

Folklor na scéne – bariéry a medze interpretácie

Juraj Hamar

Folklor na scéne má na Slovensku pomerne bohatú históriu, ale i súčasnosť. Nejde len o početnú členskú základňu folklórnych skupín, detských súborov a dedinských folklórnych skupín, alebo množstvo folklórnych festivalov, nejde len o obdobie od druhej polovice 20. storočia. Najstaršie zmienky o uvádzaní ľudových piesní a tancov na dvoroch Uhorskej šľachty nachádzame už v 16. storočí (Zálešák 1982: 8). Početné sú vyobrazenia tanečníkov na kresbách a rytinách zo 17.–18. storočia (Markov 1955). S podobnými zmienkami o ľudovom tanci sa stretávame aj v historických opisoch korunovačných slávností v 18. storočí, alebo pri rôznych slávnostných príležitostiach v období národného obrodenia i po ňom (napríklad Slovanský bál vo Viedni v roku 1850, Národopisná výstava československá v Prahe 1895 a pod.). Ďalšie formy organizovaného folklóru v podobe pravidelného účinkovania dedinských folklórnych skupín nachádzame tiež v dvadsiatych rokoch 20. storočia (napríklad v Detve, Čičmanoch, Heľpe, Hornej Súči, Hrochoti, Očovej, v Polomke, vo Važci, Vyšných Raslaviciach, v Zliechove, v Ždiari a inde). Boli to najčastejšie podujatia ktoré organizoval Karol Plicka (vtedajší pracovník Matice slovenskej) v Martine, Košiciach, vo Vysokých Tatrách alebo v rôznych kúpeľných strediskách (Zálešák 1982: 14). Napokon aj v súčasnosti (a aj po počiatočnom útlme folklórneho hnutia v 90. rokoch po demokratických zmenách v našej spoločnosti) napriek zlej ekonomickej situácii stále vznikajú ďalšie súbory i festivaly.

V okamihu, keď sa folklór dostáva v akejkoľvek organizovanej forme na scénu, menia sa jeho pôvodné funkcie, ale aj jeho formy. Čo z pôvodných foriem (najmä tanečného a hudobného folklóru, ale aj tradičného kroja) zostalo na javisku a čo nie, to sú otázky, ktoré folkloristi v posledných desaťročiach vnímajú najmä ako problém autenticity a štylizácie.¹

1. Vychádzam najmä z vlastnej skúsenosti, z diskusií a kuloárných rozhovorov (s členmi porôt, odbornými pracovníkmi, autormi choreografií pre folklórne súbory, vedúcimi folklórnych súborov, detských folklórnych súborov a dedinských folklórnych skupín a d.) ktorých som sa zúčastňoval ako pracovník tanečného oddelenia Osvetového ústavu

„V tomto období sa rozbehli tuhé diskusie o autentickom a štylizovanom folklóre, funkciách štylizovaného folklóru a miere štylizácie, o štylizovanom folklóre ako súčasťi umeleckej tvorby.“ (Leščák 2009: 1)

Pre tvorcov uvádzajúcich folklór na scénu (choreografov, hudobných upravitel'ov, návrhárov krojov, autorov festivalových programov a pod.) spor medzi autentickosťou a štylizáciou predstavuje aj problém bariér a medzi interpretácie folklóru. Napokon tento problém sa týka aj odbornej i laickej verejnosti, ktorá folklór na scéne hodnotí – či už v podobe pasívneho diváka, alebo zainteresovaného porotcu, resp. člena hodnotiacej komisie.

