

Bólya Anna Mária:

A Csupajáték ürügyén – Tradicionális táncanyag a táncszínpadon

Jellegzetes magyar néptánc-koreográfusi stílusok – A néptánc művészi feldolgozásának kérdései

A Gyöngyösbokréta-mozgalom és a Magyar Csupajáték

Paulini Béla

A magyar néptánc színházi közegben való bemutatásának előzményei nem nagyon régi múltra tekintenek vissza. Szabados György *Viórájában* (1891) a koreográfus két székely gazdát hívott meg, hogy az egyébként igen archaikus boricatáncot eltáncolják a darabban. A leírásból úgy tűnik, hogy a színpadon valódi boricatáncot jártak lényegi változtatás nélkül, és táncuknak igen nagy sikere volt.¹

A falusi szokás ilyen módon való színpadra állítása azonban kivételes eseménynek számított. A következő jelentős állomás Paulini Béla Gyöngyösbokréta-mozgalma volt, amely falusi néptáncot mutatott be színpadon. „Gyöngyösbokrétán kellett ezt kezdeni, a falu csapatai hódították meg évről évre jobban Budapest szívet, a már-már elpusztuló népművészetnek. A falusiak előbb fizikailag jöttek el. Itt hagytak azonban valamit minden látogatásuknál, és művészetüknek a lelke most kivirágzott egy sereg pompás magyar fiatal muzsikusként, díszletfestőként és színészművészetében. Kifinomodva, magasabb feladatokra éretten a magyar népi génusz szólalt meg apró ötletes népi játékban, groteszkben, táncban.”² A mozgalmat Paulini a Bokréta Szövetségbe fogta össze. Az ország falvaiban működő csoportok 1931-től minden év augusztusában a Szent István-napi ünnepségsorozat keretein belül mutattak be színpadon táncos szokásokat. Ezek egyben turisztalátványosságok is voltak, ezért a programokat a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal is támogatta. A mozgalomnak a magyar néptánc kutatás szempontjából igen nagy jelentősége van. „Az egykori bokrétások mintegy a helyi hagyomány letéteményeseivé váltak, és – amint ezt már ötvenes éveink kutatása is kiderítette – több száz táncvariánszt őriztek meg többé-kevésbé hiteles formában a későbbi tánc kutatás és kulturális élet számára.”³

133

1 PÖNYAI György: *Luigi Mazzantini balettmesteri működése (1889–1894)*. Megjelenés előtt.

2 84.39.05. *Nemzeti Újság*, szerző: P. L.

3 MAÁCS László: *Néptánc a színpadon* = DIENES Gedeon – FUCHS Livia: *A színpadi tánc története Magyarországon*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989, 267.

Az ipari fejlődéssel együtt egész Európában megjelent az igény a paraszti kultúra értékeinek megőrzésére. A falusi folklór múzeumi kultúráként való bemutatásának első példái Európában a finneké és a svédeké tűnnek fel. A legjelentősebb az 1891-ben Artur Hazelius által alapított, a svéd, Skanzen városrészben létrehozott szabadtéri múzeum. A paraszti kultúra ilyen jellegű bemutatása Magyarországon Jankó János néprajztudós kezdeményezésére az 1896-os budapesti Milleniumi Kiállításon épült teljes milleniumi falu esetében valósult meg. A kiállítás tartama alatt az ideköltöztetett parasztok ebben a faluban éltek, dolgoztak és ünnepi eseményeket: lakodalmat, táncot, népszokásokat is bemutattak a látogatóknak. A két világháború között a legjelentősebb, falusi táncokat és szokásokat színpadra állító mozgalom a Paulini Béla által elindított Gyöngyösbokréta volt. Amellett, hogy a fentebb leírtak szerint a Magyar Királyi Operaház színpadán már az 1890-es években bemutakoztak székely paraszttáncosok, a XX. század első évtizedeire az általános közfelfogás a reformkorból eredeztethető népies műtáncot tekintette magyar táncnak. Ehhez képest mindenképpen friss és újdonságként ható anyagot ismerhettek meg a nézők a bokrétás csoportok lábán. A Gyöngyösbokréta-mozgalom azonban nem csupán a tánc, hanem a teljes magyar kultúra számára a népiélet bemutatásának egyik legjelentősebb terepe volt.⁴

A két világháború közötti folklórkutatás nem vette figyelembe az élő folklór addigra már végbement változásokat. Nem vette számításba az urbánus hatásokat, ideálisan „autentikusnak” tekintve a néptáncot, illetve csak az autentikusnak tekintett elemekkel kívánt foglalkozni. Szót ejtenek az „úri táncok” és más népektől származó táncok hatásáról, de ezek nem kerülnek tüzetes vizsgálatra. Pedig a városi társasági táncok hatása eddigre már régen elérte a paraszti folklórt.⁵

Az 1930-as években megalakult gyöngyösbokrétás csoportok saját táncaikat vitték színpadra. A megőrzéssel és bemutatással együtt azonban azonnal, a színpadra vitel pillanatától elindul egyfajta hagyománykimerevítés. Abban a pillanatban, amikor az élő folklórtevékenység kikerül eredeti közegéből, esetleg

⁴ GOMBOS András. *Hagyományőrző mozgalom és együttesek Magyarországon*, 2005. GÖNYEI Sándor: *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum 5771., 2011. A datálatlan írás online megjelent: https://web.archive.org/web/20150627145931/http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_ftn1 (utolsó letöltés: 2019. 03. 31.). PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokréta története = Táncudományi Tanulmányok 1969–1970*, 115–161.

⁵ KAVECSÁNSZI Máté: *A társastáncok kutatása a magyar táncfolklórisztika történetében* = *ETHNOGRAPHIA*, 2015, 2. sz., 190.

maguk a közvetítők emelik ki onnan, bemutatófunkciót vesz fel, és fokozatosan elhalványulnak eredeti, magáért való funkciói.⁶

A folklór jellemzője, hogy élő, a közösség igényeit kifejező, rugalmasan változó jelenség. Amint egy kötött koreográfia állandó tárgyává válik, kimerevül és már csak emiatt sem autentikus folklór többé. A magyar néptánc egyik fő jellemzője az improvizativitás.⁷ Amennyiben ez megjelenik a színpadi produkcióban, akkor beszélhetünk autentikusságról, hiszen egy formailag rugalmasan változó mélyebb jellegzetességről van szó.

„A művészet a szeretet kifejezése. Kell, szükséges, az élet elengedhetetlen része. Az egyéni életben, a családban, de a nemzetben is. [...] A művészet teremtése az egyik legfontosabb emberi élmény, ami megtarthat minket, és egészsé teheti életünket. A művészet közösségeket hoz létre az elmagányosodott emberek között.”⁸ Egy jelentős recens multidiszciplináris kutatás szerint archaikus emberi közösségekben – elsősorban a neandervölgyi ember közösségeiben – a zene- és táncművészet nem csupán fontos, hanem egzisztenciális attribútuma volt az emberi közösség cselekvéseinek: a neandervölgyi ember kommunikációja érzelmi behatásokon és a zeneiség közösségteremtő erején alapult. A kutató által „zenenyelvnek” nevezett kommunikációs mód nélkül ezek a közösségek nem tudtak volna fennmaradni.⁹ A táncos-zenés esemény központi, közösségfenntartó szerepe a ma fennmaradt archaikus kultúrájú törzsek esetében is megfigyelhető.¹⁰

Bartha Elek a vallás ökológiai integrációjának elméletében leírja, hogy az európai agrártársadalmakban az industrializáció felé haladva a vallás és környezet közvetlen egymásra hatása megváltozott: a néphit és a természeti környezet egymást alakító folyamatába beékelődött a gazdaság, mint közvetítő elem. Ezzel a közvetettséggel párhuzamosan zajlik a munkafolyamatok gépesítése és ezzel rítustalanítása. A munka és a hozzátartozó rítus a parasztság életében egységeként jelent meg, nem különválasztottan. A gépek használatának megjelenésével

⁶ ANDRÁSFALVY Bertalan: *Baranyai táncagyományok* = BODAI József szerk.: *Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 7–20.; LISZKA József: *Kimerevített hagyomány. Gondolatok a kislétföldi farsang némely megnyilvánulási formáiról* = PÓCS Éva (szerk.): *Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományos közeli megközelítésben*, 2007, 262–272.

⁷ BÓLYA Anna Mária: *Bor, Bartók, Barbaro – Interjú Héglí Dúsnál* = *Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/bor-bartok-barbaro-653>

BÓLYA Anna Mária: *Néptáncnyelven – Interjú Timár Bóskével* = *Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/neptancnyelven-745>

⁸ ANDRÁSFALVY Bertalan, MMA honlap, <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA27872>

⁹ MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.

¹⁰ LAMOTHE, Kimerer: *Are Humans „Born to Move”? = Psychology Today*, 2015.

együtt a rituális jellegű cselekedetek a munkafolyamatokból nagy részben ki-szorulnak.¹¹

A tánc tehát a rítus eszköze és az öröm kifejeződése. Mi történik a néptánc-cal? Már a 19. század végétől elindul a folklór őrzésének keretében egy abszurd folyamat: a parasztság életének, tánc kultúrájának egyfajta érdekességként, de-koratív formában való bemutatása. Erről a következőkben esik majd szó.

Magyar Csupajáték

Milloss Aurél

— 136

„Mindig ellenére voltam annak, hogy a népi táncokat utánozzuk. Ez a produkció azonban a népművészeti elemeket ötletességgel és artistikusan csillantja meg és csak annyiban veszi igénybe azokat, hogy ez koránt sem jelent másolást, ez a leg-tisztább átérés. A Csupajáték egyik-másik táncában, többek közt, az igazi tánc-játék kiteljesülését kell látnom. Millos Aurél feladatát úgyis mint koreográfus, úgyis mint táncos rendkívüli congenialitással oldotta meg” (Veress Sándortól való idézet Paulini Béla alábbi cikkéből: „Ha szükséges, a szélmalom kereke is beperdül a ritmusba...”, N. A. Filmész melléklet.)

Miután az egész könyv a Magyar Csupajáték-produkcióról szól, ebben a rész-ben csupán a hagyományörzéshez kapcsolható táncnyelvi jellegzetességekről ejtünk szót. A teljes produkcióra jellemző az a hozzáállás, amivel Paulini – át-látva a Gyöngyösbokréta-mozgalom által gyűjtött folklórányag színpadi defor-mációit – olyan módon szerette volna megmutatni a folklórt, amelyet ő maga is hitelesnek érez.¹² Ez a művészi feldolgozás volt. Mind a kilenc kép, amelyet Ma-gyarországon bemutattak, jellemzően expresszionista elemeket hordoz. Ez nem meglepő Milloss Aurél művészi stílusát tekintve. Valamennyi jelenetben találunk legalább egy csipetnyi groteszk pontot. Eleve két misztériumjáték van a műben, ami nem a középkori misztériumjátékokra utal, hanem a mozdulatművészeti is-kolák stílusára (vö. pl. Dienes Valéria – Bárdos Lajos: *Hajnalvárás*). Az első misz-tériumjáték, a *Betlehembe* – bár csúcson süvegei és témája az eredeti betlehe-mezésre utalnak – az angyalok révén erős mozdulatművészeti hatást tükröz. A második valószínűleg teljességgel *Ausdrucktanz* lehetett, Millossnak Patrícia

¹¹ BARTHA Elek: *Vallási terek szellemi öröksége*. HEFOP tananyagfejlesztési program, Debrecen, 2006. UJVÁRY Zoltán: *A népszokáskutatás néhány kérdése* = UJVÁRY Zoltán (szerk.): *Népszokás és nép-költészet*, Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980, 11–32. ВЕЛИЧКОВСКА, Родна: *Жетварското пеење во Македонија*. Скопје, Институт за фолклор „Марко Цепенков”.

¹² KÖVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csupajáték története dokumentumok tükrében* – Válogatás Bördy Bella hagyatékából. I. = *Színháztudományi Szemle*, 1986, 12.

