Banská Bystrica
Etnologické rozpravy 2/2015
Ročník XXII, 2015, č. 2

Vydáva
© Národopisná spoločnosť Slovenska
© Katedra sociálnych štúdií a etnológie FF UMB v Banskej Bystrici
© Ústav etnológie SAV v Bratislave

Vychádza dvakrát ročne.
Redakčné uzávierky Etnologických rozpráv: 31. marec a 30. júl.

Šéfredaktorky: Alexandra Bitušíková, Jolana Darulová
Redakčná rada: Zuzana Beňušková, Daniel Drápala, Mária Halmová, Hana Hlôšková, Katarína Koštialová, Zdena Krišková, Ladislav Lenovský, Katarína Nováková, Blanka Soukupová
Editorka: Zdena Krišková
Redaktori: Ivan Souček, Dagmara Bacová

Adresa redakcie: Katedra sociálnych štúdií a etnológie,
Filozofická fakulta UMB v Banskej Bystrici
Cesta na amfiteáter 1
974 01 Banská Bystrica

Vedecký recenzovaný časopis.
Kontinuálne nadväzuje na časopis Národopisné informácie (1967 – 1993).
Je evidovaný v medzinárodnej databáze ERIH.

Vydanie tohto čísla bolo spolufinancované z prostriedkov Národného osvetového centra pri MK SR.

Náklad: 200 kusov
Počet strán: 153
Tlač: ŠEVT Bratislava
Registračné č. MK SR: 924/94
ISSN 1335-5074

etnologické ROZPRAVY

ročník XXII | 2015 | číslo 2

etnologické
ROZPRAVY

Obsah

ročník XXII | 2015 | číslo 2

Editoriál

* s. 7

Štúdie

Miroslav Válka: Podíl Národopisné výstavy českoslovanské 1895 na formování scénického folklorismu

* s. 9

Ivan Murin: Indikujúce zmeny v obsahoch lokálnej kolektívnej pamäte

* s. 22

Teresa Smolińska: Kontrowersje wokół folkloru, folkloryzmu jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego

* s. 31

Juraj Hamar, Ľubica Voľanská: Dohovor o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva (2003) a video-dokumentácia ako sprievodný materiál k zoznamom nehmotného kultúrneho dedičstva

* s. 44

Ivan Matúš: Folklór a folklorizmus (obraz folklórneho hnutia v 21. storočí)

* s. 57

Martina Takácsová: Etnologická sonda do choreografickej tvorby a umeleckého smerovania významných choreografov amatérskeho folklórneho hnutia na Slovensku v druhej polovici 20. storočia

* s. 73

Materiály

Janina Hajduk-Nijakowska: Folkloryzm atrakcji. Wykorzystanie folkloryzmu w animacji kulturalnej w Polsce

* s. 85

Helena Beránková: „Moravský skandál." Nové (?) cesty a cíle výtvarného folklorizmu

* s. 101

Agáta Krausová: Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou ŠAFFOVA OSTROHA a jej vplyv v rámci folklórneho hnutia v súčasnosti.

* s. 110

Katarína Babčáková: K dramaturgickej koncepcii Folklórneho festivalu Východná a jej napĺňaniu v rokoch 2011 – 2013

* s. 124

Recenzie

Ivan Souček: Slovenský národopis 1953-2002. Bibliografia

* s. 138

Zuzana Profantová: Biografická metoda a metoda orální historie. Na příkladu výzkumu každodenního života v socialismu

* s. 141

Správy

Michal Uhrin: K príprave Etického kódexu Národopisnej spoločnosti Slovenska

* s. 144

Kamila K. Beňová: „Slovenské doktorandské fórum 2015. Podmienky a motivácie budúcnosti vedy na Slovensku"

* s. 146

Dominika Sabová: Študentská vedecká a odborná činnosť 2015 na katedre Etnológie a muzeológie FiF UK

* s. 152

ethnological
DEBATES

Content

volume XXII | 2015 | number 2

Editorial

* p. 7

Articles

Miroslav Válka: The influence of the Czecho-slavic Ethnological Exhibition in 1895 in the scenic folklorism

* p. 9

Ivan Murin: The indicating changes in the content of local collective memory

* p. 22

Teresa Smolińska: Controversy in folklore, folklorism as the Intangible Cultural Heritage

* p. 31

Juraj Hamar, Ľubica Voľanská: The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (2003) and the video-documentation as the attached material to the Intangible Cultural Heritage lists

* p. 44

Matúš Ivan: Folklore a folklorism (the demonstration of folklore movement in 21st century)

* p. 57

Martina Takácsová: Ethnological research of the choreography and the artistic tendency of the important choreographers of amateur folk movement in Slovakia in the second half of 20th century

* p. 73

Materials

Janina Hajduk-Nijakowska: Folklorism of Attractions. The Use of Folklorism in Cultural Animation

* s. 85

Helena Beránková: „Moravian scandal." New (?) ways and objectives of art folklorism

* p. 101

Agáta Krausová: National competition and exhibition of soloist dancers in the folk dance with the international participation "ŠAFFOVA OSTROHA" and its influence in the contemporary folk movement

* p. 110

Katarína Babčáková: Toward the dramaturgic concept of the Východná – Folklore Festival and achieving its intentions in 2011 – 2013

* p. 124

Reviews

Ivan Souček: Slovak Ethnology 1953 – 2002 Bibliography.

* p. 138

Zuzana Profantová: The biographical method and the method of the oral history. The example of the research of everyday life in socialism.

* p. 141

Reports

Michal Uhrin: Toward the preparation of the Slovak Ethnological Society Code

* p. 144

Kamila K. Beňová: „Slovak Doctoral Student Forum 2015. Conditions and inspirations of the Future Science in Slovakia"

* p. 146

Dominika Sabová: Student scientific and professional activities at the Department of Ethnology and Museology, Faculty of Arts, Comenius University

* p. 152

Nateraz posledný súbor príspevkov, venovaných problematike folklorizmu na Slovensku vyšiel práve v Etnologických rozpravách v roku 2005.[1] Fenomény tradičnej kultúry sú v moderných dejinách Slovenska menej či viac intenzívne, ale v podstate neustále objektom a predmetom vedomého a cieleného záujmu amatérov i profesionálov v oblasti umenia, turizmu, pamiatkovej ochrany, tiež však súčasťou štátnej kultúrnej politiky a dobovej ideológie. V globálnom chápaní sa nezriedka stávajú javmi masovej či populárnej kultúry s výraznou komerčnou funkciou. Na druhej strane napĺňajú duchovný svet a sebarealizačnú tvorivosť tisícov záujemcov a aktívnych alebo pasívnych aktérov. Potrebu ochraňovať a rozvíjať prejavy tradičnej kultúry v období globalizovanej modernity si uvedomuje a deklaruje svetové spoločenstvo aj prijatím dokumentov UNESCO. V oblasti ochrany tradičnej ľudovej kultúry ide o napĺňanie Odporúčania na ochranu tradičnej kultúry a folklóru, ktoré bolo prijaté na 25. zasadnutí Generálnej konferencie UNESCO 15. novembra 1989.[2]

Záujem, starostlivosť, pestovanie a zaoberanie sa tradičnou kultúrou predstavuje veľmi zaujímavý bádateľský problém z hľadiska viacerých vedeckých disciplín – etnológie a folkloristiky, umenovedných disciplín, teórie turizmu, ale aj psychológie či sociológie. Doterajšie práce sa folklórnym východiskám folklorizmu venujú predovšetkým z pohľadu konceptu folklóru ako umeleckého systému, narastá však počet prác, analyzujúcich prejavy folklorizmu ako komplexné javy súčasnej žitej kultúry, považované za jednu z mnohých alternatív sebarealizácie a za faktor sebaidentifikácie jednotlivca či skupiny.

Javy tradičnej kultúry, ktoré sa dostávajú do procesov folklorizmu či tzv. druhej existencie, podstupujú zmeny hierarchie funkcií, neraz tiež obsahový a formálny prerod. Miera zásahov a manipulácie s fenoménmi tradičnej kultúry v nových kontextoch vyvoláva zvlášť v ostatných približne desiatich rokoch na Slovensku diskusie, ktoré sa však mnohokrát nenesú v rovine vecnej argumentácie a dôkladnej analýzy, ale sú podfarbené subjektívnym vnímaním a javia sa neraz ako generačný rozpor.

Problematika folklorizmu a kultúrneho dedičstva bola už predmetom viacerých odborných a vedeckých fór. Napríklad v lete tohto roku o nej

[1] Etnologické rozpravy XII., 2005, č. 1.
[2] Vláda SR schválila návrh opatrení na jeho realizáciu uznesením č. 448/2000.

diskutovali aj vedci z oblasti etnológie spolu s odborníkmi z aplikovanej praxe v práci s folklórnymi súbormi na konferencii realizovanej v rámci festivalu Koliesko v Kokave.

Redakcia Etnologických rozpráv preto rada dala priestor príspevkom, ktoré sa pokúšajú túto – živú a mnohými aktérmi intenzívne žitú – problematiku uchopiť z viacerých pohľadov a priniesť nové konkrétne poznatky. Ak príspevky, ktoré prináša aktuálne číslo publikačného orgánu Národopisnej spoločnosti Slovenska, vyvolajú diskusiu, pripravovatelia čísla to budú považovať za pozitívum.

Hana Hlôšková

Použitá literatúra

LAFAZANOVSKI, E. (1996). Folklove: Salvation of the Local Mass Culture. In: Kõiva, M. (ed.): *Contemporary Folklore: Changing World View and Tradition.* Tartu, s. 29-35.

ŠMIDCHENS, G. (1999). Folklorism Revisted. In: *Journal of Folklore Research,* 36, No. 1, s. 51-70.

TURNER, R. – McARTHUR, P.H. (1990). Cultural Performances: Public Display Events and Festival. In: Shoemaker, G. H. (ed.): *The Emergence of Folklore in Everyday Life.* Bloomington, Indiana, s. 83-100.

etnologické
ROZPRAVY
Štúdie ročník XXII | 2015 | číslo 2

Podíl Národopisné výstavy českoslovanské 1895 na formování scénického folklorismu

The influence of the Czecho-slavic Ethnological Exhibition in 1895 in the scenic folklorism

Miroslav Válka

Doc. PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.
Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity Brno
valka@phil.muni.cz

Abstract: *In 2015, we remember the 120th anniversary of the Czech-Slavic Ethnographic Exhibition which was held in Prague between 15th May and 31st October 1895. The Czech-Slavic Ethnographic Exhibition played a significant role in the formation of stage folklorism – a cultural and social phenomenon introduced with its new functions at the Exhibition. These included national defence, collective integration and art. The efforts to show at the Ethnographic Exhibition the "real" life of the folk, especially its customs, habits, feasts, music, dance etc. came to a head at ethnographic festivities the largest from which – The Moravian Days – took place from 15th to 21st August 1895. It demonstrated both the annual cycle (Little Queen processions, the Ride of the Kings) and the customs associated with farming (Harvest Thanksgiving, gathering of flax spinners). The performers were active bearers of folklore traditions – these were village groups which – if needed - were set together by local amateur ethnographers – teachers, priests, students and local intelligentsia. Folklore expressions presented at the Exhibition fulfilled the criteria which were defined for so-called folklorism later – a conscious and intentional care of folklore and cultivation of folk culture in modern society whose integral part folklorism became.*

Keywords*: Czech-Slavic Ethnographic Exhibition 1895, scenic folklorism*

Kľúčové slová: *Národopisná výstava českoslovanská 1895, scénický folklorismus*

V letošním roce si čeští a slovenští etnologové a poučená kulturní veřejnost připomínají 120. výročí Národopisné výstavy českoslovanské. Domnívám se, že okolnosti vzniku výstavní ideje, její politické pozadí a společenský dopad jsou dostatečně známy, stejně jako průběh výstavy konané od května do října roku 1895. Význam výstavy byl zhodnocen hned po jejím skončení v dobovém společenském kontextu (Jakubec 1897), ale také později se k jejímu odkazu vraceli čeští a slovenští národopisci hlavně v jubilejních letech (Mjartan 1955; Frolec 1970; Podolák 1970; Suk 1975; Večerková 1996; Jubileum NVČ 1995). V souvislosti s tématem bych se zaměřil na podíl Národopisné výstavy českoslovanské při formování scénického folklorismu, kulturně společenského fenoménu, který se na výstavě uplatnil s novými funkcemi a poprvé v tak širokém měřítku.

Folklorismus jako kulturně společenský fenomén

Problematika folklorismu a jeho teoretická báze byly rozpracovány v 60. letech minulého století, nejdříve německými národopisci a etnomuzikology, jako byl H. Moser (1962), W. Wiora (1959) a H. Bausinger (1970). Bausingerova studie v Národopisných aktualitách svědčí o zájmu řešit uvedenou problematiku také v bývalém Československu. Z českých folkloristů se jevem zabývali D. Holý a O. Sirovátka (1985), na Slovensku M. Leščák (1982) a postupně nastupující generace folkloristů. Základní informace o různých formách folklorismu v České republice přinášejí z historického hlediska zpracovaná dvě lexikografická díla, vydaná na konci devadesátých let Ústavem lidové kultury ve Strážnici; mapují situaci zvlášť na Moravě a ve Slezsku (Pavlicová – Uhlíková 1997) a zvlášť v Čechách (Vondrušková 2000). V nových společenských a politických podmínkách se problematika folklorismu na Slovensku řešila jako aktuální problém na mezinárodní konferenci v r. 1999 (Kyseľ 2000) a v tematicky zaměřeném čísle *Etnologických rozprav* 2005 (Hlôšková 2005). V České republice v souvislosti s *Reprezentativním seznamem nemateriálního kulturního dědictví lidstva*, vytvářeného světovou kulturní organizací UNESCO, a v návaznosti na domácí *Koncepci účinnější péče o tradiční lidovou kulturu* z r. 2003[1] bylo jejich součástí řešení otázek teoretických a terminologických diskutovaných na strážnickém sympoziu v r. 2008 a uveřejněných v konferenčním sborníku (Blahůšek – Jančář 2008).

Obecně lze konstatovat, že folklorismus je mnohovrstevnatý fenomén – nejčastěji se hovoří o folklorismu scénickém, výtvarném a literárním.

[1] Koncepci schválila vláda České republiky na svém zasedání 11. 6. 2003. Viz Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu. Praha: Ministerstvo kultury, 2003.

Folklorismus scénický zahrnuje zprostředkované předvádění vybraných prvků lidové kultury mimo prostředí, kde vznikly, a s novými funkcemi národně obrannými, kolektivně integračními, uměleckými, reprezentačními, zábavnými či jen komerčními (Stavělová 2011). Hranice mezi scénickým folklorismem a folklorními projevy, které lze považovat ještě za součást tradiční lidové kultury, není ostrá a někdy značně diskutabilní (Luther, 2005), proto se v etnologické literatuře z poslední doby objevuje snaha nahradit termín folklorismus novým pojmem, který by lépe odpovídal současné společenské praxi a byl zároveň „korektní" – hovoří se o etnokulturních tradicích, jež na rozdíl od termínů folklor a folklorismus nejsou spojeny s diskutabilním pojmem „lid" (Pavlicová – Uhlíková 2008). Nový termín evokuje vazbu k etnicitě, sociálnímu konstruktu, kde důležitou roli hraje vědomí vlastní sounáležitosti se skupinou, do níž se jedinec včleňuje (Uherek 2011).

Doklady folklorismu před Národopisnou výstavou československou

I když doba Národopisné výstavy československé sehrála při formování scénického folklorismu zásadní roli, jeho kořeny lze hledat v českých zemích už dříve. Pomineme-li inspirující roli kultury lidových vrstev poddanské vesnice 18. století při zábavách šlechtických vrstev v době masopustu[2] nebo převádění lidových tanců k obveselení panstva a císařského dvora,[3] novou ideovou platformu tyto projevy dostávají v 19. století v souvislosti s konstituováním novodobých národů na etnickém principu a se snahami získat pro národní myšlenku všechny společenské vrstvy (Thiessová 2007).

Na Moravě je uvedené ideové poslání jevů tradiční lidové kultury spojeno s činností sběratelky Fr. X. Běhálkové, spolupracovnice L. Janáčka, a s tzv. olomouckou národopisnou družinou, která si kladla za cíl: *„Nejen zachraňovat posbírané památky umění, ale celý svérázný život lidu hleďme zachovat a restaurovat naší pomocí a příkladem!* " (NVČ 1895, s. 11). V praxi začala družina uvedené zásady realizovat na svých kočovných schůzích, které byly spojeny s lidovými slavnostmi, z nichž první se uskutečnila r. 1887 v Němčicích nad Hanou (NVČ 1895, s. 12). Jejich hlavní cíl byl národně uvědomovací: měly

[2] Maškarní sál na zámku v Českém Krumlově prezentuje takovou „maskovanou" společnost, kde mezi postavami z komedie dell' arte a cizokrajnými (orientálními) kroji nacházíme také Hanáka a Hanačku či český selský pár a karpatského valacha. Viz Cichrová 2011.

[3] Tak lze interpretovat malbu na zámku ve Velkém Meziříčí, z konce 18. století, kde je zobrazena zahradní slavnosti přibližující tanec lidových vrstev (poddaných) a přihlížející šlechtickou společnost. Viz Laudová 1992, s. 19. Hanácké tance se předváděly v premonstrátském klášteře na Hradisku u Olomouce 1693, kde sloužily k obveselení panstva, či ve Slavkově u Brna, kam pozval hanácké tanečníky kníže Kaunitz při návštěvě Marie Terezie a císařského dvora. Viz Válka 1992.

poukázat na společenský význam lidových zvyků a na hodnotu hanáckého kroje, proto se v programu objevily ukázky výročního a rodinného zvykosloví doplněné lidovými tanci. Další akce uspořádal Vlastenecký spolek olomoucký ve Velkém Ořechově u Brna (1888), kde L. Bakešová předvedla dívčí svatodušní obchůzku královniček, jež se po vydání tiskem stala prototypem uvedeného zvyku následně opakovaného na různých národopisných slavnostech po celé Moravě. Ideově koncipované pásmo sestavené z lidových tanců a doprovodných písní mělo sloužit k povznesení tanečních zábav v národním duchu.[4] Královničky L. Bakešová předvedla rovněž na národopisné výstavce v Troubsku u Brna (1894) i na pražské Národopisné výstavě čsl., kde spolupracovala s L. Janáčkem na realizaci tzv. moravských dnů (Pavlicová – Uhlíková 1995). Přípravou na Národopisnou výstavu čsl. měl být také koncert, který se uskutečnil v brněnském Besedním domě koncem listopadu 1892 ve spolupráci L. Janáčka a národopisného odboru výstavy v čele s F. Bartošem. Koncert přinesl vážnou hudbu zahrnující orchestrální úpravy lidových písní, ale také autentickou lidovou hudbu, již předvedli horňáčtí hudci z Velké nad Veličkou doprovázející tři páry tanečníků. Rozpačité vyznění horňácké produkce poznamenalo přenesení autentických hudebních a tanečních projevů do koncertního sálu, stejně jako i nepřipravenost městského publika konzumovat nestylizované folklorní projevy (Niederle 1893). Brněnský koncert poukázal na ožehavý problém, se kterým se pořadatelé národopisných slavností museli při scénické prezentaci folklorních projevů vyrovnat.

Jak je patrné, vybrané projevy tradiční rurální kultury dostávají novou kolektivně integrační funkci při vytváření národní identity, která provázela emancipační procesy probíhající v 19. století. Uvedená idea sehrála zásadní roli ve výstavních akcích, jež proběhly v Praze během devadesátých let 19. století. Jak vzpomíná R. Tyršová, jedna z vůdčích osobností při koncipování expozice „české chalupy" na Jubilejní výstavě v Praze 1891 a při formování svérázového hnutí, pohnutky jejich aktivit byly nacionální: *„Vyšli jsme s profesorem Koulou*[5] *z toho pokolení, které na jaře svého života bylo účastno své doby kouzelného rašení národního duchu, kterýmž jsou naplněna šedesátá léta minulého století. Dojmy z mládí nás ukovaly v tuhé nacionalisty, ba skoro národní šovény. Byli jsme a jsme nacionalisty i ve věcech umění* (Šenfeldová 1983). Odtud pramení

[4] Stejná idea byla spojena se vznikem České a Moravské besedy, tanečních svit sestavených z lidových tanců, které se uplatnily v kulturním programu na různých národních slavnostech, ale také v rámci tradičních hodových slavností.

[5] Profesor J. Koula (1855–1919), absolvent pražské polytechniky a vídeňské Akademie. V letech 1892–1917 byl kurátorem sbírky národopisu a historické archeologie Národního muzea. Jako spolupracovník R. Tyršové se angažoval při přípravě Jubilejní výstavy. V architektonické tvorbě se přikláněl k historismu, ale uplatňoval také dekorativní prvky lidové provenience a secesi.

snahy hnutí začlenit projevy starého selského umění do současné oděvní a bytové kultury a vytvořit specifický český národní styl, národní svéráz (Štěpánová 2005).

Idea Národopisné výstavy československé 1895

Společenský kapitál „české chalupy" inspiroval ředitele Národního divadla Fr. Ad. Šuberta k ideji velké národopisné výstavy a celonárodního národopisného hnutí, které by se stalo jakýmsi politickým programem, a vytvořilo konsensus přijatelný všem vrstvám české společnosti různě politicky orientované.[6] Ke koncepci výstavy Šubert sdělil na zasedání české kulturní veřejnosti konané 28. července 1891: *„Nemá to býti výstava všeobecná, ale o lidu, jeho životě, umění a veškeré působnosti, pokud se týká hospodářské výroby, dále též má si všímati lidu dělnického a maloměstského, vůbec veškerého lidu a prvotní výroby"* (Šubert 1896, s. 5). Byla přijata zásada, že výstava má zahrnout veškerý národ československý,[7] jeho vrstvy v přítomnosti a v minulosti, ale tato široká koncepce byla v některých momentech redukována na kulturu rolnických vesnických vrstev, jak ji navrhoval z důvodu zvládnutí celého výstavního podniku L. Niederle. Ale i tato užší koncepce narážela na nepochopení, jak se to objevuje v korespondenci krajinských výborů v Čechách, kterým nebylo jasno, co má výstava obsahovat. Souviselo to s tím, že zde většina jevů tradiční kultury v důsledku industrializace a nivelizace zanikla. Proto byly za vzor dávány moravské krajinské odbory, které už v roce 1892 zorganizovaly první národopisné výstavky většinou spojené s výstavou hospodářskou či uměleckou, jak čteme ve výstavních katalozích; součástí výstav se staly národopisné slavnosti, kde vesnické skupiny předváděly lidové tance a scénicky ztvárněné výjevy z rodinného a kalendářního obyčejového cyklu. O výstavce v hanáckém Kojetíně, první krajinské výstavě, podrobně referoval Český lid (Cvrček 1893), stejně jako o valašské výstavě ve Vsetíně (Václavek 1893) a o dalších, z nichž některé proběhly až v r 1894.

Vlastní Národopisnou výstavu československou, slavnostně otevřenou v Praze 15. května 1895, tvořilo několik specializovaných oddělení. Jejím jádrem byla výstavní vesnice sestavená z jednotlivých typů lidového domu v českých zemích a z části i ze Slovenska. Prezentovaly regionální formy vesnického domu a diferencovanou kulturu bydlení, ale také formy zemědělského hospodaření a charakteristické domácké výroby. *„Kromě výstavy předmětů neživých bylo při Národopisné výstavě československé nutno znázorňovati i*

[6] Tak interpretuje národopisné hnutí na konci 19. století historik a etnograf S. Brouček (1979).
[7] Označení „československý" byl použit jako opozitum k „deutschböhmen".

skutečný život lidu a jednotlivé výjevy života prostonárodního, zvláště zvyky, obyčeje, slavnosti, hudbu, tance atd.", jak se uvádí v reprezentačním sborníku, který byl o výstavě vydán v nakladatelství J. Otty (NVČ 1895, s. 518). Uvedený záměr byl realizován jednak formou oživení jednotlivých statků a chalup ve výstavní vesnici animátory z řad lidových vrstev pocházejících z regionu, jednak hudebními produkcemi ve slovácké krčmě a valašské hospodě; valašská osada byla dějištěm „stínání mája", na výstavní návsi se konala pouť s kramáři, komedianty, loutkovým divadlem, zpěváky, dudáky a s několika muzikami a dne 17. června se uskutečnila za přítomnosti početného obecenstva velice důkladně provedená *fidlovačka*, slavnost pražských a předměstských ševců (NVČ 1895, s. 518).

Národopisná výstava čsl. a scénický folklorismus

Pestrý společenský život byl na výstavě ve znamení sjezdů různých korporací, organizovaných návštěv domácích a zahraničních hostů a jeho vyvrcholení představovaly národopisné slavnosti a „výjevy", které se uskutečnily 14. července 1895 (plzeňská svatba), 15. – 21. srpna 1895, kdy proběhly slavnosti „kmenů" moravských a dvě skutečné slovácké svatby a konečně 1. a 2. října 1895 mohli návštěvníci výstavy poznat tance, zpěvy a výjevy ze života Slováků „uherských". Podle dobového hodnocení: *„Tyto dni, a zvláště dni slavností moravských tvořily skutečné vrcholy národopisné výstavy* (NVČ 1895, s. 519). Z uvedeného přehledu je patrné, že nejrozsáhlejší vystoupení prezentovalo folklorní tradice Moravy, kde řada z nich byla ještě integrální součástí společenského života vesnice. Ovšem termín jejich konání nebyl zvolen nejšťastněji, jak se dovídáme z korespondence L. Bakešové s hlavním organizátorem moravských slavností L. Janáčkem.[8]

Vlastní Čechy a jejich lidovou kulturu přiblížila svatba z Plzeňska, kde spolu s nedalekým Chodskem lidové tradice žily nejdéle.[9] Realizovaly ji vesnické skupiny z několika vesnic v okolí Plzně, které spolu s návštěvníky z jiných „západních okresů českých" na výstavišti přivítal předseda výstavy hrabě Lažanský, na jehož řeč odpověděli starosta Plzně a starosta okresního zastupitelstva. Svatebčané přijeli na pěti vozech, v amfiteátru byla postavena světnice nevěstina, ženichova a hospoda, v nichž se postupně odbývaly jednotlivé části svatebního rituálu. *Provedení svatby plzeňské vzrušilo nejen*

[8] Polovina srpna představovala dobu, kdy vrcholily žně, mnozí účastníci tak nebudou moci do Prahy jet, jiní budou sedření, vyschlí a opálení. Datum konání moravských slavností přes uvedené námitky ale zůstalo nezměněno. Viz Pavlicová – Uhlíková 1995, s. 130.

[9] Je zajímavé, že Chodsko, z hlediska lidové kultury nejživější český region, na výstavě samostatný prostor, vyjma chodského statku, nedostalo.

celou výstavu, nýbrž i celou Prahu. […] *Dojem svatby plzeňské byl tak veliký, že nikdo si nepředstavoval, že by mohl býti v době výstavy jinou slavností národopisnou překonán. I bylo k veliké cti výstavy, že přece ještě byl převýšen – a sice několikadenními národními slavnostmi kmenů moravských – Valachů, Hanáků, Horáků a Slováků* (NVČ 1895, s. 520).

Moravské dny na Národopisné výstavě čsl.

Jak jsme již konstatovali, širší scénická vystoupení se uskutečnily v rámci tzv. moravských dnů a zahrnovaly jak obyčejový cyklus výroční, tak zvyky spojené se zemědělským hospodařením a rodinným životem člověka. Účinkující se rekrutovali z řad aktivních nositelů folklorních tradic – šlo o vesnické skupiny, které byly pro potřeby vystoupení sestaveny regionálními národopisnými pracovníky rekrutujícími se z řad učitelů, kněží, studentů a místní inteligence. Vybrané zvyky připravené pro jevištní předvedení reprezentovaly stěžejní body lidového zvykoslovného roku, které byly podchyceny dobovou národopisnou publicistikou a určeny k zachování a předávání dalším generacím. Na počest Moravanů byl na Žofíně uspořádán slavnostní večer s projevy zástupců pražské samosprávy a organizátorů výstavy a vlastnímu vystoupení Moravanů v amfiteátru na výstavišti předcházel průvod účinkujících, který vyšel z návsi na výstavní dědině.

Program začal valašskými písněmi a tanci z Kozlovic, vesnice nedaleko Frenštátu pod Radhoštěm, z regionu, který byl inspirací pro skladatelské dílo L. Janáčka a teprve ve 20. století se identifikoval s Lašskem. Písně a tance z Kozlovic přiblížily folklorní tradice východní Moravy stejně jako následující valašská (vsacká) svatba z Polanky a z Lužné jižně od Vsetína, která „*nebyla sice rozsáhlá, ale jak lidem a kroji, tak prováděním všech zvyků svatebních svrchovaně zajímavá*" (NVČ 1895, s. 523). Pořadatelé ji rozdělili do dvou částí: během prvního vystoupení Valaši předvedli převážení peřin, čepení nevěsty a svatební tance (Urbachová 1995). Vedle plzeňské svatby zastupovala jinou regionální variantu svatebních zvyků, které byly divákům postupně prezentovány.

Protože hodové (posvícenské) tradice náležely v rámci výročního cyklu moravské vesnice k nejvitálnějším, nemohly na výstavě chybět. Reprezentovaly je hody z Troubska na Brněnsku, tedy západomoravská varianta obřadu, pro kterou jsou charakteristické dramatické prvky spojené s tzv. stínáním berana. Vlivem osvěty se naturalistický rituál humanizoval do divadelního představení, v rámci kterého beran dostává milost (Válka 2008). „*Účastníci* […] *za zvuku hudby rozpoutali všeobecnou živou veselost*" (NVČ 1895, s 522).

Variabilitu rodinných zvyků svatebních stejně jako lokální a regionální charakter lidové kultury, jež jako mozaika měla sestavit obraz národní kultury, dokumentovaly další dvě svatby předvedené vesnickými skupinami ze středomoravské Hané (Kroměřížsko) a z horňácké obce Velká nad Veličkou nedaleko moravsko-slovenské (uherské) hranice. I když struktura svatebního obřadu z Hané a z Horňácka byla analogická se svatbou plzeňskou a vsackou, folklorní projevy, lidový oděv a celkové vyznění obřadu se podstatně lišily, což bylo cílem pořadatelů – ukázat tato regionální specifika, která byla na Moravě zvláště markantní. Dojem z vystoupení popisuje výstavní sborník následovně: *„Pohled na arenu, přeplněnou ku konci veškerým lidem moravským, překonával vše, co od slavností moravských mohlo se očekávati, a dojem z toho byl přímo nevylíčitelný. Návštěvníkům výstavy a celé Praze objevil se již prvním dnem slavností takřka nový národopisný svět, o kterém až dosud málo kdo ze širšího obecenstva měl potuchy*." (NVČ 1895, s 522).

Druhý den moravských slavností byl ve znamení průvodu Moravanů ze Žofína na výstaviště, slavnostního přijetí na staroměstské radnici a společenského večera s představením v Národním divadle. V čele průvodu kráčel L. Janáček v čamaře a pak následovali účinkující: slovácká jízda králů, slováčtí sekáči a žnečky z Velké n. V. a velecká svatba s vozem vezoucím výbavu nevěsty, ořechovičské královničky s baldachýnem a hody z Troubska s dvěma ozdobenými berany. Další skupinu tvořili Valaši z Kozlovic a Vsačtí se svatbou, kteří skoro celou dobu v průvodu tančili. Čtvrtou, nejbohatší částí průvodu tvořili Hanáci – za hanáckým právem kráčeli účastnici roboty z Nové Dědiny, pak dožatá z Kroměřížska, na dvou vozech jely přástky z Litovelska a průvod uzavírala svatba z Kroměřížska s nevěstou a družičkami vezenými šestispřežením; ženich a ostatní svatebčané rovněž jeli na vozech. Na výstavišti je před národopisným palácem pozdravil předseda výstavy vzletnou řečí. *Dr. Koudela odpověděl jménem Moravanů delší řečí, v níž kladl důraz na národní jednotnost Moravanů s Čechy* (NVČ 1985, s. 522).

Třetí den moravských slavností proběhl v režii Hanáků, kteří představovali v minulosti jakýsi sociální vzor pro ostatní obyvatele Moravy. Začali hanáckým právem původně spojeným s masopustní dobou, kdy o ostatcích, posledních dnech masopustu, požádala mužská chasa rychtáře o předání vlády nad obcí a na základě získané soudní pravomoci mohla trestat různá provinění. Protože hanácké právo začalo žít vlastním životem a zformovalo se do samostatného zvyku prováděného i mimo masopustní dobu, bylo na návštěvníky výstavy aplikováno nejdříve ve výstavní vesnici a nakonec přímo v amfiteátru. Robota z Nové Dědiny u Kvasic na jihovýchodní Hané, další součást hanáckého vystoupení, připomněla znevolnění poddaných před rokem 1848, práci na

panském a zašlé „zlé" časy. Fojt a dráb, pracovní oděv, kosy a hrábě, trávnice děvčat – vše se snažilo přiblížit neradostnou atmosféru senoseč na panském v čase robotních povinností a svou koncepcí se blížilo spíše oblíbeným živým obrazům. Následující dožatá z Kroměřížska reprezentovala oblast lidových zvyků spojených s hospodářským rokem, stejně jako hanácké přástky z Nákla u Litovle, které byly předvedeny už v komorním prostředí koncertní síně jako ukázka lidového života v zimě. *Líbily se tak, že i nazítří musely se opakovati* (NVČ 1895, s. 523).

Poslední den pokračovaly moravské slavnosti ve výstavním amfiteátru za účasti všech „čtyř kmenů moravských": Valaši kozlovští začali slavnost pochodem a předvedli několik svých tanců. Na severní straně arény, kde byla naznačena valašská jizba, se v ní konala první část valašské svatby – loučení nevěsty s rodiči, zpěv svatebních písní a opět taneční produkce s charakteristickými lidovými tanci jako valašská, obrácaný ad. Následně nastoupila svatba velecká, z níž bylo předvedeno odvážení peřin a obřadní hry. Po nich vstoupil do arény průvod 22 párů královniček z Troubska, Ořechoviček a ze Šlapanic. Svou vážností a důstojností kontrastovaly s „divokou" jízdou mužské chasy na koních označovanou jako jízda králů, letniční (svatodušní) zvyk doložený v různé dramaturgické podobě po celých českých zemích, který nejvýraznější podobu měl na střední a jihovýchodní Moravě, kde se také udržel nejdéle. Proto ho mohla na výstavě předvést mužská chasa ze slováckého Vlčnova a z Kněžduba.[10] Po slovácké jízdě králů vjela na scénu hanácká svatba z Kroměřížska, v rámci které uspořádali zástupci čtyř moravských kmenů předsedovi výstavy hraběti Lažanskému upřímnou ovaci. Slavnosti ukončil velký průvod po aréně, který vyvolal v divácích následující dojmy: *„Obecenstvo neustávalo volati a tleskati nemohouc takřka ani se rozloučiti s národopisnými slavnostmi moravskými, které zanechaly po sobě dojem nesmazatelný"* (NVČ 1895, s. 526).

Slováci a Národopisná výstava českoslovanská

I když výkonný výbor zamýšlel uskutečnit širší výpravu „uherských" Slováků, která by předvedla zvyky slovenského lidu, *úmysl tento zmařen byl však příkrostí, s jakou vláda uherská postavila se proti výstavě. Pořádání podobné veliké výpravy*[11] *bývalo by se vykládalo za nějakou velezradu na státu uherském a bývalo by z Pešti hned potlačeno* (NVČ 1895, s. 526). Jen malou

[10] Honění krále bylo předváděno také na krajinských výstavách na Hané, v Kojetíně, Tovačově, Nákle, Prostějově. Viz Večerková 1995.
[11] Tj. v rozsahu jako z Moravy.

náhradou byla neoficiální skupina asi deseti Dětvanců a stejného množství Slováků z Trenčanské stolice z Maríkové a z obce Vydrné, kterou zorganizoval D. S. Jurkovič. Slováci poprvé vystoupili prvního října v amfiteátru, kde byla postavena koliba, v níž plál oheň, hrálo se na fujaru, zpívaly „dumné" písně a tančil zbojnický odzemek. Z technických důvodů byly v následujících dnech přeloženy písně a tance Slováků do komornějšího prostředí koncertní síně, „*v níž přicházely daleko více k platnosti právě tak jako postavy Slováků, pravé to modely pro malíře a sochaře.* [...] *prováděno, co přinesl na mysl okamžitý nápad, rozjařenost a různá nálada vůbec, pravidlem jen střídány byly písně s tanci*" (NVČ 1895, s. 526–527).

Závěr

Z uvedeného přehledu je patrné, že Národopisná výstava československá se snažila prezentovat lidovou kulturu předindustrální vesnice komplexně ve všech formách materiálních i nemateriálních. K uvedenému cíli museli pořadatelé provést výběr jejich charakteristických (typických), ale zároveň reprezentativních složek na teritoriu historických českých zemí a z části i na Slovensku. Nacionální charakter výstavy ale eliminoval kulturu neslovanského obyvatelstva. Folklorní projevy prezentované na výstavě splňovaly kritéria, která později byla stanovena pro folklorismus (Holý – Sirovátka 1985), i když u řady vystoupení bychom mohli uvažovat o autentickém projevu, kde stylizace a choreografické zásahy byly minimální. Vystoupení z oblasti rodinných a výročních zvyků se však scénicky koncipovala, aby mohla být předváděna národně orientovanému publiku s požadovaným efektem a patřičnou gradací. Příprava jednotlivých vystoupení byla prováděna předem za účasti poučených osobností angažovaných v regionech společensky a kulturně. Zmiňovali jsme se o L. Bakešové, která byla rodinnými pouty spojena s olomouckou národopisnou družinou a spolupracovala s učitelem J. Sojkou. V oblasti Valašska sehrál důležitou roli středoškolský profesor J. Válek, organizátor valašské svatby, se skupinou z Kozlovic byl v kontaktu přímo L. Janáček, hlavní organizátor moravských slavností, a hanácký den připravili kroměřížský právník J. Dorazil, hanáckou svatbu rolník J. Zdráhal a nákelskou přástku učitel O. Vidrman a lékař J. Smyčka. Na Moravském Slovácku se o přípravu účinkujících zasloužil zejména F. Zeman, varhaník ve Velké n. V. Kontakt se Slováky zajišťoval architekt D. S. Jurkovič.

Důležitá byla nová role, kterou národopisný program na výstavě měl – podpořit myšlenku sounáležitosti Čechů a Moravanů (neoficiálně i Slováků), posílit myšlenku národní identity a legitimizovat české státoprávní požadavky. Politické využití folklorismu a loajalita vůči panovníkovi byly na výstavě také

přítomny i přes negativní postoj ze strany oficiálních vídeňských vládních kruhů. Jeho symbolické vyjádření lze spatřovat v „Holdu kmenů československých", živém obrazu uspořádaném u příležitosti návštěvy J. c. a k. výsosti arcivévody Karla Ludvíka, reprodukovaném formou fotografie také v reprezentativním sborníku, který o výstavě byl vydán (NVČ 1895, s. 513).

Lidové slavnosti na Národopisné výstavě československé v Praze i na předchozích krajinských výstavkách splňovaly kritéria uvědomělé, záměrné péče o folklór a pěstování lidové kultury v moderní společnosti, jíž se folklorismus stal integrální součástí. Výstavní doba sehrála v tomto procesu zásadní iniciační a normující roli.

Literatura a prameny

BAUSINGER, H. (1970). „Folklorismus" jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality* 7, s. 217–222.

BLAHŮŠEK, J. – JANČÁŘ, J., eds. (2008). *Etnologie – současnost a terminologické otazníky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.

BROUČEK, S. (1979). České národopisné hnutí na konci 19. století. Praha: ČSAV.

CICHROVÁ, K. (2011). Leckteří národové. Schwarzenbergská sbírka kostýmních miniatur na zámku Český Krumlov. České Budějovice: Národní památkový ústav.

CVRČEK, J. (1893). Národopisné výstavky a slavnosti na Moravě roku 1892. *Český lid* 2, s. 542–546.

FROLEC, V. (1970). Národopisná výstava československá a Morava. *Národopisné aktuality* 7, s. 185–204.

HLÔŠKOVÁ, H. (2005). Folklór a folklorizmus. K terminológii a koncepciám v aktuálním diskurze. *Etnologické rozpravy* 12, č. 1, s. 16–25.

HOLÝ, D. – SIROVÁTKA, O. (1985). O folklóru a folklorismu. *Národopisné aktuality* 22, s. 73–83.

JAKUBEC, J. [1897]. Význam Národopisné výstavy československé. In: *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: J. Otto, s. 540–542.

JUBILEUM NVČ (1995). K jubileu Národopisné výstavy československé v Praze 1895. *Český lid* 82, s. 177–230.

KYSEĽ, V., red. (2000). *Folklorizmus na prelome storočí*. Bratislava: Prebudená pieseň.

LAUDOVÁ, H. (1978). Lidové slavnosti – jejich formy a funkce v jednotlivých obdobích národního obrození III. In: *Etnografie národního obrození 4*. Praha: ÚEF ČSAV, s. 27–254.

LAUDOVÁ, H. (1992). Folklorismus a dobové formy prezentace hudebně tanečních projevů lidové tradice. *Národopisná revue* 2, s. 18–20.

LEŠČÁK, M. – SIROVÁTKA, O. (1982). *Folklór a folkloristika. O ľudovej slovesnosti*. Bratislava: Smena.

LUTHER, D. (2005). Hranice folklorizmu. *Etnologické rozpravy* 12, č. 1, s. 11–15.

MJARTAN, J. (1955). Jubileum česko-slovenskej spolupráce v národopise. Spomienka na šesťdesiate výročie Národopisnej výstavy československej v Prahe 1895. *Slovenský národopis* 3, s. 450–475.

MOSER, H. (1962). Folkorismus in unsere Zeit. *Zeitschrift für Volkskunde* 58, s. 177–209.

NVČ (1895). *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: J. Otto, [1897].

NIEDERLE, L. (1893). Lidový koncert v Brně. *Český lid* 2, s. 431–434.

PAVLICOVÁ, M. – UHLÍKOVÁ, L. (1995). Moravské lidové slavnosti na NVČ v Praze v korespondenci Lucie Bakešové a Leoše Janáčka. *Národopisná revue* 5, s. 129–135.

PAVLICOVÁ, M. – UHLÍKOVÁ, L., red. (1997). *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: ÚLK.

PAVLICOVÁ, M. – UHLÍKOVÁ, L. (2008). Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: *Etnologie – současnost a terminologické otazníky*. Strážnice: NÚLK, s. 50–55.

PODOLÁK, J. (1970). Národopisná výstava československá a Slovensko. *Slovenský národopis* 18, s. 585–594;

SIROVÁTKA, O. (1989). Dvě formy folklorismu. *Národopisné aktuality* 26, s. 159–165.

SIROVÁTKA, O. (1992). Folklorismus v kulturním životě společnosti. *Národopisná revue* 2, s. 13–19.

STAVĚLOVÁ, D. (DS) (2011). Folklorismus. In: *Malý etnologický slovník*. Strážnice: NÚLK, s. 32–33.

SUK, R. (1975). Význam Národopisné výstavy československé ve vývoji naší etnografie. *Český lid* 62, s. 125–128.

ŠENFELDOVÁ, H. (1983). Počátky studia lidového umění jako zdroje pro soudobé využití (R. Tyršová). In: *Počátky vědeckého národopisu a studium českého a slovenského lidového umění*. Olomouc: Vlastivědný ústav, nestr.

ŠTĚPÁNOVÁ, I. (2005). *Renáta Tyršová*. Praha – Litomyšl: Paseka.

ŠUBERT, F. A. (1896). *Hlasy o Národopisné výstavě československé*. Praha: Národopisné muzeum čsl.

THIESSOVÁ, A.-M. (2007). *Vytváření národních identit v Evropě 18. až 20. století*. Brno: CDK.

UHEREK, Z. (ZU) (2011). Etnicita. In: *Malý etnologický slovník*. Strážnice: NÚLK, s. 18–20.

URBACHOVÁ, E. (1995). „Valašská svatba" na Národopisné výstavě československé v Praze 1895. *Národopisná revue* 5, s. 136–138.

VÁCLAVEK, M. (1893). Národopisná výstava na Vsetíně ve dnech 14. – 28. srpna 1892. *Český lid* 2, s. 221–230, 435–445.

VÁLKA, M. (1992). Hanatika jako projev folklorismu. Lidová kultura Hané 17. – 19. století v poloze inspiračního zdroje. *Národopisná revue* 2, s. 20–25.

VÁLKA, M. (2008). Hodový rituál jako komunikační platforma lokální komunity. In: *Vývojové proměny etnokulturní tradice*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, 37–49.

VEČERKOVÁ, E. (1995). Lidé, obyčeje, slavnosti. K jubileu Národopisné výstavy československé. *Folia ethnographica* 30, s. 3–32.

VONDRUŠKOVÁ, A.., red. (2000). *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: ÚLK.

WIORA, W. (1959). Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein. In*: Das Volkslied heute. Musikalische Zeitfragen* 7, s. 9–25.

Indikujúce zmeny v obsahoch lokálnej kolektívnej pamäte

The indicating changes in the content of local collective memory

Ivan Murin

PhDr. Ivan Murin, PhD.
Katedra životného prostredia
Fakulta prírodných vied
Univerzita Mateja Bel av BanskejBystrici
ivan.murin@umb.sk

Abstract: *The text involves field findings from 2013 and 2014 which document, analyse hermeneutically and verify globally recorded regress of the transmission between the older and younger European generation of the present. Research teams participating in this activity consist of ethnologists, cultural and social anthropologists with affiliation to intangible cultural heritage. Methodologically, it is based on ethnographic field evidence of knowledge, traditional art, folklore. The hermeneutic method of analysis of signs transmitted between generations, which has been applied, uses quality/quantity indicators of the disruption of intergenerational cultural transmission.*

Key words: *generational transmission, collective memory, living intangible traditional culture, hermeneutic analysis, EU research priorities*

Kľúčové slová: *generačná transmisia, kolektívna pamäť, nehmotné kultúrne dedičstvo, hermeneutická analýza, EÚ výskumné priority*

V štúdii sú uvedené prvé zistenia v snahe overiť terénnou etnografiou závažnosť zistení európskych expertov a praktikov v oblasti kultúrneho dedičstva, ktorí sa snažia upriamiť pozornosť na kultúrnu transmisiu medzi aktuálnou staršou a mladšou generáciou. Aby takéto zistenia refelektovali európsku relevantnosť, je nevyhnutné verifikovať ich v konkrétnom etnografickom teréne Európy. Výber lokality (-ít) je zároveň podmienený dlhodobým záujmom autora o problematiku z pohľadu výskumu kultúrneho dedičstva v jeho formách hmotného, nehmotného a dnes čoraz viac transmitovaného v digitálnej forme. Etnograf v teréne sa stretáva s úlohou

zdokumentovať, verifikovať a zhodnotiť empirické indikácie kolektívnej pamäti – obsahy. Z pohľadu nehmotného kultúrneho dedičstva, ktoré je hlavným predmetom záujmu, ide o výskum obsahov kolektívnej pamäti konkrétneho lokálneho spoločenstva, etnograficky zaznamenaných v prehovoroch participantov terénneho výskumu. *Prehovor*, tento pôvodne lingvistický termín, najlepšie pomenováva obsahy zakódované v symbolickom jazyku, ktorý môže terénny etnograf skúmať. Keďže ide o vysoko symbolický jazyk, prirodzene sa týka kolektívnej pamäti, ktorá má mnohé sémantické roviny. Kultúrne kódy, v ktorých obsahy kolektívnej pamäti evidujeme, užšie vymedzené tvoria obsahy sémantickej pamäti (Gavriely-Nuri, 2014). Tradované obsahy kultúrnej kolektívnej pamäti a ich stabilizácia spoločenstvom je potom empíria, do ktorej etnograf vstupuje predovšetkým s erudovanosťou rozpoznať ich znakovosť ako horizontálnej historicity, tak aj ich synchrónne vnímanej aktuálnej vitality.