O čo teda pri predvádzaní folklóru na scéne ide? Podľa nemeckého folkloristu Hermanna Bausingera ide o „sprostredkovanie a predvádzanie ľudovej kultúry z druhej ruky“ (Bausinger 1970). Slovenský etnológ Daniel Luther v tejto súvislosti považuje za kľúčovú prvú a druhú existenciu ľudovej kultúry, ktoré sú „dôležité pri hľadaní hranice ktorá oddeľuje prirodzené kultúrne formy od ich **umelých** imitácií a **neprirodzených** funkcií“ (Luther 2005: 12). Na tomto mieste sa dostávame k jednému zo základných problémov bariér a medzi interpretácie folklóru, k problému autentickosti a štylizácie. Obidve kategórie totiž prirodzene tvoria určité mantinely, ktorými sa folklór na scéne vymedzuje voči pôvodnej predlohe a ktoré (najmä z formálneho hľadiska) limitujú aj tvorca folklórneho scénického diela. Je potrebné, aby sme si definovali spôsob, resp. uhol pohľadu, ktorým budeme nazerať autenticitu.

Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu etnológie, etnomuzikológie, etnochoreológie, etnoteatrológie alebo etnolingvistiky, táto kategória je konfrontovaná s autentickým, ako s tým, čo je „pôvodné“, „tradičné“, „archetypálne“ (napr. ak máme do činenia s prostredím folklóru, jeho funkciami, nositeľmi). Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu umeleckej

v Bratislave (1983–1986) člen porôt, choreograf a autor programov na folklórnych festivaloch (od roku 1983 do súčasnosti). Z publikovaných prameňov bližšie pozri napr. Leščák – Švehlák 1976, Leščák – Sirovátka 1982, Frolec 1983. Z novších zahraničných prác na téma autenticity patrí k najvýznamnejším kniha Reginy Bendix *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison – London: The University of Wisconsin Press, 1997; zaujímavé diskusie k termínu „folklór“ prebiehali v 90. rokoch a začiatkom 3. tisícročia v časopise *Journal of Folklore Research An International Journal of Folklore and Ethnomusicology*, vydávanom v Bloomingtone.

tvorby a interpretácie dostávame sa na pôdu estetiky, psychológie, sociológie a antropológie, pre ktoré v centre pozornosti stojí autentické ako osobné, citové, intímne, estetické prežívanie, estetická skúsenosť, katarzia a pod. V tomto zmysle autentické nemá žiadnu súvislosť s napodobnením, kopírovaním, citáciou, transkripciou či adaptáciou pôvodnej predlohy. Autentickosť súvisí predovšetkým s procesom tvorby, interpretácie a recepcie umeleckého diela – v našom prípade folklórneho diela na scéne.

V hodnotení choreografických a hudobných folklórnych diel sa, najmä v posledných tridsiatich rokoch, neustále skloňuje to, či ide o viac či menej autentické alebo štylizované dielo. Uvediem dva veľmi zjednodušené príklady. Dedinské folklórne skupiny reprezentujú autentický folklór, mestské folklórne súbory štylizovaný. Alebo študenti a absolventi Katedry tanečnej tvorby VŠMU pod vedením profesora Štefana Nosáľa² sústredovali svoju pozornosť najmä na štylizovaný folklór, ale od uvedenia prvého projektu ľudí okolo združenia Dragúni³ *Husľovačka*⁴ (aj pod vplyvom konceptu, s ktorým na spomínanú katedru prišiel Ján Blaho⁵ sa študenti začali zameriavať na autentický tanečný a hudobný folklór. V tejto súvislosti sa pre túto generáciu stali hlavným zdrojom najstaršie filmové záznamy ľudových tancov od Plicku,⁶

