



XXXVIII. Medzinárodný
akademický festival
folklórnych súborov
AKADEMICKÁ
NITRA International
Academic Folk Groups
Festival

**Hudobno-tanečný
folklorizmus:
problémy
a ich riešenia**

**Zborník
z vedeckej
konferencie**

**Jana Ambrózová
(ed.)**



Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia

Jana Ambrózová (ed.)

**Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF
Nitra 2014**

Recenzenti: Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc.
Mgr. art. Vladimír Kysel

Zostavovateľka a zodpovedná redaktorka: Jana Ambrózová
Grafická úprava a sadzba: Jana Ambrózová
Návrh obálky a fotografie © Lubo Balko
Vydanie prvé. Rozsah 206 s.
Vydavateľ: Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

© Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014

© Jana Ambrózová, Katarína Babčáková, Ján Blaho, Juraj Hamar, Margita Jágerová,
Karol Kočík, Agáta Krausová, Jozef Lehocký, Alžbeta Lukáčová, Stanislav Marišler,
Barbora Morongová, Peter Obuch

Všetky príspevky vrátane mediálnych príloh sa nachádzajú na internetovej stránke www.ketno.ff.ukf.sk (Publikačná činnosť).

ISBN 978-80-558-0187-2

EAN 9788055801872

OBSAH

- 7 Predhovor /*Jana Ambrózová*
- 11 Ludová hudba a prístupy k jej spracovaniu na pôde folklorizmu
/Alžbeta Lukáčová
- 29 Proces aranžérskeho spracovania ľudovej hudby pre konkrétne
choreografické dielo: víťazná choreografia FS Technik
/Peter Obuch
- 39 K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch
a dedinských folklórnych skupinách
/Margita Jágerová
- 55 Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba
v minulosti a súčasnosti /*Karol Kočík*
- 76 Teoretické východiská k scénickému spracovaniu
krútivých tancov /*Barbora Morongová*
- 101 Analýza ľudového tanca /*Agáta Krausová*
- 139 Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta
ľudového tanca /*Stanislav Marišler*
- 148 Organické prepojenie hudby a tanca v priebehu tradičnej tanečnej
príležitosti a otázka ich inscenovania v rôznych stupňoch štylizácie:
poznámky a skúsenosti z praxe /*Jozef Lehocký*
- 165 Systém celoštátnych súťažných prehliadok folklórnych kolektívov
a sólistov v súčasnosti /*Katarína Babčáková*
- 191 Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych
súboroch na Slovensku /*Ján Blaho*
- 200 Folklor na scéne – čo s ním? /*Juraj Hamar*



Folklór na scéne – čo s ním?

JURAJ HAMAR

*Katedra estetiky, Filozofická fakulta
Univerzity Komenského v Bratislave
/ juraj.hamar@sluk.sk*

Abstrakt

K hlavným problémom autorov ktorí inscenujú folklór pre potreby javiska (tvorba pre folklórne súbory, alebo pre folklórne festivaly) je spor medzi autentickosťou a štylizáciou. Tento problém sa týka odbornej i laickej verejnosti, ktorá folklór na scéne hodnotí. Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu etnológie, táto kategória je konfrontovaná s autentickým ako s tým, čo je pôvodné, tradičné, archetypálne. Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu umeleckej 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. Vo folklóre na scéne potom ide skôr o autentifikáciu než autentickosť.

Kľúčové slová: folklór, scéna, scénický folklorizmus, autentickosť, štylizácia, autentifikácia, umelecké tvorba

Svoje zásadné postoje na margo folklórneho hnutia a scénického folklorizmu na Slovensku po roku 1988 som publikoval v štúdiu *Folklór v tieni scénického folklorizmu* (Hamar, 2008), ktorá bola uverejnená v Národopisnej revue v roku 2008. Predpokladal som, že po uverejnení tohto textu bude nasledovať jeho kritická reflexia, a to najmä na pôde odborných akademických, vedeckých a umeleckých diskusií. Okrem zákulisných komentárov a rozhovorov, ktoré mali rozličnú podobu – od nadšeného prijatia (napr. študentmi Katedry tanečnej tvorby VŠMU), až po absolútne dehonestujúcu „krčmovú“ kritiku –, k ničomu nedošlo. Vtedy aj dnes si kladiem otázku, či má zmysel venovať sa s plnou vážnosťou teoretickým i praktickým úvahám súvisiacim so scénickým folklorizmom, ak zainteresovaní javia tak málo záujmu (alebo odvahy) o ich preraktovanie na pôde odborných periodík alebo vedeckých konferencií.