Aplikované výskumy následne smerujú k etnologickým či antropologickým interpretáciám. V našom prípade ide o dopady globálnych zmien, bližšie zamerané na generačnú transmisiu zmeny v hodnotovom spoločenstve lokálnych kultúr Európy. V prípade kolektívnej generačnej pamäti predovšetkým ide o zmeny v získavaní obsahov kolektívnej pamäti v kontextoch prevahy technickej komunikácie, globalizácie lokálnych kultúr, prúdenia kultúry West to East/East to West, medzigeneračného diskurzu. Práve sledovanie generačného odovzdávania sociálne fixovaných hodnôt lokálnym spoločenstvom je pre antropológiu a etnológiu všeobecne považované za tému základného výskumu. Hypotézami, s ktorými sme pracovali v teréne boli: zmeny pri generačnom odovzdávamí obsahov kultúrneho dedičstva sa týkajú hlavne preferencií komunikačného kanála, demografické zmeny v regiónoch so zachovalou živou tradíciou majú za následok regresiu tradičnej kultúry, folklorizmus je hlavný spôsob uchovávania obsahov tradičnej kultúry v lokalitách výskumu.

Kolektívna pamäť a generačná transmisia

Pre podporu významu výskumu generačnej transmisie obsahov kultúrneho dedičstva je potrebné pripomenúť si záujem, ktorý sa vo výskume kultúrnej transmisie prejavuje nielen v antropologických disciplínach. Transmisiu ako základný predpoklad pri vnímaní životnosti kultúrneho javu vysvetlili Wundt vo svojej Völkerpsychologie (Wundt, 1921), kolektívne zdieľanie kultúrnych hodnôt Jung (Jung, 1954) konceptmi archetypov a význam kolektívnej pamäti Halbwachs (Halbwachs, 1980). Tomuto zodpovedá aj kultúrno-antropologické vnímanie kultúrnej transmisie

postupujúce od historických prístupov ako popísať kultúrny vzor (Benedict, 1934, 1999), ako popísať kultúrne modely transmisie (D'Andrade & Strauss, 1992), ako kultúrny prenos interpretovať (Geertz, 1973, 2000) a ako zaznamenať kultúrne prejavy, obsahy transmisie (Shore, 1996). Aktuálne poznanie procesu kultúrnej transmisie založené na etnografických zisteniach je, že sa kultúra konceptualizuje a stabilizuje opakovaním sa vo variabilných kontextoch, kde si uchováva mieru svojho invariantného základu (D´Andrade, 2012; Quinn & Holland, 2012). Toto opakovanie sa prejavuje v praktizovaní kultúry, správaní spoločenstva, ako aj individuálnej tvorbe v rôznych sociálnych prostrediach rodiny, society, lokality, regiónu, etnika. Tu je potrebné uviesť, že generačná transmisia je charakteristická horizontálnym obmieňaním sa a vnímať ju oddelene ako vertikálnu, je veľmi reduktívne. Problematiku generačnej transmisie je preto potrebné vnímať ako z pohľadu medzigeneračného *vertikálneho* prenosu, tak aj z optiky prenosu *horizontálneho* pri generačnej komunikácii, selekcii a variovaní kultúrnych obsahov (Hewlett & Cavalli-Sforza, 1986: 923).

Opakovanie kultúrnych praktík je najzákladnejším postupom pri kultúrnej adaptácii spoločenstva i jednotlivca (Rogoff, 2003). Úloha starších generácií pri zapájaní nových generácií do kultúry spoločenstva takto vyjadrená terminológiou komunikačných štúdií (Greenfield, 2000), je sprievodnou participáciou (*guided participation*). Z poznatkov terénnej etnografie máme mnoho etnografických príkladov, ktoré dokladajú, že oblasti (*transmission belts*), kde hľadať hlavné prúdy kultúrnej transmisie, sú viac charakteristické učením sa kultúrnych modelov a imitovaním správania, než formálnym - inštitucionálnym učením sa. V tejto súvislosti tvorí v súčasnosti stále najvýznamnejšiu rolu staršia generácia Európanov, a to pri expedovaní kultúrnych obsahov a mladá generácia pri jej percepcii, selekcii a inovácií.

Modelovanie kultúrneho prenosu zostáva kontinuálne diskusnou témou medzi zástancami pôsobenia univerzálnych biologických vplyvov ako aj kultúrno-relativistických kontextov. Modelové správanie transmitujúce sa cez generácie, plní hlavnú funkciu sociálneho učenia, pochopenia vysoko symbolických významov efektívnym spôsobom. Na túto funkciu poukazovali biológovia pri štúdiu empatie (Lorenz, 1977). To je vnímané ako identifikovanie sa so samým sebou ako individualitou (*i-identity*), ako aj identifikovanie sa s ostatnými členmi zdieľaného spoločenstva (*s-identity*) (Gallese, 2003: 172). Biologicky preukázateľné významy kultúrnej transmisie u detí smerujú do upriamenia ich pozornosti na kultúrny jav, zámernosti správania sa a konania a pochopenie správania sa. Modelové správanie na základe kultúrnej transmisie reprezentuje takto prvý prejav socializácie jedinca, a to zvládnutím imitovania

starších (Meltzoff & Moore, 1998: 50). Kultúrny prenos (*convoy*) obsahov a kultúrne dedené vzory (Komárek, 2009) takto vytvárajú prvé základné vedomosti i podoby správania sa človeka.

Aktuálnejšie alternatívy pomenovania fenoménu pôsobenia kultúry na socializáciu človeka sa snažia, pripomeňme, že už pomerne zdĺhavú diskusiu medzi *nature* a *culture*, vymedziť novšie. Jednou z možností je chápať kultúru získanú generačnou transmisiou ako konvenčnú prípravu jednotlivca pre akceptovanie spoločenstvom. Kultúrne dedičstvo potom v takomto vymedzení reprezentuje sumu historicky a kultúrne spoločenstvom akceptovaných prejavov kultúry, neustále vystavených selektívnemu tlaku vrodeného kultúrneho správania hľadaním inovácií. Kultúra pomáha takto pochopiť meniaci sa okolitý svet novými a inovujúcimi stratégiami, rovnako tak uchováva v kultúrnej pamäti spôsoby, ktorými toto pochopenie realizovala. Stereotypne by sme si takto v Európe mohli predstaviť kultúry vysoko inovatívne, no rovnako aj vysoko tradicionalistické. V európskych krajinách sú hodnoty generačnej interakcie rôzne, reprezentujú ako vo vysoko individualistickom orientovaní sa v kultúre, tak aj príklonom ku tradičným modelom kultúrnej transmisie. Obavy z globálnych zmien, hlavne demografických a obavy z prúdenia nových kultúr, sú problémom vysporiadania sa s bohatou kultúrnou tradíciou Európy a pochopenia jej aktuálnej funkcie. Z pohľadu teórie komunikácie sú dopady globalizácie najviac vnímané cez zmenu preferencie komunikačných kanálov kultúrnej transmisie a to technických na úkor kontaktných.

Transmisia a tradovanie

Generačná transmisia je základnou témou pre pochopenie podstaty tradovania v kultúre. Tradovaním sa chápe proces, kde po sebe idúce generácie prenášajú hodnoty, poznania a kultúrne praktiky (Cavalli-Sforza & Feldman, 1981: 338-339), bežne synchrónne zaznamenateľné v aktuálnej živej kultúre. Každá generácia importuje, selektuje, inovuje a expeduje kultúrne obsahy. Neustále participovanie, opakovanie a expedovanie sú hlavné spôsoby, akými sa tradícia stabilizuje, na čo si vytvára špecifické sociálne a kultúrne normatívy. Viacerí etnografi pri terénnom zaznamenávaní tradičnej kultúry v európskych kultúrach upozorňujú na vysoko aktuálnu funkciu prenosu hodnôt medzi najstaršou generáciou a dospievajúcou generáciou, upozorňujú na jej prioritu pri šírení kultúrneho dedičstva. Tento spôsob špecifickej transmisie nazývajú transmisiou obkročnou *intergenerational step over transmission*. Upozorňujú, že zmenou štruktúry intergeneračných vzťahov (Hlôšková, 2000) dochádza k jej oslabeniu. V etnografickom teréne tým

môžeme vysvetliť zmenu pri preferovaní zdrojov poznatkov tradičnej kultúry. Podporu pre toto tvrdenie môžeme uviesť aj z iných kultúr alebo z cross-culture štúdií, ktoré vypovedajú, že generačnú transmissiu nesusediacich diád omnoho viac sprevádza obdiv ku starším generáciám. keď takto prenášané hodnoty sa dospievajúcou generáciou prijímajú ľahšie (Trommsdorff, 2009: 149) .

Z pohľadu nielen Geertzovho chápania kultúry ako semiotického sytému (Geertz, 1973) sa potom za obsahy kultúrnej transmisie považujú všetky znaky tohto systému, ktoré nesú nejakú kultúrnu informáciu. V našom zadaní sú predmetom výskumu len tie, ktoré sú generačne odovzdávané, stabilizované procesom tradovania a aktuálne reprezentujúce všeobecne akceptovateľné hodnoty generačným spoločenstvom. Shore kultúrne obsahy z pohľadu transmisie odporúča študovať nielen sociálne, teda v externom sociálnom svete (*culture-in-the-world*), ale aj kognitívne v internom svete mentálnych reprezentácií (*culture-in-the-mind*) (Shore, 1996 : 5).

Úloha folklorizmu pri stabilizovaní obsahov kolektívnej pamäti

Výsledkami našich zistení boli zmapované a zhodnotené zistenia, ktoré v období 2005 – 2012 tvorili najčastejšie obsahy kolektívnej pamäti skúmanej lokality. Tieto sme zoskupovali do skupín kódov/rodín kódov. Samotné kódy klasifikujú, ktoré reprezentácie a s akou silou ukotvenia pre empirickú evidenciu sú používané pri spoločnom výklade lokálnej pamäti. Všetky empirické zistenia z terénu ukotvujú naše poznatky a dopĺňajú sumarizované

Tabuľka Prehľad zistených znakov v hermeneutickej jednotke HU Severný Malohont

Hermeneutic unit Severný Malohont (Slovakia)

		Intangible culture heritage						
		Analyse				Generation preference		
Super Codes	*Codes*	*PD*	*QU*	*Signs Old/New*	*Density of generation relations*	*Old population*	*Gen Y*	*Transmission*
+	Oral traditions and expressions	47	355	269/86	126	112	8	6
+	Folklorism	22	157	115/42	18	6	6	6
	Traditional knowledge	12	57	42/15	12	8	2	2
	Traditional customs	10	17	15/2	12	8	2	2
+	Rituals	15	130	32/98	82	23	12	47
+	Performing etnic arts	12	64	11/53	13	2	10	1
	Traditional craftsmanship	6	16	10/6	4	2	1	1

Note: Vzťahy (relations) vyjadrujúce kontinuitu tradovania medzi generáciami sú vyjadrené v sivom podfarbení.

výsledky v kódoch a v rodinách kódov. Predmetom posudzovania sú kvantitatívne dáta početností znakov a kvalitatívne kódovanie znakov tradičnej kultúry so zatriedením na staršie a mladšie znaky.

Udržiavanie folklóru v spolkoch má v skúmaných lokalitách dlhú tradíciu a tak je zrejmé, že folklorizmus je reprezentatívnou formou kultúrneho dedičstva v skúmaných lokalitách. Z našich zistení (viď tabuľka) vyplýva, že generačné preferencie v skúmaných lokalitách vykazujú rozdielnosť hlavne príklonom generácií k novým prejavom folklorizmu – teda pestovaného folklóru v súboroch a zoskupeniach. V skúmanej lokalite je generačná preferencia vyjadrená vo dvoch formách organizovania folklórnych kolektívov. Staršia generácia sa organizuje vo folklórnych skupinách a preferuje jednoduchšie scénické postupy a mladšia generácia sa organizuje vo folklórnych súboroch a preferuje náročnejšie scénické postupy a príklon ku zdrojom získaných z internetových portálov, ktorých ten ktorý historický variant je digitálne zdokumentovaný. Medzi týmito skupinami dochádza k vzájomnej interakcii v prípadoch spoločných predstavení pre verejnosť.

V lokálnej kultúre *in vivo* je v najčastejšom obrade - svadobnom pomerne rovnako zastúpená nová a staršia symbolika (znakovosť) obradu. Empiricky však vykazujeme nárast záujmu mladej generácie o formálny úradný sobáš bez svadobného rituálu. Pohrebný obrad obsahuje najviac prvkov staršej symboliky, no pochopiť ju a zhodnotiť ju vie najmä staršia generácia. Ďalšie rituály ako vojenská odobierka, narodenie potomka sú voči týmto dvom rituálom marginálne. Najväčšia disproporcia medzi generačnými preferenciami je v *oral history*, ktorá je takmer výlučne prejavom staršej generácie. Mladá generácia preferuje technickú komunikačnú interakciu cez sociálne siete. Zvyky, ako napríklad obchôdzky sú doznievajúcou tradíciou, na ktorej sa sporadicky zúčastňuje mladá generácia. Hlavné kresťanské sviatky viac než tradície reprezentuje konzum. Kontextom, ktorý najviac ovplyvňuje problémy generačnej kontinuity, je odchod mladej generácie do miest, kde sa stráca lokálny kontext pestovania javov kultúrneho dedičstva. Len veľmi málo z nich (asi 30%) sa vracia späť do lokality a môže tak replikovať znalosti získané od staršej generácie.

Záver

K zodpovedaniu hypotéz zaznamenávania zmien generačnej transmisie medzi staršou a mladšou generáciou môžeme vysloviť stanovisko, že aktuálna Generácia Y má rozhodujúcu rolu pri udržiavaní živej tradičnej kultúry lokálneho spoločenstva. Je prvou skutočne globálnou generáciou a svoju identitu s lokálnou príznačnosťou globálne prezentuje hlavne na

sociálnych sieťach internetu. Predpokladom udržania znakov lokálnej kultúry je, že bude zostávať v lokalite svojho rodiska. Takto bude určitým stabilizujúcim replikátorom tradícií aj pre potenciálne novo prisťahované obyvateľstvo. Je zrejmé, že pre uchovanie obsahov kolektívnej pamäti bude potrebné aktivizovať nové formy databáz a technickej transmisie. Kontaktná medziosobná výmena poznatkov ustupuje do pozadia a preferuje ju len staršia generácia. Nové formy uchovávania obsahov kultúrneho dedičstva môžu mať podobu prezentácie spoločenstva navonok (folklorizmus), ako aj podobu prezentácií tradičných poznatkov ústiacich napríklad do remeselnej produkcie určenej mimo lokality. Veľmi stabilné zastúpenie tradičných znakov v rituáloch svadby pri Generácii Y napovedá, že štruktúra obradov sa mení veľmi pomaly. Pre lepšie predikovanie zmien je potrebné sledovať všeobecne demografický vývoj v lokalite a v celej Európe. Ten je v sledovanom regióne dlhodobo charakteristický negatívnymi demografickými ukazovateľmi rastu – natality, migrácií a kvality života (Mládek, Kusendová, Marenčáková, Podolák, a Vaňo, 2006). K pomeru dnešnej početnosti skúmaných lokalít bude v roku 2050 prognóza podľa vývoja v Európe približne o tretinu nižšia (Rhisiart, 2012c). Tieto zistenia následne slúžia stanoveniu ďalších priorít výskumu. Vedú hlavne do oblastí: kultúrne dedičstvo a identita, šírenie poznatkov o kultúrnom dedičstve, pochopenie hodnôt, globálna zmena a adaptácia v sociálnej a kultúrnej špecifikácii.

Literatúra

BENEDICT, R. (1934). *Patterns of culture.* Boston: Houghton Mifflin.

CAVALLI-SFORZA, L. L. - FELDMAN, M. W. (1981). Cultural transmission for a continuous trait. In *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach* (s. 346-351). Princeton: Princeton University Press.

D´ANDRADE, R. (2012). A Folk Model of Mind. In N. Quinn, & D. Holland, *Cultural models in language and thought.* Cambridge: Cmbridge University Press.

D' ANDRADE, R. G. - STRAUSS, C. (1992). *Human motives and Cultural Models.* Cambridge: Cambridge University Press.

DOUBEK, D. - LEVÍNSKÁ, M. - BITTNEROVÁ, D. (23. september 2013). *Socializace dítěte ve vyloučené lokalitě: schéma děti si dělají, co chtějí.* Cit. 23. september 2013. Dostupné na Internete: Lidé města, 15/2: http://lidemesta.cz/index.php?id=895

GALLESE, V. (2003). The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity. *Psychopathology*(36), 171-180.

GAVRIELY-NURI, D. (2014). Collective memory as a metaphor: The case of speeches by Israeli prime ministers 2001-2009. *Memory Studies, 1*(7), 46-60.

GEERTZ, C. (1973). *Interpretation of Cultures. Selected Essays by Clifford Geertz.* New York: BasicBooks.

GEERTZ, C. (2000). *Interpretace kultur. Vybrané eseje.* Praha: Sociologické nakladatelství.

GREENFIELD, P. M. (2000). Three approaches to the psychology of culture: Where do they come from? Where can they go? *Asian Journal of Social Psychology, 3*, 223-240.

HALBWACHS, M. (1980). *The collective memory.* Harper & Row.

HEWLETT, B. S. - CAVALLI-SFORZA, L. L. (1986). Cultural Transmission among Aka Pygmies. *American Anthropologist*(86), 922-934.

HLOŠKOVÁ, H. (2000). Problematika medzigeneračnej transmisie z pohľadu etnológie. (K výsledkom štúdia problematiky v slovenskej etnológii). In H. Hlôšková (ed.), *Tradičná kultúra a generácie* (s. 7-17). Bratislava: Ústav etnológie SAV.

JUNG, K. G. (1954). Von den Wurzeln des Bewustseins. Studien uber den Archetypus. Zurich.

KOMÁREK, S. (2008). Folklór jako fenomén. In S. Komárek, *Příroda a kultura. Svět jevů a svět interpretací.* (s. 270-273). Praha: Academia.

KOMÁREK, S. (2009). *Nature and Culture. Word of Phenomena and Word of Interpretation.* Munchen: LINCOM publishers.

LORENTZ, K. (1977). *Behind the Mirror. A search for a natural history of human knowledge.* London: Metheuen and Co. Ltd.

MELTZOFF, A. N. - MOORE, K. M. (1998). Infant intersubjectivity: broadening the dialoge to include imitation, identity and intention. In B. Stein, *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny* (s. 47-62). Cambridge: Cambridge University Press.

MLÁDEK, J. - KUSENDOVÁ, D. - MARENČÁKOVÁ, J. - PODOLÁK, P. - VAŇO, B. (2006). Demografická anlýza Slovenska. Bratislava: Univerzita Komenského

QUINN, N. - HOLLAND, D. (2012). Cultura and cognition. In N. Quinn, & D. Holland, *Cultural models in language and thought* (s. 3-40). Cambridge: Cambridge University Press.

RHISIART, M. (2012c). *JPI Cultural Heritage and Global Change. Futures Literacy Scenarios Workshop: The Future of Cultural Heritage Research. A workshop to suport the development of the Strategic Research Agenda.* Paris: Centre for

Research in Futures and Innovation, University of Glamorgan, UK with CM International University.

ROGOFF, B. (2003). Individuals, Generations, and Dynamic Cultural Communities. In B. Rogoff, *The Cultural Nature of Human Development* (s. 63-89). Oxford: Oxford University Press.

SHORE, B. (1996). *Culture in Mind.Cognition, Culture, and the Problem of Meaning.* Oxford: Oxford University Press.

SHWEDER, R. A. (1991). *Thinking Through Cultures. Expeditions in Cultural Psychology.* Cambridge: Harvard University Press.

TROMMSDORFF, G. (2009). Intergenerational Relations and Cultural transmission. In U. Schonpflug, *Cultural transmission: Psychological, Developmental, Social, and Methodological Aspects* (s. 126-160). Cambridge: Cambridge University Press.

TROMMSDORFF, G. - MAYER, B. - ALBERT, I. (2004). Dimensions of culture in intra-cultural comparisons. In H. Vinken , J. Soeters , & P. Ester, *Comparing Cultures: Dimensions of Culture in a Comparative Perspective. International Studies in Sociology and Social Anthropology.* (s. 157-184). Leiden: Brill.

WUNDT, W. (2013). November 1921). *Elements of Folk Psychology.* Cit. 8. May 2015. Dostupné na Internete: The Project Gutenberg eBook: http://www.gutenberg.org/files/44138/44138-h/44138-h.htm

Kontrowersje wokół folkloru, folkloryzmu jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Controversy in folklore, folklorism as the Intangible Cultural Heritage

Teresa Smolińska

Prof. UO dr hab. Teresa Smolińska
Katedra Kulturoznawstwa i Folklorystyki
Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa, Uniwersytet Opolski, Opole (Poľsko)
e-mail: tsmolinska@uni.opole.pl

Abstract: *The authoress has taken interest in new aspects of folklore and folklorism in the contemporary culture as well as in the current discussion on folk culture, tradition and cultural heritage in Poland. She based her reflections on the 2003 UNESCO Convention (ratified by Poland only in 2011): terms 'folklore' and 'folklorism' are replaced with a new term 'intangible cultural heritage' which also includes material culture. However, there is a dichotomy between the cultural policy at the state level (including common knowledge of organisers of cultural activities and culture creators) and academic theory.*

Key words: *folklore, folklorism, intangible cultural heritage, UNESCO Convention*

Kľúčové slová: *folklor, folkloryzm, niematerialne dziedzictwo kulturowe, Konwencja UNESCO*

Dobre žila tá generácia
ktorú poznačila nežná revolúcia
*aj keď milión krát oje**li nás*
*bez velikej námahy oj**ú nás zas*[1]

Badacze folkloru, określający przyszłość folklorystyki, zwracają uwagę na nowe dylematy, pojawiające się we współczesnej kulturze oraz na wiele

[1] Text piesne Generácia revolúcie: Miky Mora, prístupné na: http://www.supermusic.sk/skupina.php?idpie sne =682809

dysonansów w pracach poświęconych kulturze ludowej. Dyskutują więc o kondycji i statusie folklorystyki, pisząc o aktualnych paradoksach ludowości, podkreślają znaczenie tożsamości tej dyscypliny, eksponując dialog między tradycją a współczesnością, wskazując na związki dziedzictwa kulturowego z kulturą popularną.

Nowe aspekty funkcjonowania folkloryzmu w realiach współczesnej kultury, czyli bezpośrednio związane z globalizacją kultury ludowej i regionalizmem, stają się podstawą ożywionej dyskusji nad „ludem", „kulturą ludową", „ludowością", „tradycją", „dziedzictwie kulturowym", „folklorem", „folkloryzmem", a więc i Konwencją UNESCO z 2003 roku. Jak słusznie zauważył Zbigniew Jasiewicz, konwencja ta *jest wyzwaniem nie tylko dla działaczy i instytucji kultury, ale także dla przedstawicieli nauk o kulturze, przede wszystkim antropologii kulturowej i – będącej jej odpowiednikiem w Europie kontynentalnej – etnologii wraz z folklorystyką, socjologii, kulturoznawstwa, muzykologii i dialektologii. Choć zadania jej nie są zadaniami naukowymi i jest instrumentem polityki kulturowej* [...], *wymaga udziału przedstawicieli nauki do swojej realizacji* (Jasiewicz 2013, 61).

W ostatnich latach folklor nie tylko w Polsce (inspiracje ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego), ale i w Europie (Konwencja UNESCO z 2003 r., dotycząca ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego[2]) stał się podmiotem wielowątkowej dyskusji. Bezpośredniej jej przyczyny należy upatrywać w podjętych na szeroką skalę działaniach, których celem jest m.in. ochrona i popularyzacja symbolicznej kultury ludowej, czyli według klasycznych definicji - folkloru, ale pod nowym już hasłem: „niematerialnego dziedzictwa kulturowego"[3]. Folkloryści i etnologowie zastrzegają się więc, że *przedstawiona polska aktualizacja definicji niematerialnego dziedzictwa kulturowego ma charakter propozycji wyjściowej* (Adamowski, Smyk 2013, 11), zastanawiają się nad specyfiką nowego terminu, eksponując związane z nim „problemy ochrony dokumentacji i <rewitalizacji>" (Bartmiński 2013, 39-45).

Problematykę tę chcę przedstawić na przykładzie „nowatorskiej" dyskusji zdominowanej przez urzędników, w której wszak uczestniczą również badacze tradycyjnej i współczesnej kultury. Terminowi „folklor" postrzeganemu –

[2] Konwencja ta – przypomnieć warto – została podpisana przez Polskę dopiero w 2011 roku.

[3] Zob. szerzej materiały pokonferencyjne, które ukazały się po trzech ogólnopolskich konferencjach naukowych w Węgorzewie 17-19.06.2011), Cieszynie (19-20.10. 2011) i Lublinie (25-26.10. 2012): BRAUN (red.), 2013; RUSEK, CZERWIŃSKA, MARCOL (red.), 2012; ADAMOWSKI, SMYK (red.), 2013. Nadto interdyscyplinarna konferencja naukowa pt. „Narracja, obyczaj, wiedza... O zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego" została zorganizowana w Chorzowie (11-12.06. 2015). Zob. szerzej: PRZYBYŁA-DUMIN, 2015.

według mnie – głównie przez pryzmat ujęcia potocznego (obiegowego) i publicystycznego nadaje się również w nauce nową nazwę opisową: „niematerialne dziedzictwo kulturowe". Z mieszanymi uczuciami piszę o tej nowej tendencji w badaniach światowych, bowiem mnie nie uwierają historyczne konteksty definicji „folkloru", tak, jak staram się zachować dystans wobec nadawanego mu współcześnie znaczenia pejoratywnego w potocznym obiegu kultury (Bartmiński 1995).

Ustaleń z lat 60. minionego wieku dotyczących najpierw folkloryzacji i „folkloru stosowanego" (Burszta 1966), później folkloryzmu, nie sposób ignorować. Jak słusznie Józef Burszta po latach podkreślał, *termin folkloryzm powstał w związku ze specyficzną sytuacją kultury: zanikaniem tradycji ludowych w życiu, egalitaryzacją procesów kulturowych, rozwojem kultury masowej i wartościowaniem minionych ludowych tradycji artystycznych* (Burszta 1987, 131). Józef Burszta jako pierwszy w Polsce opracował definicję operacyjną terminu „folkloryzm" (Burszta 1987, 131-132). *Folkloryzm oznacza zjawisko z dziedziny kultury artystycznej, polegające na stosowaniu w szczególnych sytuacjach życiowych wybranych (bądź z dokumentacji, bądź wprost z życia) treści i form folkloru w postaci wtórnej, najczęściej wyuczonej i w sytuacjach zazwyczaj celowo zaaranżowanych. Zjawisko folkloryzmu przejawia się w takich dziedzinach, jak stroje ludowe, literatura ustna, tańce, obrzędy, występy wokalne i muzyczno-instrumentalne oraz w plastyce* (Burszta 1987, 131).

Eksponując pionierski charakter badań Józefa Burszty nad folkloryzmem, należy najpierw odwołać się do tych jego ustaleń, które zostały powszechnie zaakceptowane w środowisku akademickim. Termin folkloryzm, zaproponowany w latach 60. XX stulecia (za badaczami zachodnimi: Hansem Moserem i Hermannem Bausingerem), Burszta nie bez kozery ocenił jako „wygodny". Był on bowiem kompatybilny z terminologią międzynarodową (Burszta 1970, 11). Jak wiadomo, Burszta wielokrotnie wskazywał na bardzo intensywny rozwój i wszechobecność zróżnicowanych „przejawów folkloryzmu" w polskiej kulturze powojennej (np. w literaturze, sztuce, muzyce etc.), również wielokrotnie pisał też o „folkloryzmie jako zjawisku historycznym", uzasadniając i opisując jego przynajmniej 200-letni rozwój na ziemiach polskich. Za najbardziej rozpowszechnioną „postać" folkloryzmu w kulturze współczesnej uznał folkloryzm muzyczny (instrumentalny, wokalny, taneczny) i tej problematyce poświęcił najwięcej uwagi. Za podstawę jego teoretycznych zasad można uznać stwierdzenie, że folkloryzm jest zupełnie czymś innym niż folklor, bowiem pojęcia te *odnoszą się do dwóch kategorialnie odrębnych rzeczywistości społeczno-kulturowych* (Burszta 1974, 310).

Burszta, powołując się na „zasady sztuki", wyróżnił w folkloryzmie – jak pisał – „przynajmniej dwa zjawiska":

1.Z zastosowaniem istniejących elementów folkloru w postaci mniej lub więcej oryginalnej i autentycznej w celu ich o d t w o r z e n i a w podobnej formie, zawsze jednak odmiennej od ich naturalnego środowiska sytuacji, często wręcz sztucznej; 2. Z wykorzystywaniem autentycznych elementów folkloru w celu ich artystycznego p r z e t w o –
r z e n i a, poprzez stylizację i aranżację, w nową formę użytkową. Mniej lub więcej odległą od autentyku (Burszta 1970, 12).

W kulturze współczesnej folkloryzm – według Burszty – nie był zjawiskiem stabilnym. Obydwa procesy, czyli odtwarzania i przetwarzania kultury ludowej, zmieniały się dynamicznie. W rezultacie badacz ten wymieniał trzy etapy w rozwoju tego zjawiska:

- bezpośrednio po II wojnie światowej popularyzowanie własnego folkloru na scenie, w programach radiowych i telewizyjnych, także na festiwalach kultury ludowej przez „autentyczne kapele ludowe, grupy taneczne i autentycznych śpiewaków";
- poddanie aranżacji, stylizacji, modyfikacji autentyzowanej formy folkloryzmu doprowadziło wkrótce „do zacierania granic między twórczością ludową, amatorską i zawodową";
- w dalszym etapie doszło do „swoistego rozdwojenia" w popularyzacji twórczości ludowej na: folkloryzm autentyzowany („pod znacznym wpływem głosów etnografów i folklorystów") i muzyczny folkloryzm big-beatowy (który „wybuchł" w 1968 r. na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu) (Burszta 1970, 17-18).

Ogląd folkloryzmu w kategoriach „przedłużenia" współczesnym odbiorcom tradycyjnego folkloru oraz „żywego nurtu ludowości" we współczesnej kulturze badacze poczęli postrzegać jako „oficjalne uprawianie mitologii naukowej" (Waliński 1979, 31). Nie chciałabym tu relacjonować ożywionej dyskusji, a właściwie osobliwego sądu, jaki odbył się nad folkloryzmem w 1983 roku w Lublinie (Lubelska rozmowa 1987, 73-103). Przywołam tylko dla przykładu niektóre ze stanowisk badawczych. Czesław Hernas, obawiając się folkloryzmu jako sztuki odpodmiotowionej, postulował wówczas, aby twórczość ludową „pozbawić opieki", aby „zostawić ją na bruku" (Lubelska rozmowa 1987, 74), Roch Sulima oceniał, że folkloryzm jest jedynie formą przetrwalnikową (Lubelska rozmowa 1987, 83). Folkloryzm – jak widać – znalazł się w centrum uwagi badaczy jako forma aktywności kulturalnej sterowanej i programowanej (Lubelska rozmowa 1987, 90), jako folklor widowiskowy, aranżowany Burszta 1974, 315; Burszta 1985, 298),

funkcjonujący jako cytat (Sulima 1982, 70; Sulima 1992, 183; Bukraba 1990, 167), jako stereotyp dawnej chłopskiej ludowości (Lubelska rozmowa 1987, 91), stereotyp folkloru kształtujący zaledwie pewne wyobrażenia o tradycyjnej chłopskiej kulturze symbolicznej (Waliński 1977, 24), jako styl kultury (Sulima 1992, 181), jako instytucjonalny przejaw kultury prezentacyjnej (Sulima 1992, 181).

Na podstawie pozyskanych w trakcie badań terenowych materiałów postawiłam wówczas tezę o folkloryzacji II stopnia, eksponując osobliwe upowszechnianie i popularyzację folkloryzmu przez znawców tradycyjnej kultury (muzealników, etnografów, folklorystów, etnomuzykologów, choreografów, działaczy kulturalno-oświatowych) na zasadzie ponownego poprawiania już raz zrekonstruowanego dla potrzeb sceny (widowiska) danego faktu kulturowego (Smolińska 1995, 137-150). Nadal obserwuję tego typu działania, gdy animatorzy kultury dbają pieczołowicie o najdrobniejsze elementy dawnego stroju (na podstawie eksponatu z muzeum), o zgodne z opracowanym scenariuszem odtworzenie dawnego obrzędu (na podstawie archiwalnego zapisu), o perfekcyjne (baletowe?) układy choreograficzne konkretnego tańca ludowego itp. (Smolińska 1995, 137-150). Waliński w tym kontekście mówił o „reanimacji folkloru" (Lubelska rozmowa 1987, 91), Izabella Bukraba o zabawie w „raz na ludowo" Bukraba 1990, 195), a Wojciech J. Burszta uzasadniał, że *folkloryzm jest zjawiskiem podwójnie sztucznym, gdyż [a] pozbawia preferowane elementy kultury ich właściwych kontekstów symboliczno-światopoglądowych, aby [b] jako „ludyczny" folklor oddać dodatkowym zabiegom adaptacyjnym, teraz już o charakterze wyłącznie artystycznym lub quasi-artystycznym* (W.J. Burszta 1989, 161). Popularyzację folkloryzmu w kategoriach kultury narodowej wielu badaczy oceniało bardzo krytycznie.

Wojciech J. Burszta, włączywszy po latach folkloryzm do „tematów klasycznych i powracających", wskazywał na nowe realia funkcjonowania kultury po 1989 roku: kultura „ludowa" wkroczyła w „erę postfolkloryzmu". Postawił też wtedy przed etnologią nowe zadania. Krytycznie ocenił stan dotychczasowej dyskusji, uznając, że w realiach lat 60. i 70. XX wieku *folkloryzm a właściwie dotychczasowy sposób jego rozumienia w y c z e r p a ł swe możliwości; tym samym wyczerpała je również prowadzona w rutynowy sposób refleksja nad nim* (W.J. Burszta 1989, 158). Jego nowa propozycja nazewnicza postfolkloryzm „narodowy" związana jest z prognozą folkloryzmu jako zjawiska rozwijającego się dynamicznie i wkraczającego w nową fazę, czyli właśnie „postfolkloryzmu narodowego": *Folklor poszczególnych regionów staje się zwolna przede wszystkim znakiem folkloru narodowego, wyrazem*

zewnętrznej, sztucznej, skonwencjonalizowanej <ludowości patriotycznej> (W.J. Burszta 2009, 75). Wojciech J. Burszta uznał, że „kulturę ludową pojmuje się nadal na trzy odmienne sposoby" (suma wytworów wiejskiej społeczności lokalnej; zbiór wzorów, norm i wartości warstwy chłopskiej; najprostszy i pierwotny model kultury). Zwrócił też uwagę na paradoksy związane z „ludowością" i dysonanse między oficjalnym stanowiskiem ministerstwa a rzeczywistym funkcjonowaniem kultury ludowej w nurcie regionalizmu wobec konkurencyjnej kultury popularnej (W.J. Burszta 2014, 129-132)[4].

Po przyjęciu w 2011 roku Konwencji UNESCO rozwinęła się w Polsce ożywiona dyskusja nad ochroną już nie „folkloru", ale „niematerialnego dziedzictwa kulturowego", a właściwie – w mojej ocenie – folkloryzmu, popularyzowanego przecież od lat w zróżnicowany sposób. Dotychczas folkloryzm pielęgnowany na scenie przez zespoły folklorystyczne jako „żywy folklor" w potocznej świadomości jednoznacznie kojarzony był ze wsią, mieszkańcami wsi, gospodarką wiejską etc. Teraz oba te pojęcia zostały zastąpione nowym terminem. Jak tłumaczył Zbigniew Jasiewicz, *wprowadzony do Konwencji termin „nieuchwytne (intangible) – niematerialne dziedzictwo kulturowe" zastąpił stosowane w poprzednich programach UNESCO, skierowanych na ochronę dóbr kulturowych, nazwy „folklor i tradycje"* (Jasiewicz 2013, 54), a przede wszystkim *określenie „nieuchwytne" dziedzictwo kulturowe z dokumentu w języku angielskim, uznane za należące do <języka UNESCO>* [...] *w polskim przekładzie stało się „niematerialnym". Tłumacz lub tłumacze nie mieli wyboru*" (Jasiewicz 2013, 55). Etnolog ten, eksponując kłopoty i niekonsekwencje terminologiczne, wskazał na cechy zjawisk kulturowych, objętych terminem „kultura niematerialna", „jako godne ochrony i aktywacji" (Jasiewicz 2013, 56).

W tej sytuacji – jak widać – mamy do czynienia z bardzo ekspansywną próbą interpretacji ustalonych pojęć, dobrze już zakorzenionych w nauce, podkreślam: nie tylko w folklorystyce. Rezultat takich działań jest dość jednoznaczny: zarówno folklor, jak i folkloryzm tracą swą tożsamość. Zjawiska jedynie folkloropodobne, typowe dla kultury stylizowanej, eksponowane zostają w kategoriach „autentyzmu", „dziedzictwa kulturowego". Moim skromnym zdaniem: folkloryzm jest tu synonimem folkloru. Co interesujące: wątpliwości w tej kwestii nie ma w podjętych na rzecz ochrony „dziedzictwa

[4] W syntetycznym oglądzie przemian kultury ludowej w Polsce po 1945 r., a szczególnie na poziomie ruchu amatorskiego i współczesnych działań administracyjnych (ministerialnych, Narodowego Instytutu Dziedzictwa) w ramach Konwencji UNESCO interesującą może być próba uporządkowania jej zmieniającego się wizerunku po trzech przełomowych datach: 1945, 1989, 2004 (zob. szerzej: BRZEZIŃSKA 2014, 133-154).

niematerialnego" inicjatywach ministerialnych. Pominięto znany powszechnie (w obiegu potocznym, publicystycznym i naukowym) wyraz „folklor" i uproszczone w ten sposób dylematy terminologiczne zostały szybko rozwiązane: *Już samo pojęcie „dziedzictwo niematerialne" stawia przed nami nie lada wyzwanie, gdyż do tej pory w naszym kraju było przyjęte stosowanie na tego rodzaju zjawiska terminologii brzmiącej zdecydowanie bardziej znajomo, jak chociażby kultura duchowa, tradycyjna, czy też dziedzictwo naszych przodków* (Żuchowski 2014, 3).

Można tu przywołać również głos młodej badaczki, opublikowany w najnowszej monografii zbiorowej, powstałej w ramach dyskusji nad Konwencją UNESCO pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dla której – jak pisze – „stworzenie odpowiednich definicji zawsze jest najważniejszym zadaniem, gdyż ich błędne skonstruowanie ma swoje konsekwencje w złym odczytywaniu całego tekstu i przez to mogłoby nawet doprowadzić do zaprzepaszczenia celów Konwencji" (Schreiber 2014, 374). Oceniam, że jednoznaczna deklaracja Hanny Schreiber, badacza komunikacji międzykulturowej, na rzecz „kategorii" dziedzictwo niematerialne, „otwierającej nowe możliwości jego traktowania (także w Polsce)", która jest – według niej – „najbardziej neutralna i nieobarczona negatywnymi konotacjami, a przez to może zostać wypełniona taką treścią, która zostanie powszechnie zaakceptowana", pozwoli tym samym „uciec przed dotychczasowymi określeniami, mającymi swą konkretną historię, budującymi znane już narracje i posiadającymi ściśle określone znaczenia" (Schreiber 2014, 374), po pierwsze wcale nie porządkuje problematyki „folkloru" jako kategorii w przeważającej części historycznej i jego funkcjonowania we współczesnej kulturze, czyli w kategorii „folkloryzmu". Zdominowana jest po prostu przez wątpliwą dla mnie hiperpoprawność polityczną. I ta właśnie hiperpoprawność, także poprawność prawnicza i subiektywne, pełne kompleksów odczucia „ludów tubylczych" Trzeciego Świata, nieuwzględniające historycznego procesu przemian cywilizacyjnych w Europie, zmuszają nas do powrotu do terminologii XIX-wiecznej, do początków terminologicznych badań nad definicją „folkloru" w Stanach Zjednoczonych, a już na pewno do okresu międzywojennego, gdy w kulturze ludowej etnografowie wyróżnili kulturę materialną, społeczną i duchową. Ale po kolei: Schreiber, rozpatrując dylemat terminologiczny pt. „folklor lub dziedzictwo", powołuje się na badaczy zachodnich (a szczególnie na Janet Blake i Agnes Lucas-Schloetter) i poprzedza swój wywód odwołaniem do międzynarodowego prawa. Czytamy więc: *Na potrzeby międzynarodowych aktów prawnych opracowywano różne definicje pojęcia folkloru. Obecnie za*

elementy nań się składające uznaje się zarówno elementy dziedzictwa materialnego, jak i niematerialnego [sic!]. *W opracowaniach WIPO pojęcie „przejawów folkloru" używane jest zamiennie z pojęciem „tradycyjnych przejawów kulturowych" (Tradicional Cultural Expressions – TCEs). Wiąże się to z tym, że w pewnych społecznościach pojęcie „folkloru" ma bardzo negatywną konotację, której, z kolei, pozbawione jest wyrażenie „tradycyjne przejawy kulturowe". Związane jest to z dość rozpowszechnionym uznawaniem folkloru za kulturę niższą. Dzieje się tak ze względu na komercyjny kontekst, w jakim pojawia się stale pojęcie folkloru.* [...] (Schreiber 2014, 371).

I dalej mowa jest o „dodatkowych problemach", czyli po prostu o zyskach czerpanych z eksploatacji i sprzedaży „obiektów folkloru" [sic!], nieuczciwościach finansowych, tzw. podróbkach, imitacjach etc., co może powodować nadto „obrazę wierzeń i tradycji określonej społeczności". Czytelna jest tu dominacja opisowych form definicji „folkloru" („przejawów folkloru") oraz przedkładanie jego „negatywnych konotacji" funkcjonujących przecież w obiegu potocznym i publicystycznym (eksponowanie komercyjności folkloryzmu w kategoriach folkloru) nad akademickie ustalenia. Śledząc osobliwy „rozwój" definicji (folkloryzmu nazywanego folklorem) w tym ujęciu i kierunek prac nad modyfikacją terminu, wniosek można wysnuć dość jednoznaczny: czytajcie klasyków, czyli badaczy zachodnich (H. Mosera, H. Bausingera) oraz na gruncie polskim Józefa Bursztę.

Nowe „narracje" nad funkcjonowaniem we współczesnej kulturze – jak widać nie „folkloru", ale „folkloryzmu" z wszystkimi jego wypaczeniami – mają decydować ostatecznie o eliminacji terminu „folklor"? Postawione pytanie ma charakter retoryczny, ponieważ ten etap oglądu i oceny „folkloru" w kategoriach „folkloryzmu" (oba te terminy zastąpiło nowe określenie: „niematerialne dziedzictwo kulturowe") zakończyły decyzje powzięte podczas konferencji w Waszyngtonie w 1999 roku, bowiem wówczas, jak pisze Schreiber: *Przedstawiciele ludów tubylczych stwierdzili nawet, że określenie to ma charakter poniżający: Pojęcie „folkloru", które choć jest prawdziwe dla wielu naszych autochtonicznych kultur; nie może być przez nas zaakceptowane. Nasza kultura to nie „folklor", ale nasze święte normy wplecione w nasz tradycyjny styl życia i w prawne, moralne i kulturowe wartości naszych społeczeństw. To jest nasza kulturowa tożsamość.* [...] *Doprowadziło to do ukonstytuowania się pojęcia „niematerialnego dziedzictwa kulturowego"* (Schreiber 2014, 371-372). Taka spolegliwość wobec roszczeniowej postawy „przedstawicieli ludów

tubylczych"[5], bezkrytyczne zgoła transponowanie nowej terminologii na nasz grunt zakrawa wręcz na ignorancję nie tylko przyjętej powszechnie definicji „folkloru", jest także przykładem znanej nam już ekspozycji zespołu zjawisk kulturowych popularyzowanych współcześnie w innym wymiarze, tzn. w nurcie kultury popularnej, czyli folkloryzmu. Tym samym dowodzi również ignorancji koncepcji ludowości Alana Dundesa, znanego folklorysty amerykańskiego, opracowanej 10 lat wcześniej: *'Folk' nie jest synonimem chłopstwa (jak to było w XIX w.), ani też nie można ograniczyć go do jakiejś warstwy społecznej, na przykład 'vulgus in populo' czy dołów społecznych. Nie są nimi także niepiśmienni w społeczeństwie piśmiennych. Termin 'folk' można odnieść do 'dowolnej grupy ludzi', którzy podzielają przynajmniej jedną wspólną cechę. Nie ma znaczenia, czym jest ta łącząca cecha – może to być wspólne zajęcie, język lub religia, ważne natomiast jest to, że za grupą stworzoną dla jakiejś przyczyny stoją jakieś tradycje, które grupa uważa za swoje.* [...] *członek danej grupy* [...] *zna prawdopodobnie wspólne tradycje charakterystyczne dla grupy, tradycje, które pomagają w utrzymaniu przez grupę poczucia tożsamości* (Dundes 1989, 11)[6].

Jak wiadomo, nowy termin „niematerialne dziedzictwo kulturowe", przejęty z Konwencji, został w Polsce spontanicznie zaakceptowany przez jednostkę administracyjną, czyli Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uznano, że do czasu ratyfikacji Konwencji wobec tych „cennych dla nas zjawisk" z racji „rozbieżności w [ich] ujmowaniu i definicji tych pojęć" – „trudno było podjąć jakiekolwiek ogólnokrajowe działania" (Żuchowski 2013, 3). W ramach ministerstwa powołano Narodowy Instytut Dziedzictwa. Jak widać, ochrona „kultury niematerialnej" (choć połączono tu kulturę niematerialną z materialną) została obudowana administracyjnie, co zapewnia podejmowanym działaniom zabezpieczenie finansowe. Aktualnie Instytut ten dysponuje *siatką ośrodków terenowych, zlokalizowanych w każdym z 16 województw.* [...] *W każdym z ośrodków terenowych utworzone zostało stanowisko Regionalnego Konsultanta ds. Niematerialnego Dziedzictwa*

[5] Z dyskusji na forum UNESCO, prowadzonej „w języku UNESCO" (jak słusznie zauważył Z. Jasiewicz), jednoznacznie wynika, że „folklor" postrzegany jest jako synonim „kultury ludowej" (tu: powtarzająca się ekspozycja kultury materialnej i niematerialnej). A przedstawiciele „ludów tubylczych" z Indii, Papui Nowej Gwinei, Tunezji, Boliwii, Chile, Maroka, Algierii, Senegalu, Kenii odkrywający/dbający o swoje dziedzictwo w niezwykle ekspansywny sposób próbują je przedstawić „całemu światu" w typowych przecież wymiarach folkloryzmu. Jednoznacznie dokumentują to wydawane aktualnie albumy (również w Polsce), w których zamieszczane są fotografie rozmaitych egzotycznych zespołów folklorystycznych, występujących w stylizowanych na „wzór ludowy" strojach, tańczących na ulicach miast bądź też na scenach podczas rozmaitych przeglądów (konkursów) folklorystycznych.