2. Štefan Nosáľ (*1927), umelecký vedúci a choreograf umeleckého súboru Lúčnica. V rokoch 1972–1992 bol vedúcim Katedry tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokiej školy múzických umení v Bratislave.
3. Občianske združenie ktoré v roku 2002 založila skupina študentov a absolventov Vysokiej školy múzických umení, tiež bývalých členov a sólistov Lúčnice s cieľom organizovať Tanečné domy – tanečné workshopy zamerané na vyučovanie a sprístupňovanie autentických podôb ľudového tanca.
4. Husľovačka bol projekt tanečného programu ktorý vznikol v roku 2005 v spolupráci Dragúnov, ľudovej hudby Muzička z Bratislavy, Klubu milovníkov autentického folklóru (KMAF) a ľudovej hudby Borievka z Košíc. Tvorcovia sa zamerali najmä na prezentáciu autentických podôb ľudového tanca – základných motívických väzieb a krokových variácií, improvizáciu a spontánnosť tanečného prejavu ktorú uprednostnili pred autorskou štylizáciou a priestorovou choreografiou tanca. Hlavným zdrojom k naštudovaniu tohto programu boli archívne filmy z 50.–70. rokov 20. storočia z produkcie Slovenskej akadémie vied a Osvetového ústavu v Bratislave.
5. Ján Blaho (*1947), choreograf (SLUK, Lúčnica, folklórne súbory Gymnik, Ekonom, Ponitran a ďalšie), osvetový pracovník a vysokoškolský pedagóg.
6. Karol Plicka (1894–1987), slovenský a český fotograf, filmár a folklorista.

Poloczka,⁷ Tótha⁸ až po Ondrejku⁹ a Majerčíka¹⁰ z 50.–70. rokov minulého storočia. Pre etnochoreológa i choreografa predstavujú tieto filmové záznamy vzácny študijný materiál, ale je potrebné si uvedomiť, že ani jedna sekvencia zo spomínaných filmov nie je autentická, ale že ide o aranžované, štylizované, upravované a estetizované snímky.

V čom je teda základný problém „autenticosti“ folklóru na scéne? Podľa mňa v tom, že tu evidentne dochádza k zámene pojmov **autenticita** a **autentifikácia**. Dôležitým faktorom pre porozumenie a interpretáciu hudobného a tanečného folklóru, ktorý predvádzajú jeho pôvodní nositelia (vrátane tých, ktorých sledujeme na spomínaných filmových záznamoch), môže byť napríklad prístup k daným javom prostredníctvom kategórií modernej sociálnej a kultúrnej antropológie, ktorá zdôrazňuje interdisciplinárny prístup s využívaním poznatkov iných disciplín (napr. demografie, histórie, etnológie, folkloristiky, lingvistiky a pod.). Skúmaný jav – v našom prípade ľudový tanec a hudbu – musíme vnímať v ich celistvosti a v širších kontextoch. Musíme napríklad rozlišovať prístup **etic**, teda pohľad zvonku (pohľad výskumníka, choreografa, filmára, pohľad toho kto nie je príslušníkom kultúry ktorú reprezentuje tanečník – nositeľ tradícií) a prístup **emic**, teda vnútorný pohľad (interpretáciu) a popis skutočnosti z hľadiska samotných aktérov hudby a tanca (Eriksen 2008: 52–53). Napr. tanečné motívy v podaní Vojtecha Littvu¹¹ na archívnom filme¹² v dobe zaznamenania nereprezentovali tradičnú tanečnú kultúru Liptova, ale boli ukážkou individuálnej tanečnej motivity tohto interpreta. Dnes ich vnímame ako kánon pre liptovský tanečný charakter. Nejde tu o **autenticitu**, ale o **autentifikáciu**. Ide o to, čo Daniel Boorstin nazval pseudopodujatím (pseudo-events);¹³ Richard Dorson

7. František Poloczka (1920), slovenský etnomuzikológ, autor prvých filmových záznamov ľudových tancov na Slovensku.

8. Štefan Tóth (1923–1962), tanečný pedagóg a choreograf.

9. Kliment Ondrejka (1929–2011), slovenský folklorista a etnochoreológ.

10. Jozef Majerčík (1928–2011), slovenský herec, tanečník, osvetový pracovník a folklorista.

11. Vojtech Littva (1940), pedagóg a choreograf ľudových tancov, dlhoročný vedúci folklórneho súboru Liptov v Ružomberku.