Vo svojom príspevku som sa zameril na niektoré kritické poznámky k uvádzaniu folklóru na scéne. Jedna z nich sa dotýka samotnej fundovanej reflexie toho, čo sa deje v našich folklórnych súboroch, na našich folklórnych festivaloch či iných scénach, na ktorých sa stretávame s interpretáciou hudobného a tanečného folklóru, s tradičným ľudovým odevom, alebo jeho imitáciou. Tradíciu skutočne erudovaného diškurzu o folklóre, ktorú na začiatku dvadsiateho storočia tak nádejne začal český estetik a filozof J. Mukařovský spolu s ďalšími osobnosťami okolo Pražského lingvistického krúžku, ďalej predstaviteľia (najmä) lingvistického a estetického bádania ruskej formálnej metódy či francúzskeho štrukturalizmu, v našom priestore v podstate uzavreli S. Švehlák a M. Leščák, a to na konci druhej polovice 20. storočia. Problematika scénického folklorizmu akoby stratila svojich následníkov, ktorí by sa systematicky venovali štúdiu folklóru na scéne v rôznych kontextoch (etnologických, estetických, sociologických, kultúrnych, antropologických, lingvistických, umeleckých, mediálnych a pod.).

Kde by sme mali hľadať takúto erudíciu? Mali by to byť vyštudovaní absolventi etnológie, folkloristiky, etnomuzikológie, alebo absolventi VŠMU, či absolventi niektovej z umenovedných a iných odborne príslušných katedier? Je v súčasnosti scénický folklorizmus prioritnou záležitosťou etnológie a folkloristiky, alebo umenovedy a estetiky? Ide totiž o dva rozdielne prístupy, a to nielen v zmysle metodológom. Ak sa povrchno pozrieme len na tieto dve disciplíny, z pohľadu etnológie a folkloristiky má ľudové umenie resp. folklór viacero funkcií – magickú, obradovú, zábavnú. Z pohľadu umenovedy a estetiky sú dominantnou funkcie estetická a poetická. Navyše slovo **scénický** sémanticky poukazuje na slovo **múzický**. Zjednodušene povedané, v okamihu, kedy sa akýkoľvek folklórny jav ocitne v divadelnom prostredí javiska, divadelnej rampy, divadelného zákulisia a priestoru vyhradeného pre pasívnych divákov, a priori sa vzdáva svojich pôvodných funkcií a preberá funkcie nové. Okrem pôvodných

funkcií sa strácajú jeho fundamentálne požiadavky na jednotu času a miesta, stráca sa synkretizmus foriem a funkcií, folklór prestáva existovať vo svojom prirodzenom prostredí a ocitá sa na území múzických umení. O čo teda ide pri predvádzaní folklóru na scéne? Podľa Bausingera ide o sprostredkovanie a predvádzanie ľudovej kultúry z druhej ruky (Bausinger, 1970). D. Luther v tejto súvislosti považuje za kľúčovú *prvú* a *druhá* existenciu ľudovej kultúry, ktoré sú dôležité pri hľadaní hranice ktorá oddeľuje prirodzené kultúrne formy od ich **umelých** imitácií a **neprirodzených** funkcií (Luther, 2005, s. 12).

Folklór na scéne má na Slovensku nielen bohatú históriu, ale aj súčasnosť. Nejde len o početnú členskú základňu folklórnych skupín, detských súborov a dedinských folklórnych skupín, alebo množstvo folklórnych festivalov. Tak isto 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, s. 8). S podobnými opismi účinkovania ľudových tanečníkov sa stretávame aj v historických opisoch korunovačných slávností v 18. storočí, alebo pri rôznych slávnostných príležitostiach v období národného obrodzenia i po ňom (ako príklad možno uviesť Slovanský bál vo Viedni, ktorý sa konal v roku 1850, Národopisnú výstavu československú v Prahe z roku 1895 a pod.).

Ďalšie formy tzv. organizovaného folklóru v podobe pravidelného účinkovania dedinských folklórnych skupín zaznamenávame tiež v dvadsiatych rokoch 20. storočia (napríklad v Detve, Čičmanoch, v Heľpe, Hornej Súči, Hrochoti, Očovej, v Polomke, vo Važci, Vyšných Raslaviciach, Zliechove, v Ždiari a inde). Boli to najčastejšie podujatia, ktoré organizoval K. Plicka (vtedajší pracovník Matice slovenskej v Martine) v Košiciach, v Martine, vo Vysokých Tatrách, alebo v rôznych kúpeľných strediskách (Zálešák, 1982, s. 14). Napokon aj v súčasnosti (a aj po počiatočnom útlme folklórneho hnutia v 90. rokoch 20. storočia, teda po demokratických zmenách v našej spoločnosti), napriek zlej ekonomickej situácii stále vznikajú ďalšie súbory i festivaly.