[6] Cyt. za: BARAŃSKI 2014, 79.

Kulturowego. Zadaniem konsultantów jest kontakt z depozytariuszami dziedzictwa niematerialnego, jednostkami samorządu terytorialnego, organizacjami pozarządowymi i środowiskiem naukowym w celu ochrony i inwentaryzacji zasobów tego dziedzictwa (Żuchowski 2013, 4).

Konkluzja Piotra Żuchowskiego, Sekretarza Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jest jednoznaczna: „Ta wyjątkowa, rozbudowana struktura daje instytucji szerokie spektrum możliwości działania na terenie całego kraju" (Żuchowski 2013, 4). I tak w 2013 roku otwarto nabór wniosków na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego, a powołana w tym samym roku Rada ds. Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego[7] pozytywnie zaopiniowała pięć pierwszych wniosków, które następnie w 2014 roku minister wpisała na listę. Wyróżniono zatem następujące „zjawiska": rusznikarstwo artystyczne i historyczne – wyroby według tradycyjnej szkoły cieszyńskiej; szopkarstwo krakowskie; Pochód Lajkonika; Flisackie tradycje w Ulanowie; Procesję Bożego Ciała w Łowiczu[8]. Skromne choć omówienie tych niematerialnych(?) „zjawisk" to temat oddzielnego opracowania.

Jak dalece administracyjne działania na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego, a co za tym idzie i potoczna wiedza animatorów oraz twórców kultury, oddalają się od teorii akademickich, poświadczają gromadzone przez autorkę bardzo liczne przykłady z całej Polski. Twórcy ludowi nadal bowiem postrzegają przekaz dziedzictwa kulturowego w kategoriach „żywej tradycji" (Majcher 2015, 1-3). Pamiętają dobrze model polityki kulturalnej państwa – Polski Ludowej po II wojnie światowej, który nobilitował kulturę ludową, powołując w praktyce wiele instytucji i organizacji do sprawowania opieki nad nią. Upominają się więc o mecenat państwa, by przywołać tu dla przykładu utrzymaną w tym tonie jedną z ostatnich wypowiedzi Waldemara Majchera, prezesa Stowarzyszenia Twórców Ludowych, w Sejmie Rzeczpospolitej Polskiej: […] *konieczne jest opracowanie i wdrożenie programu państwowego mecenatu nad folklorem i sztuką ludową (wynikającego z szerokich konsultacji i dyskusji) jako istotnymi elementami kultury narodowej.* […] *Koniecznym jest utworzenie Instytutu Kultury Ludowej, tradycyjnej, który mógłby pomóc profesjonalnie wypełnić obowiązki i zadania wynikające z konieczności ochrony,*

[7] Rada, w skład której wchodzą specjaliści z ośrodków akademickich, pełni funkcję doradczą i opiniuje wnioski, aspirujące do wpisu na Krajową listę.

[8] Zob. szerzej: Wpisy na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego: http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/wpisy-na-krajowa-liste-niematerialnego-dziedzictwa-kulturowego-4871.php (data odczytu: 16.09.2014).

rozwoju oraz promocji kultury tradycyjnej, jako ważnej części dziedzictwa kulturowego Polski (Majcher 2015, s.2-3).

Zakończę pytaniem, czy możliwy jest konsensus w świetle interpretacji Zbigniewa Jasiewicza, gdy etnolog ten postrzega „zadania" Konwencji UNESCO jako „zadania nienaukowe" i zarazem „instrument polityki kulturowej", które wymagają wszak „udziału przedstawicieli nauki do swojej realizacji" (Jasiewicz 2013, 61)?

Literatúra:

ADAMOWSKI J., SMYK K. (2013). Niematerialne dziedzictwo kulturowe – teoria i praktyka. In: J. ADAMOWSKI, K. SMYK (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Lublin-Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa, s. 9-17.

ADAMOWSKI J., SMYK K. (red.) (2013). *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Lublin-Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa.

BARAŃSKI J.,(2014). Od kultury ludowej do folkloryzmu regionalistycznego. In: B. FATYGA, R. MICHALSKI (red.), *Kultura ludowa. Teorie – Praktyki – Polityki*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, s. 76-80.

BARTMIŃSKI J., (1995). Przesłanki i bariery awansu folklorystyki. In: D. SIMONIDES (red.), *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, red. nauk., Opole: Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, s. 39-54.

BARTMIŃSKI J. (2013). Specyfika niematerialnego dziedzictwa kulturowego – problemy ochrony, dokumentacji i „rewitalizacji". In: J. ADAMOWSKI, K. SMYK (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Lublin-Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa, s. 35-49.

BRAUN K. (red.) (2013). *Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Identyfikacja – Dokumentacja – Ochrona – Interpretacja – Pojęcia – Poglądy.* Warszawa-Węgorzewo: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie, Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie.

BRZEZIŃSKA A.W. (2014). Różne światy kultury ludowej – perspektywa teoretyczna a działania praktyczne. In: B. FATYGA, R. MICHALSKI (red.), *Kultura ludowa. Teorie – Praktyki – Polityki*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, s. 133-154.

BUKRABA I. (1990). *Kultura ludowa na co dzień*, Warszawa: Instytut Kultury.

BURSZTA J.(1985). *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

BURSZTA J. (1966). *Folklor, folklorystyka, folkloryzacja*, „Teatr Ludowy", 1-2.

BURSZTA J. (1987). *Folkloryzm* [hasło]. In: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa-Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 131-132.

BURSZTA J. (1970). Folkloryzm w Polsce. In: B. Linette (red.), *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu w 1969*, Poznań, s. 9-29.

BURSZTA J. (1974). *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

BURSZTA W.J. (2014). Etnografia ludowości, In: B. Fatyga, R. Michalski (red.), *Kultura ludowa. Teorie – Praktyki – Polityki*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, s. 107-132.

BURSZTA W.J. (1989). *Od folkloru lokalnego do postfolkloryzmu „narodowego"*, „Polska Sztuka Ludowa", 3, s. 158-164.

BURSZTA W.J. (2009). *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS „Academica".

DUNDES A. (1989). *Folklore Matters*, Knoxville: The University of Tennessee Press.

JASIEWICZ Z. (2013). Przedmiot i funkcje Konwencji o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Spojrzenia etnologa. In: J. ADAMOWSKI, K. SMYK (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, Lublin-Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa, s. 51-63.

Lubelska rozmowa o folkloryzmie. (1987). „Literatura Ludowa", nr 4/6, s. 73-103.

MAJCHER W. (2015). *Rok Kolberga – i co dalej? Wystąpienie Prezesa STL w Sejmie RP*, „Twórczość Ludowa" 2015, nr 1-2, s. 1-3.

PRZYBYŁA-DUMIN A., (2015). *Chorzowska konferencja o niematerialnym dziedzictwie kulturowym*, „Twórczość Ludowa", nr 1-2, s. 63-65.

RUSEK H., CZERWIŃSKA K., MARCOL K. (red.) (2012). *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, t. 12: *Dziedzictwo kulturowe „nadbagażem" codzienności*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

SCHREIBER H. (2014). Folklor lub dziedzictwo: kłopoty z pojęciami = kłopoty z praktyk. In: B. FATYGA, R. MICHALSKI (red.), *Kultura ludowa. Teorie – Praktyki – Polityki*, Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, s. 367-374.

SMOLIŃSKA T. (1995). Folkloryzm i problemy folkloryzacji. In: D. SIMONIDES (red.), *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, Opole: Uniwersytet Opolski, s. 137-150.

SULIMA R. (1982). *Literatura a dialog kultur*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

SULIMA R.(1992). *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków: Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja".

WALIŃSKI M. (1977). *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*, „Literatura Ludowa", nr 4/5, s. 3-26.

WALIŃSKI M. (1979). *Współczesna rzeczywistość folkloru. Glosa do dyskusji*, „Literatura Ludowa", nr 1/3, s. 19-32.

ŻUCHOWSKI P., (2014). Słowo wstępne. In: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe*, oprac. A. MARCONI-BETKA, K. SADOWSKA-MAZUR, J. WŁODARCZYK, [Warszawa]: Narodowy Instytut Dziedzictwa, s. 2-5.

Dohovor o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva (2003) a video-dokumentácia ako sprievodný materiál k zoznamom nehmotného kultúrneho dedičstva

The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (2003) and the video-documentation as the attached material to the Intangible Cultural Heritage lists

Juraj Hamar, Ľubica Voľanská

Doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc.
Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava
juraj.hamar@uniba.sk

Mgr. Ľubica Voľanská, PhD.
Ústav etnológie SAV, Bratislava
lubica.volanska@savba.sk

Abstract: *The article concentrates on the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003) instruments and deals with short videos as parts of the nomination files of particular ICH elements. In difference to the fairly precise instructions regarding the content and specific formulations related to the text of the written parts of the nominations, for the creation of video-documents of each element of the ICH the recommendations do not exist. Just thanks to the diverse nature of intangible cultural heritage throughout the world (whereas the Convention so far has been ratified by 161 Member States of 195 UNESCO member states) and due to the diverse respect of the state parties aimed at it, making the video-documents (as the mandatory part of the nomination dossier of the nominated) raises a number of questions. The result of above mentioned ideas is a diversity of styles, some of which become predominant, and therefore affect future visualization of intangible cultural heritage on a broader scale. At the same time the contribution presents concrete examples of making the films (in the style "learning by doing"), which were part of the nominated elements from the Slovak Republic: The Music of Terchová, Bagpipes and Bagpipe Culture in Slovakia and Slovak and Czech Puppetry.*

Key words: *Intangible cultural heritage (ICH), UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003), video-documentation, presentation and representation of ICH*

Kľúčová slova: *nehmotné kultúrne dedičstvo, UNESCO Dohovor o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva 2003, videodokumentácia, prezentácia a reprezentácia NKD*

Dohovory Organizácie spojených národov pre vzdelávanie, vedu a kultúru (UNESCO) v oblasti kultúry boli vytvorené na základe požiadavky členských štátov UNESCO na vytvorenie medzinárodných štandardov, ktoré by mohli slúžiť ako základ či inšpirácia pre tvorbu politiky a stratégií jednotlivých krajín v oblasti kultúry. Zároveň mali predstavovať aj možnosť, ako sa štáty môžu v tejto sfére k sebe priblížiť, čo by pomohlo uľahčiť a posilniť ich vzájomnú spoluprácu.

Vznik Dohovoru o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva bol inšpirovaný Dohovorom o ochrane svetového prírodného a kultúrneho dedičstva z roku 1972, no zároveň predstavoval aj akúsi reakciu na dôsledky, aké v kultúrnej oblasti malo jeho prijatie. Vytvorenie a prijatie Dohovoru o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva v roku 2003 predstavuje istý míľnik vo vývoji medzinárodnej politiky podpory kultúrnej rozmanitosti, keďže po prvýkrát spoločnosť uznala potrebu podpory kultúrnych prejavov, ktorá dovtedy nemala rámec nejakého konkrétneho programu. Za prechodný krok, ktorý zabezpečil uvedenie do života neskorších nástrojov, považujeme vznik medzinárodného ocenenia s názvom Vyhlásenie majstrovských diel ústneho a nehmotného dedičstva ľudstva v roku 1997. Ocenenie predstavovalo krátkodobý cieľ – tento prostriedok mal slúžiť ako pomôcka pri vytváraní Dohovoru 2003, pri hľadaní jeho formy ako normatívneho nástroja (Zebec 2013).

UNESCO podporuje globálnu víziu kultúrneho dedičstva (viac pozri Bitušíková 2014: 10), a tak paradoxne – ochranca kultúrneho dedičstva pred globalizáciou je ako inštitúcia samotný globálnym aktérom – definuje a určuje programy, stratégie, procesy a procedúry a praktiky ochrany a využitia dedičstva na celom svete (Bitušíková 2014: 11). Kritici (ako napríklad Kurin 2004, Kirschenblatt-Gimlet 2004, Lowenthal 1998 a iní), vyčítajú rôznym nástrojom Dohovoru (ako sú Zoznamy kultúrneho dedičstva) prílišný europocentrizmus, dalo by sa však povedať, že tento problém je omnoho širší.

Do súčasnosti boli pre Dohovor 2003 vytvorené nasledujúce nástroje: Zoznam prvkov vyžadujúcich naliehavú ochranu a Žiadosť o medzinárodnú

pomoc, ďalej Reprezentatívny zoznam programov, projektov a aktivít, ktoré najlepšie odrážajú zásady a ciele Dohovoru UNESCO o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva a napokon Reprezentatívny zoznam nehmotného kultúrneho dedičstva[1].

Do minulého roku Dohovor 2003 ratifikovalo 161 zo 195 členských štátov UNESCO, teda viac ako tri štvrtiny členov UNESCO; Slovenská republika Dohovor ratifikovala v roku 2006. Pomerne „mladý" Dohovor 2003 teda združuje množstvo rozmanitých krajín, ktoré sa snažia vytvoriť či nastaviť spoločné pravidlá ochrany a podpory starostlivosti o nehmotné kultúrne dedičstvo.

Video-dokumentácia NKD a UNESCO

Príkladom alebo momentom, kde rozdiely vo vnímaní prezentácie NKD vystupujú na prvý pohľad výrazne do popredia, je práve video-dokumentácia, ktorá bola a je súčasťou nominačných spisov do vyššie spomenutých zoznamov NKD. Krátke videá (5 – 10 minút) o jednotlivých prvkoch nehmotného kultúrneho dedičstva – ako súčasti nominačných spisov do spomenutých zoznamov na národnej i svetovej (UNESCO) úrovni – vytvárajú veľmi rýchlo rastúcu zbierku či video knižnicu. V odporúčaniach alebo návodoch pomáhajúcich pri vyplňovaní formulárov nominácií[2] je množné dočítať sa o množstve o špecifických požiadaviek v prípade písomných podkladov k prvkom NKD, no už menej o odporúčaniach týkajúcich sa video-dokumentácie.

Forma video-dokumentácie sa preto od čias zapisovania Majstrovských diel v rokoch 2001 a 2003, kedy bola za Slovenskú republiku zapísaná aj Fujara a jej hudba, menila. Zmenou máme na mysli nielen technické parametre – teda betacam, SP alebo DV formáty, ktoré súvisia s meniacimi sa technickými možnosťami. V prvom rade od roku 2011 dostali štáty podávajúce nominácie dôrazné odporúčanie, aby sa súčasťou nominačných spisov stala aj video-dokumentácia, táto sa stala povinnou v roku 2015[3].

Návody na vyplňovanie dotazníka určujú technické špecifikácie (typ súboru, kvalita rozlíšenia, počet fotografií a dĺžku/minutáž videofilmu), ďalej opatrenia vo vzťahu k autorským právam a udeleniam licencií UNESCU pre

[1] http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011, prístup 13. 8. 2015
[2] http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184, prístup 13. 8. 2015
[3] UNESCO, ICH, Archived forms for nominations and assistance requests for inscription or selection, http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00372, 25. 10. 2015.

nekomerčnú prezentáciu videofilmov[4], ale nič nehovoria o obsahových, vedeckých, alebo umeleckých kritériách, resp. odbornej a umelecko-estetickej kvalite videofilmov.

V odporúčaniach nie je stanovená cieľová skupina divákov krátkeho videa. Je film určený expertom, ktorí posudzujú obsahovú a formálnu kvalitu celej nominácie (formulár, fotografie, videofilm), alebo širokému auditóriu zástupcov členských štátov Dohovoru? Je to film, ktorý v prípade zapísania nominovaného prvku na niektorý zo zoznamov či registra, je určený (a prostredníctvom webových stránok UNESCO dostupný) aj širokej laickej verejnosti, alebo jednoducho je to estetizovaný showreel ktorý slúži na propagáciu prvku?

Čo sa týka opačného konca – teda nie prijímateľov, ale tvorcov a nositeľov prvku, skrátka členov komunít, ktorým prvky NKD prináležia, sa ponúka ďalšia otázka. Môže, pri maximálnom rozsahu dĺžky 10 minút, zúčastnené spoločenstvo vyčerpávajúco a zodpovedne predstaviť/prezentovať medzinárodnému spoločenstvu podstatu a charakter nominovaného prvku tak, aby sme bez pochybností porozumeli aký význam a aké hodnoty nominovaný prvok znamená pre túto komunitu? Z tohto dôvodu majú v princípe filmové klipy edukačný alebo promočný charakter. Tieto žánre sú však odlišné od dokumentárnych filmov alebo antropologických filmov a je preto náročné nájsť spoločnú reč.

Má mať teda video-dokumentácia prvku podobu/charakter umeleckého dokumentu, antropologického resp. etnografického filmu alebo reklamného šotu? Tieto otázky sú v procese tvorby videofilmu veľmi dôležité nielen v pre-produkčnom procese, ale najmä vo fáze post produkcie. Odpovede na ne sú dôležité pre zadanie základných požiadaviek pre autora scenára, dramaturga (vedca – antropológa, etnografa, lingvistu, sociológa atď.), kameramana, režiséra a ďalších členov filmového štábu.

Ďalším problémom je napríklad, že niektoré prvky sú pre vizuálnu prezentáciu a filmové spracovanie vďačnejšie (tradičné obrady, tradičné divadlo, tradičné remeslo a pod.), iné náročnejšie (tradičné vokálne prejavy, rozprávanie rozprávok a mýtov a pod.).

Jeden z kritických bodov súvisí napríklad s časovým obdobím. Z maximálneho počtu 10 fotografií dokumentujúcich daný prvok má byť väčšina takých, ktoré zachytávajú súčasnosť prvku (podobu jeho existencie, spôsob praktizovania a pod.). Ale ako je to s videofilmom, ktorý má mať

[4] Formulár ICH-07-Video-Form (Cession of Rights and Register of Video Recording), http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184, prístup 13. 8. 2015

odporúčaný rozsah 5 – 10 minút? Aké percentuálne zastúpenie majú mať vo filme zábery, ktoré dokumentujú jeho minulosť, historický vývoj, súčasnosť, alebo informácie o perspektívach udržateľnosti a budúcich ochranných opatreniach? Majú alebo môžu byť súčasťou videofilmu aj sekvencie s fotografiami, ktoré sú v prílohe fotodokumentácie prvku NKD?

Textový nominačný formulár[5] je veľmi komplikovaný a musí zohľadňovať odpovede na prísne kritériá UNESCO pre posudzovanie jednotlivých prvkov – kandidátov na zápis do Reprezentatívneho zoznamu. Ak má byť tvorba videofilmu kompatibilná s obsahom tohto formuláru a navyše musí rešpektovať filmovú reč (audiovizuálnu podobu existencie prvku), potom sa tvorcovia videofilmu musia rozhodnúť, ktoré kritériá uprednostnia na úkor iných. Sú to umelecko-estetické (emocionálny zážitok z filmového spracovania je pre diváka dôležitý), odborné (etnologické, antropologické, lingvistické, sociologické, historické...), inštitucionálne (prvky nominujú ministerstvá kultúry, ochranné opatrenia a životaschopnosť musia zaručiť okrem nositeľov prvku aj príslušné inštitúcie), lokálne (musia sa s nimi stotožniť aj nositelia – zúčastnené spoločenstvá a praktici prvku) kritériá alebo kritériá, ktoré tak nejasne formuluje UNESCO? Nesmieme opomenúť aj politické resp. diplomatické záujmy členských štátov, ktoré súvisia s nomináciou daného prvku.

Rôzne druhy problémov, ktoré sa týkajú video-dokumentácie NKD v súvislosti so zoznamami UNESCO je v odborných kruhoch už dlhšie diskutovaný, napríklad 25. – 26. septembra 2014 sa uskutočnila konferencia Documenting and Presenting the Intangible Cultural Heritage with Film organizovaná Slovinským etnografickým múzeom v Ľubľane, na ktorú organizátori prizvali aj zástupcov Sekretariátu UNESCO Dohovoru 2003. Konferencia poskytovala priestor pre výmenu skúseností pre odborníkov, ktorí sa zaoberajú na profesijnej báze tvorbou videoprodukcie o NKD nielen v súvislosti s UNESCO, ako aj odborníkov zo štátnych organizácií, koordinátorov, bádateľov, odborníkov zaoberajúcich sa archiváciou NKD. O tom, že problém video-dokumentácie pravdepodobne nepatrí medzi priority Sekretariátu UNESCO Dohovoru 2003 svedčí aj fakt, že sa konferencie nezúčastnili. Na konferencii tak boli prítomní zástupcovia oboch smerov – volajúci po presnejších pravidlách tvorby filmov spojených s nomináciami do zoznamov UNESCO. Miha Peče (2014) naopak, napríklad navrhuje celkom pluralistický prístup, komunity a samotné štáty nominujúce prvky NKD do jednotlivých zoznamov by mali sami určovať, aký druh video-dokumentácie

[5] ICH-02_2014_EN, http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184, prístup 13. 8. 2015

najlepšie zodpovedá prezentácii daného prvku. Zároveň zdôrazňuje potrebu rozlišovať medzi filmami, ktoré sú spojené s nomináciami do rôznych zoznamov na národnej úrovni a zoznamov na úrovni medzinárodnej – teda UNESCO.

Tvorcovia týchto krátkych filmov v každej krajine sa teda snažia vysporiadať vlastným spôsobom. Na začiatku tvorby video-dokumentácie vo všetkých krajinách praktická stránka prevyšovala teóriu, no postupom času sa tvorcovia filmov a zostavovatelia nominačných spisov stretávali s rôznymi problémami. S týmito sa obracali na Medzivládny výbor[6] a Sekretariát Dohovoru 2003, otázky riešili pri každom zasadnutí a každá výročná správa prezentovaná na zasadnutiach Medzivládneho výboru Dohovoru 2003 v posledných rokoch sa ich nejakým spôsobom dotkla.

Najnovšie odporúčania z februára roku 2015 (UNESCO 2015) sú zatiaľ najpresnejšími odporúčaniami. Priznáva sa v nich, že Medzivládny výbor a Hodnotiaci orgán ešte nevytvorili a neposkytli obsiahlejší sprievodný materiál či návod, ktorý by upresňoval obsah videí a prístup k ich tvorbe, ale diskutovali o nich pri niekoľkých príležitostiach. Napríklad v roku 2013 Podporný orgán s poľutovaním zistil, že množstvo autorov videí si zvolilo ako cieľovú skupinu turistov a/alebo obsahovali naratívy, ktoré nemali takmer žiaden vzťah k obsahu nominačného spisu. V iných prípadoch zase je nedostatočná technická kvalita videí. Podporný orgán na zasadnutiach Medzivládneho výboru opakovane podporuje a vyzýva štáty, aby väčšiu pozornosť venovali kvalite videa, najmä v súvislosti s požiadavkou, aby v ňom boli zobrazené rozličné aspekty nominovaného prvku v celej jeho komplexnosti a nielen jeden alebo zopár vybraných aspektov. Navyše má video zachytávať bežných členov komunity/obyčajných ľudí pri praktizovaní prvku, z ktorého bude cítiť, aký k nemu majú vzťah a nielen celebrity či výnimočné postavy, aby si diváci mali príležitosť uvedomiť si a zhodnotiť funkciu prvku v danom spoločenstve i spoločnosti. Členovia Podporného orgánu osvetlili, že by preferovali, keby mohol vidieť javy, prvky NKD v ich normálnom kontexte skôr ako na javisku alebo nainštalované špeciálne pre príležitosť filmovania.

Medzivládny výbor venoval v Odporúčaniach mimoriadnu pozornosť dokumentárnemu prístupu, ktorý bol použitý v množstve videí. V súlade so zámermi Dohovoru 2003 a celkovým sústredením sa na komunity, nositeľov, skupiny či indivíduá, ktorých sa týka NKD, ako aj v súvislosti s ich centrálnou

[6] Viac o funkcii a práci Medzivládneho výboru, Hodnotiaceho orgánu a Podporného orgánu pozri Dohovor o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva – prístupné na http://www.ludovakultura.sk/fileadmin/data/docs/pdf/2-1-2-Dohovor-o-ochrane.pdf alebo Hamar – Voľanská (2015 a)

rolou aj pri jeho ochrane a zachovávaní, Medzivládny výbor v texte Odporúčaní vyzýva jednotlivé štáty, aby pri príprave videí, ktoré sú súčasťou nominačných spisov „dovolili v čo najvyššej možnej miere jednotlivým aktérom (komunity, skupiny, jednotlivcom) hovoriť samým za seba. Nie spoliehať sa na komentár, rozprávanie tretej osoby. Zároveň by mali filmy odrážať prejavy/javy NKD v ich normálnom kontexte" (UNESCO 2015:53).

Napokon, Medzivládny výbor a jeho orgány zdôraznili dôležitosť súladu celej nominácie, vrátane audio-vizuálnej dokumentácie, a tak vyzvali štáty, aby „sa uistili, že všetky časti spolu korešpondujú a opis prezentovaného prvku je v súlade s audio-vizuálnym materiálom a informáciami, ktoré sú uvedené v nominačnom spise" (UNESCO 2015:53). Inými slovami, ako to vysvetlil Poradný orgán. „video by malo používať obraz a zvuk, aby doplnilo písaný text zmyslovou skúsenosťou, ktorá sa jednoducho nedá zachytiť slovami, ale členovia zdôraznili, že úmyslom videa by nemalo byť suplovať/zabezpečiť celý základný opis či argumentáciu, ktorá v texte chýba" (UNESCO 2015:53).

Ak teda UNESCO nevie usmerniť členské štáty v oblasti tvorby videofilmov o NKD a ak na druhej strane vo svete filmovej produkcie doteraz nevznikol žáner resp. filmový formát, ktorý by zohľadňoval požiadavky UNESCO na videofilmy o NKD, je potrebné hľadať inšpiráciu v etablovaných audiovizuálnych formátoch, najmä v dlhoročnej praxi audiovizuálnej antropológie. *„Ethnographic visual media (specially film, video, photography and digital multimedia) play a significant role in the production and application of anthropological knowledge and form an integral part of the discipline course offerings. Anthropologists involved in the production of visual works make valuable scholarly contributions to the discipline.*" (American Anthropological Association Guidelines, 2001: 1) American Anthropological Association v roku 2001 vydala *Guidelines for the evaluation of ethnographic visual media,* ktoré definujú základné vedecké, technické, etické i umelecké kritériá pre tvorbu etnografických vizuálnych médií. Podobné dokumenty predstavujú základ pre náš výskum.

Film a etnologický výskum – problém prezentácie a reprezentácie

Nechcem na tomto mieste robiť historický exkurz do dejín filmu ani do dejín vizuálnej antropológie, len chcem poznamenať, že pre účely etnografického výskumu sa film ako nové médium začal využívať už od jeho vzniku, teda od roku 1895, kedy bratia Lumiérovci predviedli prvú verejnú filmovú projekciu. Ešte v tom istom roku francúzsky antropológ Félix-Louis Regnault natočil na výstave *l´Exposition Ethnographique de l´Afrique occidentale* v Paríži tradičnú hrnčiarsku techniku, ktorú predvádzala žena z

Wolof people zo Senegalu. Od tohto okamihu sa film stal neodmysliteľnou súčasťou etnografického a antropologického výskumu. Napriek tomu je film doteraz považovaný za menej objektívneho sprostredkovateľa znalostí a skúseností ako vedecký text. Zrak je všeobecne považovaný za teoretický zmysel.

Prostredníctvom zraku vieme napr. rozoznávať štruktúru, tvrdosť alebo hmotnosť materiálov, teda kvalít, ktoré si obyčajne overujeme hmatom. Ale naše „videnie" ovplyvňuje mnoho faktorov, medzi ktoré okrem fyziologických patria aj kultúrne predpoklady. To znamená, že naše videnie často ovplyvňujú aj naše kultúrne resp. osobné záujmy. Navyše, ak sa na veci alebo ľudí pozeráme cez oko filmovej kamery: *„As a product of human vision, image-making might be regarded by some as little more than secondhand or surrogate seeing. But when we look purposefully, and when we think, we complicate the process of seeing enormously. We invest it with desires and heightened responses. The images we make become artifacts of this. They are, in a sense, mirrors of our bodies, replicating the whole of the body's activity, with its physical movements, its shifting attention, and its conflicting impulses toward order and disorder. A complex construction such as a film or photograph has an animal origin. Corporeal images are not just the images of other bodies; they are also images of the body behind the camera and its relations with the world.*" (MacDougall 2006: 3)

Etnograf, antropológ, historik, sociológ, muzikológ, lingvista etc. sa pri výskume a štúdiu daného prvku NKD zaujíma o prezentáciu prvku v jeho prirodzenom prostredí s autentickými nositeľmi, ktorí prvok praktizujú v pôvodnom (?) čase i prostredí v rámci tradičných príležitostí a pod. Výskumník na základe tejto prezentácie prvku zbiera fakty, ktoré mu neskôr slúžia ako podklady k jeho analytickej práci k textovému popisu prvku a k formulovaniu analytických postulátov. Videofilm o NKD vzniká spracovaním týchto faktov. Do tohto procesu vstupuje okrem subjektívneho pohľadu tvorcov videofilmu aj imaginácia, ktorá má za úlohu veci reprezentovať a nie prezentovať. *„Presentation and representation are very similar in the fact that they are displaying a certain idea that an individual has, and they include text or visuals to support the idea. The major difference is that presentation is the original idea and representation stands for an idea that is being represented by something else or something else is being used to support that idea. Essentially, presentation would be the display or proposal of the idea and then representation would take that idea but replace it with something else*

to prove the idea further."[7] Zjednodušene povedané: skutočná existencia prvku NKD je jeho prezentácia, ktorá súvisí s realitou, videofilm o tomto prvku je jeho reprezentácia, ktorá súvisí s imagináciou.

Napriek subjektívnemu pohľadu filmára je cieľ etnografického resp. antropologického filmu (a zrejme by to malo byť aj cieľom videofilmov o prvkoch nehmotného kultúrneho dedičstva) *„so všetkými jeho kontroverziami, rozmanitou poetikou a fascinujúcou schopnosťou priblížiť nám svet tak, ako ho prežívajú iní.*" (Porybná 2010:9).

Skúsenosti Centra pre tradičnú ľudovú kultúru pri SĽUK-u s video-dokumentáciou prvkov nehmotného kultúrneho dedičstva

Slovenská republika má v UNESCO Reprezentatívnom zozname NKD ľudstva v súčasnosti zapísané dva prvky: Fujara – nástroj a jeho hudba (2005) a Terchovská muzika (2014). Ďalšie dva prvky: Gajdošská kultúra na Slovensku (posudzovanie a schvaľovanie nominácie bude koncom roka 2015) a Slovenské a české bábkarstvo (schvaľovanie nominácie bude koncom roka 2016). Autori tohto príspevku neboli zúčastnení na procese zápisu prvku Fujara – nástroj a jeho hudba a tak naše poznámky k videofilmom súvisia s nominovanými prvkami, pri ktorých sme sa aktívne podieľali na procese nominácie.

Najskôr to bude oficiálny video-dokument k prvku Terchovská muzika, ktorý bol na Reprezentatívny zoznam NKD ľudstva zapísaný v roku 2013. *„Terchovská muzika je ústne tradovaná hudobná kultúra terchovskej komunity, ktorá je špecifická originálnym kolektívnym vokálno-inštrumentálnym prejavom. Pojmom terchovská muzika sa neoznačuje iba charakteristické inštrumentálne obsadenie s malou dvojstrunovou basou, ale aj celá príslušná hudobná tradícia.*" [8]

Film k nominačnému spisu bol zostavený z fragmentov dvoch filmov, ktoré boli nakrútené filmovou resp. televíznou technológiou. Nejde teda o zložitú montáž a postprodukciu. Ide o filmovú rešerš dvoch autorských – etnografických filmov: Slovenské ľudové tance (1952) a Terchovská muzika (1984).

Aktuálne nominovaným prvkom do Reprezentatívneho zoznamu NKD ľudstva je Gajdošská kultúra na Slovensku[9]. *„Gajdy, ako organická súčasť tradičného inštrumentára i celá gajdošská kultúra zastrešujúca všetky prejavy a vedomosti viazané na gajdy a ich použitie, reprezentuje dlhodobú a kontinuálnu*

[7] http://wilcoxae.wordpress.com/2011/02/16/presentation-vs-representation/

[8] Identifikačné číslo: KCTLK-RZNKD-2011/018, viac pozri na http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=5, prístup 20. 8. 2015.

[9] Rozhodovať o zápise tohto prvku sa bude na 10. zasadaní Medzivládneho výboru Ochrany NKD, ktoré sa bude odohrávať v Namíbii medzi 30. novembrom a 4. decembrom 2015.

hudobnú tradíciu prevažne roľníckeho a pastierskeho obyvateľstva Slovenska. Ako významný kultúrno-historický jav, ktorého korene siahajú až do 14. storočia, sa na báze prirodzenej medzigeneračnej kontinuity zachoval dodnes."[10] Videofilm k tejto nominácii bol zostavený z archívnych filmových záberov[11] z päťdesiatych rokov a z profesionálnych súčasných videozáznamov (keďže UNESCO kladie dôraz na súčasnú podobu nominovaných prvkov), ktoré boli vytvorené za účelom inventarizácie, dokumentácie a prezentácie súčasnej podoby nominovaného prvku.

Napriek tomu sme tento proces po celý čas vnímali ako dôležitú skúsenosť a uvedomovali sme si, že je potrebné hľadať formát videofilmu, ktorý by bol špeciálne „ušitý" na mieru požiadaviek (aj keď nedeklarovaných) Hodnotiaceho orgánu.

V roku 2014 začala pracovať slovensko-česká expertná komisia/tím na spoločnej viacnárodnej nominácii prvku Slovenské a české bábkarstvo. Jedným z kritérií UNESCO na zápis prvkov do Reprezentatívneho zoznamu NKD ľudstva je, aby nominovaný prvok bol už zapísaný v národnom zozname NKD. V roku 2013 bol prvok Tradičné bábkarstvo na Slovensku zapísaný do Reprezentatívneho zoznamu NKD Slovenska[12]. Aj na národnej úrovni tvoril prílohu nominačného spisu videofilm. Predkladatelia v pre-produkčnom procese pracovali so štyrmi filmami/videofilmami:

1. Prvým filmom bol profesionálny umelecko-dokumentárny (čierno-biely) film z roku 1972 o tradičnom bábkarovi Bohuslavovi Anderlovi (1913–1976).[13]

2. Ďalším filmom bol úryvok z amatérskeho videozáznamu z vystúpenia tradičného bábkara Antona Anderleho (1944 – 2008).[14]

3. Tretí materiál predstavoval profesionálny videozáznam z tradičného predstavenia hry "Don Juan" v interpretácii Rastislava Anderleho (1969).[15]

---

[10] Identifikačné číslo: KCTLK-RZ-NKDS-2012/011, viac pozri na http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=5, prístup 20. 8. 2015

[11] Národný filmový archív Slovenského filmového ústavu v Bratislave

[12] „Tradičné bábkarstvo na Slovensku predstavuje neoddeliteľnú súčasť domácej divadelnej a literárnej tradície. Pôvodní nositelia tohto prvku boli rodiny kočovných bábkarov, ktorí sa profesionálne živili divadelnou produkciou. Napriek tomu môžeme tradičné bábkarstvo vnímať aj ako významný prejav tradičnej ľudovej kultúry." Úryvok je z nominačného spisu do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva Slovenska: Tradičné bábkarstvo na Slovensku, identifikačné číslo: KCTLK-RZ-NKDS-2012/10. Do RZ NKD Slovenska bol tento prvok zapísaný v roku 2013.
Česká republika zapísala prvok České loutkářství – lidové interpretační umění do Seznamu nemateriálnícj statku tradiční, lidové kultury České republiky, poradové číslo zápisu do Seznamu: 12/2014 (číslo spisu MK-S 163532014) v decembri roku 2014.

[13] Život, práca a umenie ľudového bábkara Bohuslava Anderleho v Banskej Bystrici. Divadelný ústav Bratislava, 1972.

[14] Bábkar Anton Anderle. Národopisný ústav a Umenovedný ústav SAV Bratislava, 1988.

4. Napokon to bol fragment z profesionálneho videozáznamu hry "Herkules" v podaní súčasného bábkara Ivana Gontka (1960).[16]

Výsledný videofilm (ako povinná príloha k nominačnému spisu) bol cca 10 minútovou strihovou montážou zostavenou z uvádzaných filmových a video zdrojov.

Samozrejme, to bolo pre potreby medzinárodnej nominácie, ktorú si každý štát upravuje podľa svojich pravidiel. Nasledovala však príležitosť zapísať tento „národný" prvok ako spoločnú viacnárodnú nomináciu Slovenskej a Českej republiky. Na tomto mieste obídeme proces tvorby spoločnej prípravy nominačného spisu Slovenskej a Českej republiky[17] a prejdeme rovno k tvorbe povinnej prílohy – k videofilmu.

Po predchádzajúcich skúsenostiach s úspešnými zápismi niektorých prvkov zo Slovenskej I českej republiky do Reprezentatívneho zoznamu NKD ľudstva, a pri zohľadnení aktuálnych kritérií, ktoré operačné smernice kladú na povinné prílohy (fotografie a videofilm) sa spoločná slovensko-česká komisia expertov rozhodla, že videofilm k nominovanému prvku Slovenské a české bábkarstvo bude predstavovať autentické audiovizuálne dielo. Na realizáciu tohto diela bolo potrebné vytvoriť profesionálny filmový štáb so svojím scenáristom, dramaturgom, režisérom, kameramanom, produkciou, post-produkciou atď.

Vznikol tak 10 minútový videofilm Slovenské a české bábkarstvo, ktorý je opatrený anglickými titulkami, vo verziách so slovenským a českým nahovoreným komentárom. Film bol zostavený z archívnych filmových záznamov, fotografií, ale aj z nových – súčasných profesionálnych videozáznamov vytvorených pre potreby tohto diela.

Ak by sme mali stručne zhrnúť fakty s akým video a filmovým materiálom pracujú tvorcovia videofilmov k nominovaným prvkom, môžeme hovoriť o použití:

- existujúcich profesionálnych archívnych filmov a videofilmov,
- existujúcich amatérskych filmov a videofilmov,
- existujúcich fotografií a papierových dokumentov,
- komponovaných a štylizovaných filmových alebo digitálnych záznamov.

Nastolili sme mnohé otázky, naznačili však len niektoré odpovede, ako robiť reprezentačnú video-dokumetáciu prvkov NKD pre potreby UNESCO. Aj

[15] Videodokumentácia Medzinárodného festivalu tradičného bábkového divadla Anderleho Radvaň. Slovenské centrum pre tradičnú kultúru a Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru Bratislava, 2011.

[16] Videodokumentácia Medzinárodného festivalu tradičného bábkového divadla Anderleho Radvaň. Slovenské centrum pre tradičnú kultúru a Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru Bratislava, 2013.

[17] O spoločnej nominácii pozri viac Hamar – Voľanská (2015 b).

medzinárodné spoločenstvo je len na začiatku diskurzu o tejto téme. Práve tu a teraz si musíme uvedomiť, že sa na scéne zjavila potreba nového filmového žánru, ktorý doteraz nebol definovaný: filmy, ktoré v rozsahu do 10 minút reprezentujú (alebo prezentujú?) výnimočné prvky NKD ľudstva. Tieto filmy v budúcnosti (vlastne už teraz) budú zohrávať dôležitú funkciu pri prezentácii, propagácii, popularizácii i ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva. Doterajšia prax tvorby videofilmov ako príloh k nominačným spisom totiž v post-produkčnom procese predstavuje skôr kompilát, koláž, alebo kamufláž ako autentický, systémovo štruktúrovaný formát.

Literatúra a pramene:

AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION (2001). *Guidelines for the evaluation of ethnographic visual media.* [cit. 20. 10. 2015]. Prístupné na : http://www.aaanet.org/about/Policies/upload/Visual_Anthropology_2001Guidelines.pdf

BITUŠÍKOVÁ, A. (2014). Kultúrne dedičstvo a globalizácia: Príbeh jednej lokality UNESCO. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, roč. 2, č. 1, s. 9 – 18.

BITUŠÍKOVÁ, A. (2015). Nové prístupy k výskumu kultúrneho dedičstva. *Etnologické rozpravy*, roč. 22, č. 1., s. 7 – 14.

HAMAR, J. (2007) *Tradičná ľudová kultúra v dokumentoch UNESCO*. Slovenské centrum pre tradičnú kultúru Bratislava.

HAMAR, J. – VOĽANSKÁ, Ľ. (2015a) Medzi politikou, vedou a nositeľmi. K implementácii UNESCO Dohovoru o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva na Slovensku. *Národopisná revue*, č. 5.

HAMAR, J. – VOĽANSKÁ, Ľ. (2015b) Slovenské a české bábkarstvo vykročilo na cestu do UNESCO, *Ethnologia Europea Centralis*, roč. 13

KURIN, R. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. In: *Museum International. Intangible Heritage*, zv. 56, č. 1-2, s. 66 – 77.

KIRSCHENBLATT-GIMLET, B. (2004). Intangible Cultural Heritage as Metacultural production. *Museum International*, zv. 56, č. 1-2, s. 52 – 65.

LOWENTHAL, D. (1998). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University Press.

MACDOUGALL, D. (2006). *Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press.

PEČE, M. (2014). Filming intangible cultural heritage: beyond promotional and educational genres, príspevok na konferencii *Documenting and Presenting the Intangible Cultural Heritage with Film* organizovaná Slovinským etnografickým múzeom v Ľubľane 25. – 26. septembra 2014.

PORYBNÁ, T. (2010). Kultura žitá i viděná – Proměny vizuálnich reprezentací v antropologii. In. David Čeněk – Tereza Porybná (eds.), *Vizuální antropologie – Kultura žitá i viděná,* Pavel Mervart.

UNESCO (2001). *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Hewritage of Humanity. Guide for the Presentation of Candidature Files.*

UNESCO (2014). *Basic Texts of the 2003 Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.*

UNESCO (2015) UNESCO, Forms, Complementary references, Aide-Mémoires for completing a nomination to the representative list of the intangible cultural heritage of humanity for 2016 and later nominations, dated 26.2.2015, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-02-2016_aide-mémoire-EN.doc>, 20.3.2015.

ZEBEC, T. (2013). „Etnolog u svijetu baštine. Hrvatska nematerijalna kultura u dvadeset i prvom stolječu". In *Proizvodnja baštine. Kritičke studije o nematerijalnoj kuturi*. Mariana Hameršak, Iva Pleše a Ana_marija Vukušić, eds. Zagreb.

Audiovizuálne dokumenty:

Bábkar Anton Anderle. Národopisný ústav a Umenovedný ústav SAV Bratislava, 1988, 00:28:34 .

Slovenské a české bábkarstvo. SĽUK Bratislava, NIPOS Praha, 2015, 00:09:58.

Slovenské ľudové tance. Národný filmový archív Slovenského filmového ústavu v Bratislave, 1952, 01:34:12.

Terchovská muzika. Československá televízia Bratislava, 1984, 00:28:11.

Videodokumentácia Medzinárodného festivalu tradičného bábkového divadla Anderleho Radvaň. Slovenské centrum pre tradičnú kultúru a Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru Bratislava, 2011, 04:46:30.

Videodokumentácia Medzinárodného festivalu tradičného bábkového divadla Anderleho Radvaň. Slovenské centrum pre tradičnú kultúru a Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru Bratislava, 2013, 03:52:18.

Život, práca a umenie ľudového bábkara Bohuslava Anderleho v Banskej Bystrici. Divadelný ústav Bratislava, 1972, 00:32:51.

Príspevok vznikol s podporou Projektu VEGA: Kontinuita a diskontinuita v etnologickom bádaní s ohľadom na nehmotné kultúrne dedičstvo. 2/0126/14.

Folklór a folklorizmus (obraz folklórneho hnutia v 21. storočí)

Folklore a folklorism (the demonstration of folklore movement in 21st century)

Ivan Matúš

PhDr. Matúš Ivan
Katedra etnológie a mimoeurópskych štúdií
Univerzita Cyrila a metoda v Trnave
Herdovo námestie 2
Trnava 917 01
matus.yeti.ivan@gmail.com
UCM Trnava

Abstract: *The purpose of this study lies in elucidation of the basic and specific factors that influenced the development of the folklore movement in years 2000 – 2015. There are several factors directly influencing the existence itself, as well as the creation and state of this movement. The following text deals with folklore collectives, folklore festivals, competitions, shows, institutions and important personalities, as all these aspects are considered crucial for the given area of study. The period of the last fifteen years brings a new attitude in several contexts. In the past, the life of the authentic folklore existed within small social groups which were its direct creators. In present days, however, the traditional manifestations of folklore of the past became the manifestations of the mass culture. Futhermore, opposite to the variability of the folklore they show signs of uniformity. The elementary difference in comparing the past with the present can be found in natural spontaneity of the folklore in the past and institutional directing and organization of the folklorism nowadays. Somewhere among these features it could be possible to find the fundamental role and significance of the folklore movement in Slovakia.*

Key words: *folklore, folklorism, folklore movement, folklore collectives, folklore festivals, institutions*

Kľúčové slová: *folklór, folklorizmus, folklórne hnutie, folklórne kolektívy, folklórne festivaly, inštitúcie*

Dosiaľ jedinou komplexnou výpoveďou o začiatkoch, vývoji a smerovaní folklórneho hnutia zostáva naďalej publikácia Folklórne hnutie na Slovensku od Cyrila Zálešáka, vydaná v roku 1982. Pokiaľ ide o stav rozpracovania problematiky vo všeobecnosti, možno konštatovať absenciu komplexného vedeckého spracovania problematiky folklórneho hnutia. Existujú odborne zostavené štúdie i články najmä v publikáciách o dejinách folklorizmu v starších obdobiach od autorov: Zálešák, Švehlák, Leščák, Dúžek, Kyseľ, Kovačovič i ďalší, ktoré sa zaoberajú čiastkovými problémami vývoja hnutia.

Dejiny folklórneho hnutia na území Slovenska siahajú do obdobia po druhej svetovej vojne, do r. 1945, kedy začali vznikať prvé folklórne kolektívy, folklórne festivaly a prehliadky, či inštitúcie podporujúce činnosť hnutia. Vzniká nová éra organizovaného systému, ktorý v našom geografickom priestore nemá obdobu. Súčasný stav hnutia, ale i jeho dejiny sa stávajú samozrejmosťou, ktorá je zaznamenávaná len čiastočne v podobe monografií, publikovaných článkov, bulletinov, hodnotiacich správ atď. Nezastaviteľný rozvoj informačných technológií spôsobil, že drvivá väčšina informácií sa šíri internetom, ktorý je aj akýmsi úložiskom - virtuálnym archívom. Z tohto dôvodu je nevyhnutné postupne pracovať na mapovaní vývoja folklórneho hnutia, ale i jeho súčasnej podoby. Posledných 15 rokov jeho existencie i činnosti ponúka mnoho priestoru na realizáciu výskumu, sumarizáciu a následnú analýzu.