Veroli által is leírt sajátos, groteszkbe hajló, rendkívüli kifejezőerejű táncával.¹³ Nem elképzelhetetlen, hogy a teljes mű katartikus középpontjában ez a kép állt, amely feltehetően nem tartalmazott népi elemet. Milloss expresszív stílusára utalhat a sajtó „túl lágyad” kifejezése, amellyel konstatálták a népi anyag hiányát, a groteszkbe hajló expresszivitást és a dinamikus népi táncanyagokkal szembeni vélhető statikusságát. Az eddigiek legkevésbé igazak valószínűleg a *Csodafurulyára*, azonban itt sem a népi hatásra, hanem inkább a romantika tündéreire kell gondolnunk. A képmellékletben látható megejtő tündérlány magyaros népi viseleti vonásai mellett elsősorban tündér. Mozdulata dinamikára utal, kéztartása azonban megint csak valamilyen groteszk elemet hordoz magyar néptáncanyag helyett. A londoni bemutató leírásából tudjuk meg, hogy itt valóban egy „magyaros elemekkel rendelkező” balettképről van szó. Ráadásul Milloss később spiccre is állította, majd pedig külön balett is készült belőle. Az *Áspiskígyó* „legendája” homályba vész, ugyanakkor itt termékenységi kultuszok nyomait hordozó szokásokra utalhat a téma. Az aranykígyóvá változtatott áspiskígyó is feltehetően ilyen szimbólum. A táncosnő húga is megjegyzi a szövegre, hogy „igen fickós ember lehet ez a Paulini”. A *Patkó Bandi* betyárparódia műfaja eleve táncgroteszk. Az *Enyém a vőlegényben* a magyaros viseletek uralják a képet, de a feketébe öltözött idősebb asszonyok mozdulatművészeti stílusra utalnak. Maga a jelenet a sajtó által is említve nagyon rövid, és a tréfa meglehetősen groteszknek tűnik a kevésbé humoros, inkább kissé ijesztő felhanggal. A *Hócsalád* hőembereire tekintve nem egy népi mese, hanem inkább a Bauhaus stílusának vizuális megjelenése jut eszünkbe. Talán Pekáry rőzsessedő anyója és a jelenet leírása utal legkevésbé groteszk képre. A *Vízdal* groteszk műfaji jelölése ellenére zenéjével és szövegével a legvidámabb jelenet benyomását kelti.

Mindent összevetve egy – elsősorban viseleteiben – népi alapokon nyugvó, de mindenekelőtt groteszk, balettet is tartalmazó műfaji sorozat képe bontakozik ki előttünk. Legfőbb jellegzetességnek az expresszionista ábrázolásmód tűnik. Milloss erőteljes művészi egyéniségét ismerve minden bizonnyal az expresszív stílus és a groteszk elem volt hangsúlyos. A műfaj és az egyes jelentek stílusa szerint a korban divatos kabaré hatása is erősen jelen volt. Feltehetően ezen eklekticismusra reagált a sajtóban a mű bizonyos értetlenséggel való fogadása.

Elképzelésem szerint tehát Milloss a magyar népi anyagot erősen expresszionista és groteszk felhangokkal és környezetben állította színpadra. Ez egyfelől művészi szempontból magas minőséget jelentett – az európai modern tánc hatásait hordozva –, hatva ezáltal a későbbi néptáncprodukciókra, ahogy Kave-

¹³ VEROLI, Patrizia: *Aurel Milloss and Italy – A dance artist between the classical heritage and the modern school. = Choreographers' Anniversaries 1. – The Work of Aurél Milloss, Iván Szabó and Ferenc Nádasi, Abstract book.* Bp., Hungarian Dance University, 2018, <https://mte-kek.webnode.hu/abstract/>

csánszki írja majd következő fejezetünkben. Másfelől viszont olyan mozgásos keretek közé helyezte a népi anyagot, amely az akkor magyar értelmiségi körökben divatos mozdulatművészet erős hatását mutatja. Ez kelthetett bizonyos fokú idegenkedést a korabeli közönségben, és magyarázhatja a mű „elhallgatását”. Mind a művészi, mind a magyar anyag átváltoztatásának szempontjából lehetett a műben valamelyest érthetetlen vonás, a folklórnak egy csipetnyi furcsa átváltoztatása, amely nehezen volt értelmezhető az akkori nézőközönség számára.

A *Magyar Csupajáték* táncnyelvezete tehát a magyaros elemek mellett a német nyelvterületi Ausdrucktanz, Milloss sajátos expresszív stílusa, a magyar mozdulatművészeti iskolák és a balett mozgásvilágát tükrözik.

A Magyar Állami Népi Együttes repertoárjának sajátosságai

Előzmények

A Magyar Állami Népi Együttes (MÁNE) pályája a magyar művészeti élet megszakítottágát követően indul, amely megkülönbözteti a korábbi néptáncmozgalmaktól. 1946-ban egy belügyminiszteri rendelet feloszlatja a Magyar Cserkész Szövetséget és a KALOT-ot, amelyek a néptáncmozgalom fontos bázisát adták. Emellett természetesen még további 1500 társadalmi és egyházi szervezet is megszűntetésre került.¹⁴ Kétségtelen, hogy alakultak újabb együttesek, azonban előbbieik nyomán megfigyelhető egy olyan megszakítottág, amely eleve kérdésessé teszi az autentikus néptánc fogalmának további értelmezését egy 1950-ben létrehozott együttes esetében.

Ugyanakkor látható, hogy a Magyar Állami Népi Együttes mai repertoárjában benne van a megelőző korszakok hatása. A Gyöngyösbokréta és a *Magyar Csupajáték* hatásai, Rábai koreográfiai szerkesztési gazdagsága és stilizációs-átalakító hajlama, Timár autenticitás felé hajló színpadi folklóranyag-frissítése és Mihályi Gábor újító, a bizonyos fokig aktualitását veszített repertoárt a kortárs táncéletbe sikeresen integráló művészi szándéka.

A hazai táncéletben az 1950-es évek elején a szovjet típusú művészetszervezési minták nyomán szovjet hatásra (Pjatnyickij, a Mojszejev és a Nyírfácska Együttes stb.) államilag támogatott hivatásos néptáncegyüttesek jöttek létre. Elsőként 1948-ban a Néphadsereg Központi Művészegyüttese (a későbbi Honvéd Együttes), majd 1950-ben Rábai Miklós irányításával az Állami Népi Együttes.

¹⁴ JAKABNÉ ZORÁNDI Mária: *A Magyar Iskola. DLA-disszertáció.* Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.

Az együttesek megszervezése és repertoárjának kialakítása szovjet mintára történt, ugyanakkor a magyar néptánc formai elemeit dolgozták fel olyan módon, hogy az a nép „boldog szocialista jövőbe” vetett hitét fejezze ki idillikus hangvételben.¹⁵

Rábai Miklós

A népi hagyományokat ápoló regőscserkészlet és a Batsányi együttes felől érkező Rábai Miklós (1921–1974) volt a MÁNE első meghatározó alakja, vezetője, koreográfusa. A Batsányi improvizatív vitális előadásai után Rábai a MÁNE-nél készített koreográfiákban elsősorban a szvitszerűséget alkalmazta, táncfűzéseket hozott létre. Az improvizatív jelleg visszaszorult, a koreográfiák megkomponáltak lettek. Már a kezdetektől kialakította a később „triós forma”-ként emlegetett ének-, zene- és tánckari összprodukciók formai jellegzetességeit.

Rábai munkásságára jellemző a tudatos koreografikus szerkesztés, kompozíciós technika. Szvitjeiben tudatosan szerkesztettek a geometrikus térformák, körök, szimmetrikusan elhelyezett alakzatok, sorok, olykor egymást jobbról-balról váltó formákban. Mindezek mellett hamar megjelenik a narratíva, a néptáncanyaggal való kifejezés iránti igénye is.

Rábai első alkotói periódusának művei a *Kállai kettős*, az *Este a fonóban*, a *Sarkantyústánc*, a *Pontozó*, az *Üveges tánc* és a *Háromugrás*, és mindenekfölött az *Ecseri lakodalmas*, amely mintegy kétezer előadást ért meg.

Koreográfiai szempontból lényeges, hogy már minden kompozícióban erőteljesen szabályozott formákat alkalmazott.

A Rábai által kialakított ún. „triós forma” ének-, zene- és tánckari összprodukciók sajátos formáit jelentette. Ezekre példa a *Kállai kettős*, a *Szatmári táncok*, az *Ecseri*, a *Fonó*, a *Szüret*, a hatvanas évek közepéről pedig a *Nagyrédei lakodalmas* és a *Kukoricafosztás*. Ezek a darabok az ÁNE emblematikus művei voltak.¹⁶

Az ötvenes évektől a szovjet diktatúra csatlós államaiban a színpadi néptáncról csupán az eredeti néptáncok enyhén dekoratív, „szocialistára vidámitott” reprodukálása volt a politikai elvárás, a néptáncot egyfajta szórakoztató látványként kezelték. A II. világháború után a szovjet diktatúrához kényszerített államokban rendre megalakultak a hivatásos folklóregyüttesek. Az ötvenes évek végére pedig ezek az együttesek a dekorativitás és a technicizmus irányába fordultak, távolodva a folklórtól, de a narratíva többletét sem igényelve. Mindehhez a mintát a kifejezetten professzionális és néha művészi értékeket sem

¹⁵ Uo.

¹⁶ Magyar színházművészeti lexikon. Főszerk. SZÉKELY György. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.

nélkülöző Igor Mojszejev-féle folklórszínpadai produkció adta, amely a Szovjet-unió népeinek szocialista össz etno-folk show-ja volt balettalapokon nyugodva.

A szovjet irányvonal preferálása természetesen kíváncsi volt. Rábai stílusát a Budapesten akkor bemutatott szovjet történelmi nagybalettek (*Párizs lángjai*, *A bahcsiszeráji szökőkút*) is befolyásolták. E nyomvonalon a néptánc nyelvén formált nemzeti balett kialakítása lett Rábai célja. Ennek jegyében születtek drámái: a *Barcsai szeretője*, a *Latinca ballada*, *Jóka ördöge*, *Hajnalodik és Kádár Kata* 1958–1962 között születtek.

Az együttes következő periódusa a táncmozgalom elindulásának időszaka. Az 1970-es években kibontakozó, a néptáncot városi divattá fejlesztő mozgalom a színházi néptáncban is új látásmódot hozott. A mozgalom a Kárpát-medencei tradíció értékei felé irányította a fiatalok figyelmét, s a parasztság által átörökölt évszázados tánc- és zenei hagyományokat a kortárs szórakozás új formájává tette.¹⁷

A mozgalom egyik gyakorlati megvalósítója Timár Sándor (1930–) volt, akit 1981-ben neveztek ki az ÁNE élére. A Timár névvel fémjelzett korszak az autentikus néptánc individualizmusának, sokszínűségének, szépségének felmutatását tartotta a legfontosabbnak, elindítva a Magyar Állami Népi Együttes „nyelvi” megújulását.

Timár Sándor

A szintén a regőscserkészet és a saját alapítású Bartók Béla Táncegyüttes felől érkező Timár Sándor 1981-től 16 éven át volt a Magyar Állami Népi Együttes művészeti igazgatója és koreográfusa.

Timár a néptáncos anyanyelv átadásának fontosságát hasonlóan képzei el, mint Kodály a zenei anyanyelvét. Életművében a legjellemzőbb, hogy néptáncos tudása otthonról érkezik, és saját széles körű gyűjtéseivel teszi azt teljessé. Timár a gyakorlati munka mellett komoly elméleti munka is jellemzi, gyűjtéseit és koreográfiai munkáit is közreadja, például: *Bag táncai és táncélete*, *Sári tustoló*, *Karéjózó*, *karikázó*, *verbunk és forgós*. Emellett pedig koreográfiaelméleti és legfontosabbnak saját oktatási gyakorlatát, valamint annak elméletét összefoglaló könyve is jelenik meg (*Koreográfiaelmélet, Néptáncnyelven – A Timár-módszer alkalmazása a játékokra és táncra nevelésben*). Utóbbi címe az évtizedek alatt kialakított oktatási gyakorlat és attitűd könyvbe foglalása, amely méltán tette Timárt nemzetközi hírűvé.