Ako som uviedol vyššie, v okamihu, keď sa folklór dostáva v akejkolvek organizovanej forme na scénu, nemenia sa len jeho pôvodné funkcie, ale aj jeho forma. Čo z pôvodných foriem (majúc na mysli najmä tanečný a hudobný folklór, tradičný odev nevynímajúc) zostalo na javisku a čo nie, to sú otázky, ktoré folkloristi v posledných desaťročiach vnímajú najmä ako problém autentickosti a štylizácie.¹ V tomto období

1 Vychádzam najmä z vlastnej skúsenosti, z diskusií a kuloárnych rozhovorov s členmi porôt, odbornými pracovníkmi, autormi choreografií pre folklórne súbory, vedúcimi folklórnych súborov, detských folklórnych súborov a dedinských folklórnych skupín, ktorých som sa zúčastňoval ako pracovník tanečného oddelenia Osvetového ústavu v Bratislave (1983 – 1986) člen porôt, ako choreograf

sa zintenzívnili diskusie o autentickom a štylizovanom folklóre, funkciách štylizovaného folklóru a miere štylizácie, o štylizovanom folklóre ako súčasti umeleckej tvorby (Leščák, 2009, s. 1). Pre tvorcov uvádzajúcich folklór na scéne (choreograf, hudobných upravovateľov, návrhárov krojov, autorov festivalových programov a pod.) predstavuje spor medzi autentickosťou a štylizáciou aj problém umelecko-estetických, historických, predtým aj politických a ďalších bariér a interpretačných mantinelov. Napokon, tento problém sa týka aj odbornej a laickej verejnosti, ktorá folklór na scéne hodnotí či už z pozície pasívneho diváka, zainteresovaného porotcu, alebo člena hodnotiacej komisie. Tieto bariéry spolu s problematikou autorského chápania autentickosti a štylizácie tvoria určité mantinely, ktorými sa folklór na scéne vymedzuje voči pôvodnej predlohe a najmä z formálneho hľadiska limitujú aj tvorcu folklórneho scénického diela.

Z pohľadu etnológie, etnomuzikológie, etnochoreológie, etnoteatrológie alebo etnolingvistiky sa význam pojmu **autentickosť** chápe v spojitosti s niečím, čo je pôvodné, tradičné, archetypálne (napr. ak máme do činenia s prostredím folklóru, jeho funkciami, nositeľmi). Ak o autentickosti hovoríme z pohľadu umeleckej 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, etnická identita, príslušnosť k lokálnemu spoločenstvu 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 štylizované podoby folklóru. Alebo – študenti a absolventi Katedry tanečnej tvorby VŠMU v čase, keď na tejto škole pôsobil profesor Š. Nosál², sústreďovali svoju pozornosť najmä na „štylizovaný“ folklór. Na druhej strane, od uvedenia prvého projektu členov a spolupracovníkov občianskeho združenia Dragúni – *Huslovačka*³ sa študenti začali (aj pod

a autor programov na folklórnych festivaloch (od roku 1983 po súčasnosť).

2 Prof. Š. Nosál bol v rokoch 1972 – 1992 vedúcim Katedry tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

3 Občianske združenie, ktoré v roku 2002 založila skupina študentov a absolventov Vysokej školy múzických umení, tiež bývalých členov a sólistov Lúčnice, s cieľom organizovať Tanečné domy (t.j. ta-

vplyvom konceptu, ktorý na spomínanej katedre presadzoval doc. J. Blaho) zameriavať na tanečný a hudobný folklór v dostupných pôvodných (autentických) podobách.

V tejto súvislosti sa pre spomínanú mladú generáciu stali hlavným zdrojom najstaršie filmové záznamy ľudových tancov od K. Plicku, F. Poloczeka, Š. Tótha, až po materiály od K. Ondrejku a J. Majerčíka z 50. – 70. rokov minulého storočia. Pre etnochoreológa i choreografa tieto filmové záznamy síce predstavujú vzácny študijný materiál, je ale potrebné uvedomiť si, že každá sekvencia zo spomínaných filmov nie je autentická *par excellence*. Ide o aranžované, štylizované, upravované a estetizované filmové snímky.

V čom je teda základný problém „autenticity“ folklóru na scéne? Podľa mňa v tom, že dochádza k evidentnej 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 hudba – musíme vnímať v jeho celistvosti a v širších kontextoch. Musíme napríklad rozlišovať medzi prístupom *etic*, teda pohľadom “zvonku” (t.j. pohľadom výskumníka, choreografa, filmára) a prístupom *emic*, teda “vnútorným” pohľadom (interpretáciou) a popisom skutočnosti z hľadiska samotných aktérov hudby a tanca (Eriksen, 2008, s. 52 – 53).