V štúdii sa pokúšame priniesť objektívny obraz vývoja folklórneho hnutia s akcentom na smerovanie a faktory priamo vplývajúce na jeho formovanie. Ponúkame pohľad na základné atribúty a proporcie vývoja hnutia v 21. storočí. Jednotlivé časti textu prezentujú obraz hnutia v súčasnosti.

Analýza základných teoretických definícií a úvod do problematiky

Východisko pre predkladanú problematiku, ktorou sa budeme v štúdii zaoberať, tvorí definícia základných témotvorných pojmov. **Folklórnym hnutím** nazývame tendencie poznačené zvýšením záujmu o folklór v 21. storočí. Za ťažiskový, východiskový prvok folklórneho hnutia môžeme pokladať **folklór**.

Folklór vnímaný ako kultúrno-spoločenský prejav života rôznych vrstiev obyvateľstva (napr. roľníci, pastieri, remeselníci, robotníci...) nebol v minulosti považovaný za prioritný objekt skúmania a bádania vo vedeckých kruhoch. Prvotné náznaky záujmu o chápanie folklóru ako identifikačnú príslušnosť obyvateľstva, či už na úrovni lokálnej, regionálnej alebo národnej, môžeme vidieť v 19. a 20. storočí, kedy sa vznik pojmu folklór spája s reakciou na osvietenstvo a počiatky romantizmu. Folklór sa stáva zdrojom argumentácie

európskeho národného hnutia v spomínanom období. Záujem o folklór podporili najmä práce nemeckého filozofa J. G. Herdera a národné rozprávky bratov Grimmovcov. Za najelementárnejšiu definíciu pojmu folklór môžeme pokladať analýzu samotného slova „folklore" – všetko, čo ľud vie, alebo „folk" – ľud; „lore" – vedomosť ľudu. Folklórna tvorba vznikla v ľudovom prostredí, a teda musíme chápať ľud ako jej tvorcu, ale aj ako priameho pokračovateľa, ktorý si nadobudnutú vedomosť prenáša z generácie na generáciu v jej prirodzenom prostredí. O pár desiatok rokov toto tvrdenie platí už len čiastočne, pretože folklór sa dostáva mimo svojho pôvodného prirodzeného prostredia a prežíva len v umelo vytvorenej a reprodukovanej forme. Tu však hovoríme o jave, ktorý sa v odbornej literatúre interpretuje pod názvom sekundárny, druhotný folklór, alebo druhá existencia folklóru. Tejto problematike sa budeme venovať neskôr pri téme scénického folklorizmu.

Folklór je považovaný za jav synkretický, pretože v sebe spája prvky hudobného, tanečného, spevného a výtvarného prejavu i hovoreného slova. V historickom ponímaní stojí za povšimnutie fakt, že 22. augusta 1846 britský bibliograf W. J. Thoms publikoval v časopise The Athenaum príspevok pod názvom „Folk – Lore", kde použil slovo folklór ako náhradu zaužívaného pojmu ľudové starožitnosti. Ako oblasť výskumu sa tento druh materiálu objavil v európskych štúdiách už v 18. storočí v hnutí romantických nacionalistov a racionalistov. Každé z hnutí, ktoré sa dosiaľ o folklór zaujímalo, videlo v ňom aspekt kultúry, ktorý upadá s nástupom modernizácie. (Profantová: 2013: 25) Konštatujeme, že v bývalom Československu po februárových udalostiach a oslobodení v roku 1948 nachádzame zvýšené úsilie a snahy o štúdium folklóru z vyšších odborných kruhov. Na Slovensku sa folklórnej problematike v jej počiatkoch venovali napr. S. Burlasová, V. Gašparíková, Z. Vanovičová, S. Švehlák a M. Leščák. Zo staršej generácie nasledovníkov spomenieme mená ako napr. E. Krekovičová, Z. Galiová-Panczová, Z. Profantová, H. Hlôžková a G. Kiliánová. Nezabúdajúc na mladšiu nastupujúcu generáciu akademikov, uvádzame mená ako napr. M. Bocánová a P. Krnáčová. Výskumom folklóru, ale i folklorizmu na Slovensku sa zaoberá vedná disciplína, nazývaná folkloristika, ktorá je zaradená do súboru etnologických vied ako jej subdisciplína a tvorí hraničnú disciplínu medzi etnografiou a umenovednými disciplínami. Vedecko-výskumné počiatky predmetnej problematiky u nás boli ovplyvnené najmä prácami východoeurópskych autorov. Vráťme sa však k folklóru, ktorý vo svojich publikáciách explikoval prof. Milan Leščák a vytvoril tak východisko pre definíciu pojmov ako folklór, folklorizmus a folkloristika. Toto tvrdenie opierame o fakt, že Milan Leščák je aj v dnešnej dobe najčastejšie citovaným

autorom v predmetnej problematike. Pod pojmom folklór nachádzame definíciu z pera spomínaného autora aj v Encyklopédii ľudovej kultúry Slovenska: *„Súbor kultúrnych javov realizovaný formami ústnej, hernej, tanečnej, dramatickej a hudobno-spevnej komunikácie, realizovaný v mnohých variantoch. Jeho nositeľom a rozširovateľom je kolektív, aj keď prvotným tvorcom bol jeden človek.*" (Kolektív autorov: 1995: 139) Cyril Zálešák predostiera možnosti členenia folklóru v práci Folklór na scéne a popisuje jeho vlastnosti, pričom poukazuje aj na jeho nositeľov v časovom horizonte: Folklór je možné deliť a členiť podľa druhov, rodov a žánrov. Vo všeobecnosti možno za jeho základné vlastnosti považovať ústnosť (bezprostredný kontakt medzi interpretom folklórneho javu a jeho prijímateľom), anonymnosť (jeho tvorcov), kolektívnosť a variabilnosť (folklór neexistuje v ustálenej forme, ale v celom rade variantov). Taktiež považujeme za vhodné spomenúť, že v minulosti za nositeľov folklóru boli považované sociálne vrstvy tvoriace ľud. V súčasnom ponímaní sa za potenciálneho nositeľa folklóru považuje akékoľvek lokálne spoločenstvo a sociálna skupina. (Zálešák: 1990: 27)

Aby mohol folklór prežiť, musíme k nemu pristupovať so zreteľom na pôvodné formy, ktoré by mali tvoriť východisko pri práci, ale taktiež nesmieme zabúdať na potreby doby, ktorým je nutné sa prispôsobiť a ponúknuť varianty štylizovanej podoby folklóru.

1. Folklór je potrebné konzervovať, zachovávať v jeho pôvodných podobách (autentický folklór), pretože sa vyvíja. Široký časový rozmer, ktorým folklór počas svojho vývoja prešiel, zanechal mnohokrát stopy, ktoré sú aj dodnes predmetom sporov - čo je autentické a čo štylizované. Pri neznalosti pôvodného materiálu a jeho následnej štylizácii môže dôjsť k javu (a minulosť ukázala, že aj došlo), ktorý sa nazýva ,,štylizácia štylizovaného." Spomínaný jav predstavuje najväčšie nebezpečenstvo pre zánik pôvodných foriem tradičného folklóru.

Autentický folklór môžeme charakterizovať ako *„dynamický kultúrny systém, spôsob existencie komplexu istých kultúrnych javov prostredníctvom súboru kolektívnych noriem vytvárajúcich ich záväznú osnovu, ktorú každý jej používateľ, ako príslušník určitej spoločenskej skupiny, oživuje a rozvíja v okamihu narábania s javom.*" (Leščák, Švehlák: 1976: 14) Ak spĺňajú vytvorené formy svoju konkrétnu funkciu pre dané spoločenstvo, dochádza k ich uchovávaniu. Ľud ako primárny tvorca autentického folklóru, vychádzal najmä z funkčného hľadiska tvoreného materiálu. Folklórny autentický materiál mal svoje praktické opodstatnenie v reálnom živote, bol jeho neoddeliteľnou súčasťou. Pri tvorbe sa nevychádzalo zo zákonitostí, ktoré nachádzame v štylizovaných formách. Dôraz je kladený na obsahovú, významovú stránku

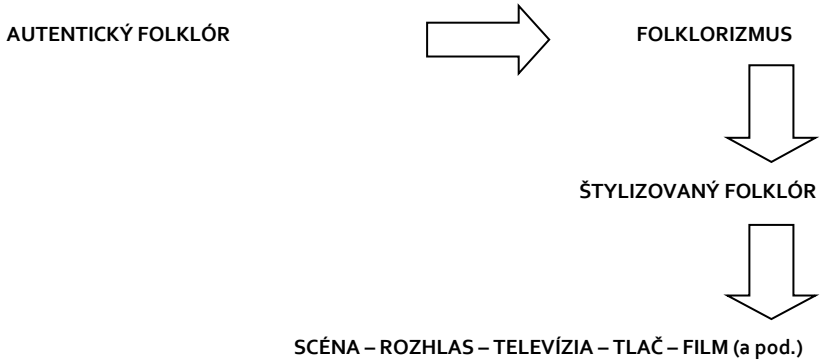
folklóru, nie ako v štylizovanom folklóre, kde sa do popredia dostáva formálne ponímanie materiálu pri tvorbe a je potlačená funkčná významovosť.

Medzi najvýznamnejšie funkcie v štruktúre funkcií autentického folklóru zaraďujeme funkciu magickú, zábavnú, estetickú, výchovnú a ďalšie, ktoré sa navzájom prelínajú. (Leščák, Švehlák: 1976: 15) Ľudová kultúra predstavuje otvorený systém, takže nie je ničím výnimočným, ak boli preberanie a výber čerpané buď z vlastnej kultúrnej tradície, alebo z podnetov iných kultúrnych prostredí (inoetnického alebo iného sociálneho prostredia). Poznatky, ktoré kolektív (lokálne spoločenstvo) prijal a zodpovedali jeho hodnotovej orientácii, boli uchovávané vo vedomí ľudu a zásluhou kolektívneho spolupôsobenia nositeľov folklórnej tradície celý repertoár folklórnych javov konzervovali a prenášali z generácie na generáciu. Akonáhle opustí tradičný folklórny materiál svoje pôvodné, prirodzené prostredie, pričom dochádza k zmene významovosti (funkčnosti), je irelevantné viesť polemiku o autentickom folklóre. Autentický folklór existujúci mimo prostredia, kde vznikol, prenesený do cudzieho prostredia (ovplyvnený procesom folklorizácie), sa stáva štylizovaným folklórom.

2. Folklór sa musí prispôsobovať požiadavkám doby (štylizovaný folklór), v ktorej sa nachádza resp. ktorú žije. To znamená, že musí byť prispôsobovaný, teda štylizovaný pre potreby obdobia, ktorého je súčasťou. Ak k takémuto prirodzenému vývinu nedôjde, folklór nemôže prežiť a dochádza k degradácii a následnému úpadku, ktorý môže skončiť až jeho zánikom. Vplyv prostredia i časová dimenzia majú značný vplyv na samotný proces vývoja. Štylizovaný folklór vychádza z autentického folklóru. Dominantné postavenie získava estetická funkcia, pretože folklórny materiál, nevynímajúc jeho spracovanie, má svojho konzumenta (diváka).

Proces spracovania tradičného materiálu a následnej tvorby musí byť podriadený zmene vnímania priestoru a príležitostí (funkčnosti). Štylizovaný folklór vo svojej scénickej podobe sa v minulosti vyvíjal predovšetkým na báze amatérskej tvorby a reprodukcie. (Leščák, Švehlák: 1976: 15) Štylizácia v najjednoduchšej podobe predstavuje prenesenie autentického nositeľa a najmä jeho prejavu do iného prostredia. Na základe uvedeného preto štylizovaný folklór nepozná folklórny variačný proces, pretože každé vytvorené dielo je fixované v individuálnej invariantnej podobe (napr. partitúra, scenár, film, televízny záznam a pod.). Vychádzajúc z uvedeného možno konštatovať, že štylizovaný folklór predstavuje špecifickú formu umeleckej tvorby. (Zálešák: 1990: 28) Pri štylizácii zdôrazňujeme význam rekonštrukčnej a inovačnej funkcie, ktoré sú nevyhnutné pri tvorbe a majú zásadný vplyv na štylizované podoby folklóru. I funkcia lokálnej a regionálnej

znakovosti má veľmi dôležitú spoločenskú úlohu, a to preto, že ľudová kultúra disponuje najšpecifickejšími znakmi národných kultúr a často veľmi pozitívne ovplyvňuje i vytváranie „národného" v iných oblastiach vysokého umenia. (Leščák, Švehlák: 1976: 17) Nakoniec postavenie autentického folklóru a jeho náväznosť na štylizovaný folklór cez nevyhnutný proces folklorizácie môžeme lepšie pochopiť na schéme:



Podobne ako celý folklór, aj jeho žánre a druhy sú historickým javom a vyvíjajú sa. Rodia sa, postupne sa formujú, žijú v tradícii ako relatívne pevné celky, potom prestávajú byť produktívne, strácajú životnosť, udržiavajú sa len zotrvačnosťou a nakoniec odumierajú. Nie je to, samozrejme, nejaký biologický proces, ale výsledok historického vývoja spoločnosti a kultúry. (Leščák, Sirovátka: 1982: 137) Samotný folklór musí byť vnímaný z hľadiska širšieho kontextu, pretože na jeho samotný zrod, ale aj následný vývin mali značný vplyv rôzne aspekty (napr. geografická poloha, klimatické podmienky, historické udalosti, kolonizácie, obyvateľstvo...), ktoré ho formovali do podoby, v akej sa nám zachoval dodnes.

Proces, pretrvávajúci v rôznych časových obdobiach, explicitne vplývajúci na vývoj folklóru, nazývame **folklorizmom**. Folklorizmus vo svojej podstate čerpá z pôvodnej tradičnej ľudovej kultúry, ktorá tvorí základ inšpiračného zdroja. Preberá prvky autentického folklóru, prispôsobuje ich požiadavkám doby, v ktorej sa odohrávajú, pričom uplatňuje zákonitosti, ktoré sú nevyhnutné pre scénické spracovanie a výsledným produktom tohto mechanizmu je štylizovaná, častokrát scénická podoba poňatia tradičnej ľudovej kultúry. Folklorizmus sa teda v tomto ponímaní chápe ako centrálny kreatívny činiteľ. Folklór je dominantnou neoddeliteľnou súčasťou tohto procesu.

Milan Leščák uvádza základné rozdiely medzi folklórom a folklorizmom:

Oproti kontaktnej komunikácii, viazanej na miesto a čas realizácie folklórneho diela, sú prejavy folklorizmu podriadené formám technickej komunikácie a inštitucionálnej organizovanosti.

Oproti neformálnemu a spontánnemu životu folklóru stojí vedomá štylizácia folklóru.

Oproti súčasným prejavom, ktoré žijú vo folklórnej tradícii, uprednostňuje folklorizmus archaické javy ľudovej kultúry.

Oproti životu autentického folklóru v malých sociálnych skupinách je folklorizmus prejavom masovej kultúry.

Oproti variabilite folklóru sa folklorizmus vyznačuje určitou uniformitou.

Oproti spontánnosti folklóru stojí inštitucionálne usmerňovaný a organizovaný folklorizmus. (Leščák: 2001: 149)

Akceptovanie prejavov ľudovej kultúry a v nej predovšetkým umeleckých výtvorov všetkých druhov, je dominantným znakom folklorizmu. V odbornej literatúre sa stretávame aj s vnímaním folklorizmu ako so sekundárnym folklórom, t.j. druhotná tradícia alebo ľudová kultúra používaná mimo svojej pôvodnej funkcie a cieľa. Aj napriek tomu, že pojem foklorizmus má východisko v pojme folklór, jeho pôsobenie je širšie ako pri folklóre.

Pôsobnosť folklorizmu možno vnímať v slovesných, piesňových, tanečných a v dramatických javoch. Má rozsiahlejšiu pôsobnosť i ako sféra ľudového umenia. Súčasťou folklóru sa taktiež stali javy tradičnej ľudovej kultúry a života (napr. staré jedlá, tradičné obyčaje, zvykoslovie a pod.), preto je ho potrebné vnímať ako aktívny proces. (Sirovátka: 1976: 34) V procese vývoja sa folklorizmus vyskytoval v rozličných kultúrnych a spoločenských podmienkach a formách.

Pod pojmom folklorizmus rozumieme *„spoločensko-kultúrny proces prejavujúci sa v rozličných vývojových obdobiach v rozličných kultúrnych a spoločenských podmienkach ako sprostredkovávanie, využívanie ľudovej kultúry pre ňu v neprirodzených podmienkach (priestore, čase a najmä funkcii).*" (Leščák, Švehlák: 1976: 14) Folklorizmus sa vyvíjal nerovnomerne a ako spoločensko-kultúrny jav zasahoval do rozličných sfér života, pričom v značnej miere ovplyvnil folklór aj jeho smerovanie, čo sa prejavilo napr. v tanečnom, hudobnom, divadelnom či výtvarnom umení. V minulosti nebol nositeľom folklorizmu ľud, ale iné spoločenské vrstvy, napr. inteligencia. Vyjadroval vzťah k tradičnej kultúre ľudu predchádzajúcich období i súčasnosti.

V súčasnosti môže byť folklorizmus vnímaný v dvoch existenčných líniách. Vonkajšia línia sa opiera o využívanie folklorizmu v oblasti turistiky, cestovného ruchu a komerčných záujmov, pričom využíva najmä tradičnú ľudovú kultúru ako reprezentačný prvok pre komerčné účely. Vnútorná línia zodpovedá súčasnému záujmu ľudí o cieľavedomé uchovávanie a rozvíjanie tradícií, čo predstavuje snahu jednotlivcov i organizácií (pozn. tvorba folklórnych skupín, súborov, usporadúvanie folklórnych súťaží, slávností a festivalov) o prezentáciu ľudovej kultúry mimo jej prirodzeného prostredia. Vzniknuté folklórne súbory a skupiny majú za cieľ scénicky prezentovať zvyky, tradície, piesne a tance. Začiatky prezentácie svojho umenia na verejnosti sa viažu na rôzne stretnutia, oslavy miestneho a neskôr i regionálneho, či národného charakteru, čo postupom času vyústilo k vzniku folklórnych festivalov a slávností. Do prirodzeného procesu vývoja folklorizmu sa postupne začleňuje nový atribút, ktorý zásadným spôsobom ovplyvnil nasledovný vývin. **Scéna** ponúka inovujúce zákonitosti spracovania a následnej realizácie folklórneho materiálu, preneseného z pôvodného prostredia na umelo vytvorené priestranstvo. Zmenou prostredia vstupuje do popredia nezanedbateľný faktor - divák, ktorý kreuje ponímanie na možnosti spracovania a prezentácie ľudovej kultúry na scéne. Na tomto mieste by však bolo vhodnejšie hovoriť o pojme scénický folklorizmus.

Scénický folklorizmus zahŕňa javy štylizovaného i autentického folklóru. Javy štylizovaného folklóru sú predvádzané pri rôznych príležitostiach na stabilných alebo ustálených miestach na to určených. Je to najrozšírenejší prejav súčasného folklorizmu. Patria sem najmä scény festivalov, vystúpenia folklórnych súborov, folklórnych skupín, detských folklórnych súborov, speváckych skupín, ľudových hudieb, sólistov, ale aj predvádzanie ľudovej umeleckej výroby, predvádzanie ukážok pracovných postupov, zvykov a obradov, varenie a pečenie tradičných jedál a nápojov. Rozsiahla býva samostatná výstavná činnosť, ktorej súčasťou je aj aktívne zapájanie divákov do pracovnej a umeleckej činnosti a voľnej zábavy. Za prejav scénického folklorizmu je možné považovať aj produkciu tzv. tanečných domov, rôznych kurzov, nácvikov programov, ktoré ovplyvňujú zručnosti a vedomosti spojené s folklorizmom aj folklórom a tvoria základ toho, čomu sa voľne hovorí folklórne hnutie. Termín „scénický folklorizmus" sa viaže na prezentáciu a popularizáciu rôznych foriem folklorizmu pre divákov, pričom miesto a čas je ustálený. Ťažiskom podujatí scénického folklorizmu sú folklórne festivaly, ktoré sa často pokúšajú nadviazať na synkretický charakter javov ľudovej kultúry, najmä dramatickú produkciu a ponúkajú možnosť uvádzať rôzne typy programov.

Začiatky folklórneho hnutia na Slovensku

Prirodzenú kontinuitu na všetky vyššie spomínané javy prináša vznik folklórneho hnutia. Za začiatok folklórneho hnutia na Slovensku môžeme neoficiálne považovať rok 1948, kedy v bývalom Československu vznikajú folklórne kolektívy za cieľom prezentovania ľudovej kultúry. Niektoré kolektívy vznikali ešte pred spomínaným rokom 1948 (skupina z Kubrej 1934, skupina z Čirča 1937, skupina Očovanov 1947), ale práve kultúrno-spoločensko-politické udalosti a následná zmena evokovali markantnejší rozmach pre zakladanie a mobilizáciu folklórnych kolektívov. Po oslobodení sa otázky vzťahu k folklóru dostali do nových polôh. Začala sa dvíhať najväčšia a najrozsiahlejšia vlna folklorizmu, ktorá zasiahla všetky pokrokové vrstvy spoločnosti, a ktorú pre jej všeľudový a celonárodný charakter nazývame folklórnym hnutím. Na Slovensku zažilo folklórne hnutie najväčší rozvoj v povojnových rokoch, keď dochádza k vzniku profesionálnych, ale aj amatérskych folklórnych telies. Tie patria k dominantným, nezastupiteľným činiteľom v procese uchovávania tradície. Folklórne hnutie sa u nás rozmohlo ako zvláštny kultúrny jav v podmienkach rozvoja formujúcej sa spoločnosti. Prenesením folklóru na scénu sa mení nielen spôsob tradovania, ale aj jeho poslanie v spoločnosti a vzťah samotných nositeľov k nemu. (Zálešák: 1990: 5)

Do folklórneho hnutia na Slovensku môžeme zahrnúť folklórne kolektívy (súbory, skupiny), ktoré prezentujú slovenský folklór, folklórne festivaly a prehliadky, na ktorých majú kolektívy možnosť interpretovať svoje umenie a rôzne inštitúcie, ktoré pomáhajú folklórne hnutie rozvíjať.

Existencia folklórnych kolektívov v novom tisícročí

V nasledujúcej časti zameriame svoju pozornosť na existenciu folklórneho hnutia, jeho rozvoj a smerovanie, ktorým sa uberalo za posledných pätnásť rokov. Folklórne kolektívy považujeme za ťažiskové, kľúčové činitele, v procese folklórneho hnutia majú nezastupiteľné miesto. V súčasnosti sú prejavy folklorizmu podriadené formám technickej komunikácie a inštitucionálnej organizovanosti, čo priamo vyplýva aj z koordinovaných pravidelných nácvikov folklórnych kolektívov. Folklór bol v minulosti vo svojej podstate spontánny prirodzený prejav života pracujúceho ľudu najmä roľníkov, remeselníkov, pastierov a neskôr aj robotníkov. Vznikom folklórneho hnutia sa tieto prejavy uchovávajú najmä v štylizovaných podobách, pôvodný folklórny život sa vytráca v období po 1. svetovej vojne. Vplyvom industrializácie sa mení pôvodné zamestnanie ľudu v rurálnom prostredí. Obyvateľstvo nachádza prácu v mestách, najčastejšie v priemyselných závodoch a fabrikách. Okrem

toho je nutné prihliadať aj na nové členenie štátnych hraníc v Európe, čo sa priamo dotýka aj Československa, ktoré sa po približne tisícročnom spolužití v Rakúsko - Uhorskej monarchii stáva samostatnou republikou. Všetky tieto aspekty mali priamy vplyv na zmenu: z neformálneho spontánneho života folklóru (ktorý zanikol), na vedomú štylizáciu, ktorá sa ukázala ako jediný možný konzervant. Na tento jav priamo nadviazali folklórne súbory, pre ktoré je štylizácia jednou z charakteristických čŕt.

Folklórne skupiny sa snažia svojou činnosťou zachovávať pozostatky zo života vidieckeho obyvateľstva, pridŕžajúc sa svojho lokálneho materiálu. Folklórne skupiny sú priamymi nositeľmi pôvodných folklórnych tradícii, ľudoví umelci, ktorí si ešte sčasti zachovali spomenutý prirodzený mechanizmus tvorby a jej tradovania. Na druhej strane sú to kolektívy vystupujúce pred obecenstvom, to znamená, že ich prejavy sa prispôsobujú umeleckým zákonom scény. Folklórne skupiny vznikali na dedinách, kde mali optimálne podmienky pre svoju činnosť. Kolektívna účasť členov skupiny mala pozitívny vplyv na jej fungovanie a rozvoj. Konkrétne výrazné osobnosti lokálneho spoločenstva (dediny, obce) sa často stávali vedúcimi folklórnej skupiny a priamo ovplyvňovali jej činnosť aj umelecké smerovanie.

Po roku 1989 sme vo vývoji v tomto smere zaznamenali komplikácie aj v súvislosti napr. s privatizáciou štátnych podnikov. Noví majitelia (domáci i zahraniční investori) nejavili záujem o folklórne súbory, ktorých činnosť bola celé desaťročia viazaná na štátne závody a fabriky (pri každom väčšom podniku pracoval folklórny súbor). **Folklórne súbory** vznikajúce na Slovensku vedome pracovali s hudobno-spevno-tanečným folklórom vychádzajúc z kultúrneho dedičstva zachovaného na našom území, prihliadajúc na zákonitosti scény. Poväčšine vznikali v mestách (závodoch, školách) a ich pomenovanie sa časom menilo z tanečných, umelých súborov na súbory (ľudových) piesní a tancov až na folklórne súbory. Folklórny súbor ako organizované spoločenstvo viacerých ľudí, pravidelne sa stretávajúcich za cieľom prezentácie zložiek ľudovej kultúry (hudba, spev, tanec), by v najkomplexnejšom zložení mal pozostávať z viacerých zložiek pod personálnym vedením: umelecký vedúci, choreograf, hudobný skladateľ, pedagóg tanca, pedagóg hudby a pedagóg spevu. Súčasné amatérske folklórne súbory na Slovensku majú nedostatočne zabezpečené odborné vedenie jednotlivých zložiek (oproti profesionálnym súborom), najmä z finančných dôvodov. Často sa stretávame s dualizovaním funkcií (umelecký vedúci/choreograf, vedúci tanca/tanečný pedagóg a rôzne ďalšie možnosti). Základným predpokladom úspešnej činnosti amatérskych folklórnych súborov sú pravidelné stretnutia (nácviky, tréningy). Úroveň súboru určuje

interpretácia ovplyvnená technickými a výrazovými schopnosťami interpretov a choreografické spracovanie materiálu. Výsledok práce by mal zaujať, pobaviť, ale i poučiť diváka. Folklórne súbory však v drvivej väčšine stratili nielen zázemie, ale i finančnú pomoc svojich zriaďovateľov. Bolo nutné hľadať iné možnosti financovania, na ktoré ďalej nadväzujú tréningové priestory, materiálno-technické zabezpečenie, reprezentácia súboru doma i v zahraničí, propagačné materiály a iné. Východisko z tejto situácie prináša možnosť zakladania občianskych združení. V dnešnej dobe väčšina folklórnych kolektívov na Slovensku využíva tento model fungovania. Štát nepodporuje amatérske folklórne súbory ani skupiny, vzhľadom na ich kvantitu to nie je ani možné. V súčasnosti máme na Slovensku okolo 120 aktívnych folklórnych súborov. Folklórne kolektívy sú tak odkázané na vlastnú formu finančnej pomoci ako je zárobková činnosť z vystúpení alebo sponzoring súkromných osôb či firiem.

Umelecké smerovanie a tvorba vo folklórnych kolektívoch

Diskutovanou témou najmä v posledných rokoch je choreografická tvorba v súboroch. V súčasnosti skupina autorov programov amatérskej folklórnej scény kladie dôraz na dôslednú analýzu filmového záznamu a jeho prenesenia na scénu v rôznych podobách imitácií či rekonštrukcii dedinských tanečných príležitostí a na základe vlastných predstáv. Scénické formy sa následkom tohto začínajú celoplošne štandardizovať a unifikovať na základe akejsi vynútenej autorizovanej autenticity. Rozmanitosť tradičnej kultúry sa stráca vo vyžadovanom jednotnom prístupe k scénickým úpravám. Folklórne skupiny sa pridržiavajú lokálneho repertoáru, vychádzajú z kalendárnych a rodinných obyčají, pričom v značnom rozsahu využívajú hovorené slovo. Ich tvorba je limitovaná na tradície, ktoré boli v minulosti živé v obci, prípadne blízkom okolí. Primárnym cieľom folklórnych skupín je udržiavať, konzervovať tradície, ktoré už nie sú bežnou súčasťou života vidieckeho ľudu a dbať o ich zachovávanie v čo možno najpôvodnejšej podobe. Za sekundárny cieľ možno považovať snahu objavovať staršie, časom zabudnuté tradície, ktoré čiastočne vymizli spolu s generáciami ich pôvodných interpretov – ľudu.

Zachované tradície prezentované v dnešnej dobe, majú mnohokrát charakter reprodukovanej informácie, čo vyvoláva pochybnosti v dôveryhodnosť zdroja a dáva priestor pre umelú produkciu choreografií i následných scénických programov folklórnych skupín, tu však už môžeme hovoriť aj o štylizácii štylizovaného. Samotná realizácia i prezentácia činnosti folklórnych skupín, by nemala svojím konaním nadobúdať znaky folklórnych súborov, pre ktoré je špecifická napr. choreografická tvorba, vyššia forma

štylizácie a regionálny až celoslovenský repertoár. Folklórne súbory majú podstatne širší rozsah pre realizáciu svojich choreografií a programov, aj tu by však mali platiť určité pravidlá. V histórii tvorby amatérskych folklórnych súborov na Slovensku pozorujeme obdobia cyklických návratov k autentickým, archaickým folklórnym prejavom. Ak je odklon od predlohy príliš veľký a stane sa v určitom období trendovým, zjavia sa vždy jednotlivci s požiadavkou návratu k pôvodným formám, zvlášť v súčasnosti, keď vymierajú pôvodní nositelia folklóru.

V amatérskom hnutí by nemali chýbať pokusy o tvorivé autorské prístupy, experimentálne choreografické počiny, či nové riešenia. Využitie audiovizuálneho materiálu prinieslo najmä v posledných rokoch neutíchajúcu diskusiu, vzhľadom na fakt, že tvorba niektorých folklórnych súborov sa zúžila len na ,,kopírovanie a prenášanie záznamov na scénu." Archívne záznamy by mali slúžiť ako jeden z inšpiračných zdrojov choreografa pri tvorbe, nie však byť jeho výslednou podobou na scéne, ako je to možné vidieť aj v súčasnosti. Folklórne kolektívy by si do budúcnosti mali dávať väčší pozor na zdroje, z ktorých čerpajú. Ak k tomu pridáme obmedzenú kapacitu registra audiovizuálnych záznamov, hrozí tak unifikácia tanečného materiálu len na zaznamenané obce. Možnosti tvorby môžu byť limitované a veľmi okliešťené, spustí sa nivelizačný proces, v ktorom sa budú stierať rozdiely medzi špecifikami folklórnych súborov. Je nevyhnutné predložiť riešenie problému, pretože za pár rokov nastane situácia, v ktorej bude choreografická tvorba vo folklórnych súboroch výnimočným javom, čo môže mať katastrofálne, priam likvidačné dopady pre celé folklórne hnutie. Folklórne súbory prídu o svoju vlastnú špecifickú tvár, stratia diváka, vymiznú diferencujúce prvky, ktoré robia každý kolektív jedinečným a originálnym najmä vďaka tvorbe a prezentácii.

Znalosť materiálu, ale najmä vlastný osobnostný vklad, ponúkajú dostatočný priestor pre tvorbu choreografov, ktorá musí byť spolu s kvalitnou realizáciou i výslednou prezentáciou prioritná a dáva jedinú možnosť vyhnúť sa ucelenej homogénnej konformite folklórnych kolektívov. Nápomocné by v tomto prípade mali byť osvetové strediská, ktoré majú priamy dosah na metodické vzdelávanie vedúcich súborov, pedagógov i choreografov prostredníctvom školiacich kurzov, seminárov. Situácia je alarmujúca, pretože podľa nášho názoru by mohli osvetové strediská, pôsobiace v krajských i okresných mestách, vyvíjať väčšiu aktivitu a ponúkať oveľa väčšie možnosti vzdelávania. Súbory by tak neboli odkázané len na vysokoškolsky vzdelaných ľudí, ktorých nedokážu adekvátne zaplatiť, ale mohli by si vychovávať jedincov z vlastných radov, ktorí majú aktívny záujem. Aj v súčasnosti je spravidla vo

folklórnych súboroch tanečným pedagógom niekto z radu najstarších členov, ktorého vedomosti sú obmedzené len na súborový repertoár. Amatérske folklórne súbory majú limitujúce finančné možnosti, čo sa prejavuje napr. aj v (ne)schopnosti platiť si vyškoleného, erudovaného pedagóga s príslušnou kvalifikáciou. Absolventi vysokých škôl - etnológie i tanečnej pedagogiky - s nadobudnutým vzdelaním hľadajú adekvátne možnosti svojho uplatnenia s patričným finančným ohodnotením. Aj keď sa väčšina z nich vráti do pôvodného domáceho prostredia, máloktorý z nich participuje v súbore, v ktorom pôsobil pred nástupom na štúdium.

Návrat k poradným zborom?

Ďalším výrazným aspektom, komplikujúcim momentálny stav i odďaľujúci riešiteľnosť problému tvorby, je nejednotnosť kritérií pre choreografické súťaže folklórnych súborov. Parametre súťaží nemajú jasné propozície. Autori choreografií strácajú jasnú predstavu o spôsobe tvorby a história (najmä posledných pár rokov) nám ukázala, že hodnotenie poroty môže byť nejednotné, až diametrálne odlišné, pretože každý člen poroty pri hodnotení prihliada na vlastné kritériá. Riešením by mohlo byť oživenie niekdajších **poradných zborov**. Členmi poradných zborov boli poprední predstavitelia folklórneho hnutia z radov pedagógov, choreografov, metodikov i vedcov z celého Slovenska, ktorí sa pravidelne stretávali v určitej periodicite. Výsledky ich rokovaní boli zaznamenané a rozdistribuované na osvetové strediská po celej krajine a stali sa tak záväzným dokumentom i východiskovým materiálom pre potreby hnutia. Čiastočnú kompenzáciu by mali priniesť vedecké konferencie, ktoré sa síce realizujú, ale uvedenie výsledkov do praxe už výrazne zaostáva. Konferencia prináša priestor na prezentáciu názorov zainteresovaných odborníkov k predmetnej problematike a následnú diskusiu. Príspevky by mali byť zachytené v zborníku, avšak vedome sme použili kondicionál, pretože sa tak nedeje a zborníky vychádzajú aj s niekoľkoročným meškaním. Závažnejší problém vidíme v tom, že konferencie neprinášajú žiadny záver, z ktorého by mohli kompetentní vychádzať. Nedochádza k žiadnemu konsenzu, čo je na škodu veci. Za posledných pätnásť rokov sa vo folklórnom hnutí zmenilo viacero aspektov priamo vplývajúcich na rozvoj a samotnú existenciu hnutia, čo môže mať pri podcenení situácie perspektívne negatívne dôsledky. Napríklad školenia pre vedúcich súborov, alebo pedagogické i choreografické kurzy boli samozrejmou náplňou činnosti osvetových stredísk. Štatisticky je dokázané, že metodická i školiaca činnosť má klesajúcu tendenciu v porovnaní s minulosťou. Čiastočnú kompenzáciu prinášajú tanečné domy (školy tanca), ktoré sa stali doslova fenoménom vo

folklórnom hnutí v novom tisícročí. S ich nástupom prichádza možnosť pre členov folklórnych kolektívov rozvíjať svoje schopnosti najmä interpretačné, no bezvýznamný nie je ani pedagogický aspekt. Treba vyzdvihnúť význam tanečných domov, pretože osveta, ktorú vykonávajú, prispieva k nezanedbateľnému rozvoju folklórneho hnutia na Slovensku.

Quo vadis folklórne hnutie?

Keď už spomíname alternatívy štúdia, ako pozitívum je nutné vnímať možnosti pre prípadných záujemcov o štúdium ľudovej kultúry. Štúdium etnológie na katedrách v Bratislave, Nitre, Trnave, či Banskej Bystrici, alebo štúdium tanečnej pedagogiky v Bratislave, ponúkajú dostatočný priestor pre rozvoj záujmu a sú cieľu primeraným zdrojom informácií, prispievajúcim k rozmachu folklórneho hnutia. Folklórne hnutie nemôže existovať bez záujmu jeho aktívnych členov, ale pre jeho následný rozvoj sú nevyhnutní vzdelaní ľudia. Prirodzený kolobeh výmeny generácie sa dotýka aj folklórneho hnutia, kde je možné v posledných rokoch sledovať nástup novej generácie pedagógov, choreografov ako sú napr. S. Marišler, B. Morongová, F. Morong, A. Krausová, V. Michalko, M. Urban a iní. Z oblasti etnomuzikológie spomeniem mená J. Ambrózová, P. Obuch či B. Lukáčová a v neposlednej rade aj etnológovia i vedecký pracovníci ako M. Bocánová, Z Beňušková, M. Jágerová, P. Krnáčová a ďalší. Všetci menovaní, ale i mnohí ďalší prispievajú svojou prácou k udržaniu prirodzeného kolobehu a zachovaniu činnosti hnutia. K najaktuálnejším problémom, pretrvávajúcim už niekoľko rokov, patrí diverzita v otázke tvorby vo folklórnych súboroch a názorová odlišnosť medzi „mladšou" a „staršou" generáciou. V pedagogickom procese súčasnosti zohráva proces napodobňovania archaických tanečných prejavov dôležitú úlohu v rámci poznania pôvodnej tanečnej predlohy, prirodzenej interpretácie ľudového tanca v improvizovaných formách pestovania folklorizmu. Vyvrcholením tejto situácie sú nezhody vo vnútri folklórneho hnutia, ktoré sa premietajú aj na povrch a nadobúdajú konfliktný charakter. Tomu prispievajúcim aspektom je aj propozičná nejasnosť súťažných prehliadok, ktorú sme už spomínali. Folklórne kolektívy zúčastňujúce sa súťažných podujatí, sa na základe hodnotiacich seminárov dostávajú do dezorientácie.

Najvyšším ocenením folklórnych kolektívov je prezentácia na folklórnych festivaloch. V dávnej minulosti zostali časy, kedy bola zavedená **kategorizácia súborov**, ktorá dokázala priniesť odpovede hneď na niekoľko otázok. Povinné pravidelné prehliadky folklórnych súborov, konajúce sa periodicky, dokázali vyselektovať kvalitné a menej dobré kolektívy a priradiť ich do príslušnej kategórie. Následne sa podľa vygenerovaného zoznamu vyberali súbory na

folklórne festivaly i zahraničnú reprezentáciu. Autori programov na folklórnych festivaloch zväčša pri svojej realizácii vychádzali z hodnotení, ktoré nadobudli súbory pri kategorizácii. V poslednom čase sa čoraz častejšie objavujú názory, aby sa kategorizácia súborov opäť stala východiskovým podujatím zaručujúcim objektívne posúdenie kvality súborov. V súčasnosti nie sú autori programov nijakým spôsobom limitovaní pri výbere súborov. Spomínané konštatovanie dáva jednu z viacerých odpovedí na otázku: Čo ovplyvňuje kvalitu scénických programov na folklórnych festivaloch? Predostierame aj ďalšiu možnú odpoveď na položenú otázku. Už len samotný výber autorov programovou radou, ktorá je priamo zodpovedná za realizáciu scénických programov na festivaloch, dáva tušiť, aké typy programov uvidia návštevníci. Vo folklórnom hnutí sa počas niekoľkých desaťročí existencie rôznych (lokálnych, regionálnych, celoslovenských) folklórnych festivalov i prehliadok, vyprofilovalo viacero osobností, ktoré dokázali ponúknuť pestrý, zaujímavý a hlavne pre diváka atraktívny program. Spomenieme aspoň najvýraznejšie mená, ktoré majú na svojom konte desiatky programov realizovaných na festivaloch po celom Slovensku. Napr. Igor Kovačovič, Štefan Nosáľ, Juraj Kubánka, Ján Blaho, Vladimír Urban, Jozef Lehocký, Milan Hvižďák, Štefan Kocák, Pavel Bútor, Vladimír Kyseľ a ďalší. Z mladšej generácie sa perspektívne ukazujú manželia Barbora a František Morongovci, Stanislav Marišler, Martin Urban, Miroslava Palanová a ďalší. Nesporne je veľmi dôležité venovať zvýšenú pozornosť výberu autorov scénických programov na folklórnych festivaloch, avšak táto selekcia je plne v kompetencii programových rád. V súvislosti s folklórnymi festivalmi organizovanými na Slovensku sa na tomto mieste musíme zmieniť o zlyhaní, ktoré vyústilo do straty stabilného partnera. Medzinárodnou blamážou sa skončila spolupráca medzi Slovenskou republikou a medzinárodnou organizáciou organizátorov folklórnych festivalov Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d´Arts Traditionnels (C.I.O.F.F.). Po niekoľkoročných obštrukciách bola Slovenská republika v roku 2010 vylúčená zo zoznamu C.I.O.F.F. a v súčasnosti nie je na Slovensku organizovaný žiadny folklórny festival, zastrešovaný pod značkou tejto organizácie.

Od zrodu folklórneho hnutia na Slovensku ubehlo už vyše šesťdesiat rokov. Existenciu hnutia je možné zmapovať a kategorizovať do niekoľkých etáp vývoja, prihliadajúc na aspekty priamo vplývajúce na jeho rozvoj a činnosť. Pre vznik hnutia bolo príznačné zakladanie množstva folklórnych kolektívov a je obdivuhodné, že väčšina prežila dodnes. Stalo sa tak najmä vďaka zanietenosti a osobnostnému vkladu členov, ale aj ich láske k ľudovej

kultúre. Je prirodzené, že niektoré súbory a skupiny časom zanikli z rôznych príčin, ale nachádzame prípady, kedy aj v 21. storočí vznikajú nové, mnohokrát len odčlenením, prípadne zlúčením existujúcich kolektívov. Je náročné zistiť presný počet folklórnych súborov, skupín či detských folklórnych súborov na Slovensku v súčasnosti. Zostáva len veriť, že folklórne hnutie bude aj naďalej aktívnym rozvíjajúcim sa javom aj v súčasnej spoločnosti a to napriek množstvu problémov, ktoré ho sužujú. Možnosti pre jeho udržanie, ale i rozvoj sú vytvorené prostredníctvom osvetových stredísk, kultúrnych inštitúcii, rôznych foriem vzdelávania ale i na báze dobrovoľnosti. Či sú tieto alternatívy postačujúce, ukáže čas.

Literatúra:

Kolektív autorov. (1995*). Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I*. Bratislava: Veda, 1995.

LEŠČÁK, M. (2001). *O asimilácii foriem folklórnej a literárnej komunikácie. Folkloristické pohľady.* Bratislava: Prebudená pieseň, 2001.

LEŠČÁK, M. - SIROVÁTKA, O.(1982). *Folklór a folkloristika.* Bratislava: Smena, 1982.

LEŠČÁK M. – ŠVEHLÁK, S.(1976). Folklór ako umenie socialistickej spoločnosti. In. *Folklór a scéna.* Bratislava: Osvetový ústav, 1976.

PROFANTOVÁ, Z.(2013). *Folklór a folkloristika vo svete postmoderny*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, 2013.

SIROVÁTKA, O.(1976). Lidová kultúra, folklór a folklorizmus. In. *Folklór a scéna.* Bratislava: Osvetový ústav, 1976.

ZÁLEŠÁK, C.(1982). *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982.

ZÁLEŠÁK, C.(1982). *Folklór na scéne.* Bratislava: Osvetový ústav, 1990.

Etnologická sonda do choreografickej tvorby a umeleckého smerovania významných choreografov amatérskeho folklórneho hnutia na Slovensku v druhej polovici 20. storočia

Ethnological research of the choreography and the artistic tendency of the important choreographers of amateur folk movement in Slovakia in the second half of 20th century

Martina Takácsová

Mgr. Martina Takácsová
martina.takacsova@gmail.com
Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1, 949 74 Nitra

Abstract: *Nowadays, folk movement is still an important part of cultural and social life in Slovakia. The mission of Ethnological sciences, especially Folkloristics, should therefore be i. a. the documentation and analysis of processes in folklorism, in which folk movement is very important and closely related component. Nevertheless, the Folkloristics stoped deal with this issue by the end of the 20th century. The aim of this paper is to highlight the important position of prof. Štefan Nosáľ in the second half of the 20th century in the process of creating the artistic direction of significant folk dance choreographers active mainly in amateur folk movement in Slovakia. This paper also highlights the aesthetic criterions of the most representative folk dance choreographers in the placing folklore material on the stage, their inspiration for the choreographic production, but especially the perception of stage folk dance by leading authorities in the folk movement in Slovakia in the defined period.*

Key words: *folk movement, choreographic production, choreographers, stage folk dance*

Kľúčové slová: *folklórne hnutie, choreografická tvorba, choreografi, scénický ľudový tanec*

„Tangible and intangible heritage are sources of social cohesion, factors of diversity and drivers of creativity, innovation and urban regeneration – we must do more to harness this power.'

Príspevok je výsledkom jednej časti výskumu realizovaného k diplomovej práci s názvom Stereotypy v choreografiách amatérskych folklórnych súborov v druhej polovici 20. storočia (na príklade ženského kruhového tanca karička zo Zemplína) s významnými choreografmi ľudového tanca pôsobiacimi najmä v amatérskom folklórnom hnutí na Slovensku. Výber respondentov podmienilo najmä ich renomé medzi laickou i odbornou verejnosťou, dlhodobé a úspešné pôsobenie na poli choreografickej tvorby, aktívna participácia na fungovaní amatérskeho folklórneho hnutia s postu režisérov folklórnych programov najvýznamnejších folklórnych festivalov na Slovensku, dlhoročných umeleckých vedúcich vo svojich folklórnych kolektívoch, no i pravidelného umiestňovania sa na popredných priečkach choreografických súťaží. Cieľom príspevku je poukázať na vnímanie scénického ľudového tanca významnými predstaviteľmi choreografie v amatérskom folklórnom hnutí, poukázať na estetické kritériá uvádzania folklórneho materiálu na scéne i inšpirácie pri choreografickej tvorbe.