Már korai kompozíciói is a különböző regionális stílusok elmélyült ismeretéről

¹⁷ KÖVÁGÓ Zsuzsa – BÖLYA Anna Mária (szerk.): *Magyar néptánc történeti szöveggyűjtemény*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, 73–88.

tanúskodnak. Ő alakította ki az Állami Népi Együttes megújuló arculatát. Felbecsülhetetlen érdemeket szerzett az újfolklorista szemlélet hazai és külföldi elterjesztésében.

A folklóranyag felé való közelítéssel párhuzamosan a magyar néptánc egyik legfontosabb jellegzetességét vezette vissza Timár a repertoárba: az improvizativitást. A Nagy László versre készített *Táncszók* című koreográfia pedig már a táncszínházi irányok felé mozdul el.

Az a módszer, ahogyan a folklóranyagot színpadra alkalmazza és betanítja, sajátos módon a legfiatalabbak oktatásában és néptáncjal játékkal való nevelésében csúcsosodik ki.¹⁸

Módszerét a *Néptáncnyelven* című könyvében fogalmazza meg. Ebben az alapvető kérdéseken kívül beszél a tánc és a játék újraélesztésének lehetőségeiről, a rögtönzött és kötött táncok tanításáról, módszertani javaslatokat ad a tanmenet és a tanterv kialakításához, az órák megtartásához, a koreográfiák betanításához. A könyv második részében foglalkozik a hivatásos néptáncosképzéssel, ennek keretében koreográfiaelemzéssel, táncdramaturgiával és esztétikai vonatkozásokkal. A harmadik részben a néphagyomány felhasználásáról ír, s ebben elsősorban a gyermekek tanításáról alkotott hitvallását adja.

Timár legfontosabb koreográfiai által (*Fehér liliomszál, Méhkeréki táncok, Öt legény tánca, Szlavóniai leánytánc, Táncbéli táncszók, Dudálás, Tardonai leánytánc, Széki táncrend, Lakodalmas*) a dekoratív műfaj felől a valódi folklór irányába vezette az együttes repertoárját.¹⁹

Mihályi Gábor

A harmadik legfontosabb alkotó Mihályi Gábor (1958–). Az ő időszakát a néptáncszínpad teljes megújulása jellemzi. 1998-tól karigazgató, 2002-től a MÁNE vezetője. Timár Sándor tanítványaként minden színpadra készült koreográfiája megalkotásánál az eredeti néptánc alapos megismerését tekintette kiindulási pontnak. Programjában nyitást, arculatváltást hirdetett meg. Az új műsorok változatos műfajokat képviseltek: az életképszerűen, régiók szerint bemutatott magyar néptáncok mellett történeti táncokat felvonultató historikus műsor, valamint a táncos anyanyelvet új kontextusba helyező, világzenei inspirációjú látványos táncconcert is szerepel a repertoáron.²⁰

Mihályi már vezetésének kezdeteitől bátran merte ötvözni a néptáncot más

¹⁸ JAKABNÉ ZORÁNDI: *i. m.* (2009), 100–109.

¹⁹ KISS Krisztina: *Timár a Mesti*. Bp., Püski, 2020; JAKABNÉ ZORÁNDI: *i. m.* (2009), 100–109.

²⁰ Mihályi Gábor, a Hagymányok Háza honlapja, <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/node/357>

színpadi táncnyelvezetekkel. Ez vezetett a mai repertoár naprakészségéhez és sokszínűségéhez. Ez szinte minden újabb koreográfiájára jellemző, úgy, ahogyan a több művészi együttműködés is.

A sokszínű táncnyelvi és zenei repertoárban (*Örmény legenda, Naplegenda, Hajnali hold, Édeskeserű, Álomidő, Labirintus*) a tradicionális folklóranyag, a világzenei, populáris vonulat ugyanúgy megtalálható, mint a kifejezetten kortárs táncszínpadi mű.²¹

Mihályi koreografikus nyelvezetét így jellemzi Hegedűs Sándor: „Táncnyelve egyszerre magyar (közép-európai) s a tánc nonverbális jellege okán egyetemes. A táncnyelv, amin tökéletesen »beszél« – vagy inkább: amire hallgat –, az jellegzetesen magyar (közép-európai), ám amit »mond«, az nem merül ki ennek a nyelvnek kultiválásában. A tematika Mihályi koreográfiáiban nem is a szó szokásos értelmében vett »tartalmat« jelent, hanem a képzelőerő játékanak meglehetősen tág teret adó kereteket. Sokkal nagyobb szerepet kapnak nála a vetített képek, illetve a testre írt kalligrafikus jelek, testrajzok. A koreográfia »jelentésterében« így egy »jelentéshiányos« (enigmatikus, költői) világot találhatnak »csak« a nézők, vagyis biztonságot adó kapaszkodók nélkül kell abban tájékozódniuk. A »tisztá forrás«, s annak »fakadása«, voltaképpen »eredetünk« nem válhat direkt az előadások témájává, mert nem tárgy, nem dolog, s így csak atematikusan, a maga láthatatlanságában »jelenhet« meg a nézőknek; az álmok, az égitestek (nap, hold), legendák és archaikus mítoszok, a »labirintusba« tévedt ember árulkodhatnak csak róla, hogy kik is vagyunk, honnan és hová a mozgásigyekezet. Na és persze a tánc, nem is akármilyen: népi, de nem úgy, ahogy régebben színpadot látott, vagy hajlott hátú nénik és bácsik mutatták azt egykor a gyűjtőknek.”²²

Amikor azt mondjuk, hogy Milloss és a *Csupajáték* hatása érződött a későbbi néptánc-koreográfusok művein, akkor elsősorban a magyar iskola és a Mihályi Gábor fémjelezte produkciókra gondolunk. A néptáncnak ez a – hungarikumnak számító – magas művészi színvonalú feldolgozása bizonyos fokig Milloss géniusának öröksége a magyar kultúrában.

Ugyanakkor ha összehasonlítjuk a *Csupajátékot* a MÁNE teljes repertoárjával, azt kell mondanunk, hogy a Gyöngyösbokréta dekorációs jellege után a magyar néptánc erősen európai magasművészeti köntösbe került, majd a MÁNE megalkulásával a Gyöngyösbokrétánál is jóval erősebben dekoratív keretek köré

²¹ Uo.

²² HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, 2016, <https://mmakademia.hu/en/mobil-munkassag/-/record/MMA50484>

szorult. S bár Rábai táncszínházi hajlama nem kétséges, a dekoratív funkció ellenében a táncszínházi kifejezés Timárral és Mihályival integrálódik erősebben ennek a – Magyarországon sokáig a legfontosabb folklóregyüttesnek számító – formációnak a repertoárjába. Talán a múlt öröksége is benne van abban, hogy a kezdetekkor szocialista reprezentációt szolgáló együttesből a MÁNE a leggyorsabban tudott váltani a kortárs elemeket integráló repertoár felé a rendszer-váltáskor.

A kisebbségi folklór Magyarországon

Fáklya Együttes – Kricskovics Antal

143

A magyarországi kisebbségek folklórja mindig is jelen volt a néprajzi kutatásokban. Már Réső Ensel Sándor is ír a magyarországi szerbek táncáról. A magyar kultúrát mindig is jellemezte a kisebbségek felé irányuló támogató magatartás, ami a szocialista időkben is jellemző volt. A Fáklya Együttes az 1950-es évek végén jött létre azzal a politikai igénnyel, hogy a magyarországi kisebbségeknek legyen egy „összegyüttese”. Az eredmény azonban nem egy „magyar Mojszejev-együttes” lett.

A Fáklya Együttes vezetője meghatározta annak irányvonalát. Kricskovics Antal garai bunyevác családból származott. A délszláv kultúra örököseként elsősorban az archaikusabb kör- és lánctáncformákat részesítette előnyben. Ugyanakkor a Fáklya valóban „kisebbségi összegyüttes” lett. A déli szláv és más balkáni népek folklójának egyértelmű hatása mellett a szlovák, az osztrák és a román táncok is megjelennek a repertoárban. Kricskovics életművének érdekessége, hogy a déli szláv (elsősorban horvát) folklór anyanyelvi szintű ismeretének alapján saját táncszínházi formát alakít ki, amely nagy részben a déli szláv tánc-hagyomány jellegzetességein alapszik. Ebben a táncszínházi ouvre-ben azután eléri a különféle táncnyelvekből mégis a déli szláv tradicionális táncművészet alapjain kialakuló kortárs koreográfiai nyelvezetet (például *Pólusok* és *Relációk* 1, 2, 3).

A sajátos táncszínházi repertoárt kialakító Kricskovics Antal 1929-ben született, és 2017-ben halt meg. Táncos anyanyelve a bunyevác folklór alapszik, amely a XX. századra gyakorlatilag a horvát folklórba integrálódott.²³

Az 1959-ben alapított Magyarországi Nemzetiségek Központi Táncgyüttes (később: Fáklya) magyarországi kisebbségi kultúrát támogató imázsába beleillett.

²³ KITANICS Máté: *A Magyarországra irányuló horvát migráció a 16–18. században* – PhD-értekezés. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Földtudományok Doktori Iskola, 2014.

Itt többféle magyarországi kisebbség tagjai táncoltak (például görög, szlovák, német, román, szerb, horvát, bolgár és más kisebbségek, illetve nemzetiségek fiataljai). A Fáklya alapnyelve mégsem szinkretikus, a délszláv anyag és ezen belül, illetve felül elsősorban a kör- és lánc tánc képezi az elsődleges alapanyagot.²⁴ A garai bunyevác gyökek mellett fontos alapot képez a zágrábi Lado együttesben való táncolás, Ivan Ivancsannal közös gyűjtés, azután a magyarországi déli szláv, elsősorban horvát anyag gyűjtése.²⁵

Kricskovics táncanyanyelve a balkáni lánc táncörökség. A déli szláv népek (ideértve a bolgárokat is) tánc kultúrájának ez a legalapvetőbb táncformája. Ez a közösségi táncforma jóval archaikusabb az Európában később teret hódító párostánc-kultúránál, egy régebbi, Európában a középkor végéig divatozó táncformát őriz. A lánc tánc és a páros tánc két különböző kulturális jelenség. Erre utal például, hogy a magyar tradicionális közösségekben a karikázót nem is tekintették táncnak.²⁶

A balkáni kör- és lánc tánc kultúrának vannak jellegzetes attribútumai. Első fő jellemzője az aszimmetria jelenléte. Ez megnyilvánul az aszimmetrikus metrikában, gyakoriak az 5-ös, 7-es, 11-es, 18-as, 25-ös és az ennél jóval összetettebb ütemfajták. Ezekre *Bartók az aksak elnevezést javasolta, mivel megsejtette, hogy ez általános jelenség és nem csupán a déli szláv területeken fordul elő.*²⁷ Megnyilvánul az aszimmetrikus lépésanyagban (jobbra és balra eltérő és különböző hosszúságú lépésanyag), amely által a kör megtorpanva halad valamely irányba. A metrikai és lépésszerkezeti aszimmetria pravoszláv területeken sokkal jellemzőbb, valószínűleg az archaikusabb kulturális elemek jelenléte miatt.²⁸ A kör- és lánc tánc kultúra kifejezetten közösségi táncforma. A résztvevők száma három főtől korlátlan számú résztvevőig terjed.²⁹ A balkáni kör- és lánc tánc kultúra legérdekesebb attribútuma a szimultaneitás, vagyis a zene és a tánc súlyainak, ütemeinek, periódusainak szét tartása, ami viszont a tánc és a zene kapcsolódá-

²⁴ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009), 81.; MAÁ CZ László: *Emlékeztető = A csend relációi*. Szerk. LUKÁ CS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 37.

²⁵ DÉ KITY Márk: *Létezésem értelme az alkotás – interjú = A csend relációi*. Szerk. LUKÁ CS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 12–13.