Napríklad, tanečné motívy v podaní tanečníka Vojtecha Littvu na archívnom filme v dobe zaznamenania nereprezentovali len autentickú tradičnú tanečnú kultúru Liptova, ale boli ukážkou individuálnej tanečnej motiviky tohto interpreta (Ondrejka – Majerčík, 1966). Dnes ich vnímame ako kánon pre liptovský tanečný charakter. Nejde tu o **autenticitu**, ale o **autentifikáciu**. Ide o to, čo D. Boorstin nazval *pseudo-podujatím* [pseudo-events] (Boorstin, 1961); R. Dorson *folklórnym podvrhom* či *falzifikátom* [fakelore] (Dorson, 1976), alebo D. MacCannell *hranou auten-*

nečné workshopy zamerané na vyučovanie a sprístupňovanie autentických podôb ľudového tanca). *Huslovačka* bol projekt tanečného programu, ktorý vznikol v roku 2005 v spolupráci Dragúnov, ľudovej hudby Muzička (Bratislava), Klubu milovníkov autentického folklóru (KMAF) a ľudovej hudby Borievka (Košice). Tvorcovia sa zamerali najmä na prezentáciu autentických podôb ľudového tanca (t.j. základných motivických väzieb a krokových variácií), na 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.

ticitou [staged authenticity] (MacCannell, 1976). Ide o fenomén, ktorý sa v Európe zjavil v 19. storočí. Reprezentuje ho požiadavka 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, kultúrne, 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 tvorcu 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, čo uvidia na scéne, bude autentické.

Čo teda s folklórom na scéne? Dajú sa načrtnúť perspektívne umelecko-estetické východiská, ktoré by tvorcom pomohli vymaniť sa zo scénických bariér a medzi interpretácie folklóru, ako aj zo zajatia vnútorného sporu miery štylizácie a autentickosti, resp. autentifikácie? Autori, ktorí sa snažia uvádzať na scénu folklór v novej, pretvorenej podobe, by sa mali snažiť pri svojej tvorbe využívať umelecké postupy, s ktorými pracujú profesionálni umelci (divadelníci, výtvarníci, filmári, autori hudby a pod.). Tanečný, resp. hudobný motív, ale aj ľudový výtvarný prejav by mal mať na scéne funkciu inšpiračného zdroja a nie dogmy. Americký estetik N. Goodman hovorí, že umelec musí pri zobrazovaní zahrať 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, s. 41).

Vo svojej vlastnej tvorbe som sa ako choreograf, scenárista a autor scénických programov pre folklórne festivaly často snažil pracovať s detailom ako inšpiračným zdrojom, prezentovať autentický materiál z terénnych výskumov v širších kontextoch, využívať umelecké postupy divadla a pod. V tomto zmysle považujem za jednu z perspektívnych možností predvádzania folklóru na scéne metódu uplatňovania estetických a poetických princípov, s ktorými sa stretávame aj pri tzv. vážnom, resp. artificálnom umení. Ľudové umenie existuje od nepamäti v tesnom spojení s vyso-

kým 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 priraďujeme k umeleckým dielam a k umelcom, oveľa jasnejšie a kompaktnjšie sa nám bude javiť aj samotný status folklórneho diela a pominú aj spory o autentickosti a štylizácii folklóru na scéne.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BAUSINGER, H. 1970. „Folklorizmus“ ako mezinárodný jav. In *Národopisné aktuality*, roč. 6, č. 3 – 4, s. 217 – 222.
- BOORSTIN, D. J. 1961. *The image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992. ISBN 0-679-74180-1.
- DORSON, R. 1976. *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Chicago: Harvard University Press, 1976. 391 s. ISBN 0-674-30715-1.
- ERIKSEN, T. H. 2008. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7367-465.
- GOODMAN, N. 2007. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
- HAMAR, J. 2008. Folklór v tieni scénického folklorizmu. In *Národopisná revue*, 2008, roč. 18, č. 4, s. 215 – 225. ISSN 0862-8351.
- LEŠČÁK, M. – SIROVÁTKA, O. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982. 267 s.
- LEŠČÁK, M. 2009. O príprave Encyklopédie folklorizmu II. In *Národná osveta*, 2009, roč. 19, č. 8, s. 1 – 3. ISSN, 1335-4515.
- LUTHER, D. 2005: Hranice folklorizmu. In *Etnologické rozpravy*, 2005, roč. 12, č. 1, s. 11 – 15. ISSN 1335-5074.
- MacCANNELL, D. 1976. *The tourist: A New theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books, 1989. 207 s. ISBN 0-8052-0895-2.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1966. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. 483 s.
- ONDREJKA, K. – MAJERČÍK, J. 1966. *Tanečné motívy a motivická improvizácia z Liptovských Sliachov. Tancuje Vojtech Littva*. Dokumentárny film. Bratislava: Osvetový ústav, 1966.
- ZÁLEŠÁK, C. 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982. 312 s.