12. Dokumentárny film *Tanečné motívy a motívická improvizácia z Liptovských Sliačov. Tancuje Vojtech Littva* (1966).

13. Srov. Boorstin 1961.

folklórnym podvrhom či falzifikátom (fakelore)¹⁴ a Dean MacCannell hranou autenticitou (staged authenticity).¹⁵ Ide o fenomén, ktorý sa zjavil v Európe v 19. storočí a ktorý reprezentuje požiadavku publika, aby to, na čo sa pozerajú, bolo autentické, z historického i estetického hľadiska pôvodné, bez ohľadu na to, či predvádzaný jav skutočne autentickým je, alebo nie je. Nejde teda o autentický jav, ale o **sociálnu konštrukciu**. To znamená, že k tomu, na čo sa pozeráme na scéne, a k tomu, čo hodnotíme ako viac alebo menej „autentické“, sa viažu aj nami očakávané estetické, etnologické, sociálne, psychologické a iné roly, správanie, predsudky, stereotypy, hodnotenia, predstavy o tom, čo je alebo nie je tradičné, čo je alebo nie je v tomto slova zmysle autentické. To sú hlavné bariéry pre tvorcov aj interpreta (vnútorný zápas medzi tým, čo autenticky cítia a tým, čo im predpisuje stereotyp autentickosti), diváka (očakáva a verí tomu, že to čo je na scéne, je autentické), ale aj napr. porotcu pri hodnotení choreografií folklórneho súboru či dedinskej folklórnej skupiny (očakáva autentickosť pôvodnej predlohy a nie autentickosť aktuálnej interpretácie). Jednoducho povedané, choreograf pripraví choreografiu, o ktorej verí, že je autentická, účinkujúci vchádzajú na javisko v presvedčení, že interpretujú autentický materiál, a diváci i porota očakávajú, že to, čovidia na scéne, bude autentické.

Na záver by som rád načrtnol niektoré z možností, ako sa dá vymaniť z bariér a medzi interpretácie folklóru, ako aj zo zajatia autenticity a autentifikácie. Sú to predovšetkým estetické a poetické princípy, ktoré využívame pri folklórnej tvorbe. Autori, ktorí sa snažia uvádzať folklór na scénu, by sa mali usilovať pri svojej tvorbe využívať umelecké postupy s akými pracuje profesionálne divadlo, opera, film, mali by sa inšpirovať myšlienkami a teoretickými prácami folkloristov, lingvistov, literárnych vedcov a estetikov (napríklad v našom prostredí z okruhu pôsobenia takých významných myšlienkových prúdov, aké reprezentovali napr. Pražský lingvistický krúžok, ruskí formalisti a Tartuská škola). Jednou z možností je napr. uchopenie folklóru v duchu diskurzu českého estetika Jana Mukařovského o detaile ako základnej sémantickej jednotke

14. Srov. Dorson 1977.

15. Srov. MacCannell 1976.

v ľudovom umení. Ide najmä o „otázky funkcií a otázky znaku a znakovosti vo folklórnom umení“ (Mukařovský 1966: 291). Tanečný, resp. hudobný motív by mal mať funkciu inšpiračného zdroja, a nie dogmy. Americký estetik Nelson Goodman hovorí, že „umelec musí pri zobrazovaní zahráť na strunu starých zvykov, pokiaľ chce vylúdiť nové objekty a nové spojenia. Keď je zjavné, že jeho obraz [...] odkazuje na bežný inventár každodenného sveta, [...] ale zároveň sa vzpiera zaradeniu medzi zvyčajné druhy obrazov, potom môže odhaliť opomenuté podobnosti a rozdiely, nadväzovať neobvyklé spojenia a do istej miery tak pretvárať svet“ (Goodman 2007: 41).