²⁶ ANDRÁ SFALVY Bertalan: *A tánc születése* = Szerk. PÓ CS Éva *Közösség és identitás*. Bp., L'Harmattan – Pécs, PTE Néprajz Tanszék, 79–84.; BÓ LYA, Anna Mária: *Táncformák és közösségiség – a kör- és lánc tánc kultúra néző pontjából = A szabadság jegyében. Fiatal Filozófusok Konferenciája 7. Konferenciakötet*. Bp., PTE FDI – MMA MMKI, 2019.

²⁷ PINTÉR Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében. Doktori értekezés*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 24.; SIPOS János: *Aszimmetrikus ritmusok = Folkmagazin*, 1996, 1. sz., 5–7.

²⁸ BÓ LYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban. Doktori értekezés*. Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015, 31–58.

²⁹ МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Лужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114–115.

sát, a plasztikusságot egyáltalán nem zavarja meg. A zenének és a táncnak ez a fajta sajátos függetlensége feltehetően már az antik hellén láncdancok kultúrájának is sajátja volt Louis Séchan feltevése szerint.³⁰ Elsősorban a pravoszláv területekre, a szerb, a bolgár és a macedón folklórra jellemző, ahol a különböző metrikájú anyagok zene-tánc párosítása teljesen természetes. Az ünnepi hagyományban előfordul egy kolón belül kétfajta (énekes és hangszeres) zenei anyag szimultán jelenléte is. Az előbbieken vázolt anyagot, ezeket a jellegzetességeket építette be Kricskovics a magyar iskola vonásait hordozó narratív műveibe.

A balkáni táncörökség mellett Kricskovics más táncnyelvi elemeket is integrál. Tudatosan alkalmaz különféle moderntánc-technikákat: a Graham-technikát, amely egészen különleges módon épít a test saját biztonságára és éntudatára a testközpontból összetartott mozdulatok légzésen alapuló összefogásával;³¹ a balettet mint magasrendűen szervezett hagyományos színpadi formanyelvet; nem bevallottan, de megfigyelhetők az egyébként fekete törzsi táncok alapján is álló Alvin Ailey-féle jazzhatások; valamint Maurice Béjart táncritualizációs folyamatai, sőt archaizmus integráló módszerei is.³² Utóbbi lehet direkt hatás, hiszen Kricskovics ismerte Béjart műveit, ugyanakkor lehet párhuzamos felismerés, ihlet is. Felhasználja a populáris zenét is, és egyes koreográfiáiban, ha csupán hangulati szinten is, de érzékelhető a hippikultúra hatása. A *Pólusok* Jézusfigurának felfogható figurájában az amerikai hippikultúrához kapcsolódó Jézus-mozgalom jegyeit vélhetjük felfedezni. Mindezek a jellegzetességek az 1970-es, 1980-as években teljes mértékig újdonságként hatottak Magyarországon.

A táncos anyanyelv formaalkotó erejét Kricskovics Antal egész életművében megfigyelhetjük. A közösségi viszonyulások és egyéni drámák ábrázolásában szinte minden mű esetében jelentős szerepet játszanak a balkáni folklórból ihletett kör- és láncdancformák egyes attribútumai (például *Carmina Burana*, 1977; *Fekete pár*, 1977; *Agnus Dei*, 1982 stb.). Azonban a bartóki harmadik szint legletisztultabb példái a legelvontabb címeket viselő darabok: a *Relációk I, II, III* (1977, 1980 és 1982) és a *Pólusok* (1979). Ezek a művek láthatóan egy időszakban születtek, amelyben Kricskovics a Budapest Táncgyűttesnél a táncos gárda technikai szempontjából a legjobb lehetőségekkel élhetett.³³

³⁰ SÉCHAN, Louis: *La danse Grèce antique*. Paris, E. de Boccard, 1930, 46–48.

³¹ VÖ, FOULKES, Julia L.: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.; FUCHS Livia: *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Bp., L'Harmattan, 2007, 268–269.

³² VÖ, pl.: Béjart Bolerójának sajátos, törzsi kultúrát idéző kézmozdulatai és a *Relációk I, II*-ben sajátosan használt, archaizmusra utaló kezek.

³³ BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricsovics Antal életművében = Az idő küszöbén – A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021.

Azonban Kricskovics továbbmegy ezen az úton, és Novákékhoz hasonló narrációval elegyíti a balkáni folklóranyagot. Ugyanakkor több „desztillált” műve (vö. *Pólusok, Relációk*) a déli szláv folklórt táncnyelvi szempontból is bartóki szinten integrálja művészetébe. Ezzel Kricskovics eltér a MÁNE esetében említett expresszionista hagyománytól, és a balkáni táncművelés erejét integrálja táncszínházába. Táncnyelvi szempontból – paradox módon déli szláv anyaggal – egy egyedülálló, Novákéktól bizonyos fokig eltérő hungarikumot hoz létre.

A magyar iskola – Néptáncszínház

Galambos Tibor, Szigeti Károly, Györgyfalvy Katalin, Novák Ferenc, Timár Sándor, Foltin Jolán

Nem túlzás azt állítani, hogy Magyarország nem csupán az elmúlt hetven év néptáncutatásában, hanem a néptánc színpadi feldolgozásában is élen jár, és egyedi művészi produkciókat hoz létre. Ennek többrétű és magas művészi színvonalú megnyilvánulása a „magyar iskola”, amelynek kapcsán joggal beszélhetünk a néptáncos folklór bartóki szintű feldolgozásáról. Ugyanakkor olyan eltérő stílusú koreográfusokat sorol a szakirodalom e körbe, akiknek stílusa jócskán eltérhet egymástól.

Sajátos koreográfusi eszköztáruk folytán a magyar iskolához tartozónak vesszük Szigeti Károly, Györgyfalvy Katalin, Timár Sándor, Kricskovics Antal és Novák Ferenc koreográfusokat. Ugyanakkor az őket megelőző generáció – Rábai Miklós, Molnár István és Szabó Iván – alapvető hatással volt stílusukra. Zorándi Mária ezért mindannyiukat – két nemzedékként – a „magyar koreográfusi iskola”-hoz sorolja.

Az elődök közül Molnár István volt az, aki az expresszionizmust és a mozdulatművészet örökségét továbbörökítette a magyar néptáncszínpadi életbe. Szabó Iván egyfajta polihisztorként szobrászi gondolkodásának plasztikus térérzékelését konvertálta táncszínpadi munkájába. Emellett a *Csupajátékban* való részvétele miatt a Paulini–Milloss-stílus örökségét is magával hozza. Rábairól, aki a néptáncot erősen dekoratív értelemben használja, a következő MÁNE-ről szóló részben ejtünk szót.

Molnár István tanítványa volt Galambos Tibor (1931), aki tanárának stílusát, s ezzel az expresszionizmus örökségének egy részét bevallottan vitte tovább. Repertoárjának része a Bartók- és Kodály-művekkel való azonosulás. Műveiben gyakori a férfítáncok daccal járt vadsága, keménysége, a páros táncok szépsége, jó példa ezekre az *Allegro barbaro* vagy a *Fölszállott a páva*.

Több mint hatvan koreográfiájának táncnyelvezetére jellemző a táncos anyanyelvi ismeretekre alapuló kifejező mozgáshasználat, a választott zenei kompo-

zíciónal való teljes tartalmi és formai azonosulás, a mozgásbeli többszólamúság természetes használata, a mozgásformák muzikális megjelenítése és az asszimmetriát és szimmetriát egyaránt látványosan alkalmazó képi megformálás, térhasználat.³⁴

Szigeti Károly (1930–1986), a sajnálatosan fiatalon elhunyt koreográfustehetség a folklóranyag újszerű színpadi értelmezésében hozott lendületet a néptánc-koreografálás világába. Koreográfusi csúcspontját – a Novák Ferencsel közös munka után – a Vasas Művészegyüttes vezetése jelenti. Itt születik meg a *Magyar verbunk*, a *Botoló*, a *Két férfi és a harag*, a *Legényes*, a *Néptánc a régi szeretetről*, illetve a Bartók Béla zenéjére készült *Nosztalgia* és *C-dúr rondó*. Már a művek címéből is látszik a néptáncról a színházi irányok felé való fordulás. Előbb a Nemzeti Színház koreográfusa, majd több más színházi munka után haláláig a kecskeméti Katona József Színház vezető rendezője volt. Feleségével, Györgyfalvy Katalinnal együtt a magyar néptáncanyag feldolgozásának új lehetőségeit kutatták.³⁵

A Honvéd Együttesből induló Györgyfalvy Katalin (1937–2012) a játék- és a színpadi feldolgozás jegyében eleinte gyermekcsoportokkal foglalkozott, etüdöket és koreográfiákat készített, játékfeldolgozásokról írt tanulmányokat. Saját bevallása szerint soha nem a reprodukálás vezérelte, sokkal inkább belső indítékok, gondolatok kifejezéséhez merített a táncfolklór mozgásvilágából.

Alkotásainak formanyelve szigorúan a tradíciót veszi alapul. Koreográfusi ouvre-ének legfőbb jellegzetessége, hogy a zene formáit ültette át mozgásba. Magával a folklórral úgy bánt, hogy először szerkezeti elmeire bontotta azt, majd ezekből alakította ki újszerű és szuverén mozgásvilágát, amely azonban a mondanivaló kifejezése érdekében mindig alárendelt szerephez jutott. Tehát miközben felelevenítette a néphagyományt, újjáalkotva új formába öntötte annak elemeit.³⁶

Kompozícióiban jelen van a polifónia, amely ebben az esetben a test mozgásának többszólamúságát jelenti. Az unisono táncolásmódot ritkán alkalmazta, ezzel szemben a kánon, illetve ezek egymást keresztező változatai gyakran váltak színpadi műveinek megformálójává.

Jellegzetes *kollázstechnikájával* tulajdonképpen a magyar tradicionális anyagon alapuló minimalista mozgásvilágot hozott létre. Legfőbb műveiben ezt alkalmazta (*Montázs*, *Ostinato*, *Tusa*, *Változatok egy munkásmozgalmi dalra*, *Bűjőcska*, *Utcák és kitérők*, *Mintha*, *Commedia senza parole*, *Klarinét-zongoraszonáta*).³⁷

³⁴ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009).

³⁵ Uo.; LELKES Zsófia: *Párhuzamos színházi struktúra Magyarországon. Szigeti Károly koreográfus, főrendező és a Huszonötödik Színház = SYMBOLON*, 2006, 7. sz., 10. sz., 88–96.

³⁶ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009).

³⁷ LELKES: i. m. (2006), 88–96.

Novák Ferencet (1931) a magyar iskola emblematis, létrehozó alakjaként tartjuk számon. Munkásságára alapvetően a narratív művek alkotása jellemző. Munkásságában egyedi ahogyan a narrációhoz felhasználja a magyar néptáncanyagot, a dramaturgia részévé téve azt. Élete a Honvéd Együtteshez kötődik, ugyanakkor ő hozta létre a Bihari János Táncegyüttest, amely alkotóműhelyként funkcionált.

Györgyfalvyval és Szigetivel együtt úgy vélték, hogy olyan színházat kell teremteni a táncból, amelyben elmondhatják véleményüket a világ dolgairól, különben a tánc elmúló művészetté válik.

Műveiben egyfelől jelen van a magyar néptánc mint tiszta forrás, illetve a tiszta forrásból történő megjelenítés, másfelől a folklóranyag dramaturgiai felhasználása színházi igényű táncprodukciókba építve. Ez a színházi szemléletmód áthatja műveit. Nem egy műve a magyar színháztörténet része (például a *Kőműves Kelemen*, a *Csiksomlyói passió*, a *Magyar Elektra*, a *helység kalapácsa* és az *István, a király*). Táncszínházának egyetemességét jelzi, hogy *Lúdas Matyi* című énekes táncjátékát a Holland Táncszínház is műsorára tűzte. Ugyancsak a táncszínházi stílust jelzik az együttműködések: *A szarvassá változott fiak* (Markó Ivánnal); *Csiksomlyói passió*; *István, a király*; *József és testvérei* (Markó Ivánnal); *Egri csillagok* (Zsuráfszky Zoltánnal).