Pri štúdiu folklorizmu a s ním súvisiaceho folklórneho hnutia na Slovensku sa stretávame s opakujúcou sa skutočnosťou, že ľudová tvorba existovala v rámci určitého kultúrneho a sociálneho kontextu, mala väzby na nositeľa a prostredie svojej existencie, uchovávala si svoje formy a funkcie. Zmenou ekonomickej, sociálno-kultúrnej a politickej situácie, rovnako zrýchlením globalizácie po druhej svetovej vojne dochádza na slovenskom vidieku k markantným zmenám, pričom jednou z nich je i fakt, že prejavy ľudovej kultúry vo svojom prirodzenom prostredí zmenili pôvodné funkcie (napr. Sirovátka, 1977: 35-40). Začala sa vlna sekundárnej existencie ľudovej kultúry, tzv. folklorizmus, ktorej funkčná premena sa dotkla mnohých oblastí každodenného života veľkej časti obyvateľov Slovenska.

Okrem množstva iných spomeniem na tomto mieste jednu podstatnú skutočnosť, že folklorizmus, prezentácia ľudovej kultúry, bol a dodnes je jedným z najvýraznejších a najvýznamnejších spôsobov prezentácie našej krajiny v zahraničí. Jej sprostredkovateľmi sú práve folklórne kolektívy, ktoré viac či menej dôveryhodne tanečnú, hudobnú, spevnú a odevnú ľudovú kultúru Slovenska prezentujú najmä prostredníctvom choreografií ľudového tanca.

Odborníci prostredníctvom konferencií a seminárov mnohokrát upozorňovali, že prejavy folklorizmu si zaslúžia pozornosť viacerých vedných disciplín od etnológie, cez sociológiu až po umenovedné disciplíny. Samozrejme, každá prostredníctvom vlastných výskumných metód a zo

svojho „uhla pohľadu". No dodnes, žiaľ, v oblasti folkloristiky za vyše 60-ročnú existenciu tohto fenoménu na Slovensku nebola publikovaná zhrňujúca práca (s výnimkou publikácie Cyrila Zálešáka Folklórne hnutie na Slovensku, venujúcej sa jeho peripetiám len čiastkovo), ktorá by ho dokumentovala postupne po jednotlivých obdobiach, príp. témach, alebo synteticky zhrnula.

Choreografická tvorba a otázky pedagogiky ľudového tanca začínajú byť v súčasnosti otvorenou, mnohokrát búrlivou diskusiou. Bohaté, viac či menej konštruktívne debaty, ktorých sme boli v poslednej dobe svedkami a mali by byť odborné, určené či už profesionálom, ale aj erudovaným amatérom z praxe, sa dostávajú najmä prostredníctvom sociálnych sietí do sféry verejnej, čo zapríčiňuje značné nepochopenie, akúsi vykonštruovanú polarizáciu „folkloristickej" verejnosti – odbornej i laickej.

Je možné, že u laickej verejnosti sa nezáujem o prehlbovanie svojich odborných vedomostí rozšíril aj kvôli spomínanej absencii akejkoľvek „modernej" odbornej literatúry určenej práve pre širokú laickú verejnosť. Či už v oblasti ekológie folklóru, poznatkov folkloristiky, nehovoriac o praktických zručnostiach výskumnej praxe, v súčasnosti veľmi aktuálnej a atraktívnej práce s archívnymi videozáznamami, až po oblasť pedagogickej a choreografickej činnosti vo folklórnych kolektívoch. Práve nedostatok odbornej literatúry ma podnietil ísť priamo za osobnosťami, ktoré sa dlhodobo priamo aktívne podieľali na kreovaní a umeleckom formovaní tohto významného kultúrneho fenoménu na Slovensku.

Niektoré z týchto osobností sú aj dnes aktívnymi choreografmi, pedagógmi ľudového tanca, porotcami tanečných a choreografických súťaží, alebo tvorcami scénických programov najvýznamnejších folklórnych festivalov na Slovensku. So svojimi folklórnymi súbormi počas svojej doterajšej kariéry boli mnohokrát umiestnení na popredných pozíciách choreografických súťaží, nehovoriac o tom, že všetky tieto súbory patrili v rámci niekdajších kvalitatívnych prehrávok do najlepšej „A" kategórie. Z toho sa dá usudzovať, že patrili medzi popredné amatérske folklórne súbory, udávajúce smerovanie choreografickej tvorby a umeleckej kvality v ostatnom amatérskom folklórnom hnutí.

Bolo teda veľmi zaujímavé aspoň čiastočne nahliadnuť do ich choreografickej tvorby, zistiť ich choreografické postupy pri práci, estetické kritéria uvádzania folklórneho materiálu na scéne, inšpirácie pri tvorbe a rovnako ich názory na súčasné dianie vo folklórnom hnutí. Vzorku respondentov tvorilo 6 choreografov, avšak v záverečnom zhrnutí sú výpovede len 5 z nich. Rozhovory boli robené metódou oral history, kde plynulosť nadväzovania vypovedaných skutočností aj napriek vopred

vypracovanému dotazníku boli prenechané vôli a spomienkam respondentov, pričom jeden z nich (CH6) takto položené otázky nedostal a ani sám nemal potrebu vyjadriť sa k danému problému, no napriek tomu na základe vlastných spomienok doplnil dôležité informácie o vývoji amatérskeho folklórneho hnutia.

Základné informácie o choreografoch

Vybraní choreografi, ktorých na jednej strane spájajú ich profesionálne choreografické výkony v amatérskom folklórnom hnutí, tvoria na druhej strane rôznorodú vzorku respondentov. Ich choreografická tvorba, ale i názory na vývoj folklórneho hnutia sú do značnej miery ovplyvnené viacerými faktormi:

dobou, v ktorej začali umelecky pôsobiť,

dosiahnutým odborným vzdelaním,

interpretačným pôsobením (resp. nepôsobením) v profesionálnom hnutí.

Do prvej generácie som zaradila troch choreografov (CH1, CH2, CH3), ktorí začali umelecky pôsobiť už koncom 50. a 60. rokov 20. storočia. Na základe vedomostí o vývoji folklórneho hnutia môžeme usudzovať, že choreografi sa v tomto období stretli ešte s veľkým vplyvom slovenských a sovietskych profesionálnych folklórnych telies na amatérske folklórne hnutie, čo bolo cielene podporované a vítané. *„Čo sa týka choreografií, snažili sme sa vychádzať z toho autentického materiálu, ale vtedy viac-menej na mňa pôsobili okolnosti, akože na mňa ako pedagóga, akože SĽUK, Lúčnica, Štátny súbor, ruské súbory. Chceli sme sa vyrovnať niečím aspoň takto. Tak furt sme do toho niečo dali takéto, čo má zvýšiť úroveň súboru.[…]Rady, diagonály a takéto všelijaké prekáračky, prebehovačky, také voloviny.*" (CH3)

Do druhej generácie radím choreografov umelecky pôsobiacich od 70. a začiatku 80. rokov 20. storočia (CH4, CH5). V priebehu tohto obdobia už dochádza k prvým, viac-menej však len teoretickým zmenám v smerovaní folklórneho hnutia, odborná verejnosť zastúpená najmä porotcami na choreografických súťažiach zdôrazňuje lokálnu identifikáciu jednotlivých ľudových tancov v ich scénickom prevedení. Organizujú sa odborné konferencie[1], kde sa diskutuje o ďalšom umeleckom smerovaní folklórneho hnutia. Veľmi dôležitým fórom, kde sa výsledky konferencií šírili medzi laickú verejnosť v amatérskych folklórnych súboroch, boli kvalitatívne prehrávky. Dôraz sa kládol na odborné semináre, kde porota pomáhala svojimi

[1] Napr. O spoločenskej funkcii folklórnych súborov (Detva 1971), Folklór a scéna (Liptovský Mikuláš 1973), Lidová kultura a dnešek (Strážnica 1975), Folklór a umenie dneška (Liptovský Mikuláš 1978).

komentármi zvýšiť umeleckú kvalitu súborov. Rovnako však pozitívne vplývala i vzájomná konfrontácia súborov, ktorú toto podujatie poskytovalo, pričom súbory v snahe dosiahnuť čo najlepšie výsledky, sa snažili postupovať v tvorbe podobne ako najlepšie ohodnotené súbory.

„[…]prehrávky začali koncom 70. rokov. Celý proces prehrávok inšpiroval alebo istým spôsobom tlačil súbory k tomu, aby sa vrátili k pôvodnej forme ľudových tancov a inscenovali to, čo poznajú, čo majú podľa pôvodného folklórneho materiálu. V tom čase prax bola taká, že súbory v 60. rokoch a začiatkom 70. rokov robili „Východ", „Goral", „Podpoľanie"[…]neboli tam absolútne vyškatuľkované choreografie podľa pôvodného nositeľa, podľa lokality. Robil sa všeobecne „Východ"…" (CH6)

Zdroje odborných vedomostí

Odhliadnuc od dosiahnutého odborného vzdelania respondentov, všetci choreografi prízvukovali poznanie ako nevyhnutný základ ďalšej tvorivej práce s folklórnym materiálom. *„Ja hovorím jednu vec, že základom každej umeleckej tvorby je poznanie. A to poznanie keď človek nemá, tak nemôže byť ani dobrým choreografom. […] keď som chcel tvoriť ako choreograf v súbore, tak som sa musel vzdelávať, musel poznať základy všelijaké. Tak človek keď toto nepozná, tak robí dobludu, to si vymýšľa, to nepresvedčí nikoho, ani diváka, ani odborníka, čo sa týka umeleckej roboty vo folklóre."* (CH3)

V oblasti dosiahnutého odborného vzdelania choreografi tiež netvoria homogénnu skupinu. Na Slovensku sa odborné vzdelávanie v odbore choreografia ľudového tanca a pedagogika ľudového tanca uskutočňuje od roku 1951 na Katedre tanečnej tvorby[2] Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Z vybraných choreografov toto štúdium ukončili dvaja (CH1, CH5), pričom tretí štúdium začal, no neukončil ho (CH4). V tak rozšírenom amatérskom folklórnom hnutí ako tomu v skúmanom období bolo na Slovensku, bývalo skôr praxou, že vo vedení súboru sa nachádzal zanietený amatér, ktorý bol odkázaný na rozširovanie odborných vedomostí samoštúdiom, resp. diaľkovým vzdelávaním. Tomuto cieľu slúžilo od 70. rokov 20. storočia diaľkové odborné školenie, organizované Osvetovým ústavom[3] pre vedúcich amatérskych folklórnych súborov. Tohto školenia sa zúčastnili ostatní traja choreografi (CH2, CH3, CH6). Hlavným cieľom školenia bolo

[2] V roku 1955 sa študijné zameranie katedry rozšírilo i o teóriu tanca. Dôležitým impulzom k rozvoju študijného zamerania choreografia bola jej diferenciácia na choreografiu ľudového tanca a choreografiu baletu. Choreografiu ľudového tanca významne ovplyvňoval a udával umelecké smerovanie prof. Štefan Nosáľ (http://www.htf.vsmu.sk/index.php?page=katedry&item=katedry_ktt).

[3] Dnešné Národné osvetové centrum v Bratislave.

predať základné etnologické, etnochoreologické, etnomuzikologické, pedagogické, choreografické, režijné vedomosti a zručnosti potrebné k umelecky hodnotnému pracovaniu v amatérskom folklórnom súbore (Zálešák 1982:75). Čo sa týka odborných vedomostí z oblasti choreografie ľudového tanca, tie boli sprostredkované Jurajom Kubánkom, no najmä prof. Štefanom Nosáľom. *„Tam som sa naučil tie prvopočiatočné základy ako robiť výskum, ako získavať materiály, ako pracovať s informátormi, ako spracovávať výskumný materiál, ako pristupovať k výberu jednotlivých vecí čo sa týka spevu, tanca, hudby, atď. Ako pracovať choreograficky s tým materiálom. To mi strašne veľa dalo.*" (CH3)

Zúčastniť sa dialkového školenia však mohli iba vybraní adepti, spravidla vedúci najúspešnejších amatérskych súborov. Širšia laická verejnosť, podobne ako aj choreografi zúčastňujúci sa dialkového štúdia, pracovala zo začiatku na základe poznatkov z autopsie, prípadne pracovala po vzore najúspešnejších amatérskych folklórnych súborov. Veľmi prínosné boli rozborové semináre, konajúce sa bezprostredne po choreografických súťažiach, kde odborná porota pomáhala súborom a ich vedúcim prekonávať prípadné problémy, ktoré sa v choreografických dielach vyskytovali. *„Nikdy som si nejaké vyššie vzdelanie oficiálne nerozširoval, ale zase intenzívne som študoval ľudové tance z hľadiska dostupných možností. Pozeral som vystúpenia folklórnych skupín, v ktorých v tom čase ešte vystupovalo veľa pôvodných nositeľov, zúčastňoval som sa rôznych súťaží, prehrávok a čo som videl, porovnával som si s hodnotením poroty aj ostatných kolegov – choreografov […] a tým pádom po troške sa formovalo moje poznanie o ľudovom tanci a o jeho inscenovaných podobách.*" (CH6) Možno teda konštatovať, čo sa týka vedomostí z oblasti choreografie a scénickej interpretácie ľudového tanca, že najzákladnejším zdrojom poznatkov boli teoretické a praktické vedomosti obsiahnuté prof. Nosáľom, ktorý jednak zastrešoval výučbu choreografie ľudového tanca na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU, jednak viedol prednášky v rámci dialkového štúdia, no rovnako bol i stálym členom porôt choreografických súťaží v amatérskom folklórnom hnutí.

Ďalším, možno povedať základným zdrojom prvotných poznatkov o ľudovom tanci, ktorý spomínajú všetci respondenti na prvom mieste, je rurálne prostredie, v ktorom buď vyrastali, alebo ho spoznávali v súvislosti s častou návštevou rodinných príbuzných (najčastejšie starých rodičov). Keďže v období ich mladosti boli prejavy ľudovej kultúry na vidieku do značnej miery stále živé, túto skúsenosť z autopsie považujú všetci za základnú sumu vedomostí, ktorú potom obohacovali najskôr ako interpreti v súboroch, a potom ako umeleckí vedúci a choreografi vo svojich súboroch. Toto prvotné prostredie bývalo často

aj ich prvou inšpiráciou pri inscenovaní ľudového tanca. *„Vlastne, prvé čo som sa začal venovať, bola Terchová, lebo odtiaľ moja mama bola ako pôrodná asistentka, tam som bol ako doma, ubytovaný som bol priamo vo Vrátnej doline a spoznával som život tam. Dokonca som videl zaujímavé veci čo sa týka folklóru, priadky, niektoré tie obchôdzky, samozrejme boli v dedine zábavy. To som už videl očami toho začínajúceho folkloristu.*" (CH4)

S predošlým úzko súvisí i ďalšia možnosť rozšírenia a prehĺbenia vedomostí, ktorou bol terénny výskum zameraný na tanečné, spevné i hudobné folklórne prejavy vybraných lokalít vidieka, ktoré boli rovnako inšpiráciou ku choreografickej tvorbe. Túto skúsenosť zdôrazňujú niektorí choreografi (CH2, CH3) ako najvýznamnejšiu v procese získavania poznatkov, zdôrazňujúc osobný kontakt s nositeľmi ľudových tradícií, resp. ľudovými tanečníkmi. Keďže spôsoby uchovania zozbieraného materiálu boli v tej dobe značne obmedzené, choreografi využívali zápis ľudového tanca (na základe rozšíreného Tyršovho tanečného názvoslovia), no najmä využili príležitosť naučiť sa skúmaný ľudový tanec priamo od nositeľa, kde ľudový tanečník mal byť akýmsi „odborným garantom" správneho pochopenia štruktúry tanca, ekológie daného tanca i jeho štýlovej interpretácie. *„My sme mali tú možnosť, že keď sme boli priamo v teréne a sme sa fyzicky učili presne tancovať, tak sme sa opýtali musím túto nohu takto dať alebo takto a on nám vysvetlil. A toto je poznanie.[…]Že my sme už „navoňaní" prišli, že keď sme sa vrátili do súborov, tento tanec sa mi páči, chcel by som ho urobiť, pamätám si ho, ešte som stále „voňal" od toho, jak od cigariet a hneď sa začalo robiť.*" (CH3)

Formovanie osobnosti a umeleckého smerovania

Už vyššie bolo naznačené a vyplýva to tiež z celkového plynutia udalostí vo folklórnom hnutí na Slovensku, do akej miery pôsobila osobnosť najmä Štefana Nosáľa a Juraja Kubánku na formovanie tvorivých schopností choreografov[4]. Boli a sú najvýznamnejšími slovenskými choreografmi ľudového tanca, pedagógmi, ktorí v značnej miere udávali umelecké smerovanie, vkus a držali dlhé roky vysokú úroveň slovenskej choreografie.

[4] Je však pochopiteľné a odráža sa to aj vo výpovediach choreografov, že viac na umeleckú tvorbu choreografov vplýval prof. Nosáľ a Lúčnica ako Juraj Kubánka so SĽUK-om. Kým SĽUK, profesionálne umelecké teleso, sa prezentoval najmä v zahraničí, Lúčnica, amatérske teleso s profesionálnym vedením, sa prezentovala nielen vo svete na početných zájazdoch, ale veľmi často i na slovenských folklórnych festivaloch a v populárnych televíznych inscenáciách (napr. Kubo 1965, Rok na dedine 1967), a tak jej tvorba rezonovala vo väčšej miere. Avšak choreografická tvorba SĽUK-u i Lúčnice vychádza z rovnakých princípov.

Navyše, niektorí z choreografov priamo interpretačne pôsobili pod vedením Štefana Nosáľa v Lúčnici (CH1, CH4, CH5), boli jeho študentmi na VŠMU (CH1, CH5). Ostatní síce nemali každodenný kontakt, no pravidelne sa stretávali na súťažných prehliadkach, v rámci diaľkového štúdia (CH2, CH3, CH6), zúčastnili sa spoločne terénnych výskumov (CH2), prípadne umelecky spolupracovali (CH2, CH4). Kontakty boli teda veľmi časté, priam kamarátske. Choreografi preto prízvukujú pomoc, ktorú im veľakrát Š. Nosáľ i J. Kubánka poskytli v umeleckej práci i v zdokonaľovaní odborných vedomostí. Na otázky o možných vplyvoch na ich choreografickú tvorbu sa respondenti v odpovediach v mnohom zhodovali: *„No to jedine Nosáľ. On mi bol ako otec. Tie rozhovory, čo sme mali. On ma asi veľmi ovplyvnil. Tu nešlo o ovplyvnenie, my keď sme sa rozprávali na hodinách, tak sme si vzájomne rozumeli. Mali sme rovnaké názory „na tú istú nôtu", možnože sme z rovnakého kraja.[…]Ale toto ma do veľkej miery ovplyvnilo, tá jeho osobnosť ako tvorcu."* (CH5)

„To bol vzor (pozn. SĽUK a Lúčnica). Možno ako oni mali vzor v Alexandrovcoch, Mojsejevovcoch. A podľa nich sa orientovalo ďalšie hnutie. […] Samozrejme, to bol vzor. To bol trend! Oni ukázali, ako sa to má robiť na javisku. Lúčnica bola totálny vzor pre amatérske folklórne hnutie. SĽUK to bola umelecká tvorba hlavne muzikantská." (CH1)

„Veľmi veľa mi dal Števo (pozn. Štefan Nosáľ) toto, čo sa týka tej takej tvorivosti, toho, veľa takých umeleckých, umeleckého vnímania atď. […] My sme každé dva týždne boli spolu a veľmi veľa. […] A on mne dával nie nápady, nápady som mal ja svoje, ale ako tvoriť. Tvorba! Na čo sa zameriavať." (CH2)

Výsledky analýzy

Výsledkom analýzy rozhovorov s významnými predstaviteľmi choreografie ľudového tanca v amatérskom prostredí folklórneho hnutia na Slovensku je nasledujúca syntéza poznatkov v jednotlivých bodoch:

Názory respondentov na choreografickú prácu v amatérskom folklórnom hnutí na Slovensku vychádzajú najmä z poznatkov Štefana Nosáľa (publikované roku 1984). Sledujeme to najmä pri teórii tvorby nových tanečných motívov v choreografiách. *„ […] že zoberiete z jedného prvku prvú fázu, z tretieho prvku prostrednú alebo záverečnú fázu a z ďalšieho prvku zoberiete stred a z toho urobíte nový prvok. A tie prvky keď podávate dohromady, rozumiete, tak vznikne vám určitý tanečný motív a určitý tanečný sled. A toto je tvorba. Nie presne citovať autentického tanečníka ako informátora, ale snažiť sa iba inšpirovať týmto tanečníkom a tvoriť svoje ja."* (CH3)

V období 70. – 80. rokov 20. storočia, počas vrcholnej umeleckej éry väčšiny choreografov, je takáto teória umelého vytvárania nových tanečných

motívov primeraná všeobecnej úrovni odborných vedomostí v medzinárodnom kontexte[5], koncom 20. storočia sú však poznatky v rámci etnochoreológie a choreografie ľudového tanca v zahraničí (predovšetkým v Maďarsku) zdokonalené a neustále prebieha vedecká diskusia, ktorej výsledky sa však v slovenskom folklórnom hnutí neuplatňovali.

Choreografi vnímajú ekológiu ľudového tanca, štruktúru ľudového tanca latentne, nepovažujú za potrebné dodržiavať ich. *„Vy môžete štruktúru zachovať pokiaľ chcete. To nie je nejaký veľký problém. Len čo s tým, hej? Na scéne, čo s tým? To môžete uplatniť niekde a nie v celom diele a tobôž nie v celom programe. To je samozrejmé.*" (CH4)

Exaktné odborné vedomosti o ľudovom tanci choreografi nahrádzajú tzv. „precítením tanca", „vložením duše do tanca", „prežitím tanca" ap. *„Trošku ich vstreb, treba ich pretaviť cez seba, prežiť tú motiviku, ale potom dať tam zo seba to interpretačné svoje. Čiže na základe toho poznania, prežitia, dať tam ten svoj výraz.[…]prenes to akože cez seba, aby to bola tvoja výpoveď, nekopíruj to presne, preži to cez seba.*" (CH5)

„Pozeraj sa dušou a pozeraj sa srdcom. Ničím iným. Ty sa pozeraj a prispôsob sa!" (CH2)

Tým, že vo svojej umeleckej praxi v sebe spájali viacero odborných zamestnaní, no najmä choreografiu a pedagogiku ľudového tanca (čo je však v bežnej praxi amatérskeho hnutia na Slovensku normálny jav), rozlišujú rozdiely a prístupy týchto dvoch rozličných vedných/umenovedných disciplín len minimálne. Pedagogika ľudového tanca a choreografia ľudového tanca často spadá v ich vnímaní do jednej spoločnej kategórie, prípadne choreografická tvorba nahrádza pedagogiku ľudového tanca. O pedagogike ľudového tanca môžeme v ich prípade hovoriť len v súvislosti s memorovaním tanečných motívov a motivických kombinácií, ktoré boli následne spájané do choreografie. „Moderné" poznatky pedagogiky ľudového tanca pritom stavajú učenie sa tanečných motívov až ku koncu pedagogického procesu, ktorému predchádza množstvo iných schopností, ktoré tanečník vo folklórnom súbore musí pri tancovaní ľudového tanca ovládať, napr. komunikácia tanečníkov v páre, improvizácia, orientácia v priestore, dokonalé zvládnutie tanečnej techniky a tanečného štýlu, fyzická zdatnosť.

Choreografi zdôrazňujú poznanie ako základný predpoklad choreografickej tvorby. Poznatky o choreografii získavali najmä prostredníctvom prednášok Š. Nosáľa. Podľa ich slov veľmi dôležitými boli i

[5] Tento spôsob práce s tanečnými motívmi bol rozšírený aj v ostatných socialistických štátoch, zmena nastala v 70. rokoch 20. storočia v Maďarsku, keď György Martin, významný maďarských etnochoreológ, poukázal na súvislosť hudobného sprievodu a tanca v príspevkoch o štrukturálnej tanečnej analýze.

poznatky získané na terénnych výskumoch. Na základe odpovedí choreografov, no najmä na základe nimi použitých výskumných metód, je možné domnievať sa, že kvantita výskumov neznamená vždy aj kvalitu dosiahnutých výsledkov.

Scénický ľudový tanec choreografi považujú v súlade s názorom Š. Nosáľa[6] za odnož baletu, čomu je prispôsobené celé chápanie estetiky uvádzania ľudového tanca na scéne a potlačenie základnej charakteristiky slovenských ľudových tancov – improvizácie[7]. *„Ja som ešte nevidel Lúčnicu improvizovať, ani SĽUK. Musí byť dané! Lebo keby sa takto, nepotrebujeme takéto súbory. Nevidel som v balete, žeby tiež improvizovali a je to choreografia. […] Keď to vieš improvizovať, tak improvizuj. Ale keď to dávam na javisko, to je na javisko, aby to malo hodnotu. Výpovednú hodnotu aby to malo.*" (CH2)

Potrebu poznatkov etnológie pri choreografickej tvorbe považujú za obmedzujúcu pre choreografa pri umeleckej tvorbe. *„Ale taký etnograf nemôže posúdiť, že či je to dobré alebo nie dobré. Keď on nikdy… Dajme tomu, etnograf je etnografom, odborníkom, ktorého si strašne vážim, ale nevie tancovať! V živote jednu choreografiu nepostavil, no jak môže hodnotiť niečo?*" (CH3)

Choreografi sa podľa výpovedí stotožnili so spôsobom a formou umeleckej tvorby Š. Nosáľa, chápu ho ako *svojho učiteľa* (CH2, CH3), *najväčší vzor* (CH4), *otca* (CH5).

Záver

Analýzou rozhovorov s respondentmi som dospela k záveru, že inscenovanie ľudového tanca v druhej polovici 20. storočia u najvýznamnejších choreografov amatérskeho folklórneho hnutia na Slovensku bolo podmienené sumou vedomostí, ktoré bolo možné za ich aktívnej participácie vo folklórnom

[6] Štefan Nosáľ vo svojej vysokoškolskej učebnici Choreografia ľudového tanca (1984) považuje scénický ľudový tanec za odnož baletu. Scénický ľudový tanec má podľa jeho názoru „veľa spoločného s baletom, najmä symfonickým[…]. Môžeme ho teda analogicky charakterizovať, ale s tým rozdielom, že materiál, vyjadrovacie prostriedky, z ktorých tvorca vychádza, je ľudový tanec, hudba – folklór, z ktorého podstatné znaky pri scénickej interpretácii uchováva.[…]Tým sa zaraďuje k baletu a niekde ho aj nazývajú národným (ľudovým) baletom" (Nosáľ, 1984, s. 15).

[7] Medzinárodná tanečná typológia delí európsku tanečnú kultúru do troch tanečných dialektov: na západný, stredovýchodný a juhovýchodný dialekt. Kým západný tanečný dialekt charakterizujú pevné tanečné formy a z nich vyplývajúce potláčanie individualít tanečníkov; juhovýchodný dialekt je charakteristický najmä kruhovými a zreťazenými tancami, v ktorých individualita tanečníka tiež nevynikne; práve stredovýchodný tanečný dialekt, kam radíme aj slovenskú tanečnú kultúru, je reprezentovaný veľkou mierou improvizácie v tanci a tým pádom aj vyzdvihovaním individuality tanečníka.

hnutí obsiahnuť. Tie sa združovali, ako to sami choreografi zdôrazňujú, v osobe Štefana Nosáľa.

Štefan Nosáľ mal v období druhej polovice 20. storočia významný vplyv na formovanie umeleckého smerovania vtedy mladej generácie choreografov ľudového tanca v amatérskom prostredí. Svoje myšlienky, celoživotné teoretické i praktické vedomosti (najmä jeho už vyššie spomínané vnímanie scénického ľudového tanca) zhmotnené v jeho vysokoškolskej učebnici Choreografia ľudového tanca (1984), šíril nielen ako pedagóg Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU a choreograf Lúčnice, no rovnako ako porotca choreografických a tanečných súťaží, lektor diaľkového štúdia pre vedúcich amatérskych folklórnych súborov, ale i ako blízky kamarát a spolupracovník niektorých z respondovaných choreografov. Inscenovanie ľudového tanca bolo tak až do 90. rokov 20. storočia[8] vnímané vedúcimi osobnosťami amatérskeho folklórneho hnutia jednostranne a teda neúplne[9].

Spomínané významné postavenie Š. Nosáľa v amatérskom folklórnom hnutí ma však primälo k otázke, či sa prof. Nosáľ nesnažil, i keď neuvedomelo a určite s najlepším úmyslom, implementovať štýl a spôsob práce profesionálneho telesa do amatérskeho prostredia, v ktorom neboli a dodnes nie sú vytvorené podmienky na takúto prácu. Odborníci – folkloristi už od 70. rokov 20. storočia upozorňovali na oveľa väčšie nároky, ktoré národný balet[10] vyžaduje od choreografa, tanečného pedagóga i samotných interpretov folklórnych súborov. Nebolo preto amatérske folklórne hnutie v druhej polovici 20. storočia len akousi fungujúcou „odnožou" toho profesionálneho, ktoré nemalo (a na Slovensku stále nemá) vyšpecifikovaný svoj vlastný spôsob práce odvíjajúci sa od špecifických potrieb tanečníkov amatérskych folklórnych súborov? Nezodpovedaných je v tomto kontexte ešte mnoho ďalších otázok.

---

[8] Koncom 20. storočia sa vo folklorizme dvíha potreba nových scénických prístupov, ktoré prichádzajú s modernými technológiami (veľkoplošná projekcia, svetelné efekty, ozvučenie). Čo sa týka choreografickej tvorby, pozitívny je fakt čiastočného odstránenia teatrálnych klišé a gest, snahy o inscenovanie improvizácie, experimentovania s world music. V umeleckej práci folklórnych kolektívov sa čoraz častejšie akcentuje hlboké poznanie (vo všetkých aspektoch spojených s folklórom, ekológiou folklóru, folklorizmom), pričom neplatí (čo sa týka folklórneho hnutia všeobecne rozšírená) predstava: „keď niečo robím rád, robím to aj dobre" (Hamar, 2008, s. 218-219).

[9] Kým slovenská etnochoreológia vnímala až do začiatku 90. rokov 20. storočia scénický ľudový tanec len ako istú odnož baletu, čomu boli prispôsobené celkové estetické kritéria uvádzania folklórneho materiálu na scéne, európska etnochoreológia (najmä však maďarská, kde je folklórne hnutie rozvinuté rovnako výrazne, ako na Slovensku) rozlišuje medzi scénickým ľudovým tancom (v choreografiách ktorého je použitá technika ľudového tanca) a národným baletom (v choreografiách ktorého je použitá technika klasického tanca).

[10] Tanečný štýl, ktorým Lúčnica a SĽUK interpretujú ľudový tanec na scéne a ktorý pri scénickej prezentácii ľudového tanca využíva techniku klasického tanca.

Od roku 1948, kedy u nás hovoríme o oficiálnom začiatku folklórneho hnutia, sa vybudoval fungujúci systém sekundárnej prezentácie a života folklórnych javov. Počas tohto obdobia existovalo u nás dôležité odborné fórum – časopis Rytmus, ktorý reflektoval aktuálne dianie vo folklórnom hnutí. Slúžil okrem iného aj ako platforma zainteresovaným konštruktívne hodnotiť dianie vo folklórnom hnutí a cibriť tak vkus divákov. Začiatkom 90. rokov 20. storočia však túto možnosť strácame, podobná platforma sa dodnes nevytvorila. Ak však chceme, aby toto hnutie kvalitatívne rástlo, oslovovalo čoraz širšie publikum, vzdelávalo a práca sa i v amatérskych folklórnych súboroch priblížila „ozajstnému" umeniu, podpora zodpovedných kultúrnych inštitúcií a vedy[11] je v tomto momente už nevyhnutná. Najmä aktívna medzinárodná konfrontácia poznatkov krajín, kde je folklórne hnutie rovnako rozšírené a populárne ako u nás, môže byť pre rozvoj toho nášho veľkým pozitívom.

Použitá literatúra:

HAMAR, Juraj, (2008). *Folklór v tieni scénického folklorizmu. Národopisná revue. Na margo folklórneho hnutia na Slovensku po roku 1988.* Strážnica: Národní ústav lidové kultury, 18(4). s. 215-255. ISSN 0862-8351.

NOSÁĽ, Štefan, (1984). *Choreografia ľudového tanca.* Vydanie prvé. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 359 s.

SIROVÁTKA, Oldřich, (1977). „Autentický" a „stylizovaný" folklór. In: *Lidové umění a dnešek.* Brno: Blok, s. 35-42.

ZÁLEŠÁK, Cyril, (1982). *Folklórne hnutie na Slovensku.* Vydanie prvé. Bratislava: Obzor. 312 s.

[11] Ide najmä o Katedru tanečnej tvorby HTF VŠMU v Bratislave, Národné osvetové centrum, ale rovnako i Ústav etnológie SAV a katedry etnológie na Slovensku.

etnol☀gické
ROZPRAVY
Materiály ročník XXII | 2015 | číslo 2

Folkloryzm atrakcji. Wykorzystanie folkloryzmu w animacji kulturalnej w Polsce

Folklorism of Attractions. The Use of Folklorism in Cultural Animation

Janina Hajduk-Nijakowska

dr hab. Janina Hajduk-Nijakowska, prof. UO
Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa,
Uniwersytet Opolski

Abstract: The process of transferring the selected elements of traditional culture from the current (the so-called "authentic") cultural context to a new stage-like or festivities-like space is referred to as the folklorism which finds its own place in the dimension of the contemporary popular culture. Those phenomena are wrongly perceived as an extension of folk traditions, which results in stereotypical ideas about cultural heritage. Folklorism is not an extension of the so-called "traditional folklore", but rather a qualitatively new phenomenon that is internally diverse and subject to change. On the one hand, it determines the direction of cultural policy, subordinated to the promotion of a region or a country ("propaganda-mercantile folklorism"), and, on the other, it inspires the activity of local communities and sets a profile of an individual's participation in the culture. The author interprets these phenomena on the basis of the Polish folklorism in the Silesia region where, after political transformations in Poland and official registration of the German minority, there have been important changes in the development of folklorism-based extravaganza. Reinterpretation of the cultural heritage, rapid ritualisation of the new "invented" traditions additionally enriches the cultural dimension of the ethnic and regional identity as well as is an important factor in contemporary celebrations (festivities, festivals, etc.). The contemporary folklorism also inspires cultural (e.g. folk story-telling competitions) and educational (conducting interviews) activities.

Key words: folklore, folklorism, cultural policy, ludic culture, cultural animation.

Kľúčové slová: folklor, folkloryzm, polityka kulturalna, kultura ludyczna, animacja kulturalna

Atrakcyjność jako cecha folkloryzmu wpisuje się w ludyczny wymiar współczesnej kultury popularnej. Zresztą elementy kultury tradycyjnej właśnie z racji swej atrakcyjności zostały „wyrwane" z własnego (tzw. „autentycznego", macierzystego) kontekstu kulturowego i przeniesione w nową („nieautentyczną") wtórną przestrzeń – sceniczną lub festynową – i poddane mechanizmom funkcjonowania kultury popularnej. Już w 1969 roku był to dla Józefa Burszty swoisty „folklorystyczny fajerwerk" mocno osadzony we współczesnym życiu publicznym[1]. Nazwał to zjawisko (za Hansem Moserem i Hermannem Bausingerem) folkloryzmem.

Jednak już znacznie wcześniej zwracano uwagę na „instrumentalizację" kultury ludowej. W latach 50-tych Julian Krzyżanowski uważał, iż „sztuczne podtrzymywanie folkloru przez tworzenie jego rezerwatów, przez kultywowanie regionalizmów" przyniesie „wyniki bardzo mierne, w rodzaju «wieczornic góralskich» po dancingach warszawskich, dawno, dawno już z bolesną ironią ukazane na tle wymarłego folkloru Indian w noweli Sienkiewicza *Sachem*. Wydaje mi się (...) iż cały folklor, (...) ograniczy się do wystąpień estradowych czy festiwalowych"[2]. Co prawda z innych nieco przesłanek formułował takie sądy, zakładał bowiem, że „przeżytki folkloru" wchłonie nowoczesna kultura artystyczna, a zwłaszcza literatura, będąca przedmiotem jego zainteresowań. I dlatego, jego zdaniem, należało pilnie podjąć badania w środowiskach szczególnie narażonych na „pogubienie" własnych cech obyczajowych, językowych i folklorystycznych: „W osadzie, której mieszkańcy przyszli zza Buga, znad Sanu, z Mazowsza i Podlasia – gdyby nawet folklor miał szanse utrzymania się, musiałby on utracić swe właściwości pierwotne i otrzymać jakąś nową postać. (...) proces [ten...] przebiega szybko i domaga się chwytania migawkowo, na gorąco (...), by zgromadzić żywe jeszcze dzisiaj przeżytki folkloru"3. Nie ulega wątpliwości, iż prowadzenie takich badań na wskazanym przez Krzyżanowskiego obszarze tzw. ziem odzyskanych[4], w środowiskach zróżnicowanych kulturowo i regionalnie, przyniosło wiele ciekawych materiałów, które przede wszystkim udokumentowały proces zmieniającej się kultury, a z nią również folkloru. Jednak postulat skoncentrowania uwagi głównie na „przeżytkach" folkloru nie ma dzisiaj żadnego uzasadnienia. „Romantyczny stereotyp ludu i teorie folkloru jako «przeżytku» na długo ugruntowały ahistoryczny sposób myślenia o

[1] J. BURSZTA, Folkloryzm w Polsce, (w:) Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969, Poznań 1970, s 11

[2] J. KRZYŻANOWSI, Folklorystyka w zasięgu badań naukowo-literackich (w:) Tenże, Szkice folklorystyczne, t. I. Z teorii i dziejów folkloru, Kraków 1980, s.36.

[3] Ibidem, s. 37.

[4] Dotyczy ziem zachodnich i północnych, które znalazły się w granicach Polski po II wojnie światowej.

społeczności wiejskiej i jej kulturze; stereotyp ten przejęły kolejne epoki"[5]. Nie dostrzegając, niestety, podstawowej cechy każdej kultury – jej zmienności – która jest niezbędnym elementem procesu międzypokoleniowego przekazu.

Wróćmy do Józefa Burszty, który blisko 40 lat temu wyjaśniał: „Termin folkloryzm powstał w związku ze specyficzną sytuacją kultury, zanikaniem tradycji ludowych w życiu, egalitaryzacją procesów kulturowych, rozwojem kultury masowej i wartościowaniem minionych ludowych tradycji artystycznych"[6]. Co ciekawe, już dużo wcześniej Józef Burszta uzasadniając przydatność nazwy folkloryzm do badań kulturowych, stwierdził: „przez analogię z takimi określeniami jak romantyzm, pozytywizm i inne «izmy» czy «yzmy» implikuje treść będącą **jakimś ruchem czy kierunkiem społeczno-**kulturalnym"[7]. Uznając w zasadzie folklor za „zamkniętą kartę" wyraźnie traktował folkloryzm jako odrębne zjawisko z dziedziny kultury artystycznej, przejawiające się głównie w strojach ludowych, tańcach, obrzędach, muzyce, plastyce i literaturze, koncentrował swą uwagę na tzw. **folklorze widowiskowym** (scenicznym), który, jego zdaniem, jest „tradycją przeważnie «odtwarzania» głównie dla potrzeb konsumpcji kulturalnej i to już całego egalitarnego społeczeństwa. Podstawą zaś transmisji z przeszłości i odtwarzania tych wzorów tradycji są przypisywane im konkretne wartości same w sobie"[8].

Józef Burszta zdawał sobie jednak sprawę z negatywnych cech takiego folkloryzmu – wyliczał kolejno: „zmierzanie do ograniczenia różnorodności w kierunku **uniformizmu** (wybrane szablony i modele w plastyce, sięganie w pokazach amatorskich i zawodowych zespołów folklorystycznych do ujednoliconego repertuaru interregionalnego jako postaci «reprezentatywnych»). Następnie teatralizacja, dekoratywność, izolowanie wykonawców od publiczności i dawanie sztywnej inscenizacji zamiast twórczości spontanicznej; [...] angażowania specjalistów [...] komercjalizacja [...] oraz nadużycia ideologiczne, gdyż w pewnych okolicznościach może prowadzić (i prowadził np. w hitleryzmie) do nacjonalizmu i szowinizmu"[9].

---

[5] M. Waliński, Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji, „Literatura Ludowa 1977, nr 4-5, s. 19.

[6] J. Burszta, Folkloryzm (hasło w:) Słownik etnologiczny. Terminy ogólne, pod red. naukową Z. Staszczak, Warszawa-Poznań 1987, s. 131.

[7] J. Burszta, Folkloryzm w Polsce, (w:) Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969, Poznań 1970, s 11 [podkreśl. JHN]

[8] J. Burszta, Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy, Warszawa 1974, s. 335-336. Szczegółowo koncepcję folkloryzmu w interpretacji J. Burszty omówiła T. Smolinska, W kręgu inspiracji badawczych profesora Józefa Burszty. Od folkloru do folkloryzmu, (w:) Od etnografii wsi do antropologii współczesności. Tom dedykowany pamięci profesora Józefa Burszty w setną rocznicę urodzin, pod red. W. Dohnala, Poznań 2014.

9 J. Burszta, Folkloryzm (hasło w:) Słownik etnologiczny... dz. cyt. s. 132

Po latach zjawiska te stają się przede wszystkim częścią kultury popularnej i są mylnie odbierane jako przedłużenie ludowych tradycji, co skutkuje „spaczonym" (stereotypowym) wyobrażeniem na temat dziedzictwa kulturowego. **Folkloryzm nie jest bowiem „genetycznym" przedłużeniem tzw. „„folkloru tradycyjnego", ale jest to jakościowo nowe zjawisko**. „Przekonania jednakże, iż «folklor zrekonstruowany», «zaadoptowany» etc. jest procesualnym «przedłużeniem» współczesnym tradycyjnego folkloru i «żywym nurtem ludowości» we współczesnej kulturze należy między bajki włożyć"[10] – słusznie twierdził Michał Waliński, uznając lansowanie podobnych przekonań za szerzenie mitologii naukowej. „Miejsce po kulturze ludowej nie pozostało jednak puste – dopowiada Waldemar Kuligowski – zapełnił je mit kultury ludowej, ożywiły je liczne jej znaki i odniesienia"[11]. Zresztą sami etnografowie i folkloryści, uczestnicząc bezpośrednio we współtworzeniu folkloru widowiskowego (choćby jako eksperci w komisjach konkursowych), często nieświadomie współdecydowali o specyfice folkloryzmu polskiego, eksponując własną wizję „autentycznego" folkloru scenicznego.

W efekcie owa „refleksja instytucjonalna" z jednej strony popularyzuje w społeczeństwie całkowicie błędne wyobrażenia o „autentycznej kulturze ludowej", ale z drugiej – co warto podkreślić – przyczynia się też do rozwoju twórczej aktywności artystycznej, odwołującej się do źródeł kultury ludowej. Analizowanie współczesnego folkloryzmu wymaga zatem uwzględniania obu tych pespektyw, które często wzajemnie się wspomagają[12], ale są to dwa zupełnie odmienne jakościowo zjawiska, których nie można analizować bez uwzględnienia zmieniającego się kontekstu kulturowego. Prześledźmy to na przykładzie folkloryzmu polskiego.

x x x

[10]M. Waliński, Współczesna rzeczywistość folkloru. Glosa do dyskusji, „Literatura Ludowa" 1979, nr 1/3, s.31.

[11] W. Kuligowski, Ludowa – masowa – popularna. Antropologiczne rozróżnienie typów kultury, (w:) Między kulturą ludową a masową. Historia, teraźniejszość i perspektywy badań, red. T. Smolińska, Kraków-Opole 2010, s. 151.

[12]Jedną z takich propozycji jest koncepcja Tomasza Rokosza, który przeciwstawia folkloryzm wiejski folkloryzmowi miejskiemu, koncentrując się jednak głównie na obecności tradycyjnej muzyki ludowej w instytucjonalnym obiegu kultury współczesnej. [w:] Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena, „Literatura Ludowa" 2004, nr 1, s. 21- 41.

Wykorzystanie folkloru w celach ideowych, propagandowych, edukacyjnych, (aktualizowanie tekstów lub zjawisk kulturowych przez działaczy kulturalnych), eksponowanie głównie rodzimych, polskich tradycji, popularyzowanie hasła „kultura ludowa – kulturą narodową", odwoływanie się do źródeł ludowych (robotniczo-chłopskich) w kształtowaniu powojennej tożsamości narodu polskiego, wszystkie te procesy wyznaczały **kierunek polityki kulturalnej**, podporządkowanej promocji regionu i kraju, oraz jednocześnie tworzyły, jak to określił Piotr Kowalski, „folkloryzm propagandowo-merkantylny"[13]. Powoływano specjalne instytucje, organizacje i stowarzyszenia do „ochrony kultury ludowej" i opieki nad twórcami ludowymi (Związek Spółdzielni Rękodzieła Ludowego „Cepelia", Stowarzyszenie Twórców Ludowych, muzea etnograficzne i skanseny). W 1948 r. powstał Państwowy Zespół Ludowy pieśni i Tańca *Mazowsze* (dziś imienia Tadeusza Sygietyńskiego); a w 1953 roku Państwowy Zespól Pieśni i Tańca *Śląsk (*dziś imienia Stanisława Hadyny). Oba zespoły stały się „wizytówką" Polski. Wkrótce zaczęły też „oddolnie" powstawać zespoły ludowe promujące tańce i muzykę własnych miniregionów, organizowano kolejne festiwale, przeglądy, konkursy, rozwijał się mecenat państwa nad kulturą ludową, „podtrzymywano" określone formy twórczości. Wszystkie te działania, mające służyć **aktywizacji i inspiracji życia kulturalnego na wsi**, a ograniczające się w zasadzie do natrętnego animatorstwa (czy raczej programowania) **działalności kulturalnej ukierunkowane były na odbiorcę miejskiego**; „Kultura ludowa może wciąż być «bajecznie kolorowa», stereotyp taki, solidnie zakorzeniony w polskiej tradycji, w zbanalizowanych pozostałościach po myśleniu romantycznym i postromantycznym, może być atrakcyjnym towarem, dobrze się sprzedającym w mass-mediach"[14].

Na Opolszczyźnie najczęściej przywoływano głównie tradycje śląskie, co nie zawsze spotykało się z akceptacją mieszkańców regionu, zwłaszcza tych, którzy wywodzili swój rodowód z dawnych ziem wschodnich II Rzeczypospolitej lub identyfikowali się z tradycją niemiecką. Wystarczy przywołać los święta pieśni ludowej, odbywającego się co dwa lata w Gogolinie; początkowo (od 1979 r.) było to Święto Opolskiej Pieśni Ludowej, rozumianej i przez organizatorów i przez uczestników jako prezentacja

[13] P. Kowalski, O wielbicielach folkloru – z dystansem i niepokojem, (w:) Tradycja z przyszłością. Zadania współczesnej etnologii. Teoria i praktyka w zachowaniu ludowego dziedzictwa kulturowego dla zjednoczonej Europy, Sandomierz 2003, s. 36.
[14] Tamże.

tradycyjnej śląskiej pieśni ludowej[15]. W wyniku aktywnego udziału w imprezie zespołów rekrutujących się spośród repatriantów ze wschodu, domagających się uwzględnienia w nazwie imprezy również tradycji przywiezionych na Śląsk z innych rodzimych regionów oraz reprezentantów mniejszości niemieckiej, organizatorzy imprezy zmienili jej nazwę na Opolskie Święto Pieśni Ludowej, by miejsce jej kultywowania, a nie tylko jej rodowód, wyznaczał zakres repertuaru.