Vo svojej vlastnej tvorbe (ako choreograf,¹⁶ scenárista¹⁷ a autor scénických programov pre folklórne festivaly¹⁸) som sa často snažil pracovať s detailom ako inšpiračným zdrojom, uvádzať autentický materiál z terénnych výskumov v širších kontextoch, využívať umelecké postupy divadla a pod. V tomto zmysle považujem za jednu z perspektívnych možností uvádzania folklóru na scéne potrebu uplatňovania estetických a poetických princípov, s ktorými sa stretávame aj pri tzv. vážnom, resp. artifizálnom umení. Ľudové umenie existuje od nepamäti v tesnom spojení s vysokým umením. Je to symbióza vzájomných inšpirácií a interpretácií. Ak sa na folklór na scéne budeme pozeráť ako na umenie, ak mu priradíme hodnoty, ktoré obyčajne priradujeme k umeleckým dielam a k umelcom, oveľa jasnejšie a kompaktnejšie sa nám bude javiť aj samotný status folklórneho diela a pominú aj bariéry a medze jeho interpretácie.

Pramene a literatúra:

BAUSINGER, Hermann 1970: „Folklorizmus“ jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality*, 7, s. 217–221.

BOORSTIN, Daniel Joseph 1961: *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. New York: Vintage Books.

DORSON, Richard M. 1977: *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Chicago: Harvard University Press.

16. Folklórne súbory Devín, Ponitran, Gymnik, detské folklórne súbory Dovinka, Kobyľka, Hájenka, folklórna skupina Konopa a ďalšie.

17. Slovenský ľudový umelecký kolektív (2005, 2007, 2010–2012).

18. Myjava, Strážnice, Východná a ďalšie.

- ERIKSEN, Thomas Hylland 2008: *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál.
- FROLEC, Václav 1983: *Autentický a stylizovaný folklór jako fenomén kulturního života současné vesnice*. Praha: Academia.
- GOODMAN, Nelson 2007: *Jazyky umění*. Praha: Academia.
- HAMAR, Juraj 2008: Folklór v tieni scénického folklorizmu. *Národopisná revue*, 18, s. 215–225.
- LEŠČÁK, Milan – ŠVEHLÁK, Svetozár (eds.) 1976: *Folklór a scéna. Zborník príspevkov k problematike štylizácie folklóru*. Bratislava : Osvetový ústav.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich 1982: *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena.
- LEŠČÁK, Milan 2009: *O príprave Encyklopédie folklorizmu II*. *Národná osвета*, 19, č. 8, s. 1–3.
- LUTHER, Daniel 2005: Hranice folklorizmu. *Etnologické rozpravy*, 1, s. 11–15.
- MACCANNELL, Dean 1976: *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- MARKOV, Jozef 1955: *Slovenský ľudový odev v minulosti*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan 1966: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- Tanečné motívy a motívická improvizácia z Liptovských Sliačov. Tancuje Vojtech Littva*. Dokumentárny film. Réžia: Kliment Ondrejka, Jozef Majerčík. Bratislava: Osvetový ústav, 1966.
- ZÁLEŠÁK, Cyril 1982: *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor.

Folklore ensembles on the scene: the barriers and limits of interpretation

The original functions of folklore items, as well as their forms, change immediately when a representative item of folklore enters the stage in any organized form. The authors who dramatize folk production for the needs of a stage (working for folk ensembles and folk festivals) face one major problem: they must decide between authenticity and stylization. At the same time, it is a problem of the barriers and limits of the interpretation of folklore. Both professional and general audiences face the issue when they attempt to judge or evaluate a traditional folk ensemble on the stage. Considering authenticity from the point of view of ethnology, authenticity equals all which is original, traditional and archetypal. Considering authenticity from the point of view of artistic creativity and interpretation, we enter the field of aesthetics, psychology, sociology and anthropology; there the focus of the meaning of authentic is personal, emotional, close, aesthetic experience, aesthetic perception, catharsis and so on. From this point of view, authentic has no connection with the emulation, copy, citation, transcription and/or adaptation of the original model. Here authenticity is mostly connected with the process of creativity, interpretation and reception of a piece of art, in this case a folklore piece on the stage. As a result, what we get on the stage is rather authentication than authenticity.

Key words: folklore; folklorism; stage folklorism; authenticity; stylization; authentication; artistic creativity.