Az eltérő etnikai kötődésű táncanyagot használó Krickskovics Antalhoz hasonlóan koreográfiai valódi táncszínházak. „Egyfelől a folklór különböző, szöveges ágazataiban rejlő aktuális gondolati lehetőségeket aknáztta ki, másfelől az irodalomból nyert inspiráció alapján készített olyan néptánc-fogantatású táncjátékokat, amelyekben a táncfolklór gesztusokkal és expresszív drámai helyzetek, mozdulatelemek segítségével tudott aktuális mondanivalót közvetlenül vagy világos képek útján közölni.”³⁸

Novák Krickskovicshez hasonlóan eltér a néptáncanyag használata felől más irányokba. A Magyar Elektra ennek jellemző példája. Az alapdrámát a tánc más-fajta kifejezési lehetőségeivel új dimenziókba tágította. Polifonikus szerkesztésmódot alkalmazott, így lehetősége nyílt több síkon zajló események megjelenítésére is. A döntően lírai megfogalmazású jelenetekből, feltörő indulatokból feszültségekkel teli, drámai pillanatokat formált. Fülöp Viktor – aki Agamemnon alakította – az egyik legnagyobb magyar táncművész volt, érzéketlenül írja le a folklór és a balett viszonyát. „A folklór számomra olyan, mint egy gyönyörű terebélyes fa, amelynek a gyökere jó mélyen a földben található, s ami onnan kinő, az is földszagú, tehát maga az élet. Ugyanakkor az ágakra leszállnak a madarak, és ez már költészet. A Magyar Elektra azért jó táncmű, mert »földszagú«, ugyanakkor sokkal több az egyszerű néptáncnál. Az egész fa képviselve van

³⁸ NOVÁK Ferenc – FARKAS László: *Elmondtam én... Novák Ferenc*, Tata. Bp., Planétás, 2000.

benne: megkomponált dráma, érzelmileg és gondolatilag erősen ható színház született, de nem szakadt ki a földből.”³⁹

Kricskovics Antalról mint a magyar iskola koreográfusáról itt nem ejtünk szót, a kisebbségi néptánc feldolgozásával kapcsolatos részben róla és együtteséről értekezünk.

A nemrégiben sajnálatosan elhunyt Foltin Jolán elsősorban Györgyfalvy Katalin örökségét vitte tovább. Zorándi szépen írja le Foltin fő témaválasztását: „Műveiben azt mutatja meg: miféle csoda s gyötrellem szerelmes bakfisnak, virágzó nőnek, elhagyott szeretőnek, megkeseredett feleségnek, kétségbeesett anyának, együttérző társnak lenni, kihívónak, kacérnak, alázatosnak, csalódottnak, boldognak, bizakodónak vagy éppen összetört nőnek – vagy a szó egyszerű köznapiságával –, embernek lenni. Foltin a tipikus élethelyzetek nőalakjait úgy formálta táncevidenciákká, hogy jól ismert szituációkat láttat gyökeresen új nézőpontból.” Valójában ez műveinek fő jellegzetessége. Ezekhez a drámai helyzetekhez használta fel a magyar néptáncanyagot újfajta, kifejező módon.⁴⁰

A magyar iskola koreográfusai különféleképpen integrálják a magyar tradíciót művészeti stílusaikba. Ugyanakkor mindegyikük arra törekszik, hogy a folklór igazi művészetté váljon produkcióikban, dekoratív felhangok nélkül.

Experidance – Román Sándor

A néptánc show-elemekkel való ötvözése nem ismeretlen a színpadi néptánc történetében. Román Sándor és az ExperiDance stílusa többféle irányból is táplálkozik. A Táncművészeti Főiskola Néptánc Szakának elvégzése után az 1990-es években a Honvéd Együttes szólistájaként Novák Ferenc táncszínházi stílusát ismerhette meg. Ekkor, 1994-ben hozta létre első jelentős koreográfiáját *A kertész álma* címmel. Egy amerikai tanulmányút nyilvánvalóan a show elemei felé terelte érdeklődését. Ekkor már korai formájukban megvoltak a későbbi ExperiDance fő stílusjegyei. A *pokol színei* után bemutatta a világzenei néptáncprodukció jellegzetességein alapuló *Ezeregyév* című színpadi művet, amely a narratív szálat sem nélkülözve a magyar történelem 1000 évének képeit mutatja be a honfoglalástól napjainkig. A *Fidelio* cikke jól jellemzi a stílust: 21 képben előadott történelmi táncshow. Ugyancsak találóan mutatja be a világzenéhez hasonlóan eklektikus táncnyelvezetű műsort: „A *Teremtés* jelenetében az erdélyi cigánytánc, a szászcsávási motívumai elevenednek meg. Az angyalok és az ördögök a gyimesi féloláhos lépéseit, míg a sámánok a moldvai figurákat járják.

³⁹ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009).

⁴⁰ JAKABNÉ ZORÁNDI: i. m. (2009), 117–121.; TRENCSENYI, László: *Mi is az a „Bihari-iskola”? = Iskola-kultúra* 2009, 19. évf., 10. sz., 144–146.

Emellett láthatók még a marosszéki forgatós páros tánc lépései, valamint a román kaluser, a keménytelki és a széki ritka tempó mozdulatai, illetve a vajdaszentiványi forgatós elemei is. A második felvonásban a török uralom időszakát a nyírségi cigánytánc és az erdélyi, szászcsávási mahala eleveníti meg. A kuruc kort az erdélyi román hajdútánc, a haidau, valamint a szintén erdélyi páros tánc, a keménytelki hategana lépései jellemzik. A koreográfia alapjait képezik még az erdőbényei bodnártánc, az ördögösfüzesi és örkői csapásolás, a dél-alföldi lábfigurák, valamint a lakocsi csizmaverős.”⁴¹

Az ExperiDance stílusát Román Sándor és alkotótársai teremtették. Amellett, hogy a társulat mozgásanyaga a magyar néptánc alapjaira épül, többféle etnikum táncát, balettet, rock and rollt, steppet, pantomimet ötvözik moderntánc- és akrobatikus elemekkel. Látványos hang- és fényhatásaikkal és dramaturgiai megoldásaikkal hungarikumként egy sajátos narratív világtáncszínházat hoztak létre, sajátosan magyar – nem táncos – vonatkozású témák feldolgozásával.

Egyedi stílusuk mellett egyértelműen jelen van a néptáncshow korábbi példáinak (Mojszejev, Flatley) hatása: egységesen mozgatótt tánckar, látványos elemek, technikai virtuozitás csillogtatása, ritmikai gegek hangsúlyozása, különféle táncnyelvek egybegyúrása, populáris tematika, professzionálisan mozgatható franchise-produkció. Mindezek mellett az ExperiDance stílusát egy olyan narratív irányvonal jellemzi, amely látványos formában, kiválóan szervezett dramaturgiával, egyedi módon felépített táncszínház révén adja át mondanivalóját. Az ExperiDance táncszínháza egy óraműpontossággal, franchise-módon, bármely helyszínen összerakható színház, amely mindig professzionális színvonalat nyújt.

Igencsak sajnálatos az a tény, hogy a 2019-ben történt nézeteltérés óta Román Sándor és az ExperiDance útjai elváltak. Hiszen egy régi múltú és professzionálisan megszervezett, narratív jellegű, kevert táncnyelvezetű táncszínházi produkcióról van szó, amelyet a szovjet és az amerikai típusú néptáncshow alapjairól magas szintű hungarikummá fejlesztett a koreográfus.

Ifjú Szívek – Hégli Dusán

Hégli Dusán a határon túli magyar kortárs néptáncot képviseli. Stílusuk nem csak azért egyedi, mert Szlovákia egyetlen hivatásos magyar néptáncgyűttesének az élén áll régóta. A magyar néptánc talaján olyan egyedi kortárs nyelvezettel rendelkező, mégis a néptáncra visszautaló repertoárt hozott létre, amely a maga módján egyedi és egyedülálló.

A Muharay-díjas koreográfus, rendező kiskora óta részt vesz a felvidéki táncéletben, képzettségét a pozsonyi Művészeti Egyetem (VŠMU) Koreográfus Szakán

⁴¹ Forrás: <https://experidance.hu> (utolsó letöltés dátuma: 2019. 01. 01.).

és a Magyar Táncművészeti Főiskola Táncpedagógus Szakán szerezte. Termékeny alkotó, mintegy száz koreográfiát jegyez. Televízióműsorok és gálaműsorok szervezője, valamint zenei kiadványok szerkesztője. Az Ifjú Szívek Magyar Művészegyütttest 1999 óta vezeti. 2000-ben létrehozta az Ifjú Szívek Táncszínházat, amely azóta is hivatásos társulatként működik. Nemzetközileg is elismert alkotó, koreográfus.

Miért került bele a magyar néptánc színpadi feldolgozásának tárgyalásába Hégli stílusa? Legfőképpen azért, mert a hagyományos tánc kultúrát egyedi módon interpretálja összművészeti jellegű produkcióiba. Az együttes repertoárja az autentikus magyar néptáncanyagon alapszik, a darabok között többféle narratív jellegű mű is található. Ezt az anyagot Hégli újabban jellegzetes kortárs módon dolgozza fel.⁴²

A magyar néptáncanyagtól úgy távolodik el, hogy minduntalan visszautal arra, és még a kortárs táncszínházi miliőben is egyértelmű a jelenléte és a dramaturgiába való integratív beillesztése. A magyar néptáncanyagot nem igazán változtatja meg – néhány folyamatot megtörő mozdulat kivételével –, viszont új színpadi környezetbe helyezi, új padlószínekre, fényekre és díszletekre teszi rá.

A kortárs feldolgozás mellett együtteseivel Hégli magyar néptáncrendezvényeket, táncházakat, gyűjtéseket szervez. Vagyis nem távolodott el a néptánc hagyományos konnotációitól.

Fő művei: *Bál* (1993); *Régi szokás szerint* (1995); *Szép öregemberek* (2001); *Muzsikáltam én...* (2001); *Honti igricek* (2002); *Magyar tánciskola* (2004); *Felföldi levelek* (2005); *Tánciskola 2.* (2006); *Kincses Felvidék* (2006); *Tánc húros hangszerekre, ütőkre és zongorára* (2009); *Ördög tánca* (2010); *Hontalanítás* (2013). Ezek mellett kortárs irányultságú műveit a saját alapítású Dusan Hegli Companyval adja elő. Ez az együttes egy olyan új színpadi műfajt képvisel, amely a tradicionális táncot és a zenét sajátos narratívákba helyezi el. A néptáncot és a zenét új színpadi kontextusban mutatják be. Találó saját vallomása a hitelességről: „Amikor hagyományörzésről beszélnek, sokan nem is a tánc vagy a mozdulatok hiteles bemutatását várják, hanem régi koreográfiai, gyakran naiv színpadi megoldásokat szeretnének viszontlátni. Márpedig a művészet egyik alapja, hogy az alkotás a dolgokat még eddig nem látott szemszögből mutassa be. Legyen szó egy festményről vagy akár koreográfiáról.”⁴³

Az Avignoni Fesztiválon díjat nyert *Finetuning* arra épít, ami Pozsony régiójának sajátja: a régi gyökerekkel rendelkező zenekultúrára. „A Haydn-féle vonós-négyes-koncepció sehol máshol a világon nem épült be olyan szervezően az egyes

⁴² NAGY Zsófia: *Reprezentációs küzdelmek a szlovákiai magyar kulturális mezőn = Fórum Társadalomtudományi Szemle* 22, 2020, 3. sz., 2020, 83–106.; BÓLYA: *Bor, Bartók, Barbaro... i. m.* (2020).

⁴³ BÓLYA: *Bor, Bartók, Barbaro... i. m.* (2020); Dusan Hegli Company honlapja, <https://www.dusanhegli.com/hu/hegli-dusan>

nemzetek zenekultúrájába, mint Közép-Európában. A *Finetuning* ezt a különleges hagyományos hangzásvilágot és a hozzá szervesen kapcsolódó organikus és egyedi mozgáskultúrát használja színházi eszközként. Érzések és képzettársítások szintjén beszél zsigeri, hétköznapi jelenségekről, amelyeket a ma embere gyakran leegyszerűsít és hajlamos fekete-fehéren látni. Az előadás tabuk nélkül nyúl a kirekesztés, a képmutatás és a családon belüli erőszak témájához. Ismerős érzésekről beszél, amelyekkel kapcsolatban időről időre mindannyiunk lelkére ráfér egy finomhangolás.”