Po ważnych przeobrażeniach ustrojowych w Polsce, umożliwiających pełny rozwój demokracji i oficjalnym zarejestrowaniu w 1990 r. Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Niemców na Śląsku Opolskim, obserwujemy ważne przemiany w instytucjonalnym wspieraniu rozwoju tradycyjnej kultury ludowej regionu. Powstają niezliczone przeglądy niemieckich zespołów śpiewaczych, chórów, kapel, w których często uczestniczą zespoły aktywne już dawniej w amatorskim ruchu artystycznym, teraz jednak mogły one wzbogacić i urozmaicić swój repertuar o tradycję niemiecką. W latach 1990-99 niemieckie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych udzieliło mniejszości niemieckiej w Polsce pomocy w wysokości 210 mln marek, z czego najwięcej trafiło na Opolszczyznę. Obok dotacji na cele gospodarcze, wspierano także działalność oświatową i kulturalną, co bez wątpienia umożliwiło - przy jednoczesnym wsparciu kościoła – gwałtowny rozwój artystycznej działalności amatorskiej.

„Pomocą lokalnym DFK służyli działacze Związku Wypędzonych[16]. Nawiązywano kontakty z niemieckimi grupami BdV, organizowano wyjazdy na wspólne **„Schlesiertreffen".** Działacze mniejszości z każdego wyjazdu do Niemiec przywozili nie tylko nowe opisy tańców ludowych i nuty dla miejscowego chóru, ale także książki, w których zapisana była historia Śląska sprzed 45 roku" - podsumowuje Teresa Kudyba[17], co ma istotny wpływ na wzbogacenie repertuaru.

Nic więc dziwnego, że wkrótce doszło do prawdziwej eksplozji, powstawały kolejne zespoły, również dziecięce i młodzieżowe oraz **nowe formy publicznej ich prezentacji**. Obok imprezy w Gogolinie oraz zainaugurowanego w bierkowickim skansenie (1992 r.) Przeglądu Ludowej Twórczości Artystycznej „Wiatraki"[18], powstają „konkurencyjne" przeglądy

[15] Zorganizowanie przez Opolskie Towarzystwo Kulturalno-Oświatowe festiwalu w Gogolinie, który inaugurowano przed Pomnikiem Karolinki, symbolizującym śląską pieśń ludową, a nadto zaproszenie do jury dra Piotra Świerca, wieloletniego działacza polskich towarzystw śpiewaczych na Śląsku – dodatkowo uzasadniały taki sposób rozumienia charakteru imprezy.

[16] Bund der Vertriebenen (BdV), organizacja pozarządowa w RFN, skupia m.in. Niemców wysiedlonych z Polski po 1945 roku.

[17] http://kudyba.pl/index.php?go=1314&go2=1321 (dostęp: 10 lipca 2010)

[18] Impreza jest nadal organizowana przez Dom Kultury w Tarnowie Opolskim

zespołów śpiewaczych i chórów mniejszości niemieckiej w Walcach czy orkiestr dętych i kapel mniejszości niemieckiej w Leśnicy, a także różnorodne przeglądy amatorskiej twórczości artystycznej kół mniejszości niemieckiej na Opolszczyźnie. Folkloryzm staje się ważnym **symbolem tożsamości etnicznej i regionalnej:** śląskiej, polskiej lub niemieckiej, co sprzyja również emocjonalnej konkurencyjności i rywalizacji o kolejne konkursowe trofea.

Bez wątpienia nawiązania do kulturowej tradycji, służące podkreślaniu własnej tożsamości, obserwujemy dzisiaj w „postsocjalistycznych" krajach środkowowschodniej Europy. Reinterpretacja dziedzictwa kulturowego, symbolizacja zachowań w sferze publicznej, szybka rytualizacja nowych tradycji skłania do przeanalizowania tego zjawiska z odwołaniem do koncepcji tradycji wynalezionej[19]. Eric Hobsbawm uzasadniając potrzebę takich badań stwierdził wprost: „wymyślone tradycje są istotnymi symptomami, a przez to i wskaźnikami, istnienia problemów, których w inny sposób można byłoby nie rozpoznać, oraz przemian, które inaczej trudno byłoby zidentyfikować i umiejscowić w czasie. Są one świadectwami. [...] Po wtóre, zgłębianie wymyślonych tradycji rzuca światło na ludzkie związki z przeszłością"[20].

Na Opolszczyźnie na przykład pojawiają się **śląskie festiwale piwa,** imprezy nawiązujące do bawarskiej tradycji oktoberfestów, na których, oczywiście występują gościnnie zespoły z Bawarii[21]. Nie mówiąc już o hucznych obchodach dnia świętego Marcina z Tours (11 listopada), popularyzowanych na Opolszczyźnie jednak nie tyle z racji przywoływania jego zasług ewangelizacyjnych we Francji, ile z potrzeby poszukiwania „źródeł" niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Teresa Smolińska, penetrując w terenie rozwijanie się tego święta na Opolszczyźnie dowiodła, że „prócz księży głównymi animatorami obchodów są lokalne koła Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Niemców na Śląsku Opolskim. (...) Preferencję niemieckiego dziedzictwa pośrednio potwierdzają księża, powołując się na

[19] Por. Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych, red. J. Hajduk-Nijakowska, Opole 2014 [tam cz. II: W poszukiwaniu tożsamości. Rewitalizacja tradycji obrzędowej w procesie transformacji ustrojowej z tekstami G. Gerlicha, Korneli Jakubikovej, Z. Benuškovej, M. Valki, L. Vakhiny]

[20] E. Hobsbawm, Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji, [w:] Tradycja wynaleziona, red. idem i T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s.20. Por. też: M. Lubaś, Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych", [w:] Tworzenie i odtwarzanie kultury. Tradycja jako wymiar zmian społecznych. Studia z dziedziny antropologii społecznej, red. G. Kubica i M. Lubaś, Kraków 2008, s. 33-69.

[21] Systematycznie śledzi to zjawisko Teresa Smolińska, Pejzaż kulturowy małej ojczyzny w procesie poszukiwania tożsamości ludności rodzimej Śląska Opolskiego (w:) Ich małe ojczyzny. Lokalność, korzenie i tożsamość w warunkach przemian, pod red. M. Trojana, Wrocław 2003. Tejże, Rodzimość śląskiego folkloru – oswojone źródła niemieckie (w:) Regionalizm, folklor, wychowanie, pod red. M. Czubala, G. Grzybek, Bielsko-Biała 2004.

przekaz ustny (...) jak i w sposób bezpośredni świeccy informatorzy, uważając św. Marcina za patrona Niemiec"[22]. Święto to zatem funkcjonuje także w nazwie niemieckiej: *Martinfest* i w języku niemieckim przygotowywane są też inscenizacje. Jednak tak, jak i inne festyny, ma ono głównie wymiar rozrywkowy i komercyjny. „Banalizacja tych obchodów na Górnym Śląsku, gdy święty w stroju rzymskiego legionisty przyjeżdża na białym koniu i przywozi dzieciom rogaliki (których sponsorem jest lokalny piekarz), potwierdza opinię badaczy, że dzisiaj kult św. Marcina jest tylko *słabym cieniem dawnej czci*"[23].

Instytucjonalnie inspirowana oraz finansowo wspierana tak zwana amatorska działalność folklorystyczna, wzbogacana autorytetem gremiów naukowych i działaczy kulturalnych, popularyzuje w społeczeństwie całkowicie błędne wyobrażenia o „autentycznej kulturze ludowej", ale jednocześnie stanowi „ważny czynnik **współczesnego świętowania"**[24]**,** „wywoływania" specjalnych sytuacji**,** organizowania przeróżnych festynów, festiwali i przeglądów zespołów oraz kapel ludowych, które mogą też być wykorzystywane jako element gry politycznej. Taka forma funkcjonowanie folkloryzmu wpisuje się w klasyczną już koncepcję kultury trzech układów Antoniny Kłoskowskiej, w której układ instytucjonalny odgrywa ważną rolę modyfikującą tradycyjne wzory oraz popularyzującą sztukę i wiedzę: „Bezpośredniość kontaktu, stanowiąca konstytutywną cechę drugiego układu kultury, sprawia jednak, że realizacja komunikowania pozalokalnych i odległych w czasie treści dokonuje się zawsze w sposób upośredniony przez warunki lokalne i aktualne"[25]. Zatem folkloryzm w sposób naturalny niejako ma wyraźny **lokalny wymiar**, a nadto można go też rozumieć jako „swoistą interpretację tradycji ludowej, polegającą na wydobywaniu z niej takich tylko elementów, które są interesujące z racji atrakcyjnej formy czy ze względu na walor emocjonalnego „przyciągania" potencjalnych odbiorców"[26]. Najczęściej odbywa się to w trakcie imprez plenerowych bezpośrednio nawiązujących do ludowych odpustów organizowanych w dniu patrona parafii, z natury aktywizujących lokalną społeczność oraz adresowanych do gości i turystów. Podobny charakter mają też przeróżne jarmarki organizowane przez

[22]T. Smolińska, „Nowe" tradycje w obrzędowości dorocznej na Górnym Śląsku (w:) Tradycja w kontekstach kulturowych, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Lublin 2011

[23]Tamże. Św. Marcina można też wykorzystać „marketingowo", np. gmina Tarnów Opolski otrzymała dofinansowanie ze stosownych programów na zagospodarowanie stawu św. Marcina.

[24]P. Kowalski, O wielbicielach folkloru... dz. cyt. Por. też: J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska, Obecność kultury typu ludowego we współczesnej kulturze masowej. (w:) Między kulturą ludową a masową... dz. czyt.

[25]A. Kłoskowska, Socjologia kultury, Warszawa 1981, s. 338.

[26] W. Burszta, Wielokulturowość – nowy globalny folkloryzm, (w:) Kiczosfery współczesności, red. W.J. Burszta, E. A. Sekuła, Warszawa 2008 s. 64.

instytucje kulturalne ze skansenami na czele (często przy współudziale lokalnych rozgłośni radiowych), patronujące festiwalom folklorystycznym, promujące często lokalne produkty[27], a przede wszystkim *Festiwale smaków* oraz *Europejskie Dni Dziedzictwa,* na których królują między innymi historyczne grupy rekonstrukcyjne.

Znaczący wpływ na rozwój współczesnego folkloryzmu widowiskowego ma bez wątpienia Unia Europejska, promująca programy ukierunkowane na zintegrowanie regionów, które inspirują społeczności lokalne i przygraniczne do wspólnej twórczej aktywności, także w gronie zespołów folklorystycznych[28]. „Inspiracja sztuką ludową jest także i obecnie stosunkowo silnym nurtem dającym się zauważyć m.in. w designie. Projektowanie mebli, tkanin, artykułów wyposażenia wnętrz, ubiorów i biżuterii w połączeniu z nurtem ekologicznego życia i ruchami *slow food* staje się pewnym sposobem na życie"[29]. Wpływ folkloryzmu na rozwój aktywności kulturalnej społeczności lokalnych, zwłaszcza w przestrzeni wspólnego świętowania, jest znaczący, ale folkloryzm nie jest jednak zjawiskiem statycznym, co podkreśla Wojciech Burszta, który uważa, że mamy do czynienia ze **stopniową degradacją folkloryzmu,** doprowadzonego do „krańcowej konwencjonalizacji i monosemiczności, który wkracza w [...] fazę **postfolkloryzmu narodowego**", a ten „charakteryzuje się jednak nie tylko maksymalnym uproszczeniem treści przekazu folklorystycznego, jego kulturowego ładunku, ale też jego zupełnym oderwaniem od kontekstu kulturowego"[30]. Co więcej, „folkloryzm przygotował grunt pod globalne już obecnie zjawisko traktowania kultur (nie tylko ludowych, ale wszelkich kultur etnicznych) jako towarów. [...] Wielokulturowy kicz jest faktem coraz bardziej rzucającym się w oczy jako zjawisko nowego globalnego folkloryzmu"[31].

Bez wątpienia wiele współczesnych zjawisk mieści się w tak rozumianej formule postfolkloryzmu narodowego, wpisującego się w teatralizującą się kulturę popularną. I co ważne, podlegającą jednocześnie znaczącej

[27]Akcje te wyzwalają często wiele emocji w walce o oficjalne nadanie przez Unię Europejską nazwy „produktu regionalnego" lokalnym wyrobom; np. głośna „bitwa oscypkowa" pomiędzy regionami góralskimi o prawo „własności" do receptury sera z mleka owczego, a później „wojna kołoczowa" regionów Śląska o prawo do receptury ciasta drożdżowego.

[28] W ramach Programu Współpracy Transgranicznej Polska-Czechy (Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego) od 2012 r. Muzeum Wsi Opolskiej i Miasto Velká Bystřice organizują po obu stronach granicy imprezy plenerowe pt. Hana na Śląsku i Slesk na Hane.

[29] A W. Brzezińska, Specjaliści od kultury ludowej? "Nauka" 2009, nr 3, s.163

[30]W.J. Burszta., Od mowy magicznej do szumów popkultury, Warszawa 2009,s. 74 i 75 [podkreśl. JHN].

[31]W. Burszta, Wielokulturowość – nowy globalny folkloryzm, [w:] idem, E. A. Sekuła (red.), Kiczosfery współczesności, Warszawa 2008, s. 65.

komercjalizacji i **wyzwalającą nowe przestrzenie zabawy**[32]**.** Szkoda, że z pozytywnych pobudek zrodzona konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego (2003 r.) w praktyce również sprowadza się do poszerzenia przestrzeni zabawy oraz banalizacji symboliki narodowej i regionalnej[33].

x x x

Z drugiej jednak strony folkloryzm w kulturze współczesnej okazuje się być ważnym elementem inspirowania aktywności w rożnych formach twórczej ekspresji, świadomie nawiązującej to tradycji ludowej, choć sposoby jej interpretowania i rozumienia bywają bardzo rozbieżne. Dlatego Roch Sulima uznał folkloryzm za „**określony profil uczestnictwa jednostki w kulturze**", za „wariant czy współkomponent stylu uczestnictwa w kulturze masowej"[34]. Hana Hlôšková z kolei, analizując trzy konkretne imprezy realizujące założenia folkloryzmu[35] wykazała, że z różnych inspiracji „folklor stał się hobby, formą relaksu realizowanego w ramach wolnego czasu, nierzadko wynikającą z motywacji ochrony, utrzymania i rozwoju «starodawnych» wartości"[36], dlatego też zdecydowała się przyjąć za Ermisem Łafazanovskim termin *folklove*[37] na określenie aktywnego emocjonalnego zajmowania się tradycyjną kulturą i folklorem. Natomiast uczestników skupionych wokół takich imprez (bez których oczywiście imprezy nie mogłyby dojść do skutku), nazwała „społecznościami folkloryzmu/folklove" (*spoločenstvá folkloryzmu/folklove*), ponieważ ich amatorska aktywność, wynikająca z przekonania o potrzebie ochrony i rozwoju wartości tradycyjnej kultury, jest silnym elementem integrującym grupę, decydującym o świadomym uczestnictwie w imprezach folklorystycznych. Jest to specyficzna reakcja na ekspansję globalizacji, postrzeganej przez te społeczności jako

[32]Por. R. Kantor, Zabawa w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego. Szkice o ludyzmie, ludyczności i powadze, a w istocie o jej braku, Kraków 2013.

33 Por. J. Hajduk-Nijakowska, Ochrona dziedzictwa czy postfolkloryzm narodowy? (w:) Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona, red. J. Adamowski i K. Smyk, Lublin – Warszawa 2013, s. 65-74. http://www.kulturaludowa.pl/widok/276/2999

[34] R. Sulima, Słowo i etos. Szkice o kulturze, Kraków 1992, s. 181, 182.

[35]Festiwal Folklorystyczny Východná, Przegląd gawędziarzy w Lodno (Rozprávačské Lodno), Przesłanie pieśni do Slowacji i świata (Posolstvo piesni Slovensku a svetu)

[36] H. Hlôšková, Fenomény folkloryzmu. Medzi globalnym a lokalnym (na priklade troch podujati), „Slovenský Národopis" 2014, nr 4, s. 413.

[37] Zdaniem E. Łafazanovskiego, macedońskiego badacza folkloru, termin folklove pozwala uniknąć negatywnych konotacji, które często wiążą się z terminem folkloryzm, a zawsze z terminem fakelore (E. Łafazanovski, Folklove: salvation of the local mass culture – the Macedonian case (w:) M.Kõiva (ed.), Contemporary Folklore: Changing World View and Tradition, Tartu 1996, s.30 [cyt. za: A. Hlôšková, Fenomény folkloryzmu ...dz. cyt.,s. 414.

zagrożenie dla tradycyjnych wartości, natomiast udział w imprezie ma stwarzać szansę zaprezentowania „prawdziwej" tożsamości grupy. Folkloryzm zatem, zdaniem Hlôškovej, można w relacji do źródeł tradycyjnej kultury postrzegać jako specyficzny typ rewiwalizmu[38], zmierzającego do powiązania współczesności z dawnymi, mitycznymi wspólnotami.

Bez wątpienia tak zinterpretowana sytuacja jest jedną z przyczyn wyzwalających potrzebę tworzenia zespołów folklorystycznych. Powstające od lat przeróżne amatorskie zespoły dziecięce, młodzieżowe i senioralne, promują własny region, a nadto proponuje się im ciągle nowe formy zaistnienia w publicznej przestrzeni, także za pośrednictwem mediów. Wyzwala to potrzebę konkurencyjności, poszerzania oferty repertuarowej, rozwijania umiejętności oraz podnoszenia kwalifikacji. Członkowie tych zespołów nie tylko „podglądają" w telewizji, jak to robią inni, ale również sami zabiegają o przyjazd dziennikarzy z kamerą na przygotowywaną przez nich imprezę. Jest to naturalny proces wynikający z umasowienia współczesnej kultury; rzec można, że Józef Burszta przewidział taką sytuację, skoro skojarzył termin folkloryzm z ruchem społeczno-kulturalnym[39].

Niektóre zespoły śpiewacze początkowo były małymi kościelnymi chórami, jak na przykład „Kupskie Echo", które od 20 lat umiejętnie kultywuje wielokulturową tradycję śpiewaczą Śląska. Obok nagród zdobywanych w przeglądach zespołów mniejszości niemieckiej, z których najważniejsze jest Grand Prix na XVIII Festiwalu Chórów i Zespołów Mniejszości Niemieckiej w Walcach (2009 r.), zespół otrzymał nagrodę specjalną za współczesną aranżację pieśni ludowej na Wojewódzkim Festiwalu Folkloru i Sztuki Ludowej "Wiatraki 2008" w Strzelcach Opolskich. Natomiast Zespół Folklorystyczny z Kamienia Śląskiego specjalizuje się w prezentacji śląskich, niemieckich i polskich pieśni kościelnych i ludowych. „Dobór repertuaru jest tak kształtowany – czytamy na stronie internetowej zespołu - aby nie tylko pokazać walory artystyczne zespołu, ale także krzewić wielką odpowiedzialność za kształtowanie współczesnego pokolenia mieszkańców gogolińskiej ziemi, przywiązanie do korzeni oraz umiejętność połączenia tradycji z wyzwaniami naszych czasów (...) Zespół zaszczepia miłość do śląskich piosenek, a także przekazuje obecnemu pokoleniu tradycje naszych ojców. Integruje lokalną społeczność"[40]. Członkinie zespołu, co warto podkreślić, prezentują także sceniczne adaptacje tradycyjnych śląskich obrzędów.

[38] H. Hlôšková, Fenomen folkloryzmu... dz. cyt., s. 423
[39] Por. przypis 7.
[40] www.kamienslaski.pl

Krajobraz kulturalny współczesnej Opolszczyzny obfituje w niezliczoną ilość amatorskich zespołów folklorystycznych, na przykład w samej tylko gminie Ozimek jest ich osiem, a w tym dwa o wieloletniej bogatej tradycji: „Dzióbki" i „Grodziec". Do grona najstarszych zespołów, wielokrotnie nagradzanych i reprezentujących wysokie walory artystyczne bez wątpienia należy Zespół Pieśni i Tańca „Opole", znany w kraju i za granicą, działający nieprzerwanie od 1952 roku i prowadzący systematyczną edukację taneczno-muzyczną wśród młodzieży szkolnej. W repertuarze, oprócz pieśni i tańców śląskich, posiada stylizowane suity taneczne także z innych regionów Polski, a w 1990 roku otrzymał Europejską Nagrodę Folklorystyczną F.V.S. w Hamburgu. Z kolei od 1980 roku z powodzeniem funkcjonuje w Wołczynie Zespół Pieśni i Tańca "Modrzewiacy", który oprócz folkloru śląskiego prezentuje na scenie także polskie tańce narodowe. Wszystkie te zespoły mają dzisiaj własne strony internetowe, promują się na Facebooku i gotowe są do przygotowania programów artystycznych na różne oficjalne uroczystości w gminie i w powiecie.

Drugą ważną formą animacji kulturalnej są współczesne konkursy gawędziarskie, często powiązane z imprezami folklorystycznymi, adresowane do szerokiego kręgu odbiorców; uczestniczą w nich pasjonaci tej sztuki, którzy zgodnie z oczekiwaniami organizatorów przygotowują repertuar do scenicznej prezentacji (najczęściej uczą się tekstu na pamięć, wzbogacając go wyćwiczoną gestykulacją i mimiką). Jeśli nawet organizatorzy nie określają dokładnie tematu prezentacji, to uczestnicy przeglądów eksponują opowieści utrzymane w konwencji wspomnieniowej, ponieważ ułatwia im ona uwiarygodnienie narracji, wszak gremia oceniające zwracają głównie uwagę na to w jaki sposób dana opowieść jest zaprezentowana.

Gawędziarstwo konkursowe, swoisty teatr jednego aktora (najpopularniejsze: *Sabałowe bajania, Po naszemu po śląsku, Ślązak Roku* itp.) z powodzeniem zagościło na estradach, podporządkowując gawędziarzy regułom zachowań scenicznych, ale niestety doprowadziło w konsekwencji do tego, że „dawna spontaniczna twórczość ustna w interpretacji współczesnych gawędziarzy-recytatorów konkursowych upodabnia się do produkcji rękodzielnictwa ludowego"[41] – stwierdziła Teresa Smolińska, które przez lata śledziła rozwój tej formy aktywności konkursowej[42].

[41] T. Smolińska,Z problemów współczesnej sztuki gawędziarskiej, „Literatura Ludowa" 1983, nr 1, s. 23.

[42] Por.: T. Smolińska, Z problemów współczesnej… dz.cyt.; Tejże, Postać narratora w folklorystyce słowiańskiej (do lat 30. XX-stulecia), „Literatura Ludowa" 1984, nr 1; Tejże, Typologia gawędziarzy ludowych. Stan badań, propozycje klasyfikacji, „Literatura Ludowa" 1986, nr 1. Tejże, Jo wóm trocha połosprawiom… Współcześni gawędziarze ludowi na Śląsku, Opole 1986.

I takie właśnie gawędziarstwo – dalekie od spontanicznej teatralizacji dawnych gawędziarzy – ma się bardzo dobrze. Współczesna skomercjalizowana kultura masowa inspiruje jego rozwój oraz wspiera instytucjonalnie i materialnie tych amatorów, którzy chcą w ten sposób zaistnieć na estradzie i przed kamerą telewizyjną, oczywiście oczekując prestiżowych i materialnych sukcesów. „Często oznacza to nabycie nacechowania estetycznego czy też po prostu rozrywkowego (np. występy ludowych gawędziarzy w ramach działalności kulturalno-oświatowej w miejscowościach uzdrowiskowych)"[43].

Trochę inny charakter mają konkursy adresowane do młodzieży, kiedy organizatorzy (muzea, domy kultury, organizacje społeczne) kierują się względami edukacyjnymi i propagandowymi i oceniają także wartość zgromadzonych samodzielnie informacji. Młodzi ludzie docierają do świadków minionych wydarzeń, rejestrują ich wypowiedzi, gromadzą wspomnienia związane z życiem codziennym czy obrzędowością. Zbiegły się te konkursy z gwałtownym rozwojem zorganizowanych akcji pod hasłem *oral history*, czyli działalności dokumentacyjnej i rejestrowania zgromadzonych wspomnień w „Archiwum Historii Mówionej".

Zakończenie

Analizując zjawisko folkloryzmu w kulturze współczesnej musimy zwrócić uwagę na odmienny sposób rozumienia tego zjawiska w naszym kręgu kulturowym. Europejska interpretacja folkloryzmu wywodzi się z koncepcji niemieckich badaczy kultury, a zwłaszcza pogłębionych analiz Hermanna Bausingera, które wnikliwie przeanalizował w kontekście polskich uwarunkowań kulturowych Józef Burszta, a po latach rozwinął Wojciech J,. Burszta (wprowadzając pojęcie postfolkloryzmu narodowego). Festiwalowe prezentacje polskich zespołów folklorystycznych mają jednak zupełnie inny wymiar w Polsce niż na przykład w polskiej diasporze w Ameryce, gdzie określane są jako widowiskowy folklor etniczny. „Amerykańskim folklorystom nie jest jednak zupełnie znana europejska teoria i praktyka folkloryzmu, lecz amerykańska (*fakelore*)"[44]. Analiza folkloryzmu musi zatem uwzględniać kontekst kulturowo-społeczny, który przesądza o postępujących zmianach: z jednej strony w polityce kulturalnej państwa i organizacji pozarządowych, z

[43] P. Kowalski, Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych, Wrocław 1990, s. 20.

[44] A. Brzozowska-Krajka, Folklorystyka w diasporze – perspektywa amerykańska (rekonesans), (w:) Nowe konteksty badań folklorystycznych, red. J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska, Wrocław 2011, s. 168

drugiej – w procesie kształtowania tożsamości nosicieli współczesnej kultury narodowej.

Literatura:

BRZEZIŃSKA, Anna W., (2009) *Specjaliści od kultury ludowej?* "Nauka" 2009, nr 3.

BRZOZOWSKA-KRAJKA, Anna, (2011) Folklorystyka w diasporze – perspektywa amerykańska (rekonesans), (w:) *Nowe konteksty badań folklorystycznych*, red. J. Hajduk-Nijakowska, T. Smolińska, Wrocław.

BURSZTA, Józef, (1970) Folkloryzm w Polsce, (w:) *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969,* Poznań 1970.

BURSZTA, Józef, (1987) Folkloryzm (hasło w:) *Słownik etnologiczny*. Terminy ogólne, pod red. naukową Z. Staszczak, Warszawa-Poznań 1987.

BURSZTA, Józef, (1974) *Kultura ludowa – kultura narodowa*. Szkice i rozprawy, Warszawa 1974.

BURSZTA, Wojciech J., (2008) Wielokulturowość – nowy globalny folkloryzm, (w:) *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E. A. Sekuła, Warszawa 2008.

BURSZTA, Wojciech J.,(2009) *Od mowy magicznej do szumów popkultury*, Warszawa 2009,

HAJDUK-NIJAKOWSKA, Janina, (2012) *Folklorystyczny nerw Internetu. Wspólnotowa przestrzeń emocji i wyobraźni*, „Kultura Popularna" 2012, nr 3.

HAJDUK-NIJAKOWSKA, Janina (red.), (2014) *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych,* Opole 2014.

HAJDUK-NIJAKOWSKA, Janina (2013). Ochrona dziedzictwa czy postfolkloryzm narodowy? (w:) *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, red. J. Adamowski i K. Smyk, Lublin – Warszawa 2013. http://www.kulturaludowa.pl/widok/276/2999

HLÔŠKOVÁ, Hana, (2014) *Fenomény folkloryzmu. Medzi globalnym a lokalnym (na priklade troch podujati)*, „Slovenský Národopis" 2014, nr 4.

HOBSBAWM, Eric, (2008) Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. idem i T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

KANTOR, Ryszard,(2013) *Zabawa w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego. Szkice o ludyzmie, ludyczności i powadze, a w istocie o jej braku*, Kraków.

KŁOSKOWSKA, Antonina, (1981) *Socjologia kultury*, Warszawa.

KOWALSKI, Piotr, (1990) *Współczesny folklor i folklorystyka. O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*, Wrocław.

KOWALSKI, Piotr, (2003) O wielbicielach folkloru – z dystansem i niepokojem, (w:) *Tradycja z przyszłością. Zadania współczesnej etnologii. Teoria i praktyka w zachowaniu ludowego dziedzictwa kulturowego dla zjednoczonej Europy*, Sandomierz 2003.

KRZYŻANOWSKI, Julian, (1980) Folklorystyka w zasięgu badań naukowo-literackich (w:) *Tenże, Szkice folklorystyczne*, t. I. Z teorii i dziejów folkloru, Kraków.

KULIGOWSKI, Waldemar, (2010) Ludowa – masowa – popularna. Antropologiczne rozróżnienie typów kultury, (w:) *Między kulturą ludową a masową. Historia, teraźniejszość i perspektywy badań*, red. T. Smolińska, Kraków-Opole 2010.

LUBAŚ, Marcin, (2008) Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych", [w:] *Tworzenie i odtwarzanie kultury. Tradycja jako wymiar zmian społecznych. Studia z dziedziny antropologii społecznej*, red. G. Kubica i M. Lubaś, Kraków.

ROGOSZ, Tomasz (2004) O*blicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*, „Literatura Ludowa" 2004, nr 1.

SMOLIŃSKA, Teresa, (1983) *Z problemów współczesnej sztuki gawędziarskiej*, „Literatura Ludowa", nr 1

SMOLIŃSKA, Teresa, (1984) *Postać narratora w folklorystyce słowiańskiej (do lat 30. XX-stulecia)*, „Literatura Ludowa", nr 1.

SMOLIŃSKA, Teresa, (1986) *Typologia gawędziarzy ludowych. Stan badań, propozycje klasyfikacji*, „Literatura Ludowa" 1986, nr 1.

SMOLIŃSKA, Teresa , (1986) *Jo wóm trocha połosprawiom… Współcześni gawędziarze ludowi na Śląsku*, Opole

SMOLIŃSKA, Teresa, (2014) W kręgu inspiracji badawczych profesora Józefa Burszty. Od folkloru do folkloryzmu, (w:) *Od etnografii wsi do antropologii współczesności. Tom dedykowany pamięci profesora Józefa Burszty w setną rocznicę urodzin,* pod red. W. Dohnala, Poznań.

SMOLIŃSKA, Teresa, (2003) Pejzaż kulturowy małej ojczyzny w procesie poszukiwania tożsamości ludności rodzimej Śląska Opolskiego (w:) *Ich małe ojczyzny. Lokalność, korzenie i tożsamość w warunkach przemian,* pod red. M. Trojana, Wrocław.

SMOLIŃSKA, Teresa,(2004) Rodzimość śląskiego folkloru – oswojone źródła niemieckie (w:) *Regionalizm, folklor, wychowanie*, pod red. M. Czubala, G. Grzybek, Bielsko-Biała.

SMOLIŃSKA, Teresa, (2011) „Nowe" tradycje w obrzędowości dorocznej na Górnym Śląsku (w:) **Tradycja w kontekstach kulturowych**, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Lublin

SULIMA, Roch, (1992) *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków.

WALIŃSKI, Michał, (1977) *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*, „Literatura Ludowa, nr 4-5.

WALIŃSKI, Michał., (1979) *Współczesna rzeczywistość folkloru. Glosa do dyskusji*, „Literatura Ludowa", nr 1/3.

„Moravský skandál." Nové (?) cesty a cíle výtvarného folklorizmu

„Moravian scandal." New (?) ways and objectives of art folklorism

Helena Beránková

PhDr. Helena Beránková
Etnografický ústav Moravského zemského ústavu
Zelný trh 6,
659 37 Brno, Česká republika
hberankova@mzm.cz
www.mzm.cz

Abstract: *The paper deals with recent acquisitions of wall calendars containing photographs of folk costumes from the collections of the Ethnographic Institute / Moravian Museum. On the example of several projects of this kind from the last years it describes the intentions of their authors, the artistic value of the pictures, the media campaign accompanying the project and the evaluation both of the authors and the addressees of the calendars. It draws attention to new facts connected to this kind of folklorism.*

Key words: *folklorism in plastic arts – photograph – wall calendar – folk costume*

Kľúčové slová: *výtvarný folklorizmus – fotografie – nástěnný kalendář – lidový oděv*

Text příspěvku vychází z muzejní praxe, ale odráží současnou situaci v terénu. Postupně totiž vyvstala potřeba sbírat a archivovat projevy výtvarného folklorizmu (nástěnné kalendáře, programy folklórních festivalů, propagační materiály folklórních souborů, novoročenky, turistické informační materiály regionů a obcí, obaly gramofonových desek a kompaktních disků apod., v nichž je bohatě využívána fotografie lidové kultury) a tuto akviziční činnost také odůvodnit a narůstající fond alespoň zpřehlednit a klasifikovat (pokud ne přímo analyzovat). Text rámcově sleduje několik „kalendářových" projektů z posledních let a podrobněji se věnuje jednomu z nich: vydání

nástěnného kalendáře Šohaji 2015. Intence tohoto projektu a cílený mediální ohlas, který vzbudil, sleduje mj. pomocí nestrukturovaného rozhovoru s autorkou projektu a e-mailové korespondence s jedním z demonstrátorů.[1]

Výtvarní umělci se z různých pohnutek snažili zachytit život na venkově: ať už čistě výtvarnou stránku lidových artefaktů přetavili do své tvorby, nebo hledali a zprostředkovávali hlubší smysl venkovského života spjatého s přírodou, nebo chtěli dokumentovat stav, který zjevně zanikal či se alespoň výrazně, a zdánlivě k horšímu, měnil. Podobně jako malba či kresba, resp. další výtvarné obory, zacházela s lidovou kulturou i fotografie: vedle vědecké fotografie, která si bez uměleckých ambicí kladla za prvořadý cíl dokumentovat, lze sledovat širokou stopu fotografického záznamu lidové kultury, který měl nejrůznější záměry a také nejrůznější (a i nechtěné) dopady a u nichž mnohdy nelze určit hranice mezi přístupem uměleckým, vědeckým komerčním, propagačním či jiným.

Nástěnné kalendáře jsou jednou z platforem, kde se fotografie (nejčastěji lidového oděvu) uplatňuje. Nejsou zcela marginální záležitostí – celoročně někde visí a vizuálně působí a (pozitivně nebo negativně) ovlivňují vkus konzumentů; někdy jsou používány i více let – oblíbené záběry jsou součástí interiéru (vlepeny do nábytkových dveří, např., či přímo zarámovány visí na stěnách).[2] Technicky jednodušší a levnější výroba dnes umožňuje vydat vlastní kalendář nejrůznějším právnickým i soukromým subjektům, jako jsou folklórní soubory, folklórní festivaly, obecní a městské úřady, výrobní firmy svým programem navazující na lokální či regionální výrobky – tedy komukoliv, kdo s lidovou kulturou a jejími znaky nějak pracuje a kdo lokální specifika považuje za jev, ke kterému se vztahuje a který pokládá za důležitý stavební kámen své identity. Nástěnné kalendáře vydávají také instituce, které mají výzkum a ochranu lidové kultury ve svém statutu (muzea, muzea v přírodě, vědecké instituce).[3] Přes kvantitativně skutečně velkou produkci využití fotografií lidové kultury na materiálech propagačního, informačního či upomínkového charakteru, a tedy i na nástěnných kalendářích, pouze Richard Jeřábek formou

[1] Autorkou a manažerkou projektu a zároveň ředitelkou Jihomoravské komunitní nadace je Zlata Maděřičová; k přímému vyjádření se podařilo, přes veškerou snahu, přimět pouze jediného aktéra – Petra Frýdka, vinaře a obchodníka s vínem a, co je pro celý kontext sledovaného jevu důležité, zároveň jednoho ze sponzorů projektu Šohaji 2015. Citace jsou uveřejněny s jeho souhlasem.

[2] Ve sbírce máme také např. kalendář s vlastními kalendářovými údaji rukopisně aktualizovanými na další rok; v terénu jsem rovněž zaznamenala výpověď: „Já si ty kalendáře schovávám, za pár let to zase platí."

[3] Výběrový přehled viz Literatura a prameny.

kritického přehledu na problematiku upozornil v časopise Umění a řemesla a snažil se (neúspěšně) vyvolat diskusi (Jeřábek 1984, 1985).[4]

Nyní podrobněji k několika „kalendářovým" projektům z posledních let, které rezonovaly i v odborné etnologické komunitě (ale bez publikovaných zpráv či recenzí). Kalendář na rok 2011 *Oživení Uprkových obrazů* (Trachtulcová 2010) byl inspirován obrazy Joži Uprky. Témata nejznámějších Uprkových zářivých olejů zachycující lidovou kulturu jihovýchodní Moravy na přelomu 19. a 20. století byly znovu inscenovány, především členy folklórních souborů z Uherskohradišťska a Kyjovska, a formou fotografií živých obrazů se vrátily zpět do prostředí, odkud vzešly. Intence tohoto projektu zůstaly u proklamování vztahu k regionu a k jeho specifickým a dnes do určité míry uměle konzervovaným a udržovaným znakům. Obdivuhodné je organizační úsilí, které znamenalo shromáždění a režírování snad stovky účinkujících; fotografie samotné však zůstaly na úrovni zvládnutého řemesla.[5]

Prvním kalendářem vydaným Jihomoravskou komunitní nadací[6] byl kalendář na rok 2013 nazvaný *Odcházející krása*. Obrazovou část tvoří fotografie Markéty Uhlířové, oscilující mezi inscenovanou fotografií a dokumentem. Zachycují starší ženy ve věku nad sedmdesát let, které lze objektivně považovat za poslední nositelky tradičního oděvu – tradičního oděvu v tom smyslu, že jej tyto ženy nosí denně, v jeho svátečních, obřadních i všedních či pracovních variantách a že tento jejich oděv nemá jinou alternativu. Celý projekt je sympatickým protikladem k fotografiím, které jednoznačně dávají přednost mládí, kráse a zobrazení lidového oděvu svátečního či obřadního (Staňková – Baran 1998; Nevesty 2000 a mnohé další). Dalším vydavatelským počinem Jihomoravské komunitní nadace bylo vydání kalendáře *Šohaji 2015*, který kolem sebe rozvířil řadu diskusí v klasických i virtuálních médiích. Což ostatně bylo jedním z jeho hlavních cílů, jak rozebereme dále. Úvodní text autorky projektu Zlaty Maděřičové praví: *Nic nového, moderního není mladým mužům na Podluží jedenadvacátého století cizího, spíš naopak – je tu vítáno s otevřenou náručí stejně jako kdekoliv jinde na světě. Zde je ale to nové sebevědomě stavěno do kontrastu s tím starým, tradičním, zděděným. I tady sní mladí mužové o oblecích z dílny Hugo Bosse* [...]. *Přesto všechno ale větší péči, někdy až dojemnou, dopřávají oděvu tradičnímu –*

[4] Kromě konstatování nízké úrovně této produkce upozorňoval na angažovanost školených etnografů při jejich vzniku.

[5] Kalendář je dedikován Josefu Vaculíkovi, senátorovi a také zpěvákovi a tanečníkovi folklórního souboru, který se po vážném zranění při automobilové nehodě musel stáhnout ze všech svých veřejných aktivit.

[6] Jihomoravská komunitní nadace se sídlem v Moravské Nové Vsi, okres Břeclav, je nadací tzv. amerického typu – hledá pouze soukromé zdroje a nečerpá ze zdrojů veřejných.

lidovému kroji. Lidový kroj je snad nejvýznamnějším projevem ztotožnění se s místem, kterému říkáme domov. Tím projevem, který je dnes čím dál vzácnější. Na Podluží tento projev nemizí, je po desetiletí velmi silný, snad je součástí místní DNA. A tak možná i díky tomu můžeme každý rok sledovat mladé i starší muže, kteří s převelikou pečlivostí a opatrností oblékají své kroje, berou si je na sebe do průvodu, cifrují pod májú a tančí s děvčaty. Kouzlo šohajů je v těchto chvílích nekonečné…A komu jinému zadat úkol zachytit krásu šohajů ve fotografii než Robertu Vanovi?

Volba Roberta Vana (nar. 5. 5. 1948 v Nových Zámcích, Československo) byla záměrná a využívala všechny konotace, které se s tímto celosvětově známým fotografem spojují.[7] Ještě před vlastním vydáním kalendáře následovala promyšlená mediální prezentace: na regionálních i celostátních informačních serverech se objevila zpráva, že Robert Vano v Lanžhotě fotografuje šohaje. Zpráva o vydání kalendáře potom dostala prostor v celostátních médiích, v nichž se objevily titulky jako: *Moravský skandál* nebo *Šohajové nadchli i pobouřili* nebo *Co fotka, to kontroverze* nebo *Robert Vano vyfotil šohaje z Moravy bez košil, prudérní diskuse vrcholí* apod.[8] Novináři oslovený etnograf Vít Trachtulec z Městského muzea ve Veselí nad Moravou se vyjádřil spíše opatrně: *Nelíbí se mi ten způsob. Považuji jej za znevážení tradic i kroje.* Ale mediální interpretace udělala své a v novinách se objevil titulek: *…polonazí šohajové naštvali etnografy* (Brno.idnes.cz 28.7.2015). Následoval křest kalendáře přímo v Lanžhotě za přítomnosti „kmotry" Magdy Vašáryové (26. července 2014). Na YouTube byla umístěna anketa nejen s osobnostmi aktivními v regionální kultuře, ale i náhodně oslovenými respondenty, aniž by mnozí z nich kalendář vůbec viděli,[9] následovala jednodenní prezentace v Praze a výstava v centru Brna.[10] Konečně v říjnu 2014 odvysílala Česká televize monotematický díl z cyklu Folklorika, věnovaný pouze kalendáři – autorky původně chtěly celý projekt Šohaji 2015 i mediální kampaň kolem

[7] Robert Vano před nástupem na vojenskou službu, v r. 1967, emigroval do USA. Pracoval jako kadeřník a vizážista, byl asistentem módních fotografů. Od roku 1984 působil jako samostatný fotograf v New Yorku, Paříži, Miláně, fotografoval pro módní časopisy. Od r. 1990 žije v Praze; 1996–2003 byl uměleckým ředitelem v českém vydání Elle, do r. 2009 uměleckým ředitelem agentury Czechoslovak models. Je především módním a reklamním fotografem, fotografuje černobílé portréty a akty na klasický film, používá ojedinělou techniku platinotypie. Otevřeně se hlásí ke své homosexuální orientaci, gay portál Colour Planet jej v r. 2009 vyhlásil za jednoho z nejvlivnějších českých gayů. Svoje založení zohledňuje i ve své fotografické tvorbě, mj. se proslavil mužskými akty.

[8] Viz Literatura a odkazy na internetové zdroje.

[9] Autor Antonín Vrba, pořízeno na Slavnosti bratrství Čechů a Slováků na Javořině 27. 7. 2014.

[10] Praha, obchodní pasáž Palladium, 15. 8. 2014; Brno, obchodní pasáž Alfa, Poštovská ul, 27. 9. – 31. 10. 2014; avizovaná instalace v Americkém centru Velvyslanectví USA se neuskutečnila.

něho zhodnotit a zaujmout stanovisko, zůstaly ale u nekomentovaného zaznamenání výpovědí autorky projektu, fotografa, samotných aktérů či modelů (šohajů) a jejich matek a babiček.[11]

V internetových diskusích a v odpovědích několika respondentů[12] se objevilo v podstatě trojí hodnocení. Za prvé jednoznačně pozitivní – ano, naše šohaje, naše krojové bohatství a náš vztah k tomuto bohatství ukážeme sobě i *světu*; za druhé jednoznačně negativní – naše krojové bohatství a náš vztah k němu byl znehodnocen, zesměšněn a pošpiněn a Robert Vano neměl být k takovému fotografování vůbec přizván; a za třetí ambivalentní – Robert Vano mohl fotografovat naše šohaje a naše kroje, ale měl je vystavovat jinde a před jiným publikem. Autorka projektu Zlata Maděřičová pak hodnotila ohlasy takto (volně podle telefonického rozhovoru): obdržela pouze dva anonymní dopisy o zneuctění kroje; z prostředí byznysu přišly výtky, že jde jen o průhlednou komerční záležitost; spíše byly tlumočeny pozitivní ohlasy; ale od počátku se netajili s tím, že jde o fundraisingový projekt – ano, chtějí a jdou vydělat peníze a s kalendářem Šohaji 2015 se jim to podařilo, je to nejúspěšnější projekt; vydělali peníze, oslovili další potenciální dárce a vylepšili si u nich svůj obraz.

Manažeři (manažerky) projektu poučeně pracovali se zákonitostmi žurnalistiky a bulvární žurnalistiky. Projekt sám pak spojuje globální momenty s momenty lokálními, resp. regionálními. Autor fotografií Robert Vano má celosvětové renomé; fotografie opakují kompoziční vzory z celosvětově šířených módních a lifestylových magazínů; vyholené hrudníky podlužáckých šohajů svědčí o orientaci ve světě módy; mediální vítr kolem projektu vytváří z šohajů nové „celebrity" a zachází až k facebookovým anketám typu Chceš se sejít se svým šohajem? Lokálními prvky je především a hlavně použitý tradiční sváteční oděv s mnoha důležitými atributy, který tradiční oděv dělá tradičním: oděvní součástky jsou vyráběny přímo v lokalitě či nejužším regionu, oděv má stále platnou symboliku, která je také pouze lokálně nebo maximálně na úrovni regionu srozumitelná, stále existuje mezigenerační transmise postojů ke sváteční formě oděvu (*Vlastní kroj mám, zejména se mně o něj stará moje babička Emilie, někdy mamka*), nositelé znají a oceňují i nejmenší nuance v oděvu (např. kdo vyráběl a zdobil klobouk); někteří fotografovaní aktéři byli také naprosto nepoznamenaní globálním věhlasem Roberta Vana (*Ani jsem*

[11] Scénář Zlata Potyková, režie Daria Hrubá, dramaturg Nora Obrtelová; Brněnská redakce České televize, premiéra 4. 10. 2014 na ČT2.

[12] Na názor jsem se ptala svých profesionálních kolegů, přátel dosud či dříve aktivních ve folklórním hnutí i příbuzných.

pořádně nevěděl, jaká osobnost mě to vlastně fotí, až po fotografování jsem se dozvěděl, kdo to byl, a sám jsem nevěřil, kolik lidí pana Vana zná).