A *Finetuning* az Ifjú Szívek Táncszínház, a Dusan Hegli Company és az Espace Alya Theatre koprodukciójaként 2016 júliusában a Festival OFF d'Avignonon került bemutatásra. A zenekíséretet jellemzően olyan zenekar adja, amelyik a magyar népzeneben és a világzenében is gyakorlott. A tánckar egy része is a pozsonyi Ifjú Szívek együttesből kerül ki. A zenei kíséretet Joseph Haydn, Kelemen László és slam poetry adja.⁴⁴

Hégli Dusan és az általa vezetett együttesek sajátos módon ötvözik a tradicionális magyar táncanyagot kortárs kifejezési kontextussal, valamint egy sajátos, Hégli által újragondolt magyar táncnyelvi alapokon nyugvó kortárs táncnyelvezettel.

Tradíció a színpadon – Változásvizsgálati kontextusok

Nem teljes körű válogatásunkban bemutattuk, hogy a néptánc különféle színpadi kontextusokban hogyan alakul, változik. Az említett példákból a tradicionális táncművészet színpadi változási mintázatainak jellemző irányai e pontok mentén alakulnak:

1. dekoratív irányokba való fejlődéssel;
2. más tradicionális táncnyelvekkel való keveredéssel;
3. professzionális balettművészeti és modern táncnyelvezetekkel való keveredéssel;
4. narratív táncszínpadi művekkel;
5. a show műfajába ágyazva.

Miért fordult Paulini kiváló, tehetséges művészekhez, például Bartókhoz? Erre a bartóki út adhatja meg a választ. Nem a szigorú formai ismétlésről, hanem a magyar néptáncanyag anyanyelvi szintű ismeretével intuitív, tehetséges koreográfusok által *rugalmas* módon színpadi művekbe integrált hagyományról van szó.

⁴⁴ Uo.

Találó az első fejezetben idézett sajtóvélemény: „A Gyönygyösbokréta valljuk be, kissé mintha megtorpanó volt. Legutóbbi szereplésénél már nyilvánvaló volt, hogy valamilyen formában tovább kell fejleszteni, vagy pedig vissza kell helyezni eredeti népi kereteibe, illetőleg vissza kell adni azt a hivatását, hogy őrizze a régi magyar tánc- és népijáték- emlékeket.”⁴⁵ Az újságíró azt érezhette meg, ami a népi kultúra, a népi művészet általános sajátja, nem csupán az időbeli művészeteket (zene, tánc) tekintve. A népi kultúra egy állandóan változó hagyomány, amit nem lehet pillanatkezszerűen kimerevítvé sokáig őrizgetni, mert akkor még a legprecízebb formai ismétléssel sem lesz autentikus. Éppen az a sajátja, hogy különféle – külső és belső hatásokra – állandóan változik, mégpedig úgy, hogy a közösség mindenkor i igényeit fejezi ki.⁴⁶ Ezért véleményem szerint a magyar néptánc autentikussága a színpadon elsősorban az improvizativitásban nyilvánul meg. Ez ugyan kétségtelenül az újabb réteghez: a páros táncokhoz, a csárdáshoz tartozik, mégis több tulajdonságot hordoz a magyar etnikumhoz tartozó jellegzetességekből.

Sajátos terepe a magyar tradicionális táncnak a táncház módszer. A színpad mellett ma ez a magyar néptánc fontos területe. Igaz ugyan, hogy a táncházak esetében sok színpadi funkció sincs jelen, mégis kialakult egy olyan táncvázi közeg, amely mára megteremtette a saját „városi folklórját” és neotörzsét.⁴⁷ Ezzel együtt a táncház módszer mint a tradicionális formák új pedagógiai módszerekkel történő átadása az UNESCO szellemi kulturális örökség megőrzését célzó legjobb gyakorlatok listájára is felkerült. A táncházak aktivitása Timár Sándor, a táncházmozgalom megszervezőjének munkássága óta a magyar néptáncanyaggyűjtéseken alapuló visszahonosítására törekedett.⁴⁸

Az autentikusság a magyar néptánc esetében nem csupán a formák megőrzését, hanem elsősorban az improvizativitást jelenti. Így tehát a csárdás autentikus magyar táncformának tekinthető, még akkor is, ha új stílusú tánc és színpadi környezetben is érték változások.⁴⁹

⁴⁵ 84.39.06. Forrás nélkül, szerző: sz. d.

⁴⁶ UJVÁRY Zoltán: *Az átadás, átvétel és a funkció kérdései egyes népszokásban* = *Műveltség és Hagomány* 3., 1961, 5–88.; LISZKA: i. m. (2007), 262–272.

⁴⁷ BENNETT, Andy: *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste* = *Sociology*, 1999, 33. évf., 3. sz. (augusztus), 599–617.; KÖNCZÖL Csaba: *Táncház és szubkultúra. Gondolatok Síklós László Táncház című könyvéről* = *Mozgó Világ*, 1977, 6. sz.

⁴⁸ ABKAROVITS Endre: *Negyvenéves a magyarországi táncházmozgalom* = *Csodaszarvas* IV., Molnár Kiadó, 183–220.

⁴⁹ ABRAKOVITS Endre: *Színpadi néptánc, táncház, hagyományörzés. Beszélgetés Stoller Antal koreográfussal* = *Csodaszarvas* IV., Bp., Molnár Kiadó, 2012, 165–182.; BÓLYA Anna Mária: *Hungarian Databases With Visual Items Of The Balkan Folklore* = *EthnoAnthroZoom* / *ЕтноАнтропозум* 12, 2015, 57–69.

A magyar tradicionális kultúra mára legalább két, alapvető változást okozó traumán esett át, ami miatt autentikusságról nehéz lenne beszélni. Az egyik általános jelenség, még ha különböző országokban különféle időpontokhoz köthető is: az industrializáció, a gépesítés, ami automatikusan hozta magával a régi néphitformák eltűnését.⁵⁰ A másik a szovjet érdekkörbe tartozó területeket érintette: a téjesítés, ami a magyar parasztság mint kulturális entitás megszüntetésére irányult. Így véleményem szerint az 1950-es, 1960-as, 1970-es években gyűjtött anyagok kulturális viszonyulás szempontjából halvány visszfényei lehetnek csupán egy hajdan virágzó hagyományrendszernek.⁵¹

Kétségtelen ugyan, hogy például a Timár-gyűjtéseknek és különösen az erdélyi élményeknek élő folklórjellegéről adnak hírt a gyűjtők. A gyűjtött anyag kapcsán az is újra és újra felmerülő kérdés, hogy egy már csak nyomaiban vagy ismereteinkben létező kultúra mennyiben visszahonosítható. Csupán a néptánc kapcsán is rengeteg írás foglalkozik a gyűjtés-visszatanulás visszásságaival.⁵²

A változások vizsgálatába a kommunikációelmélet táncra vonatkozó eredményeit is bevonhatjuk. Ezek a kutatások a táncot mint mozgáskódokon alapuló kommunikációs rendszert vizsgálják. A vizsgálat létjogosultságát multidiszciplináris irányból vizsgálva teljes relevanciáról beszélhetünk.

Többféle táncstílust is vizsgáló agykutatási kísérlet eredményeinek összegzése szerint a tánc archaikus fokon valaha kommunikációt valósított meg.⁵³ Szlovén salsakultúrát elemző antropológusok specifikus testnyelvi és személyközi kommunikációs szerepeket vizsgálva széles körű kommunikatív szerepeket találtak.⁵⁴ A tánc minden emberi közösség számára fontos kommunikációs értékkel bír, és a mai társadalmak kultúrájának is elengedhetetlen része. Kommunikatív terepei: a nemi szerepek megerősítése, a közösségi és kulturális kötések formálása, szociális és politikai elvárások kifejezője. Sok esetben a lázadás kifejezője is. A tánc nem csupán az előadó-művészetek egy összetevője, hanem önmagában egy kommunikációs módszer. Isadora Duncan vélekedése szerint

⁵⁰ UJVÁRY: i. m. (1961), 5–88.; UJVÁRY Zoltán: *Népi színjátékok és maszkos szokások*. Debrecen, Multiplex Media-DUP, 1997.

⁵¹ Ö. KOVÁCS József: *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában: a vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete, 1945–1965*. Korall Társadalomtörténeti Egyesület, 2012; Ö. KOVÁCS, József: *A paraszti társadalom magyarországi felszámolása és az elfojtott emlékezet = Korunk* 10, 2013, 31–37.

⁵² DUNIN, Ivancich Elsie: *Transmission and diffusion: Macedonian dances 1938–1988 = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae – 16th Symposium of the ICTM*, 1991, 203–213.; LISZKA: i. m. (2007), 262–272.; BÖLYA: *Néptáncnyelven... i. m.* (2020).

⁵³ BROWN, Steven – PARSONS, M. Lawrence: *The Neuroscience of Dance – Recent Brain-imaging Studies Reveal Some of the Complex Neural Choreography Behind Our Ability to Dance = Scientific American*, 299. kötet, 2008, 78–83.

⁵⁴ PUŠNIK, Maruša – SICHERL, Kristina: *Relocating and Personalising Salsa*. 2010, 107–123.

a tánc felszabadítja a lelket, hogy a beszéd által korlátozott tartalmakon túl is ki tudja magát fejezni.⁵⁵ A jelnyelvet használók esetében a mozgásos és gesztikulációs kommunikáció kifinomult módjait lehet megfigyelni. Ezért építi be több XX. századi koreográfus a jelnyelvet koreográfiába.⁵⁶

A tradicionális tánc kultúra kommunikatív szerepe megfigyelhető a XX. században: a tánc közvetítő szerepet tölt be etnikai csoportok közötti konfliktusok minimalizálásában, elhatárolódások megszüntetésében.⁵⁷ A tánc vizsgálatára alkalmazott strukturalista nyelvészeti és kommunikációelméleti megközelítések szerint a tánc a nyelvhez hasonlóan kulturális kódokon keresztül kommunikál, és a nyelvhez hasonló strukturált egységekbe rendeződik. A nyelvészeti kategóriák (szókincs és szintaxis) a tánc nyelvezetében beazonosítható megfelelői a tánc jelentéstani mintázataira kiterjeszthetők.⁵⁸ A táncnak mint sajátos jelrendszernek a szemiotikai elemzések szerint a szociokulturális közeg minden szegmensében fontos kommunikatív szerepe van.⁵⁹ A tánc közlési struktúrájának egyedi volta abban tűnik ki, hogy a beszédnél és más nonverbális formáknál közvetlenebb és *elementárisabb* kommunikációt valósít meg.⁶⁰

Ha a XX. század második felében a színpadi táncfolklór jellemző fejlődési irányvonalait tekintjük át, elsőként megfigyelhető a populizmus, amely a tradicionális elemekre átalakító erővel bír. Ebben az esetben az történik, hogy tradicionális és a tradicionálisnak tekintett anyag nem esik egybe.⁶¹ Egyes angol kutatások szerint a második világháború utáni zenei kultúra hibrid és decentrált jellegű. Ez hatást gyakorolt a teljes kultúra egészére, ami miatt az autentikusság máig is folyó diskurzusa, amely a revival mozgalmaknak is alapja, nem releváns.⁶²

⁵⁵ ROUNDS, Samantha: *Dance as Communication: How Humans Communicate Through Dance and Perceive Dance as Communication*. Portland, University of Oregon, 2016, 22–23.; ПИМЕНОВА: Жанна Викторовна, Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий. *Научный вестник МГТУ ГА*, 215. kötet, 2015, 122–126.; ЖИЛЕНКО, Мария Николаевна: Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве. Москва, Государственная академия славянской культуры, 2000.

⁵⁶ BATKO, Chelsie: *Dance and Movement as a Form of Communication*. Marginalia – The graduate Student Blog – Columbia College Chicago, 2012; WIEGAND, Chris: *The Sound of Pina Bausch* = *The Guardian*, 2014; BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.

⁵⁷ PINES, Rachyl – GILES, Howard: *Dance as Intergroup Communication* = *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2017, 1–21., 15–16.; RAKOČEVIĆ, S.: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives* = *New Sound: International Magazine for Music*, 46(13), 2015, 120–129.

⁵⁸ BANNERMAN, Henrietta: *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication* = *Dance Research*, 2014, 32. évf., 1. sz., 65–80.

⁵⁹ ЖИЛЕНКО, Мария Николаевна: Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве. Москва, Государственная академия славянской культуры, 2000.

⁶⁰ BÓLYA: *i. m.* (2018).

⁶¹ KURTI, Laszlo: „Dance Populism”. *Cycles of hatred and rage: What Right-Wing Extremists in Europe and Their Parties Tell Us About the US*, 2019.

⁶² ABRAKOVITS: *i. m.*, 165–182.

Ellentétben áll ez azzal a mindenkori igénnyel, amely a tradicionálist mint évezredek során fennmaradt értéket tekinti, és annak eredeti viszonyulásában kívánná visszahonosítani. Kétségtelen, hogy fejlett társadalmakban (például Kanadában) megfigyelhető a törekvés, hogy az ún. „tradicionális tudás” értékei erősebb támogatást kapjanak, hogy azok elérhetőek, felhasználhatóak legyenek.⁶³

Milloss válasza a *Csupajáték* korában a táncfolklór teljes eliminálása volt a saját expresszív groteszk stílusába, a magyar táncfolklór ismerete mellett.⁶⁴ Ez a stílus adott alapmintázatokat a többféle színpadi feldolgozásához a későbbiekben, hiszen magas művészi értéket képviselt.⁶⁵

A zene és a tánc kapcsolatának mintázatait vizsgáló koreomuzikológia a zene-tánc viszonyulás erős közösségi meghatározottságáról beszél. Ezek a kapcsolódási mintázatok a néptánc színpadra alkalmazott és más feldolgozási stílusával alapvetően változnak; ezenkívül a technikai fejlődés is jelentős változást okozott ezekben.⁶⁶

Összegezve tehát a tradicionálisnak tekintett táncművelés megváltozásával a zene-tánc viszonyulás mintázata és a tánc-közösség viszonyulás mintázata is megváltozott. Mindezek a változások Nahachevsky elmélete szerint ciklikusságot mutatnak. Vélekedése szerint egy közösségen belül a táncnyelv változása erős kapcsolatban áll a közösség öntudatosságával, gondolkodásmódjával és önreflexiójával. A táncgyományoknak több történelmi szakaszuk lehet. Ha egy hagyományos táncművelés több különféle fázison megy keresztül, ezek a fázisok a reflektáló tudat révén ciklikus változásokat élhetnek át.⁶⁷ Így a tánc erőteljes kommunikatív szerepe a ciklikusság elmélete szerint újra életre hívhat olyan formákat, amelyek a közösség életében a tradicionális anyaggal megegyező szerepet töltenek be. Vagyis a zene-tánc és a közösség-tánc viszonyulás mintázata megegyezhet azzal, ami egy régebbi formát képviselő, tradicionális kultúra sajátja volt. Tehát nem formai, hanem funkcionális ismétlődéssel.

Aláhúzza ezt Molnár elmélete, amely szerint a tánc valódi funkciója a társas érintkezés egyfajta rendszeresen visszatérő színterének a biztosítása, s e színtér újrateremtése önmagában hozzájárul a táncot életre hívó társadalmi igények

⁶³ TSUJI, Leonard J. S. – HO, Elise: *Traditional environmental knowledge and western science: in search of common ground* = *Canadian Journal of Native Studies* 22, 2. sz., 2002, 327–360.

⁶⁴ VEROLI, Patrizia – VINAY, Gianfranco (szerk.): *Music-dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Routledge, 2017.

⁶⁵ KAVECSÁNSZKI Id. fentebb.

⁶⁶ MASON, Paul H.: *Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice* = *Research in dance education*, 2012, 13. évf., 1. sz., 5–24.

⁶⁷ NAHACHEWSKY, Andriy: *Once Again: On the Concept of „Second Existence Folk Dance”* = *Yearbook for traditional music*, 2001, 33. sz., 17–28.

kielégítéséhez. A zene és a tánc kíséretében megvalósuló szórakozás *lényege maga a társas érintkezés*.⁶⁸

Vagyis az autentikusság fogalma semmiképpen nem formai autentikusság, hanem funkcionális autentikusság. Az autentikusság, a revitalizáció táptalaja tehát a tánc-közösség mintázatok relevanciájában, a kommunikatív és közösségi viszonyulások autentikusságában keresendő.

Mindezek a színpadi környezetben is megjelenhetnek, ugyanakkor itt a kérdés elsősorban a művészi feldolgozás autentikusságában keresendő, ahogy ez Kovács Őrs Levente végső konklúziójában is olvasható.

Tér, kultúra, etnikum

157

A kortárs társadalmak térbeli és rétegbeli tagozódásának gyors változása zajlik. A recens elméletek fluid identitásokról és *deteritorializációról* beszélnek. Utolsó kérdésfelvetésünk a térbeli, illetve etnikai meghatározottság egyes kortárs vonatkozásait említi meg.

Andy Bennett elmélete a kortárs társadalmakban egzisztáló neotörzseket azonosít. A modern életstílusok kevésbé stabil és likvid társadalmában az egyén különféle szociokulturális csoportokban mozog és adaptálódik a folyamatosan változó világhoz. A hagyományos törzsekkel összehasonlítva a neotörzseknek nincs földrajzi vagy osztálymeghatározottsága, nem hagyományokon nyugszik: akkor jön létre, mikor alkalom van rá, mikor szükség van rá. A neotörzs csak a rítusok idejére egzisztál-létezik. A neotörzs koncepciója adekvát keretet ad például a mai fiatalok zenei ízlésének és vizuális stílusának leírására, mert sokkal rugalmasabb kategóriákat kínál az egymásba átfolyó identitások és különböző körök interakcióinak vizsgálatára.⁶⁹ Ez az elmélet kifejezetten fluid és hagyományoktól elszakadt, egyfajta újbarbarizmus légkörében újratereztett „törzsi” kultúramintázatot vázol.

A populáris zenei műfajok kapcsán azonban adódik egy érdekes tény. Ha a populáris zenei kultúra különféle műfajait és stílusait vizsgáljuk, még a legmultikulturálisabbnak tűnő műfajnál vagy stílusnál is felfedezhetünk kifejezett etnikai kulturális gyökereket, amelyek tulajdonképpen magának a stílusnak a lényegét adják. Ennek a felfedezésnek a nyomán érdemes feltenni a kérdést, hogy a *helyi* meghatározottság mennyiben érvényesül a kortárs kultúrakutatás egyes koncepcióinak leírásában.

⁶⁸ MOLNÁR Péter: „...a néptáncot átalakították...”. *Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánc-kultúrájában*, 2011.

⁶⁹ BENNETT, Andy: *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste* = *Sociology*, 1999, 33. évf., 3. sz. (augusztus), 599–617.

A globalizáció központi elemének tekintett *deteritorializáció* az olyan kapcsolattartás és befogadás kiterjedt jelenlétére utal, amely jóval túlmegegy adott terület határain. A kulturális jelenség közelséget teremt a távolban és viszonylagos távolságtartást generál azzal, ami valójában közel van. A *deteritorializáció* nyilvánvaló mozgatórugói a média- és kommunikációs hálózatok. A *deteritorializált* társadalmi kapcsolatok formáinak kibővülése a globalizáció fokozódásával jár, és a helyi környezet állapotának alapos átalakulását idézi elő, amelyet jobban kondicionál a globális dinamika, mint valaha.⁷⁰

A *deteritorializáció* a kultúra és a társadalmi és földrajzi területek közötti „természetes” kapcsolat meggyengülésére, és a mindennapi kulturális tapasztalataink és helyhez kötött léttapasztalatunk közötti kapcsolat mély átalakulására utal. A térbeli tapasztalatok mintázata megváltozik, összekapcsolva a közelséget és a távolságot oly módon, hogy arra a korábbi korokból gyakorlatilag nem említhető párhuzam.⁷¹

Másfelől viszont Ferguson és Gupta elmélete szerint az antropológiai kutatásokban figyelembe kell vennünk a lokális életközösségek globálisan összekapcsolt voltát, valamint a hely elsőrendűen fontos szerepét az élettapasztalat „közeli élményében”.⁷² A szerzők kutatásaik alapján úgy vélik, hogy a kulturális kritika⁷³ a kulturális különbség térhez kapcsolódó megértésétől függ.⁷⁴ A kulturális antropológia tárgyai már nem automatikusan és természetesen kötődnek a lokális terekhez. A kutatás szerint mégis, vagy éppen ezért különös figyelmet kell fordítania a terek és a helyek kialakításának, elképzelésének, vitatottságának és érvényességének módjára. A kutatók szerint a *tér és a hely* kérdése a *deteritorializált* korban paradox módon sokkal központibb helyet foglal el az antropológiai reprezentációban, mint valaha.⁷⁵

Ezen belül számos elmélet hangsúlyozza a vallásföldrajzi kutatások fontosságát, amely a kultúrákutatók térbeli mintázatainak megértéséhez is alapot adhat. Holloway szerint a közösségek, társadalmak vallási aktivitása fontos kontextust jelent a kultúrákutatókban. A vallási hiedelmek központi szerepet játszanak az identitások felépítésében és az emberek életében, a habituális mindennapi cselekedetek mintázatától születés, halál és házasság létfontosságú eseményeinek

⁷⁰ I MARTÍ, Gil-Manuel Hernández: *The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity = transfer* – *Journal of Contemporary Culture*, 2006, 91–92.

⁷¹ Uo.

⁷² FERGUSON, James – GUPTA, Akhil: *Beyond „culture”: space, identity, and the politics of difference = The cultural geography reader*, Routledge, 2008, 72–79., 11.

⁷³ Vö: MARCUS, George E. – FISCHER Michael M. J.: *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

⁷⁴ FERGUSON–GUPTA: i. m. (2008), 13.

⁷⁵ Uo., 17–18.

felépítéséig. A vallás kulcsfontosságú alkotóeleme annak, hogy megértsük még a legszekulárisabb társadalmak felépítését is. (Például az etikai és erkölcsi rendszerek, az építészet, a patriarchális rendszerek, a jog, a kormány felépítése vagy az önkéntes szektor szerepe.) A kutató továbbmenve úgy véli, hogy a társadalom és a tér kapcsolatának megértéséhez kulcsfontosságú a vallási terek dinamikus vizsgálata: a különbözőség, az identitás, a hibriditás, a reprezentáció vagy a testben lét térbeli megértése révén a vallásgeográfiai kutatások segítségével a kortárs és történelmi társadalmakat formáló és átalakító folyamatok, koncepciók felfedezhetők. Továbbá a vallásföldrajz ilyen irányú modellelméleteinek fejlesztése alapokat adhat a társadalom jelenlegi térszerkezeti koncepcióinak kidolgozására is.⁷⁶

A vallás és a környezet kapcsolatának kutatásában tekintélyes terep jut az egyes vallások földrajzi környezet általi meghatározottságának, amelyről számos irodalom született.⁷⁷

Az említett elméletek nyomán tehát egyfelől a *tér- és hely*koncepciók elsőrendű fontosságot kapnak, másfelől a kifejezetten a vallási térrel foglalkozó teóriák adhatnak adatokat a kultúrakutatás számára a *helyi* meghatározottság mintázatainak még jobb megértéséhez. Ezek nyomvonalán elindulva további kutatások adhatják meg a választ egy adott táncművelési *helyi* meghatározottságának vizsgálatához, amely egy következő tanulmány témája lehet.