Kalendáře využívající výtvarnou stránku lidové kultury (nejčastěji lidový oděv, stavitelství a zvykosloví) se vydávají již po desetiletí a nové není ani prvoplánově využitá erotika, ostatně přítomná v mnoha projevech lidové kultury. Novinkou je přizvání fotografa s pověstí fotografa excelentního, inovativního, náročného, pohybujícího se ve velkém světě módy a reklamy a proklamativně vzdáleného všemu, co nějak souvisí s lidovou kulturou.[13] A novinkou jsou především intence a cíle: prodejem kalendáře získané finance rozdělit na projekty, které zpětně podporují skutečnou lidovou kulturu [sic].[14]

Zaujmout stanovisko z pozic etnologie je velmi obtížné – lze víceméně konstatovat a uvést zjištěné souvislosti; ale s pomocí uměnovědného rozboru a kritiky lze odhalit jednu zásadní věc, která ve vzrušených debatách zanikla: že fotografie Roberta Vana jsou špatné. Robert Vano fotografoval bez nároku na honorář a rychle (kalendář údajně nafotografoval během jediného dne). Jako umělec za zenitem svých tvůrčích sil se zřejmě pokusil oživit zájem o své dílo a prosadit se i v jiném prostředí. Zatímco v dosavadní tvorbě používal především černobílou nebo tónovanou fotografii a obdivuhodnou práci se světlem, šohaje fotografoval pouze barevně. Evidentně se nechal unést zadáním projektu, zaužívaným přístupem k tématu a také romantickým vztahem k vlastní minulosti (jak se v již zmíněném televizním pořadu Folklorika vyjádřil – volně reprodukováno: Také jsem chodil v kroji, u babičky se svítilo petrolejkou, ale tam já už se nevrátím, to bych tam nenašel). Nevynalézavá kompoziční schémata, klišé z módních a reklamních fotografií, až začátečnické kompoziční prohřešky, nulová objevnost v tématu stejně jako ve volbě pozadí či prostředí, nulová (nebo spíše špatná) práce s modelem; bez nadhledu, bez humoru, bez přesahu.[15]

Výtvarný folklorizmus a folklorizmus ve fotografii tímto projektem zdolal další a asi ne poslední mety. A i když nemnozí recenzenti kalendáře (Křivánek 2014, Matuszková 2015) smířlivě uznávají dobré úmysly projekt provázející,

[13] Dievča v kroji skákajúce pod Tatrami, to som nikdy nefotil… je přesný citát Roberta Vana, který vyřkl v jednom z televizních dokumentů. Citát je bohužel nedohledatelný, ale na svou paměť se v tomto punktu spoléhám.

[14] Internetové vydání Respektu tento cíl vyhodnotil jako charitativní a bohulibý.

[15] Pro srovnání zmiňme tematicky obdobný projekt, které konvenčnost a neobjevnost Vanových fotografií ještě více odhalí. Projekt polské fotografky Haliny Sikory z Českého Těšína Koszule w praniu (Košile v prádle) tvoří obrazovou část kalendáře Silesian Calendar 2012; rovněž pracuje s erotickým podtextem, ale obrazová estetika černobílých fotografií je tvořena jednoduchou, působivou kompozicí podtrženou prací se světlem. Za upozornění děkuji Jitce Matuszkové.

nezapomeňme, že dobrými úmysly je mnohdy dlážděna i cesta, která dobrá není.

Literatura:

HLOŠKOVÁ, Hana, (2013). *Fenomény folklorizmu medzi globálnym a lokálnym.* Slovenský národopis 61 (2013), 4, s. 408–429. .

JEŘÁBEK, Richard 1985: *Folklor-horror-picture-show III*. Umění a řemesla 2, s. 84–85.

JEŘÁBEK, Richard 1998: *Století folklorismu (dva příklady použití pojmu folklorismu na počátku 20. století).* Národopisná revue 3/98 (VIII), s. 139–142.

KOZUMPLÍK, Miloš, (2014) *Provokativní šohaji. [Rozhovor se Zlatou Maděřičovou.] Krajem svatého Antonínka*. Časopis Ostrožska a Horňácka. Září – říjen, s. 6–7.

KŘIVÁNEK, Karel, (2014). *Vanův kalendář*. Malovaný kraj 5 (50), s. 31.

MATUSZKOVÁ, Jitka, (2015*). Ještě k Vanovu kalendáři Šohaji 2015*, Malovaný kraj 1 (51), s. 28.

SCHULZ, František, (2014). *K Vanovu kalendáři*. Malovaný kraj, 6 (50), s. 7.

PAVLICOVÁ, Martina, (2011). Lidová kultura volně k použití: zamyšlení nad její ochranou a využíváním. In: Přibylová Irena – Uhlíková Lucie: *Od folkloru k world music. Cesty za vizí.* Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2011. s. 28–38.

SIROVÁTKA, Oldřich, (1989). *Dvě formy folklorismu*. Národopisné aktuality, 3 (XXVI), s. 159–165.

VANO, Rober ,(1992). *Boys and roses.* Praha: Scarabeus.

VANO, Robert, (2009). *Platinová kolekce*. České Budějovice: Karmášek.

Internetové zdroje

dostupné 1. 9. 2015:

http://www.reflex.cz/clanek/kultura/57980/robert-vano-vyfotil-sohaje-z-moravy-bez-kosil-pruderni-diskuse-vrcholi.html

http://www.lui-magazine.cz/novinky/item/2914-robert-vano-fot%C3%AD-%C5%A10haje-a-va%C5%99%C3%AD-pro-kluky#.VeWeBSXtmko

http://www.jmkn.cz/

file:///C:/Documents%20and%20Settings/hberankova/Dokumenty/Downloads/Statut%20Jihomoravsk%C3%A9%20komunitn%C3%AD%20nadace%20(4).pdf

www.robertvano.cz

http://halinasikora.com/gallery/silesian-calendar/

http://brno.idnes.cz/robert-vano-nafotil-kalendar-sohaji-dbj-/brno-zpravy.aspx?c=A140728_2085872_brno-zpravy

https://www.youtube.com/watch?v=3FBO-Zfjg7I: MOJE ANKETA: Naštvali vás polonazí podlužáčtí folkloristé na kalendáři, který nafotil Robert Vano?

http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1102732990-folklorika/314294340030010-vano-foti-sohaje/titulky#t=25m20s

Nástěnné kalendáře

ze sbírky Etnografického ústavu Moravského zemského muzea (seřazeno chronologicky podle data vydání):

STAŇKOVÁ, Jitka (ed.), 1987 Nástenný kalendár Ľudové madony na rok 1988. Foto: Ludvík Baran. Bratislava: Obzor.

NOACCO, Adriano (ed.) 1989: Comune di Taipana 1990. Taipana: Comune di Taipana.

COMUNE DI TAIPANA. 1992. Bez místa a data vydání [Taipana: Comune di Taipana].

STAŇKOVÁ, Jitka – BARAN, Ludvík (eds.): 1998. Lidové kroje. Foto: Ludvík Baran. Praha: Šubrt a spol. 1997.

NEVESTY. 2000. Foto: Robo Kočan. Bez místa a data vydání [1999].

PAVELČÍK, Antonín (ed.), 1999: 2000. Vlčnovské kroje. Foto: Petr Titz. Vlčnov: Klub sportu a kultury ve Vlčnově.

CALENDARIO. 2003. Bez místa a data vydání [Fagagna: Comune di Fagagna 2002].

KROJE KYJOVSKA A OKOLÍ. 2004. Bez místa a data vydání [Kyjov 2003].

BERÁNKOVÁ, Helena (ed.), 2004: 2005 [Kalendář archivních rekrutských fotografií.] Brno: Moravské zemské muzeum.

BLATNICE POD SVATÝM ANTONÍNKEM V PROMĚNÁCH. 2009. Foto: Lenka Fojtíková, Filip Fojtík. Blatnice pod Svatým Antonínkem: Obecní úřad v Blatnici pod Svatým Antonínkem 2008.

TRACHTULCOVÁ, Jana (ed.), 2010: Oživení Uprkových obrazů 2011. Foto: Josef Fantura, Lenka Jurečková, Aleš Kapsa, Miroslav Potyka, Jana Trachtulcová. Boskovice: Albert.

ŠŤASTNÝ, Radim (ed.), 2012: Dny sváteční a nevšední. Kalendář obce Ratíškovice 2013. Ratíškovice: Obec Ratíškovice.

ŠŤASTNÝ, Radim (ed.), 2013: Kalendář 2014. Ratíškovice v tanci, písni a oddechu. Ratíškovice: Obec Ratíškovice.

2013. SPOLEK PRO MUZEUM KRUMVÍŘ. Bez a data vydání místa vydání [Krumvíř: Spolek pro muzeum Krumvíř 2012].

ODCHÁZEJÍCÍ KRÁSA. KALENDÁŘ 2013. Foto: Markéta Uhlířová. Moravská Nová Ves: Jihomoravská komunitní nadace [2012].

2013. KROJE. OSTROŽSKÁ NOVÁ VES. Bez místa a data vydání [Ostrožská Nová Ves 2012].

DRÁPALOVÁ, Lenka – NIKLOVÁ, Kateřina – ROMÁNKOVÁ, Eva (eds.) 2013: 2014. Tradiční oděv Rožnovanů v proměnách času. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm a Spolek přátel souboru Radhošť.

2014. Praha: Etnologický ústav AV ĆR [2013].

KYJOVÁNEK 2015. Bez místa a data vydání [Kyjov 2014].

ŠOHAJI 2015. Foto: Robert Vano. Moravská Nová Ves: Jihomoravská komunitní nadace [2014].

TO SME MY, POĽANA. 2015. [Vysokoškolský soubor lidových písní a tanců Poľana Brno. 65 rokov.] Bez místa a data vydání [Brno 2014].

Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou ŠAFFOVA OSTROHA a jej vplyv v rámci folklórneho hnutia v súčasnosti.

National competition and exhibition of soloist dancers in the folk dance with the international participation "ŠAFFOVA OSTROHA" and its influence in the contemporary folk movement

Agáta Krausová

Mgr. art. Agáta Krausová, ArtD.
Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta UKF v Nitre
agatakrausova@gmail.com

Abstract: *This article deals with folk dance as integral part of intangible cultural heritage and its secondary existence in folk movement. It focuses on the influence of National competition of solo folk dancers with international participation called ŠAFFOVA OSTROHA on folk movement in three levels. Firstly, it compares propositions of competition and its quality changes during 1993 - 2015, secondly it presents the jury as a factor forming individual systems of evaluation and lastly it analyses evaluation criteria of performances. Based on research it monitors the contestants who apply their experience gained during competition in their work and influence the direction of scenic folklorism by their artistic performance, professional knowledge, pedagogical, creative, evaluational and training activities. At the end it summarises certain proposals for future heading of competition.*

Key words: *folk dance, competition, propositions, artist, rating, folk movement*

Kľúčové slová: *ľudový tanec, súťaž, propozície, interpret, hodnotenie, folklórne hnutie*

„ Ja bi veľku radojsc mal, kebi i druhi muj taňec znal.
Bo pomali šicko stare, šumne še traci,
a ňigda še už vecej ňevraci.
A budu chlapci banovac,
že še muj taňec ňenaučiľi tancovac,
bo budze jim bars chibovac…" J. Šaffa

Ľudový tanec je integrálnou súčasťou nehmotného kultúrneho dedičstva, ktoré predstavuje jedinečné a nenahraditeľné bohatstvo každého spoločenstva. Podľa Leščáka (1983) jeho ochrana a šírenie je v súčasnom období kultúrnej homogenizácie, ktorá stiera špecifické kultúrne osobitosti regionálnych a národných spoločenstiev, osobitou úlohou s ďalekosiahlym dosahom. Súčasná globalizácia zatláča do úzadia aktívny prístup k tvorbe umeleckých a kultúrnych foriem v každodennom živote. Tanečné dedičstvo, ktoré poskytuje pocit vlastnej identity a spolupatričnosť k určitému spoločenstvu, bolo tradované z generácie na generáciu. Historicko-spoločenské, socio-kultúrne a ekonomické zmeny, ktoré nastali v druhej polovici 20. storočia, túto kontinuitu prerušili. Prejavy tanečnej kultúry vo svojom prirodzenom prostredí sa následne menili a strácali svoje tradičné funkcie. Uchovávanie a rozvíjanie špecifických živých prvkov tanečnej tradície ako vzácnych a inšpiratívnych fenoménov pre budúce generácie, by malo byť súčasnou prioritou. A to i v prípade ich sekundárnej existencie v prostredí folklorizmu. Toto presvedčenie podnietilo v roku 1992 dvoch zanietených a aktívnych pracovníkov v oblasti kultúry a folklorizmu - Š. Kocáka, pracovníka Regionálneho osvetového strediska vo Vranove nad Topľou a starostu Dlhého Klčova A. Kulíka - k zorganizovaniu podujatia pod názvom Súťaž tanečníkov, sólistov v ľudovom tanci „O Šaffovu ostrohu". Podujatie charakterizovalo obec, vychádzalo z jej vlastných tradícií a zároveň vzdalo hold tunajšiemu rodákovi Jurajovi Šaffovi, ktorý svojím tanečným prejavom obec preslávil po celom Slovensku (Kocák 2012:23).

Súťaž dnes, po 22 rokoch jej existencie, možno vnímať i v kontexte širších spoločenských procesov. Tie sú v príspevku analyzované v troch nasledujúcich rovinách:

propozície súťaže a jej premeny,
odborná porota a hodnotenie interpretačných výkonov,
súťažiaci – interpreti a ich ďalšia činnosť vo folklórnom hnutí.

Vývoj súťaže však priniesol i kvalitatívne nové podmienky súťaže. Nastal preto čas zamyslieť sa nad otázkami jej podstaty a funkcie.

Počiatky súťaže

„Začiatky súťaže sa viažu k rokom 1957 a 1958, kedy sa súčasťou Folklórneho festivalu Východná stala tanečná súťaž v ľudovom tanci, ktorá plnila významnú metodickú úlohu a jej cieľom bolo aktivizovať tanečníkov k dosiahnutiu čo najlepších interpretačných výkonov. Objavili sa interpreti ako Š. Undermann, J. Čupka, I. Kovačovič. Po viacročnej prestávke v rokoch 1964-67 vo Východnej súťažili ďalšie generácie tanečníkov: V. Littva, J. Gaško, J. Šaffa či M. Hvižďák" (Zálešák 1982:183). Tieto osobnosti sú dodnes známe svojou zanietenou prácou vo folklórnom hnutí. V roku 1981, podľa novej koncepcie, bola súťaž opätovne zaradená medzi typy programov Folklórneho festivalu Východná[1] (Kyseľ 1981:14). V časopise Rytmus[2] boli pravidelne uverejňované úvahy a odborné články M. Leščáka[3], V. Kyseľa[4], J. Blaha[5] a ďalších, ktorých pozitívne alebo aj značne kritické hodnotenia priviedli účastníkov súťaže aj samotných organizátorov k sebareflexii a zvažovaniu smerovania súťaže. Po roku 1989 bola z dôvodu spoločenských a ekonomických zmien kontinuita súťaže opätovne prerušená. V roku 1993 obec Dlhé Klčovo začala organizovať súťaž sólistov tanečníkov s regionálnym charakterom. V roku 1997 bola súťaž transformovaná v podujatie s celoštátnym charakterom, nadviažuc tým na staršie celoslovenské súťaže sólistov tanečníkov. Jej vyhlasovateľom a odborným garantom je Národné osvetové centrum (ďalej len „NOC") z poverenia Ministerstva kultúry SR, spoluorganizátormi sú Hornozemplínske osvetové stredisko (ďalej len „HZOS") vo Vranove nad Topľou v zriaďovateľskej pôsobnosti Prešovského samosprávneho kraja a Obec Dlhé Klčovo. 20-ročnú históriu súťaže, výsledky v jednotlivých ročníkoch, postrehy, príbehy a obrazovú prílohu sumarizuje publikácia dlhoročného spoluorganizátora súťaže Š. Kocáka pod názvom Dvadsaťročná Šaffova ostroha 1993 - 2012.

---

[1] V neskoršom období nastala zmena v mieste organizovania súťaže a mesto Považská Bystrica sa stala domovom podujatia. Dynamický vývoj súťaže vyžadoval korekciu propozícií. Z pôvodnej kategórie B boli vytvorené dve samostatné kategórie:
B - členovia folklórnych súborov tanečníci vo veku od 15 - 45 rokov, ktorí sú členmi folklórnych skupín a neorganizovaní,
C - tanečníci vo veku nad 45 rokov, ktorí sú členmi folklórnych skupín a neorganizovaní.
Časový rozsah bol limitovaný 2 - 4 minútami a tanečníci mohli interpretovať tanečný materiál len z územia Slovenska. (Kubalová - Blaho: 1989).

[2] Časopis vydával Osvetový ústav v Bratislave, dnešné Národné osvetové centrum v Bratislave.

[3] LEŠČÁK, M., 1981. XXVII. ročník FF Východná. In: Rytmus 9/1981. Bratislava: Osvetový ústav.

[4] KYSEĽ, V., 1981. Zaktivizovať čo najširší okruh interpretov. In: Rytmus 5/1981.

[5] KUBALOVÁ, H. - BLAHO, J. 1989. Otázky a otázniky nad Celoslovenskou súťažnou prehliadkou ľudovej hudby a tanečných sólistov. In: Rytmus 3/1989.

Propozície súťaže a jej premeny

Súčasťou súťaží sú presne stanovené propozície. Propozície súťaže sólistov tanečníkov v ľudovom tanci boli na zasadnutiach vedenia Útvaru záujmovej umeleckej činnosti NOC ako odborného garanta a vyhlasovateľa súťaže a predovšetkým na každoročných celoštátnych poradách metodikov pre folklór aktualizované, prípadne dopĺňané či pozmenené. Súťažný poriadok Celoštátnej postupovej súťaže a prehliadky sólistov tanečníkov v ľudovom tanci nadviazal na propozície z roku 1981, koncipované Š. Zimom, pracovníkom vtedajšieho Osvetového ústavu. V tomto koncepte sa súťažilo v dvoch kategóriách:

A – folklórne súbory,
B – dedinské folklórne skupiny.

Cieľom súťaže bolo: *„podnietiť talentovaných interpretov ľudového tanca a choreografov k vyhľadávaniu a dôvernejšiemu poznávaniu tradičného tanečného materiálu a k objavnej a osobitej umeleckej forme prezentovanej v najkomornejšej, sólovej interpretácii, ktorej bol veľký nedostatok v programoch súborov i folklórnych skupinách, u folklórnych súborov by mala jednak vyprovokovať choreografov k tvorbe sólových čísel, ktoré budú potom súčasťou programu súboru a jednak aktivizovať samotných tanečníkov k iniciatívnemu vyhľadávaniu a naštudovaniu tanečného materiálu získaného vlastným výskumom, prípadne s pomocou choreografa. Ideálne by bolo, keby na konci tohto snaženia nastala situácia, kedy tanečník môže predviesť spôsob tancovania niektorého staršieho pôvodného interpreta ľudového tanca, ktorého tanečný prejav presne naštudoval a potom tento spôsob tancovania tvorivo rozviedol a prispôsobil vlastným schopnostiam, v kategórii B sa predstavujú tanečníci, ktorí sú členmi dedinských folklórnych skupín, ale aj tí, ktorí v žiadnom telese nepôsobia.“* (Kyseľ 1981: 14).

Nasledujúce propozície priniesli zásadné zmeny najmä v zameraní súťaže, ktorá podporovala tradíciu v sólovom tanci v rodisku významného tanečníka J. Šaffu, a vo vytváraní priestoru pre interpretov na rôznych programoch folklórnych slávností a festivalov. Znamenali tiež impulz pre interpretáciu menej známeho tanečného materiálu (predchádzajúce propozície totiž preferovali skôr choreografickú tvorbu v malých formách). Zmena nastala i v diferenciácii členov dedinských folklórnych skupín na základe vekových kategórií.

Nový súťažný poriadok členil tanečníkov do štyroch kategórií:

A – členovia folklórnych súborov,

B – členovia dedinských folklórnych skupín alebo neorganizovaní vo veku od 25 do 40 rokov,

C – členovia dedinských folklórnych skupín alebo neorganizovaní vo veku od 41 do 60 rokov,

D – členovia dedinských folklórnych skupín alebo neorganizovaní vo veku nad 60 rokov (kategória je nesúťažná).

V prvých štyroch rokoch sa súťaže zúčastňovali členovia folklórnych súborov, skupín a neorganizovaní: „Z predvádzaných tancov sa dalo usúdiť, že sú to výňatky z veľkých súborových choreografií, ktorých autormi sú skúsení choreografi" (Kocák 2012: 27). Daný fakt primäl organizátorov k úprave propozícií, ktoré pripomienkoval Ing. V. Urban[6]. K návrhu ho viedlo poznanie súdobého stavu tanečných zručností vo folklórnych kolektívoch: *„Je jednoznačné, že nám chýbajú tanečné osobnosti schopné samostatne tvoriť tanečný dej. Tanečníci v súboroch a dokonca často aj v skupinách vedia tancovať iba naučené choreografie. Pritom v našich pôvodných ľudových tancoch prevládali tance improvizačného charakteru a osobnosť tanečníka v nich bola plne realizovaná*" (Kocák 2012: 28). Cieľom bolo, aby si tanečníci tance naštudovali sami. Súťaž tak mala iniciovať, podporovať, profilovať štýl práce, ktorý by prispel k zlepšeniu scénickej i nescénickej produkcie ľudových tancov (Kocák 2012: 27).

Inovačným prvkom bolo vytvorenie novej súťažnej kategórie v roku 1996. Bola ňou interpretácia sólového alebo párového tanca podľa Juraja Šaffu. V tomto roku bola vytvorená nová kategorizácia súťaže. V priebehu ďalších rokov sa súťaž a jej propozície postupne profilovali. V roku 2003 vznikla nová kategória, *„v ktorej začali súťažiť interpreti tanca pôvodných nositeľov ľudových tradícií nad 60 rokov s voľným výberom, ktorý si súťažný výstup pripravili na základe filmového záznamu alebo zápisu z výskumov*" (Kocák 2012: 28). V danom období išlo o najnáročnejšiu kategóriu súťaže – tanečníci v nej museli dokázať, že tanec pochopili po stránke motivickej, obsahovej a štýlotvornej, tak, aby zodpovedal skutočnej predlohe pôvodného nositeľa (Kocák 2012: 29). To bolo impulzom k samostatnej a tvorivej práci súťažiacich. Kategorizácia sa postupnými aktualizáciami v rámci celoštátnych porád metodikov pre folklór s odborným garantom a spoluorganizátormi súťaže v priebehu rokov vyprofilovala nasledovne:

A - kategória súťažiacich v Šaffovom tanci

[6] Choreograf, umelecký vedci folklórneho súboru Železiar z Košíc.

B - kategória „voľná" – kategória tanca podľa pôvodných nositeľov tradícií, alebo tanečníkov zaradených do zlatého fondu súťaže

C - kategória tanečníkov od 16 do 35 rokov

D - kategória tanečníkov od 35 do 60 rokov

E - kategória nositeľov ľudových tradícií nad 60 rokov (nesúťažný Zlatý fond)

F - kategória tanečníkov zo zahraničia (nesúťažná kategória)

G - kategória detská (tanečníci od 12 do 16 rokov)

Nové návrhy koncipovala aj autorka tohto príspevku v roku 2009[7], ktorá sa v danom roku súťaže po prvý raz zúčastnila ako porotkyňa. Hodnotila súťažiacich na základe kritérií uvedených v propozíciách: objavnosť tanečného materiálu, vhodnosť výberu tanečného a hudobného materiálu (zostavenie a plynulosť výstupov, (prevedenie jednotlivých motívov, nástup, predspev, tanec ako celok; gradácia), štýlové zvládnutie tanečného prameňa (schopnosť prispôsobiť interpretačné danosti podmienkam predvádzaného tanca a oblasti, z ktorej pochádza; motivická výstavba; zvládnutie jednotlivých motívov a vhodnosť ich zoradenia z hľadiska príbuznosti a náročnosti; práca s tanečným motívom), technické a výrazové zvládnutie tanca, celkový umelecký dojem.

V roku 2009 už boli vďaka KMAF-u[8] verejne sprístupnené videozáznamy ľudového tanca zo starších výskumov a dokumentácií[9]. Napriek tomu vo všetkých kategóriách (s výnimkou kategórií nositeľov tradícií a detskej kategórie) popri niekoľkých kvalitných a štýlových interpretačných výkonoch ešte stále prevládala „choreografická tvorba", ktorej predmetom sa stali interpreti, príkladne stvárňujúci predstavy toho-ktorého choreografa. Tanec ako individuálna výpoveď tu nebol a ani nemohol byť realizovaný. Dôvodom bola uniformita tanečných sledov, odevu a etikety, ktorej dôsledkom bola nielen unifikácia vkusu, ale aj zavádzanie rastúcej generácie vo vzťahu k vlastnému kultúrnemu dedičstvu.

---

[7] List zo dňa 28.12.2009, zaslaný vyhlasovateľovi a organizátorom Celoštátnej postupovej súťaže a prehliadky sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou Šaffova ostroha.

[8] Košické združenie Klub milovníkov autentického folklóru.

[9] Prvá vedecká filmová dokumentácia ľudových tancov z 19-tich tanečne pozoruhodných lokalít stredného a východného Slovenska v trvaní cca 35 minút z roku 1951; 15-dielny hudobno-tanečný seriál Zem spieva z rôznych regiónov Slovenska (Spiš, Šariš, Záhorie, Podpoľanie, Liptov, Horehronie, Hont, Orava, Zemplín atď.) z produkcie ČST v rokoch 1965 - 1966; Filmová dokumentácia NOC Bratislava (digitalizovaná cez projekt MKSR); súkromné výskumy (v obciach Margecany, Kyjov, Lastomír, Družstevná, Krásna nad Bodvou a ďalšie) E. Vargu, S. Ondejku, V. Michalka, M. Svoreňovej, D. Klučárovej, Š. Kocáka, L. Bačinského, M. Hvižďáka; filmový archív Csemadoku (v časovom horizonte 1952-79 realizoval terénny výskum v 91 dedinách južného Slovenska obývaných maďarským etnikom a v zmiešaných obciach).

To bolo impulzom k návrhu na postupné odstránenie kategórie C a D - ak totiž súťažiaci rešpektujú ciele súťaže, tieto kategórie nemajú opodstatnenie (Krausová 2009: 2). Napriek tomu pri inovovaní propozícií v roku 2011 kategória C odstránená nebola. Ako dôvod bolo uvedené, že „bola vytvorená s cieľom povoliť štylizáciu pre obohatenie tanečného materiálu a motiviky resp. pre spracovanie tanca nad rámec pôvodiny" (Kocák 2012: 32). Ak však ako východisko určíme:

poznatky, že podstatným znakom stredoeurópskeho tanečného dialektu, kam podľa etnochoreologických výskumov radíme aj tradičnú tanečnú kultúru Slovenska (okrem folklorizovaných spoločenských tancov) je improvizačný charakter,

ciele súťaže, ktorými sú vyhľadávanie a poznanie tradičného tanečného materiálu; dôsledné naštudovanie autentického tanca s rešpektom a úctou k jeho pôvodnej forme i k pôvodným nositeľom; odstránenie súťaživosti sólistov tanečníkov s tancami, ktoré sú zjavne časťou väčších rozsiahlejších tanečných kompozícií,

poznatky, že štylizácia resp. úprava znamená choreografický zásah za určitým cieľom (autorským zámerom), ktorý scénickým stvárnením do tanečných tradícií vnáša cudzie formy, štruktúry a motívy, ktoré menia stáročia tradovanú sofistikovanú ľudovú tanečnú kultúru, zachytenú na archívnych filmových záznamoch,

je evidentné, že táto kategória opodstatnenie v súťaži nemá. Pre choreografickú tvorbu sólových čísel je totiž vytvorená špeciálna kategória („komorné choreografie") v rámci Celoštátnej postupovej súťaže a prehliadky choreografií folklórnych kolektívov, ktorej vyhlasovateľom a odborným garantom je rovnako Národné osvetové centrum v Bratislave.

Silný tlak zo strany porotcov na dodržanie cieľov súťaže v rokoch 2012 - 2014 už však priniesol zrejmé pozitívne výsledky - zvýšenie kvalitatívnej úrovne interpretácií. Tie vyžadovali zo strany odborného garanta prehodnotenie predošlého súťažného poriadku, ale predovšetkým koncipovanie inovatívnych propozícií, vychádzajúcich zo súčasných trendov. Ich cieľom je podnietiť interpretov:

k hlbšiemu vyhľadávaniu, poznaniu a osvojeniu si ľudového tanca a jeho zákonitostí (forma tanca, štruktúra tanca, štrukturálna funkcia motívov v rámci motivických radov či tanečných sledov),

k tvorivej a kvalitnej interpretácii ľudového tanca,

k prispievaniu, zachovávaniu, rozvíjaniu a oboznamovaniu verejnosti s jedinečnými hodnotami ľudového tanca ako súčasti nášho nehmotného kultúrneho dedičstva a s jeho nositeľmi a interpretmi.

Podstatný prelom znamenalo zrušenie kategórie C. Vytvorené boli dve kategórie:

A – tanečníci interpretujúci ľudový tanec podľa významných tanečných osobností (A1: sólisti, A2: páry alebo trojice).

Súťažiaci kategórií A1 a A2 musia absolvovať obe súťažné časti kategórie A:

a) povinná časť: interpretácia určeného typu tanca z určenej lokality[10],

b) voliteľná časť: interpretácia vybraného typu tanca z vybranej lokality.

B – tanečníci interpretujúci vlastnú lokálnu tanečnú tradíciu.

Po zverejnení nových propozícií prichádzali zo strany odbornej i laickej verejnosti „poplašné správy" o znížení záujmu o súťaž z dôvodu zavedenia povinného tanca. Tieto prognózy sa však nenaplnili. Samotní súťažiaci kategórie A, ktorí vyplnili anonymný dotazník[11], hodnotili nové propozície pozitívne. Na otázku „Ako hodnotíte zmeny v propozíciách v roku 2015?" odpovedali nasledovne: *„Je veľa dobrého, čo nové propozície priniesli, no je to neustála cesta a nie všetko je už v stave najlepšom, ale to je proces zlepšovania, ktorý je na skvelej ceste"* (respondent č. 3[12]); *„Zmena propozícií podľa mňa zdvihla úroveň súťaže a priniesla férovejšie hodnotenie pre súťažiacich, keďže musia zatancovať rovnaký tanec, kde sa jasne dajú vidieť rozdiely v práci s materiálom"* (respondent č. 6); *„Zvýšili sa nároky na tanečníkov, ale aj na pedagógov, ktorí ich pripravujú na súťaž. Práca s materiálom, záznamom, naštudovanie viacerých typov tancov, posúvanie hraníc – tanečných schopností"* (respondent č. 8); *„Zmeny v poslednom období vnímam skôr pozitívne, aj keď kým sa zareaguje na nejakú zmenu, trvá to trochu dlhšie, kým sa s tým verejnosť nejako vysporiada"* (respondent č. 5); *„Je veľmi dobré, že sa medzi voliteľný tanec zaradil aj tanec povinný. Je to jednak oveľa väčšia výzva a „trápenie" pre tanečníka, ako daný tanec dobre zatancovať, ale hlavne sa lepšie ukáže tanečná kvalita súťažiacich. Pri rovnakom type tanca sa to spozoruje najlepšie. Ak niekto celý život tancuje iba tance napr. z východného Slovenska a povinným tancom je tanec z inej oblasti Slovenska, práve takéto tance otestujú jeho/jej kvality. Zároveň to núti súťažiacich učiť sa nové tance, pracovať s tanečným materiálom (pre niekoho možno neznámym) a naberať tak nové skúsenosti"* (respondent č. 9); *„Nové propozície súťaže sú postavené z môjho hľadiska na veľmi dobrom princípe. Ja to vnímam tak, že každý tanečník, pre ktorého je výzva skúsiť stále niečo iné, je ideálne prihlásiť sa práve na túto súťaž, a to kvôli kategórii A, ktorá*

[10] V roku 2015 pre kategóriu A1 bol určeným povinným tancom verbunk podľa Jána Fidricha z Rudníka, pre kategóriu A2 bol určeným povinným tancom čardáš zo Zvolenskej Slatiny.

[11] Súťažiaci v kategórii A v roku 2015.

[12] Respondenti boli označení na základe čísla vyplneného dotazníka. Dotazník vyplnilo 12 respondentov.

má povinný tanec a samozrejme aj voliteľný, podľa vlastného výberu, čo je obrovskou výhodou pre tanečníka rozvíjať svoje tanečné schopnosti. Vnímam ich každopádne veľmi pozitívne" (respondent č. 4).

Kvantitatívne sa súťaže zúčastnil rovnaký počet súťažiacich. Evidentné však bolo kvalitatívne zlepšenie. Na celoštátnom kole súťaže bolo menej súťažiacich, čo však vyplynulo zo zníženia počtu kategórií. Vytvára sa tu však možnosť postupu viacerých súťažiacich z jednotlivých krajov podľa úrovne kvality, čo je úlohou odborných porôt na krajských kolách súťaže.

K nepochopeniu propozícií došlo v kategórii B (lokálny tradičný tanec), čo poukazuje na nízku úroveň vedomostí z oblasti etnológie a etnochoreológie u širokej laickej verejnosti. Pozitívny vývoj po nastavení nových propozícií, ale aj silný „lobing" za návrat ku kategórii C, vyvolávajú celý rad otázok a poukazujú na zložitú problematiku vnútorných problémov v rámci folklórneho hnutia.

Odborná porota a hodnotenie interpretačných výkonov

Národné osvetové centrum ako odborný garant súťaže malo systém výberu porotcov, v rámci ktorého sa v histórii súťaže v porote objavilo široké spektrum hodnotiteľov pracujúcich na poli folklorizmu[13]:

a) vedeckých pracovníkov: PhDr. S. Dúžek, CSc., Prof. PhDr. M. Leščák, CSc.,

b) choreografov: Mgr. J. Kubánka, Prof. Š. Nosáľ, Doc. J. Blaho, Mgr. art. E. Varga, Ing. V. Urban, M. Hvižďák, Mgr. art. P. Bútor, Ing. L. Bačinský, Mgr. art. V. Michalko, Mgr. art. M. Palanová (od roku 2010), Mgr. P. Kocák,

c) tanečných pedagógov: Mgr. art. S. Marišler, ArtD.,

d) tanečného teoretika: Mgr. art. E. T. Bartko, PhD.,

e) odborných pracovníkov z Národného osvetového centa: Mgr. art. V. Kyseľ, Mgr. P. Homolka, Mgr. J. Burič, J. Majerčík, Mgr. K. Babčáková, PhD. (v roku 2015),

[13]V roku 2010 odborná pracovníčka pre folklór Národného osvetového centra Katarína Babčáková vypracovala návrh zoznamu odporúčaných porotcov na základe odborných vedomostí a kvalifikácie, z ktorých aspoň 1 mal byť súčasťou krajských porôt súťaže, a ktorí mali tvoriť jadro zboru porotcov celoštátnej súťaže. Zoznam pripomienkovali následne pracovníci inštitúcií, zaoberajúcich sa tanečným folklórom a folklorizmom a bol zaslaný metodikom regionálnych a krajských osvetových stredísk. Keďže do roku 2015 podmienka účasti aspoň jedného porotcu zo spomínaného zoznamu nebola súčasťou propozícií, len metodickým odporúčaním, jej rešpektovanie záviselo od organizátorov jednotlivých kôl súťaže.

f) reprezentantov laickej verejnosti: Dipl. Ing. Š. Mráz, M. Hirko, A. Štofega.

Zoznam jednoznačne poukazuje na homogénnu rodovú príslušnosť hodnotiteľov. Situácia sa postupne zmenila až po roku 2009, kedy medzi hodnotiteľmi prvýkrát sedela aj zástupkyňa ženského pohlavia Agáta Krausová, ktorá po súťaži podala písomný návrh k organizačnej časti súťaže: „Členkou poroty má byť aspoň jedna žena, pretože minimálne 40% súťažiacich sú ženy. Hodnotenie interpretácie tradičného ľudového tanca žien do roku 2009 bolo zanedbané, čo sa na ich interpretačnom prejave zjavne odzrkadľuje" (Krausová 2009: 3). Od roku 2009 sa členmi poroty stali aj reprezentanti tanečnej pedagogiky a etnochoreológie (Mgr. art. F. Morong, Mgr. art. S. Ondejka, Mgr. art. B. Morongová, PhD., Mgr. art. L. Konečná, ArtD. a Mgr. art. A. Krausová, ArtD., Mgr. K. Babčáková, PhD.).

Hodnotenie umeleckých a technických výkonov interpretov vyžaduje od porotcov širokú škálu vedomostí v oblasti etnochoreológie, etnomuzikológie, tanečnej pedagogiky a choreografie. Ľudový tanec je síce „umenie ľudu", ale nie umenie dneška. Naopak, má po stáročia tradíciou profilovanú formu, obsah a funkciu, svoje zákonitosti a pravidlá. Tie sú zachytené na archívnych videozáznamoch, v ikonografii i písomných prameňoch (cestopisoch, monografiách a osobných korešpondenciách). Práve preto sú pri hodnotení faktory ako „osobnosť" resp. „výraz" interpreta, do roku 2009 často považované za prioritné, v skutočnosti len faktormi čiastkovými. Podstatnejšie sú konkrétne odborné ukazovatele: forma tanca, štruktúra tanca, štrukturálna funkcia motívov v rámci motivických radov či tanečných sledov, etiketa a tanečná ekológia, existujúce v tanci vďaka tradovaniu v kolektívnej pamäti generácií. Sú tradíciou ustálené a dané, zaznamenané na archívnych videozáznamoch a sú predmetom odborných analýz. Tieto ukazovatele (kritériá) nie sú výsledkom normy vkusu u osoby porotcu. U hodnotiteľa je preto nevyhnutná znalosť zákonitostí a princípov tancov, ktoré hodnotí počas súťaže. Ďalšou zásadnou otázkou, ktorá vyvoláva „búrlivé diskusie" medzi hodnotiteľmi, sú spomínané archívne videozáznamy. Tie zachytávajú formu tanca prioritne v druhej polovici 20. storočia. Vynárajú sa tu otázky typu: „Ako vyzeral tanec na začiatku storočia, v 19. storočí, či skôr?..." Nevieme. Vieme len, že v 21. storočí sú videozáznamy jedným z najdôležitejších „východísk pre pravdivé poznanie a štúdium ľudového tanca [...] ktorý umožňuje opakované pozorovanie priebehu, skúmanie, analýzu tohto fenoménu" (Dúžek 2004: 91).

Súťažiaci – interpreti a ich ďalšia činnosť vo folklórnom hnutí

Ak hovoríme o súťaži, sú relevantné aj otázky: Je súťaž kvalitná? Posunuli odborné usmernenia porotcov, vedomosti, zručnosti a návyky získané pri príprave na súťaž súťažiacich odborne, interpretačne či profesijne? Sú to merateľné hodnoty? Týmito otázkami sa zaoberá v súčasnosti čoraz viac odborníkov. Odpovede sa hľadajú ťažko, keďže dosiaľ nie sú k dispozícii jednoduché a objektívne nástroje, pomocou ktorých by bolo možné súťaž objektívne vyhodnocovať. Nástrojom by mohli byť mechanizmy interného hodnotenia. Pokiaľ daný mechanizmus nebude vypracovaný, spoliehame sa na zistenia z vlastného prieskumu[14], hoci tieto údaje zďaleka neposkytujú komplexný prehľad o skutočnej kvalite súťaže. Prieskum sme zamerali na merateľné hodnoty, t.j. údaj, koľkí z bývalých súťažiacich získali odborné vzdelanie, pracujú vo folklórnom hnutí ako vedúci súborov, choreografi či taneční pedagógovia. Výsledky sú nasledovné:

študenti konzervatórií[15]: A. Palanová, S. Juhász, Zs. Juhász, D. Csicsman, T. Volter, R. Németh,

študenti VŠMU, HTF, KTT[16] – pedagogika a choreografia ľudového tanca: M. Benda, S. Ondejka, F. Takács, L. Luptáková, S. Dikaszová, M. Kisty, J. Kavalcová, M. Zábražný, K. Šedá, V. Michalko, M. Urban, M. Hanák, V. Krištofová,

študenti Táncművészeti Főiskola[17]**, Budapest:** T. Dobsa, M. Kupec, M. Mészárosová,

študenti etnológie a folkloristiky (UKF Nitra): M. Svoreňová, S. Ondejka, M. Olejár, K. Turoňová, M. Takácsová, P. Hrabovský, A. Lincke, M. Sabol, M. Szabó, V. Kendra, L. Macíková, M. Vreštiak, M. Dorotovičová, V. Vnenčák,

profesionálni tanečníci: M. Urban, T. Urbanová, I. Hajučík, S. Juhász, Zs. Juhász, D. Csicsman, A. Botló,

pedagógovia základných umeleckých škôl: M. Benda, L. Luptáková, M. Kisty, S. Dikaszová, L. Hyblárová, V. Krištofová,

pedagógovia ľudového tanca na konzervatóriách: M. Benda, S. Ondejka, S. Dikaszová, D. Smoligová (rod. Kavalcová).

---

[14] Kocák, Š.: Dvadsaťročná Šaffova ostroha. V knihe sú zaznamenané údaje o udelených oceneniach počas dvadsiatich rokov súťaže.

[15] Konzervatórium J. L .Bellu v Banskej Bystrici, Fóti Népművészeti Szakközépiskola és Gimnázium (Maďarská republika).

[16] Vysoká škola múzických umení, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra tanečnej tvorby.

[17] Vysoká škola tanečného umenia v Budapešti

Svoje vedomosti odovzdávajú ďalším generáciám **ako vedúci, resp. pedagógovia súborov** M. Benda, P. Kocák, L. Kocáková, M. Jenčo, J. Mikitová (rod. Gdovinová), V. Ťasko, M. Urban, J. Ďuráči, T. Dobsa, M. Dobsa (rod. Fedor), V. Michalko, M. Svoreňová, T. Knižková, S. Ondejka, F. Takács, V. Vnenčák, J. Vnenčáková (rod. Puškášová), J. Vajda, P. Vajda, A. Kontura, M. Konturová, L. Luptáková, S. Dikaszová, M. Kisty, J. Smoligová (rod. Kavalcová), M. Olejár, Š. Štec, M. Takácsová, P. Hrabovský, M. Mészárosová, S. Sýkora, S. Sýkorová, L. Hyblárová, A. Licke, M. Košová, M. Zábražný, K. Šedivá, M. Kupec, E. Marcin, A. Agócs, P. Agócs, M. Jankoviech i J. Jankoviechová.

Je potrebné si uvedomiť, že súťažiaci v kategóriách A, B, C a D sa nepripravovali/nepripravujú na súťaž sami. V pozadí za ich umeleckými výkonmi stoja taneční pedagógovia, ktorí si roky predtým sami vypočuli hodnotenie odbornej poroty a v súčasnosti participujú na príprave novej generácie súťažiacich. Ich zverenci získavali na súťaži sólistov tanečníkov mnoho ocenení v kategóriách A, B, C. Sú to predovšetkým P. Kocák, S. Ondejka, M. Svoreňová, M. Mészárosová, V. Vnenčák, F. Takács, T. Dobsa, L. Hyblárová, M. Kupec, J. Ďuráči, Š. Štec. Ďalej uvádzame autorov choreografií (V. Michalko, P. Kocák, J. Ďuráči, M. Svoreňová, S. Ondejka, V. Vnenčák, M. Jankoviech, A. Sýkora – S. Sýkorová, M. Kupec), ktorí na celoštátnych súťažiach[18] za svoju tvorbu získali ocenenia. P. Kocák, V. Michalko, S. Ondejka a M. Urban po dlhoročnej interpretačnej a pedagogickej činnosti ako porotcovia jednotlivých kôl hodnotia terajšie výkony tanečníkov.

Väčšina z uvedených tanečníkov počas existencie súťaže získala za svoje interpretačné výkony ocenenia. To ich viedlo k samostatnosti, systematickej práci, analytickému mysleniu, empatii a kooperácii. Získané kompetencie v súčasnosti aplikujú vo svojej práci a svojimi výkonmi, odbornými vedomosťami, pedagogickou, tvorivou, hodnotiteľskou a školiteľskou činnosťou vplývajú na smerovanie v oblasti scénického folklorizmu.

Záver

Úvahy o budúcom smerovaní súťaže možno zhrnúť do nasledujúcich podnetov:

- Naďalej skvalitňovať a prostredníctvom odborných zasadnutí aktualizovať progresívne propozície, vychádzajúce zo súčasných trendov a najnovších

[18]Akademická Nitra, Akademický Zvolen, Celoštátna postupová súťaž a prehliadka choreografií folklórnych kolektívov, Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov „Pod likavským hradom", Celoštátna postupová súťaž a prehliadka folklórnych skupín „Nositelia tradícií".

etnochoreologických, etnomuzikologických, tanečno-pedagogických a etnologických odborných vedomostí, pretože každá zmena v propozíciách zároveň znamenala kvalitatívny interpretačný posun. Odbornú spoluprácu možno formovať v rovine profesijnej, obsahovej i edukačnej - vo všetkých oblastiach, v ktorých možno formovať spoločné postoje a spoločnú účasť na rozvoji tejto súťaže.

- Nepodľahnúť komerčným tlakom, uvedomujúc si, že kvalitné a zároveň náročné propozície, ktoré zvyšujú nároky na interpretov a „nútia" súťažiacich učiť sa novým tancom, pracovať s tanečným materiálom a naberať nové skúsenosti, sú v záujme celej tanečnej obce.
- Etika, odborná pripravenosť, hodnotenia a postoje poroty na úrovni verbálnej a neverbálnej komunikácie v značnej miere formovali a dodnes formujú individuálny systém hodnotenia súťažiacich a vytvárajú ich emocionálne postoje. Preto je v nasledujúcom období žiaduce zo strany odborného garanta súťaže vyžadovať aj osobnú zodpovednosť hodnotiteľov. Vytvára sa tu priestor tak pre racionálnu a odbornú diskusiu (bez bulvárnych komentárov na sociálnych sieťach diskreditujúcich osobnosti a pozitívne obsahy), ako aj pre možno „utopickú víziu" výberu porotcov na základe vopred určených kritérií, ako je to už dlhé roky samozrejmosťou v iných tanečných disciplínach, napr. v spoločenskom tanci (klasifikácia porotcov na základe získaných osvedčení z odborných porotcovských skúšok)[19].
- Vyžadovať od tanečníkov čo najprofesionálnejšie interpretačné výkony, zakladajúce sa na hlbokej znalosti staročia vytváranej a sofistikovanej ľudovej tanečnej kultúry. Cieľom však nie je „poslušná citácia" záznamu, ale interiorizácia tanca na základe poznania jeho zákonitostí. Nadobudnuté vedomosti, zručnosti a schopnosti, získané počas prípravy na súťaž, totiž významne determinujú budúcu amatérsku resp. profesionálnu kariéru súťažiacich.
- Koncipovať jednoduché a objektívne nástroje, pomocou ktorých by súťaž bolo možné objektívne vyhodnocovať. Nástrojom by mohli byť mechanizmy interného hodnotenia, do ktorého by sa mal zapojiť odborný garant súťaže, užší a širší okruh organizátorov, porotcovský tím, miestna samospráva a samotní súťažiaci.

[19]HAMPLOVÁ, Z., 1982. Kvalifikačné skúšky porotcov súťaží v spoločenskom tanci. In: Rytmus 1/1982. Bratislava: Osvetový ústav.

Použitá literatúra:

CALTÍKOVÁ, D. - ČIMO, R., (1988). *Krajská súťaž spevákov a tanečníkov Galanta ´88.* In: Rytmus 11/1988, s. 11. Bratislava: Osvetový ústav.

HAMPLOVÁ, Z., (1982). *Kvalifikačné skúšky porotcov súťaží v spoločenskom tanci.* In: Rytmus 1/1982, s. 21. Bratislava: Osvetový ústav.

KOCÁK, Š., (2012). *Dvadsaťročná Šaffova ostroha. Vranov nad Topľou: Hornozemplínske osvetové stredisko*, 2012. 188 s. ISBN 978-80-970865-2-7.