Irodalomjegyzék

- ABKAROVITS Endre: *Negyvenéves a magyarországi táncművészeti mozgalom = Csodaszarvas IV.*, Molnár Kiadó, 183–220.
- ABKAROVITS Endre: *Színpadon néptánc, táncművészet, hagyományörzés. Beszélgetés Stoller Antal koreográfussal = Csodaszarvas IV.*, Bp., Molnár Kiadó, 2012, 165–182.
- ANDRÁSFALVY Bertalan: *Baranyai táncgyűjtemények = BODAI József szerk.: Táncgyűjtemény és táncgyűjtemény Dél-Dunántúlon.* Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 7–20.
- BANNERMAN, Henrietta: *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication = Dance Research*, 2014, 32. évf., 1. sz., 65–80.
- BARTHA Elek: *Vallási terek szellemi öröksége = HEFOP tananyagfejlesztési program.* Debrecen, 2006.
- BATKO, Chelsie: *Dance and Movement as a Form of Communication. Marginalia – The graduate Student Blog – Columbia College Chicago*, 2012.
- BENNETT, Andy: *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste = Sociology*, 1999, 33. évf., 3. sz. (augusztus), 599–617.
- BÓLYA Anna Mária: *Hungarian Databases With Visual Items Of The Balkan Folklore = EthnoAnthropoZoom / ЕтноАнтропозум* 12, 2015, 57–69.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc a macedón szakraális hagyományban. Doktori értekezés.* Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015, 31–58.

⁷⁶ HOLLOWAY, Julian – VALINS, Oliver: *Placing religion and spirituality in geography*, 2002, 5–9. A témához érdekes adalékként szolgál, hogy a legjelentősebb 20. századi koreográfusok között számotartott Bauschnak és Bőjartnak is vannak „site-specific” darabjai, amelyek a helyszínt elsődleges fontosságúnak tartják, mint a táncmű inspirálóját.

⁷⁷ KONG, Lily: *Geography and religion: trends and prospects = Progress in human geography*, 1990, 4. évf., 3. sz., 355–371., BARTHA, Elek: *Vallási terek szellemi öröksége = HEFOP tananyagfejlesztési program.* Debrecen, 2006.

- BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.
- BÓLYA Anna Mária: *Néptáncnyelven – Interjú Timár Böskével = Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/neptancnyelven-745>
- BÓLYA Anna Mária: *Bor, Bartók, Barbaro – Interjú Hégli Dusánnal = Országút*, 2020, <https://orszagut.com/interju/bor-bartok-barbaro-653>
- BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája* Kricsovics Antal életművében = *Az idő küszöbén – A magyar balett története*. Bp., MMA MMKI, 2021.
- BROWN, Steven – PARSONS, M. Lawrence: *The Neuroscience of Dance – Recent Brain-imaging Studies Reveal Some of the Complex Neural Choreography Behind Our Ability to Dance = Scientific American*, 299. kötet, 2008, 78–83.
- BROWN, S. – VOLGSTEN, U. (szerk.): *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. Oxford, Berghahn Books, New York, 2006.
- DESMOND, Jane C.: *Embodying difference: Issues in dance and cultural studies = Cultural Critique*, 1993, 26. sz., 33–63.
- DÉKITY Márk: *Létezésem értelme az alkotás – interjú = A csend relációi*. Szerk. LUKÁCS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncgyűttes, 1999, 12–13.
- DIÓSZEGI László: *Historic moments of Hungarian folk dance: From the Gyöngyösbokrétá to the dance house movement = Hungarian Studies*, 2008, 22. évf., 1–2. sz., 3–8.
- DUNIN, Ivanchik Elsie: *Transmission and diffusion: Macedonian dances 1938–1988 = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae – 16th Symposium of the ICTM*, 1991, 203–213.
- FERGUSON, James – GUPTA, Akhil: *Beyond „culture”: space, identity, and the politics of difference = The cultural geography reader*, Routledge, 2008, 72–79., 11.
- FÜGEDI János – VARGA Sándor: *Régi tánc kultúra egy baranyai faluban*. MTA BTK Zenetudományi Intézet, L'Harmattan Kiadó, 2014.
- GILLESPIE-LYNCH, Kristen: *Gestural Theory of Language Evolution = SHACKELFORD, T. K. – WEEKES-SHACKELFORD, V. (szerk.): Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science*. New York, Springer Science & Business Media, 2019, 1–12, https://www.researchgate.net/publication/315334354_Gestural_Theory_of_Language_Evolution
- GOMBOS András: *Hagyományörző mozgalom és együttesek Magyarországon*, 2005.
- GÖNYEI Sándor: *A Gyöngyösbokrétá. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum 5771., 2011. A dátátlan írás online megjelent: https://web.archive.org/web/20150627145931/http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_ftn1 (utolsó letöltés: 2019. 03. 31.).
- GÖNYEI Sándor: *A Gyöngyösbokrétá története*. Kézirat. Néprajzi Múzeum Etnológiai Archivum, 2011, 5771. A dátátlan írás online megjelent: DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (szerk.): *A Gyöngyösbokrétá. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből = Folkszemle*, http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php#_ftn1
- GUPTA, Akhil – FERGUSON, James (szerk.): *Culture, power, place: Explorations in critical anthropology*. Duke University Press, 1997.
- HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, <http://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA50484> (utolsó letöltés: 2019. 07. 20.).
- HEGEDŰS Sándor: *Mihályi Gábor koreografikus világa – avagy a MÁNE elmúlt 15 évének művészi teljesítménye filozofikus perspektívában*, 2016, <https://mmakademia.hu/en/mobil-munkassag/-/record/MMA50484>
- HOLLOWAY, Julian – VALINS, Oliver: *Placing religion and spirituality in geography*, 2002.
- I MARTÍ, Gil-Manuel Hernández: *The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity = transfer – Journal of Contemporary Culture*, 2006, 91–92.
- KAVECSÁNSZKI Máté: *Tánc és közösség: a társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. DU Press, 2015.
- KAVECSÁNSZKI Máté: *A társastáncok kutatása a magyar táncfolklorisztika történetében = ETHNOGRAPHIA*, 2015, 2. sz., 190.
- KISS Krisztina: *Timár a Mesti*. Bp., Püski, 2020.
- KONG, Lily: *Geography and religion: trends and prospects = Progress in human geography*, 1990, 4. évf., 3. sz., 355–371.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa: *A Magyar Csopajáték története dokumentumok tükrében – Válogatás Borda Bella hagyatékából I. = Színháztudományi Szemle*, 1986, 12.
- KÓVÁGÓ Zsuzsa – BÓLYA Anna Mária (szerk.): *Magyar néptánc történeti szöveggyűjtemény*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020.
- LAMOTHE, Kimerer: *Are Humans „Born to Move”? = Psychology Today*, 2015.

- LELKES Zsófia: *Párhuzamos színházi struktúra Magyarországon. Szigeti Károly koreográfus, főrendező és a Huszonötödik Színház* = *SYMBOLON* 2006, 7. sz., 10. sz., 88–96.
- LISZKA József: *Kimerevített hagyomány. Gondolatok a kisalföldi farsang némely megnyilvánulási formáiról* = PÓCS Éva (szerk.): *Maszk, átvaltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományos megközelítésben*, 2007, 262–272.
- Magyar színházművészeti lexikon. Főszerk. SZÉKELY György. Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.
- MAÁ CZ László: *Emlékeztető = A csend relációi*. Szerk. LUKÁCS István, Bp., Budapesti Horvát Önkormányzat – Bp., Fáklya Horvát Táncegyüttes, 1999, 37.
- MAÁ CZ László: *Kísérlet egy művészportréra – Rábai Miklós (1921–1974)* = *Színház tudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 1986, 43–72.
- MAÁ CZ László: *Néptánc a színpadon* = DIENES Gedeon – FUCHS Livia: *A színpadi tánc története Magyarországon*. Bp., Műzsák Közművelődési Kiadó, 1989, 267.
- MASON, Paul H.: *Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice = Research in dance education*, 2012, 13. évf., 1. sz., 5–24.
- MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114–115.
- MOLNÁR Péter: „...a néptáncot átalakították...”. *Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánc kultúrájában*, 2011.
- NAGY Zsófia: *Reprezentációs küzdelmek a szlovákiai magyar kulturális mezőn = Fórum Társadalomtudományi Szemle* 22, 2020, 3. sz., 2020, 83–106.
- NAHACHEVSKY, Andriy: *Once Again: On the Concept of „Second Existence Folk Dance” = Yearbook for traditional music*, 2001, 33. sz., 17–28.
- NOVÁK Ferenc – FARKAS László: *Elmondtam én... Novák Ferenc*, Tata. Bp., Planétás, 2000.
- Ö. KOVÁCS József: *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában: a vidéki Magyarországi politikai társadalomtörténete, 1945–1965*. Korall Társadalomtörténeti Egyesület, 2012.
- PÁLFI Csaba: *A Gyöngyösbokrétá története = Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, 115–161. A datálatlan írás online megjelent: DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (szerk.): *A Gyöngyösbokrétá. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből = Folkszemle*, <https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta10/index.php> (utolsó letöltés: 2016. 03. 31.).
- ПИМЕНОВА: Жанна Викторовна, *Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий. Научный вестник МГТУ ГА*, 215. kötet, 2015, 122–126.
- PINES, Rachyl – GILES, Howard: *Dance as Intergroup Communication = Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2017, 1–21., 15–16.
- PÓCS Éva (szerk.): *Maszk, átvaltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományos megközelítésben*, 2007, 262–272.
- PÓNYAI György: *Luigi Mazzantini balettmesteri működése (1889–1894)*. Megjelenés előtt.
- PUŠNIK, Maruša – SICHERL, Kristina: *Relocating and Personalising Salsa*. 2010, 107–123.
- RAKOČEVIĆ, S.: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives = New Sound: International Magazine for Music*, 46(13), 2015, 120–129.
- ROUNDS, Samantha: *Dance as Communication: How Humans Communicate Through Dance and Perceive Dance as Communication*. Portland, University of Oregon, 2016.
- SÉCHAN, Louis: *La danse Grècque antique*. Paris, E. de Boccard, 1930, 46–48.
- TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven. A Timár-módszer alkalmazása a játékra és táncra nevelésben*. Bp., Püski Kiadó, 1999.
- TRENCSENYI László: *Mi is az a „Bihari-iskola”? = Iskolakultúra* 2009, 19. évf., 10. sz., 144–146.
- TSUJI, Leonard J. S. – HO, Elise: *Traditional environmental knowledge and western science: in search of common ground = Canadian Journal of Native Studies* 22, 2. sz., 2002, 327–360.
- UJVÁRY Zoltán: *A népszokáskutatás néhány kérdése = UJVÁRY Zoltán (szerk.): Népszokás és népköltészet*, Debrecen, Alföldi Nyomda, 1980, 11–32.
- UJVÁRY Zoltán: *Az átadás, átvetél és a funkció kérdései egyes népszokásokban = Műveltség és Hagyomány* 3, 1961, 5–88.
- VARGA Sándor: *A tánc házias turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára*, 2014, 105–128.
- VEROLI, Patrizia – VINAY, Gianfranco (szerk.): *Music-dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Routledge, 2017.

- VEROLI, Patrizia: *Aurel Milloss and Italy – A dance artist between the classical heritage and the modern school.* = *Choreographers' Anniversaries 1. – The Work of Aurél Milloss, Iván Szabó and Ferenc Nádas, Abstract book.* Bp., Hungarian Dance University, 2018, <https://mte-kek.webnode.hu/abstract/>
- WIEGAND, Chris: *The Sound of Pina Bausch* = *The Guardian*, 2014.
- ZORÁNDI Mária: *A bartóki út. Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből.* Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.
- ЖИЛЕНКО, Мария Николаевна: *Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве.* Москва, Государственная академия славянской культуры, 2000.
- *Az Experidance honlapja:* <https://experidance.hu>
- *A Dusan Hegli Company honlapja:* <https://www.dusanhegli.com/hu/a-tarsulattrol>
- N. a.: *A magyar történelem huszonegy képben*, 2014. április 22., 14:41, <https://fidelio.hu/tanc/a-magyar-tortenelem-huszonegy-kepben-42544.html> (utolsó letöltés: 2019. 04. 03.).