KOVAČOVIČ, I., (1981). *K problémom súčasného rozvoja folklórneho hnutia*. In: Rytmus 5/1982, s. 2. Bratislava: Osvetový ústav.

KYSEĽ, V., (1981). *Zaktivizovať čo najširší okruh interpretov*. In: Rytmus 5/1981, s. 14 - 15. Bratislava: Osvetový ústav.

KUBALOVÁ, H. - BLAHO, J., (1989). *Otázky a otázniky nad Celoslovenskou súťažnou prehliadkou ľudovej hudby a tanečných sólistov*. In: Rytmus 3/1989, s. 10 - 11. Bratislava: Osvetový ústav.

LEŠČÁK, M., (1981). *XXVII. ročník FF Východná*. In: Rytmus 9/1981, s. 10 - 12. Bratislava: Osvetový ústav.

LEŠČÁK, M., (1983). *Význam ľudových tradícií tentoraz z pohľadu UNESCO*. In: Rytmus 4/1983, s. 9. Bratislava: Osvetový ústav.

Propozície súťaže[dostupné online]. [s.a.]. [cit. 25. júl 2015].

Prístupné na: <http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky/so>

ZÁLEŠÁK, C., (1982). *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982. 310 s.

K dramaturgickej koncepcii Folklórneho festivalu Východná a jej napĺňaniu v rokoch 2011 – 2013

Toward the dramaturgic concept of the Východná – Folklore Festival and achieving its intentions in 2011 – 2013

Katarína Babčáková

Mgr. Katarína Babčáková, PhD.
Národné osvetové centrum
812 34 Bratislava Nám. SNP 12
katarina.babcakova@post.sk

Abstract: *Article characterizes the filling of dramaturgical concept of the Folklore Festival Východná in 2011 - 2013. The introduction presents the festival organization and the folk movement in terms of spreading information about traditional culture. Than presents the history of festival and past concepts. The core of the contribution is the long-term dramaturgical concept created for a period of 3-5 years in 2011, and analysis of its fulfillment. At the end the significant phenomena and spaces created in this period are mentioned. Contribution underlines folk culture presentation with knowledge of its traditional forms, functions and principles as an integral part of cultural heritage, reflecting new trends in world open-air art - new forms of presentation, use of modern technology and stage plans and interactive events.*

Key words: *Folklore festival Východná, traditional culture, folklorism, conception, dramaturgy*

Kľúčové slová: j*azyk, identita, etnicita, konfesia, Slováci v Chorvátsku, Ilok*

Úvodom

Folklórny festival Východná (ďalej len „FFV") je najstarším a najrozsiahlejším[1] folklórnym festivalom na Slovensku. Hlavným organizátorom je Národné osvetové centrum (ďalej len „NOC"), spoluorganizátormi Liptovské kultúrne stredisko a Obec Východná. FFV je podľa štatútu vrcholnou prehliadkou folklórneho hnutia: účinkujú tu víťazi celoštátnych súťaží v ľudovom tanci, súťaží detských folklórnych súborov (ďalej len „DFS"), súborov (ďalej len „FS"), folklórnych skupín (ďalej len „FSk") a súťaží hudobného folklóru. Folklórne hnutie je jednou z najvýznamnejších foriem šírenia informácií o tradičnom umení v jeho folklorizovaných podobách. FFV má primát v masmediálnej prezentácii: záznamy programov a priamy prenos galaprogramu vysiela verejnoprávna televízia. Festival je tak pre divákov, ale i interpretov a tvorcov miestom prezentácie vzorov; má potenciál ovplyvňovať tvorbu v prostredí scénického folklorizmu a čiastočne ovplyvňovať aj stav povedomia o tradičnej kultúre.[2] Cieľom autoriek dramaturgickej koncepcie festivalu v rokoch 2011 – 2013 preto bolo prezentovať ľudové umenie - súčasť nášho kultúrneho dedičstva na základe odborných znalostí o jeho generáciami tradovaných sofistikovaných formách, uplatňujúc i interaktívne zábavno-edukatívne formy programov a súčasné trendy open-air umenia.

Z histórie programu FFV

Festival sa po prvý raz konal v r. 1953 z iniciatívy národopisnej družiny Kriváň z Východnej pod názvom *„Slávnosti piesní a tancov"* za účasti FSk z Východnej, Važca, Štrby, Liptovskej Tepličky, Sliačov, Hladovky a Sihelného. V r. 1954 bol vybudovaný amfiteáter a v r. 1956 *„Slávnosti vo Východnej"* získali celoslovenský charakter. V r. 1957 pribudli súťaže v ľudovom tanci a hudbe (ďalej len „ĽH), škola tanca a profesionálne súbory. V rokoch 1956 - 1958 slávnosti viedol Slovenský dom ľudovej umeleckej tvorivosti a programy typu *„Hlavná estráda"* boli nahradené tematickými. V r. 1965 festival znovunadobudol celoslovenský charakter. V dramaturgii vznikli komponované programy vďaka spolupráci s pracovníkmi SAV. Pribudli víťazi súťaže FSk, výstavy a účinkujúci z Čiech. Názov *„Folklórny festival Východná"* sa zrodil v r.

[1] Každoročne sa na ňom predstaví asi 2200 – 2400 účinkujúcich v scénických i mimoscénických programoch.

[2] Autorka ho vníma v rámci folklórnych súťaží aj pri etnochoreologických výskumoch. V dôsledku diskontinuity tradície i absencie odborných vedomostí je neznalosť štruktúry, funkcie a formy tanca a ignorovanie faktorov kolektívnej pamäte, normy, estetických princípov i napriek žijúcim nositeľom v lokalite alarmujúce.

1967. Od r. 1970 sa hlavným organizátorom stal Osvetový ústav a začal sa organizovať podľa odborných programových koncepcií. V r. 1980 C.I.O.F.F. festival zaradila do systému podujatí. Po r. 1989 prešiel festival rôznymi etapami. Stal sa hlavným podujatím projektu *Dni tradičnej kultúry.*[3]

Staršie programové koncepcie

Prvá koncepcia FFV vznikla v r. 1970 na základe čiastkových koncepcií Š. Nosáľa, L. Lenga, K. Ondrejku a O. Dema. Sformovali ju etnochoreológ S. Dúžek, choreograf I. Kovačovič a odborný pracovník OÚ N. A. Zoberi. Akcentovala vyváženosť dramaturgie, výchovno-vzdelávacej a inštruktážnej funkcie, vytvorenie stabilných typov programov. Napriek snahám o nasledovanie niekoľkoročnej koncepcie sa však festival pripravoval vždy s ročným predstihom. Do jeho realizácie sa postupne zapojilo i Ústredie ľudovej umeleckej výroby (ďalej len „ÚĽUV"), Národopisný a Umenovedný ústav SAV a osvetové strediská. Druhá dlhodobá koncepcia bola vytvorená v r. 1975 na základe čiastkových koncepcií M. Leščáka, C. Zálešáka, O. Elscheka a V. Grusku a vypracovali ju S. Dúžek, S. Švehlák, K. Ondrejka a N. A. Zoberi. FFV bol koncipovaný ako vrcholná prehliadka ľudového umenia. V programovej štruktúre figurovali *„Klenotnice"* (programy nositeľov tradícií a FSk), *„Prehliadky tichej krásy"* (tvorba nositeľov výtvarného prejavu), programy slovenských i zahraničných FS, DFS, sprievody, profilové a rozhlasové programy, galaprogramy, súťaže, výstavy a rezbárske sympózium. Na výzvu na novú dlhodobú koncepciu v r. 1996 reagovalo niekoľko odborníkov.[4] Dňa 18.6.1996 C. Zálešák predstavil rukopis dramaturgickej koncepcie FFV na obdobie piatich rokov. Osvedčené typy programov doplnil originálnymi námetmi, ktoré sú dôkazom odbornosti i

[3] V r. 1972 – 2005 sa festival konal v amfiteátri navrhnutom architektom Ing. V. Gruskom. V r. 2006 sa 52. ročník kvôli neukončenej výstavbe nekonal. Od r. 2007 sa koná v areáli navrhnutom Ing. arch. I. Karkošiakom.

[4] Koncepcia A. Kreta rozšírila program o vystúpenia moderného folku, profesionálnych hudobných telies, divadelné, operné a baletné predstavenia, autogramiády a súťaže v rétorike. Koncepcia J. Hamara okrem doporučení k štátnym orgánom a nevládnym organizáciám a verbalizácii známych problémov s financovaním obsahuje návrh, programovo napĺňaný na základe staršej koncepcie C. Zálešáka, programy krajanov, ľudového divadla, „Slovenské pastorále", pozdravný program účastníkom púte v Levoči. A. Igrinyová navrhla témy ročníkov ako „Náboženstvo a jeho miesto v živote našich predkov" či „Z dielní majstrov remeselníkov". Návrh poslania FFV a koncepcia V. Grusku obsahuje návrh propagačných materiálov, výstav aplikovanej tvorby a handicapovaných autorov, program súčasných skladateľov, námety o súvislosti svetskej a chrámovej hudby, profilové programy primášov i Pozdravy po ceste na FFV , Tematické fresky, Odkazy budúcnosti, Medailóny pre hostí – scénické miniatúry obcí s vidieckym turizmom. J. Chudá a J. Švandová akcentovali interaktívnosť, priestor pre deti a inovatívnosť (Prehliadka ľudových rozprávačov, Gazdovská škola, muzikály, divadelné hry).

praktickej skúsenosti. Rešpektoval zámer prezentovať výsledky celoštátnych súťaží a dôraz kládol na prezentáciu javov tradičnej kultúry v ich lokálnej špecifickosti a tradičnej podobe prostredníctvom archívnych záznamov či nositeľov. Dramaturgický plán zahŕňal veľké programy v amfiteátri[5], komorné programy[6] a výstavy, ktoré korešpondovali s námetmi programov. Koncepcia J. Hamara z r. 2007 si kládla za cieľ nadviazať na predchádzajúce koncepcie a spolupracovať so zahraničím s dôrazom na napĺňanie programov UNESCO. Autor definoval pojmy ako *nehmotné kultúrne dedičstvo*, popísal pôsobnosť organizácií v zriaďovateľskej pôsobnosti MK SR a subjektov zainteresovaných v príprave FFV, navrhoval mediálnu stratégiu festivalu a menoval manažment. Ako hlavný dramaturg FFV 2007 okrem dlhoročne uvádzaných typov programov program obohatil o predstavenie *„Gašparko"* v podaní SĽUK-u, tanečnú školu zahraničných súborov a komorný audiovizuálny program venovaný fujare a *verbuňku*.

Východiskové problémy pred prijatím koncepcie v r. 2011

Vedenie NOC a vtedajšieho Kabinetu scénického folklorizmu sa po troch rokoch koncepcie festivalu v rokoch 2008 – 2010 (*„z finančného hľadiska nerealizovateľnej"*[7]) rozhodlo zmeniť vedenie Programovej rady (ďalej len „PR") na porade vedenia dňa 24.2.2011. Po niekoľkých dňoch analýzy starších koncepcií a hľadaní nových programových typov K. Babčáková, P. Krnáčová a S. Štangová dňa 7.3.2011 predložili novú trojročnú koncepciu festivalu, ktorú vedenie NOC odsúhlasilo. V dôsledku vyhrotenej situácie sa zmena uskutočnila v termíne, pri ktorom bola príprava FFV časovo obmedzená na 4 mesiace. Autorky novej koncepcie[8] preto akcentovali nevyhnutnosť príprav s minimálne trojročným predstihom, rešpektujúc dlhodobú koncepciu a

[5] Klenotnice, programy domácich, zahraničných i profesionálnych súborov, prezentujúce tvorbu aj víťazov celoštátnych súťaží, regionálne programy, nové námety („Keď sa Slovák do sveta uberal", „Pramene a tvorba" o jednotlivých stupňoch štylizácie), programy DFS, „Talenty", sprievod, hudobné programy, zábavy.

[6] Pozdrav z Východnej, súťažné, profilové, hudobno-spevácke programy, program v kostole, odborno-náučné programy s aktuálnymi námetmi („Hudobné nárečia", „Vývoj odzemkov a verbunku", „Žena a muž v tanci", „Krútivé tance karpatského regiónu", spojené s tanečnou školou, premietaním a prezentáciou nositeľov).

[7] Zápisnica z pracovného stretnutia k príprave FF Východná 2011 z 24. februára 2011[interný materiál NOC].

[8] S. Štangová bola v rokoch 2011 - 12 tajomníčkou FFV, v r. 2013 ním bol M. Moncoľ. Predsedom PR bol v r. 2011 P. Bútor, v rokoch 2012 a 2013 K. Babčáková. Spolu s P. Klobušickou boli v r. 2011 podpredsedníčkami PR a manažérkami FFV. V r. 2012 bola riaditeľkou FFV K. Babčáková, v r. 2013 J. Kresáková.

dramaturgické zámery.[9] Situáciu komplikovalo i výrazné obmedzenie rozpočtu festivalu a staršie zmrazené vzťahy so spoluorganizátormi.

Návrh dlhodobej dramaturgickej koncepcie FFV

S cieľom prispenia k napĺňaniu záväzkov vyplývajúcich z dohovorov UNESCO, v súlade s *Odporúčaniami na ochranu tradičnej kultúry a folklóru* a v intenciách *Koncepcie starostlivosti o tradičnú ľudovú kultúru,* bolo zámerom nového vedenia PR FFV 2011 vytvoriť dlhodobú dramaturgickú koncepciu založenú na prezentácii tradičných foriem ľudovej kultúry akcentujúc jej historickú a geografickú rozmanitosť. Nadväzovala na staršie koncepcie, reflektovala požiadavky odborníkov i aktuálne umelecké trendy s implikáciou odborných poznatkov. Autorky koncepcie vytvorili team programových tvorcov z radov odborníkov na tradičnú kultúru so skúsenosťami v scénickej prezentácii. Programová štruktúra bola modelom, v jednotlivých ročníkoch modifikovaným výberom z variantov typov programov. Dramaturgia festivalu rešpektujúc osvedčené typy programov obsahovala i aktuálne typy interaktívnych programov a nové programy v nasledujúcej štruktúre:

A. Interaktívne typy programov:

1. interaktívny stan - školy a školičky tanca, hry na hudobné nástroje a spevu
2. tanečná škola prepojená v priestore amfiteátra, tematicky viazaná s predošlým programom
3. *„Folklórne fórum"* – odborná rozprava o aktuálnych problémoch folklórneho hnutia
4. *„Talenty"* – voľné pódium pre „ neúčinkujúcich"
5. sprievod obcou
6. jarmok remesiel
7. *„Urob si sám vo Východnej"* – tvorivé remeselnícke dielne pre deti i dospelých
8. *„Pre najmenších"* – interaktívne využitie diel slovesného folklóru pre detských účastníkov
9. zábavy pri ľudovej hudbe

B. Prezentačné typy programov folklórnych kolektívov a sólistov interpretov

[9]Systém financovania z dôvodu každoročného odkladu kvôli očakávaniu rozpočtu dlhodobé prípravy neguje.

1. pozvánky do Východnej – v turistických strediskách, školách, nemocniciach, domovoch
2. *„Zôsyp*" – prezentácia folklórnych kolektívov z Liptova
3. *„Privítanka*" – otvárací program
4. *Šaffova ostroha* – program nadväzujúci na celoštátnu súťaž interpretov ľudového tanca
5. program DFS, nadväzujúci i na celoštátnu súťažnú prehliadku DFS a detské tvorivé dielne
6. program FSk, nadväzujúci i na celoštátnu súťaž *Nositelia tradícií*
7. program FS a umeleckých kolektívov (rôzne stupne štylizácie, premiéry, nová tvorba)
8. tematický program (výročia osobností, výnimočné diela či akty)
9. tematický program z cyklu námetov z oblasti kalendárneho, pracovného či rodinného cyklu
10. regionálny program z viacročného cyklu, prezentujúci tradičnú kultúru regiónu či menšiny
11. hry ľudového divadla (*Betlehemská hra, Hra o Sv. Dorote…*) či ochotníckych divadiel
12. slávnostný galaprogram

C. Hudobné programy

1. vyhrávanie ĽH v areáli amfiteátra i v obci
2. hudobný program nositeľov tradícií a regionálne špecifiká ľudovej hudby a piesní
3. hudobný program nadväzujúci i na celoštátnu súťaž hudobného folklóru
4. koncert hudobných skupín inšpirovaných ľudovou hudbou
5. detský hudobný program, nadväzujúci i na celoštátnu súťažnú prehliadku
6. tematický hudobný program (súvislosti ľudovej a chrámovej hudby…)
7. komorný program o vývine jednotlivých typov hudobných nástrojov

D. Cirkevné podujatia

1. program ĽH a speváckych skupín počas bohoslužieb v kostoloch
2. rozhlasový hudobno-spevácky tematický program v kostoloch s viacročnými námetmi
3. hudobno-spevácky program pre púť v Levoči

E. Prezentácia zahraničia

1. program zahraničných folklórnych kolektívov v *„Pozvánkach*" i samostatných programoch
2. program zahraničných Slovákov

F. Výstavné podujatia

1. *„Kresané do dreva"* – ukážka rezbárskeho umenia pri tvorbe sôch zasadených do areálu

2. tematické výstavy (námety zvykoslovia, remesla, výtvarného folklorizmu) s ÚĽUV, SNM

3. výstavy SNM a ÚĽUV prezentujúce zbierky ľudového odevu z jednotlivých regiónov

4. autorské výstavy majstrov ľudového umenia a insitných umelcov

G. Odborné podujatia

1. seminár a konferencia k problematike folklórneho hnutia (viacročné i aktuálne témy)

2. hodnotiace semináre o jednotlivých ročníkoch FFV

H. Edičná činnosť

1. vydávanie zborníkov zo seminára a konferencie

2. vydávanie metodických nosičov: archívne záznamy tanca, hudby, odev, pracovné techniky

Členovia predchádzajúcej programovej rady po predložení novej koncepcie iniciovali diskusiu o smerovaní FFV po vyhodnotení pripravovaného 57. ročníka. Za prítomnosti etnochoreológov, choreografov, tanečných pedagógov, etnológov, zástupcov MK SR, obce Východná i Ústavu etnológie SAV a VŠMU sa po - napriek nepriazni počasia úspešnom ročníku - uskutočnila 24.11.2011 na pôde MK SR. Výstupom rokovania z novembra 2011 bolo menovanie osvedčeného autorského a realizačného teamu 57. ročníka i schválenie dramaturgickej koncepcie na obdobie ďalších 3 – 5 rokov riaditeľom SKD a MK SR.

Výsledky napĺňania dramaturgickej koncepcie FFV v rokoch 2011 - 2013

Napĺňanie koncepcie bolo podmienené konštruktívnou kooperáciou vedenia a členov Výboru festivalu, vedenia a členov PR, Technického štábu a Organizačného štábu. Harmonogram prác pri príprave a realizácii festivalu v rokoch 2011 – 2013 predstavoval systém zahŕňajúci:

a) prípravu programu: prípravu aktuálnej dramaturgickej koncepcie, návrh rozpočtu, vytvorenie realizačného tímu (menovanie členov PR, vytvorenie štábov), mesačné zasadnutia PR a realizačného tímu, konzultácie so spoluorganizátormi, komunikáciu s RTVS, stanovenie počtov a výber účinkujúcich, remeselníkov, návrh hodnotiteľov, výber a organizáciu pobytu zahraničných účinkujúcich, prípravu scenárov, harmonogramu programov a skúšok, organizáciu javiskovej techniky (na základe technických požiadaviek autorov), tvorbu menovacích dekrétov, pozývacích a ďakovných listov,

zaobstaranie podkladov pre zmluvy s autormi, inšpíciou a štábmi, organizáciu odbornej konferencie, vysporiadanie autorských práv, vyhotovenie, rozoslanie a spracovanie dotazníkov autorov, štábov, účinkujúcich, rozoslanie materiálov autorom a účinkujúcim (zmluvy, objednávky, prezenčné listiny, zoznamy telefónnych čísel, organizačné oznamy o ubytovaní a stravovaní etc.), vytvorenie definitívnych scenárov a scénosledov, krízových variantov programov, vytvorenie plagátu, bulletinu v jazykovej mutácii, tvorbu zmlúv o účinkovaní, autorských zmlúv, dohôd o vykonaní práce, zabezpečenie rekvizít, výzdoby scény;

b) organizačné zabezpečenie: verejné obstarávania, komunikáciu a organizáciu ubytovania, stravovania, dopravy účinkujúcich, autorov, realizačného teamu, zabezpečenie požiarnej, zdravotnej, bezpečnostnej služby, komunikáciu s dopravcami vlakov a autobusov, vytvorenie rozvrhov ubytovania, stravovania, dopravy, parkovania, šatní, starostlivosť o VIP hostí;

c) zabezpečenie sponzoringu a medializácie: oslovenie a komunikácia so sponzormi, medializácia a propagácia podujatia, príprava tlačových správ a konferencií, tvorba televíznych a rozhlasových spotov, zabezpečenie mediálnych prenosov, realizáciu a vyúčtovanie mediálnej komunikácie, tvorbu a distribúciu propagačných materiálov.[10]

Po realizácii festivalu bolo potrebné vytvoriť dokumentáciu podujatia po stránke programovej, technickej, ekonomickej, organizačnej a propagačnej a uskutočniť postprocessing – komplexné vyhodnotenie podujatia (programové, ekonomické a produkčné) na základe analýzy ekonomických ukazovateľov, hodnotení spoluorganizátorov, posudkov hodnotiteľov i dotazníkových reakcií návštevníkov. Vyhodnotenia sa konali v jesennom období, po obdržaní hodnotení a vyúčtovaní nákladov a príjmov. Zápisnice z vyhodnotení FFV v r. 2011 – 2013, ekonomické vyhodnotenia i hodnotiace posudky sú interným materiálom NOC. Boli dostupné na web stránke festivalu.

V jednotlivých ročníkoch boli hodnotiteľmi festivalu renomovaní odborníci zo Slovenska, Čiech i Maďarska. V r. 2011 to bola etnologička Prof. PhDr. M. Botíková, CSc., tanečná pedagogička a etnochoreologička Mgr. art. A. Krausová, ArtD. a tanečný teoretik Mgr. E. T. Bartko, PhD. V r. 2012 FFV hodnotila etnomuzikologička PhDr. L. Uhlíková, PhD., choreografka a tanečná pedagogička Mgr. art. L. Šútorová – Konečná, ArtD. a choreografka Mgr. art. Rita Furik. Hodnotiteľmi festivalu v r. 2013 boli etnologička Doc. PhDr. H.

[10] Pri poddimenzovanom rozpočte v r. 2011-13 úlohy vykonávala úzka skupina pracovníkov NOC a externistov.

Hlôšková, CSc., etnomuzikológ Prof. PhDr. O. Elschek, CSc. a tanečný pedagóg Dr. P. Lévai. Autorský team scénických programov 57. – 59. ročníka tvorili odborníci z radov mladšej i staršej generácie choreografov, etnochoreológov, etnomuzikológov, etnológov a tanečných a hudobných pedagógov.[11] Dramaturgia bola v súlade s jednotným námetom daného ročníka festivalu, ktorého autorkou bola predsedníčka a členovia PR FFV. Koncepciu sprievodných programov vytvorili V. Feriancová, P. Krnáčová, S. Štangová, K. Babčáková a F. Morong[12]. Námety akcentovali prezentáciu zriedka inscenovaných javov tradičnej kultúry, či významných udalostí (výročie príchodu vierozvestcov, výročie popravy Jánošíka). Interaktívne programy boli obohatené o nové typy i priestory uvedenia, zamerané na cieľové skupiny rodín s deťmi a mladej generácie, základ budúcej návštevnosti festivalu. Väčšinu denného programu vykrývali aktivity pre najmenších, umiestnené v novovytvorenom areáli *Košiarika*, ktorý vznikol v konštruktívnej spolupráci s Obcou Východná na námet V. Feriancovej. V tomto „detskom svete" mali najmenší účastníci možnosť zapojiť sa do tvorivých dielničiek, školičiek spevu, tanca, hier, počúvať čítanie ľudových rozprávok či si vyskúšať tradičný detský odev. Rovnakú časť programu vypĺňali školy tanca vedené profesionálnymi tanečnými pedagógmi v *Interaktívnom stane,* ktorého prepracovaný koncept vytvoril F. Morong. Zámerom bolo vhodnými didaktickými metódami „prinavrátiť ľudový tanec ľuďom". V priebehu troch rokov tak mali účastníci možnosť získať základné tanečné zručnosti a osvojiť si typy tancov z jednotlivých lokalít mnohých regiónov. Tanečné školy hudobne sprevádzali ĽH Muzička, ĽH M. Nogu a ĽH M. Pagáča. V r. 2013 na podnet predsedníčky PR FFV dala Obec Východná v areáli postaviť tradičné *Humno*. Stavba spĺňa estetické i technické požiadavky pre workshopy, koncerty i komorné výstavné či odborné programy. Bol to zároveň vhodný priestor pre zábavy pri ĽH, ktoré do programu zakomponoval F. Morong výberom slovenských a zahraničných world music zoskupení i ĽH (Banda, Muzička, After Phurikane, Parno Graszt, Balkansambel, Pressburger Klezmer Band, ĽH M. Nogu). Pracovníkmi RTVS a televíznymi divákmi boli pozitívne hodnotené školy tanca medzi blokmi programov na *Veľkej scéne* pod vedením V. Michalka, ktoré okrem originálneho zapojenia divákov poskytovali priestor i pre technické scénické úpravy.

[11] M. Palasthyová, M. Palanová, P. Bútor, A. Krausová, B. Morongová, Š. Kocák, P. Kocák, K. Babčáková, F. Morong, V. Michalko, A. Kotlárik, M. Svoreňová, D. Kľučárová, R. Malatinec, E. Juhászová, Ľ. Mešková, M. Jágerová, J. Ambrózová, A. Lukáčová, T. Salajová, A. Vargicová a J. Procházková.

[12] Autormi programov boli B. Lasicová, J. Burič, I. Zuskinová, L. Bernáth, J. Adamík, M. Košová, M. Moncoľ, E. Jurenová, M. Lehocký, M. Meša, M. Hoško, J. Mládek Rajniaková a M. Fiľo (ÚĽUV).

V r. 2011 – 2012 bol na základe koncepcie V. Feriancovej vytvorený systém výberu a umiestnenia remeselníkov na *„Jarmoku remesiel"*. V centrálnom priestore amfiteátra sa nachádzali len remeselníci vyrábajúci tradičné výrobky tradičnými postupmi, popri hlavnej ceste boli umiestnení predávajúci tradičných výrobkov a predajcovia tovaru najrôznejšej proveniencie boli vyčlenení na lúku. V r. 2013 bola obnovená spolupráca s ÚĽUV-om pri príprave jarmoku i tvorivých dielní *„Urob si sám vo Východnej"* v priestoroch pod *Májkou.* V priestore *Ohniska* boli ukážky a ochutnávky tradičných jedál. Informovanie o programoch sa uskutočnilo originálnymi hláseniami hlásnika a trombitášov z veže *Májky* a bubeník a nočný vartáš sa pohybovali i v areáli. Tradičná *Koliba*, do areálu prevezená Obcou Východná, výrazne dotvorila kolorit. Poskytla možnosť ochutnať ovčiarske jedlá i nahliadnuť do obydlia pastierov. Tematický program o živote salašníkov v autorstve R. Malatinca a Ľ. Meškovej pod názvom *„Z rodu valaského"* bol originálnym nočným oživením *Malej scény*. *„Talenty"* autorky V. Krištofovej, v ktorých sa každoročne predstavila asi tisícka účinkujúcich, tvorili súčasť programu *Malej scény*, podobne ako krojovaný *„Sprievod"*.

Prezentačné programy folklórnych kolektívov a sólistov na *Veľkej scéne* amfiteátra tvorili významnú súčasť dramaturgie. Autori využívali i nové trendy open-air umenia (svetelné obrazy a projekcia, mimoscénické plány, interaktivita divákov a pod.) s cieľom prezentácie ľudového umenia v podobe vychádzajúcej z dôkladnej znalosti jeho tradičnej, lokálne špecifickej formy a umelecky hodnotnej scénickej prezentácie. *„Pozvánky do Východnej"* sa uskutočňovali na námestí v Lipovskom Mikuláši pred začiatkom festivalu.[13] V piatkovom *„Zôsype"* a *„Privítanke"* boli prezentované regionálne kolektívy a sólisti. V r. 2012 autorky M. Palanová, M. Palasthyová, S. Dikaszová a M. Košová otvorili festivalový program originálnym prepojením účinkujúcich i divákov prechodom z *Malej* na *Veľkú scénu* amfiteátra v programoch *„Ako Jožko Lacný…"* a *„Jarmočnô"*. V odborne pripravených a pútavo inscenovaných tematických autorských programoch boli predstavené i kolektívy a sólisti ocenení na celoštátnych súťažiach. Medzi najúspešnejšie programy tohto typu patrila *„Dvadsaťročná Šaffova ostroha"* autorov P. a Š. Kocákovcov (2012). V r. 2013 bol na návrh predsedníčky PR vytvorený program *„Z najlepších…"*, zjednocujúci víťazov celoštátnych súťaží do reprezentatívneho celovečerného programu, čím bola autorom daná kreatívna sloboda pri výbere účinkujúcich a čísel. V programoch boli zakomponované tiež výročia FS a medailóny

[13] Z finančných dôvodov sa nepodarilo uskutočniť vystúpenia v okolitých školách, nemocniciach či domovoch.

osobností. Takým bola pocta nestorovi folklórneho hnutia *„Z najlepších…v stopách Cyrila Zálešáka*" v autorstve Š. a P. Kocákovcov i nezabudnuteľné *„Ďakujeme*" v autorstve M. Palanovej a P. Bútora (2011). Mimoriadne sugestívny program s projekciou archívnych videozáznamov bol poďakovaním a poctou osobnostiam K. Ondrejku a J. Majerčíka. Programy v autorstve K. Babčákovej, L. Šútorovej-Konečnej, E. Juhászovej, P. Bútora a A. Kotlárika zaznamenávali nositeľov tradícií i pre budúce generácie.[14] Medzi najúspešnejšie detské programy patrili *„Roztancované črievičky*" (2013), kde A. Krausová a S. Ondejka inscenovali námet čarovnej rozprávky. Medzi divácky i v odborných hodnoteniach najúspešnejšie patril odborne i scénicky prepracovaný program manželov Morongovcov *„FOLKLOVE*", v ktorom sa predstavil laureát celoštátnej choreografickej súťaže FS Technik (2012). Originálne využitie mimojaviskových priestorov a projekcie a prepracovaná umelecká prezentácia významných folklórnych fenoménov z reprezentatívneho zoznamu UNESCO v programe manželov Morongovcov *„Malá veľká krajina…*" bolo odmenené standing ovation. Tanečnými divadlami *„Tancovali naši vašim*" (2011) a *„Tanec medzi črepinami*" (2013) sa predstavil i SĽUK a v r. 2012 bol pri príležitosti 85. narodenín Š. Nosáľa uvedený program *„Lúčnica – môj život…*". Radošinské naivné divadlo pri príležitosti 300. výročia popravy Jánošíka uviedlo predstavenie *„Jááánošííík po tristo rokoch*" (2013).

V priamych prenosoch galaprogramov pribudli dokumentačné sekvencie, sprostredkujúce divákom živú atmosféru festivalu. Jedným z najvýraznejších bol galaprogram režisérky M. Palanovej s odbornou spoluprácou A. Lukáčovej *„Nazbíjanô*" (2013). Pri 700. výročí popravy J. Jánošíka a 100. výročí FSk Kriváň z Východnej autorky inscenovali emotívnu javiskovú ságu a umeleckú výpoveď o hrdinoch, zbíjaní a pravde dodnes.

V scénických hudobných programoch J. Ambrózovej a M. Jágerovej účinkovali i víťazi detských súťaží hudobného folklóru. Medzi najúspešnejšie patril hudobný program A. Jágerovej *„Na jednom chotári kosi nakúvajú, na druhom traktori štartujú…*", reflektujúci zmeny spevných tradícií v období združstevňovania (2012) a emotívny hudobno-spevácky program A. Lukáčovej *„Od vrkoča pod čepiec i čiernu šatku*" o žene ako nositeľke obradu a jej role v tradičnej kultúre (2013). Odborne prepracovaný program A. Lukáčovej a T. Salajovej *„Generácie*", prezentoval proces tradovania v interpretácii

[14] FSk Raslavičan, Telgárt, Lubená z Poluvsia, Bažalička z Plachtiniec, Vinica z Myslavy, Kýčer z Turej Lúky, Važec, Slatina, Jelenka, Zamutovčan, Poľana z Jarabiny, Jedlinka z Kojšova, rozkazovači z Podpoľania, V. a J. Gregovci z Bystrian, M. Uličná z Margecian, Šuvadovci zo Suchej Hory, fujaristi z Kokavy a ĽH Bartošovci.

vynikajúcich nositeľov vokálnych a inštrumentálnych štýlov[15]. Program o vývine hudobných nástrojov sa uskutočnil v rámci programu M. Fiľa *„Zlaté dno…alebo reči o robote"*. Tematické hudobné programy zahŕňali prezentáciu tvorby významných interpretov a hudobných skladateľov v minulosti (program A. Vargicovej *„Sláviček ma predešel"* v r. 2011). S cieľom získania si pozornosti mladej, k tradičnému umeniu menej inklinujúcej generácie, sa v novopostavenom *Humne* uskutočňovali večerné world music koncerty renomovaných zoskupení (Banda, Pressburger Klezmer Band, After Phurikane, Balkansambel, Parno Graszt). Koncepciu úspešných aktivít (tanečných škôl, koncertov a zábav) v *Interaktívnom stane* a *Humne* vytvoril F. Morong.

Cirkevné podujatia zahŕňali program na sv. omši v katolíckom kostole v autorstve S. Štangovej, ako i nedeľný hudobný program v evanjelickom kostole.[16] Medzi najúspešnejšie patril odborne prepracovaný program A. Lukáčovej a J. Procházkovej *„Vzaty do fonografu"*, prezentujúci historické nahrávky slovenských a moravských ľudových piesní L. Janáčka v rokoch 1909 – 1912 a emotívny program A. Jágerovej *„Žiale žien"*.

Tradičné hudobné a tanečné umenie zo zahraničia bolo prezentované v *„Pozvánkach do Východnej"* i samostatných programoch v autorstve K. Babčákovej a J. Buriča. Predstavila sa SpSk Kralytsia z Kyjeva, FS Forrás zo Szászhalombatty a goralská muzika J. Karpiela – Bulecku zo Zakopaného (2011), FS Kolkha z Gruzínska, FS Gergana z Bulharska a renomovaná rómska kapela Parno Graszt (2012). V r. 2013 na podnet predsedníčky PR vznikol model pozývania jedného vynikajúceho zahraničného kolektívu namiesto viacerých, v minulosti často menej kvalitných. Na FFV sa tak v r. 2013 so strhujúcim programom *„Čardáš!…Tango z východu"* po prvý raz predstavil štátny profesionálny súbor Honvéd.

Výstavné podujatia zahŕňali rezbárske sympózium *„Kresané do dreva"*, reflektujúce každoročne aktuálnu tematiku (cyrilo-metodská tradícia, drevený betlehem a pod.) v autorstve J. Buriča a umelecko-remeselnej realizácii A. Ladzianskeho, D. Šarkana, M. Mikuša. Sochy boli osádzané i nad hľadiskom a používané i ako rekvizita, dekoračný a témotvorný objekt, podčiarkujúci identitu FFV. Osadenie súsošia *Betlehem* v centrálnom priestore amfiteátra doplnilo chýbajúce miesto v prezentácii tradičnej kultúry pastierskych oblastí.

[15] Goralská trojka Šuvadovcov zo Suchej Hory, ĽH Bobáňovcov z Terchovej, J. Kroku – Česľaka zo Zamutova, Javorníček z Hvozdnice, Paľáčovci z Hrochoti, SpSk Heľpan z Heľpy, Vranky z Nitry, FSk Minčol z Kyjova, trombitáši z Chrenovca, Ľ. Kuzmiak, J. Kamenský, H. Zahradníková a Ľ. Tatarka.

[16] Hudobno-spevácky program pre púť v Levoči nebol uskutočnený z finančných a organizačných dôvodov.

Originálne inštalované výstavy M. Meššu v podobe sušiaceho sa plátna na vyrezávaných hálkach pripomínali históriu obce i sakrálne motívy výšiviek. Prezentácia tradičného odevu hornoliptovských obcí s odborným výkladom bola inštalovaná v renovovanej drevenici v susedstve *Východnianskej izby* s ukážkou remesiel a gastronómie.

Vytvorený bol typ diskusno-náučného programu *„Na slovíčko s…"*, prezentujúci výnimočné osobnosti folkloristiky, etnológie a etnomuzikológie (PhDr. J. Olejník, CSc., Prof. O. Elschek, CSc.) v autorstve etnologičiek H. Hlôškovej, M. Jágerovej a J. Ambrózovej. Témy analyzovali i problémy folklorizmu. V spolupráci so Slovenským rozhlasom vznikli nahrávky interpretov tradičných hudobných a vokálnych foriem (podklad pre CD pri šesťdesiatom výročí). Návštevníci si mohli zakúpiť i metodické publikácie z archívu NOC.

Pozitívami tohto obdobia sú i aktivity skvalitňujúce organizáciu: vytvorenie štatútu FFV, zlepšenie kooperácie so spoluorganizátormi (Obcou Východná) a sponzormi (a ich významnú podporu), skvalitnenie spolupráce s RTVS (pracovníci sa zúčastňovali zasadnutí PR), skvalitnenie medializácie (nová web stránka festivalu, internetové médiá, rozhlas i televízia), vytvorenie claimu i vizuálu festivalu, ktorý mu dodal prezentačnú identitu (v r. 2013 bol po prvý raz vytvorený grafický vizuál s námetom renesančného vzoru výšivky, reflektujúc obradový leitmotív ročníka). Vedenie MFF Myjava vedeniu PR poskytlo osvedčený systém dokumentov. Programová prezentácia i konštruktívna komunikácia zainteresovaných (predseda a členovia PR, autori, inšpícia, účinkujúci, javiskoví technici, RTVS) bola pozitívne ovplyvnená systematizáciou nových dokumentov (scenáre, scénosledy, technické požiadavky) a harmonogramov programov, skúšok i prác vedením PR FFV. Bol skultivovaný i priestor občerstvovacieho centra. Špeciálna pozornosť bola venovaná tradičným prostredím inšpirovanej výzdobe areálu a scén v autorstve J. Babčákovej.

Záverom

V jednotlivých ročníkoch FFV v rokoch 2011 – 2013 bolo uvedených priemerne dvadsaťpäť scénických a pätnásť mimoscénických programov, v ktorých sa predstavilo priemerne dvetisícdvesto účinkujúcich. Vďaka odbornosti a umeleckej praxi tvorcov boli programy charakteristické originálnou a divácky príťažlivou prezentáciou, ako aj dokumentáciou tradičných foriem tanečného, hudobného, spevného i remeselného prejavu, ktorá je v ostatnom období zanikania týchto foriem výnimočne dôležitá. Dramaturgia bola významne obohatená o interaktívne zážitkové programy

určené i cieľovým skupinám mládeže či rodín s deťmi, reflektujúc tak súčasné trendy open-air festivalov a napĺňajúc zámer koncepcie. Tým bolo implikovať odborné vedomosti pri tvorbe programov s cieľom prezentovať tradičné ľudové umenie ako súčasť nášho nehmotného kultúrneho dedičstva zodpovedne, v jeho sofistikovanej a pravdivej podobe. Programové, ekonomické i organizačné vyhodnotenia vykazovali pozitívne výsledky a výrazný ekonomický i organizačný prínos. Silnými stránkami 57. - 59. ročníka FFV boli okrem úspešného naplnenia dramaturgickej koncepcie, pozitívne reflektovaného hodnotiteľmi, odbornou, laickou verejnosťou a účinkujúcimi a každoročne sa zvyšujúceho ekonomického prínosu predovšetkým pozoruhodná zanietenosť zainteresovaných pracovníkov, pocit súdržnosti, podpora domácich, spoluorganizátorov, odbornosť, tvorivosť, zodpovednosť a flexibilita. Patrí im za to úprimná vďaka.

Literatúra a pramene

BABČÁKOVÁ, K. - KLOBUŠICKÁ, P. - ŠTANGOVÁ, S. (2011). Návrh dramaturgickej koncepcie Folklórneho festivalu Východná. [interný materiál] Bratislava: NOC

BABČÁKOVÁ, K. - KLOBUŠICKÁ, P. - ŠTANGOVÁ, S. (2011). Folklórny festival Východná 2011. Bulletin. Bratislava: NOC

BABČÁKOVÁ, K. - KLOBUŠICKÁ, P. - ŠTANGOVÁ, S. (2012). Folklórny festival Východná 2012. Bulletin. Bratislava: NOC

BABČÁKOVÁ, K. (2013). Folklórny festival Východná 2013. Bulletin. Bratislava: NOC

Hodnotenia FFV v rokoch 2011 – 2013. [interné materiály NOC]

Odporúčanie na ochranu tradičnej kultúry a folklóru. [http://www.ludovakultura.sk/fileadmin/data/docs/pdf/2-1-1-Odporucanie-na-ochranu.pdf]

Štatút Folklórneho festivalu Východná. [interný materiál NOC]

Uznesenie vlády SR z 8. 8. 2007 k návrhu Koncepcie starostlivosti o tradičnú ľudovú kultúru.

[http://www.rokovania.sk/File.aspx/ViewDocumentHtml/Uznesenie-5172?prefixFile=u_]

Zápisnice zasadnutí PR a vyhodnotení FFV v rokoch 2011 – 2013. [interné materiály NOC]

Slovenský národopis 1953-2002. Bibliografia

Slovak Ethnology 1953 – 2002. Bibliography. (Juraj Zajonc, Mariana Mészárosová, Ingrid Kostovská)

Ivan Souček

ZAJONC, J., MÉSZÁROSOVÁ, M., KOSTOVSKÁ, I. (2013). Slovenský národopis 1953 – 2002. Bibliografia. Bratislava: Ústav etnológie SAV.

Polstoročie vo vydávaní vedeckého časopisu je dostatočne dlhým obdobím na rekapituláciu jeho existencie. Platí to aj v prípade periodika Slovenský národopis, ktorý počas svojho vydávania zastrešoval príspevky autorov z rôznych oblastí vedeckého výskumu, predovšetkým však národopisu, etnológie, kultúrnej a sociálnej antropológie. Prvotný podnet na vytvorenie ucelenej bibliografickej publikácie, mapujúcej históriu tohto časopisu, vznikol v roku 2002 na základe iniciatívy Hany Hlôškovej, vedeckej redaktorky Slovenského národopisu. Počas prvej etapy realizácie boli do prípravy zapojení aj študenti prvého ročníka z Katedry etnológie a kultúrnej antropológie na UK v Bratislave, ktorí mali v rámci svojich študijných povinností za úlohu prepis údajov bibliografického záznamu do digitálnej podoby. V priebehu nadchádzajúcich rokov sa do realizácie zapojili aj ďalší vedeckí a odborní pracovníci Ústavu etnológie SAV. Menovite išlo o Juraja Zajonca, ktorý navrhol formu bibliografických záznamov, Gabrielu Kiliánovú, vďaka ktorej bolo možné zrealizovať financovanie publikácie, Marianu Mészárosovú, ktorá sa postarala o záverečné prepisy záznamov a Vladimíra Potančoka a Ingrid Kostovskú, ktorí upravili bibliografiu do finálnej podoby.

Autori publikácie sa po formálnej stránke do veľkej miery inšpirovali podobnou prácou, mapujúcou históriu časopisu Český lid. Aj vďaka tejto inšpirácii sa podarilo autorom bibliografie vydať reprezentatívnu publikáciu, prinášajúcu ucelený pohľad do histórie nášho najstaršieho etnologického

časopisu. Bibliografia je rozdelená prehľadným spôsobom do niekoľkých samostatných kapitol, ktoré umožňujú plynulé a pohodlné vyhľadávanie požadovaných údajov. Hlavnú časť knihy predstavuje bibliografický súpis časopisu Slovenský národopis v rokoch 1953 až 2002, v ktorom sú údaje zatriedené podľa mien autorov a autoriek. Kvôli lepšej orientácii vytvorili editori publikácie popri bibliografickom súpise navyše štyri registre: predmetový, geografický, menný a register autorov recenzovaných a anotovaných prác. Osobne veľmi oceňujem, že jednotlivé pojmy v predmetovom registri sú zoradené abecedne, podľa kľúčových slov, a nie podľa umelo vytvorených a subjektívnych klasifikačných kritérií.

Samotnému súpisu a registrom predchádza úvod a samostatná kapitola, v ktorej sa Gabriela Kiliánová pokúsila zmapovať históriu časopisu v kontexte spoločenských a kultúrnych pomerov. Na niekoľkých stranách približuje čitateľom smerovanie časopisu v priebehu svojej polstoročnice. Autorka si navyše dala za cieľ zmapovať príspevky v časopise v širšom kontexte dobového vedeckého diskurzu a sleduje aj ich charakter a obsah v politických, spoločenských a ekonomických súvislostiach. Na základe štúdia materiálov publikovaných v časopise a dostupnej sekundárnej literatúry rozdelila analyzovaný obsah do podkapitol podľa jednotlivých desaťročí. Úvodná podkapitola, zaoberajúca sa obdobím medzi rokmi 1953 až 1959, popisuje začiatky vzniku časopisu vo vydavateľstve Slovenskej akadémie vied. Uvádza, že hoci sa v tejto zárodočnej etape autori jednotlivých príspevkov zameriavali predovšetkým na mapovanie javov ľudovej kultúry Slovákov na území Slovenska, objavujú sa tu aj niektoré príspevky prekračujúce hranice nášho územia. Vzhľadom na skutočnosť, že autori sa v tomto období obávali stretu s oficiálnymi politickými štruktúrami, je pre časopis v tejto historickej etape charakteristická ojedinelá snaha o príspevky týkajúce sa teórie a metodológie vedy. V ďalšej desaťročnici Slovenského národopisu (1960-1969) sa už začínajú sporadicky objavovať aj témy súvisiace s problematikou teórie a metodológie vedy. Nanešťastie však iba tie, ktoré neodporovali štátnej marxistickej ideológii. Povaha článkov v časopise vychádza z charakteristiky a smerovania vtedajšej národopisnej vedeckej disciplíny, ktorej cieľom bolo sledovanie vývinových zmien ľudovej kultúry Slovenska od archaickej podoby až po súčasnú. Napriek normalizácii sa akademická obec v období medzi rokmi 1970 až 1979 sústreďuje aj na niektoré projekty, ktoré majú nielen národný, ale i medzinárodný charakter. Jedným z nich bol aj výskum ľudovej kultúry v kontexte modernizačných procesov. Táto kľúčová téma bola popri výskumoch zameraných na robotnícku kultúru a život Slovákov v zahraničí, často zastúpená aj medzi príspevkami Slovenského národopisu. Za novinku

v tomto období možno považovať tému etnických procesov a s ňou súvisiace komplexné rozpracovanie teoretických prístupov pri ich štúdiu. Popri obligátnej téme výskumu spôsobu života robotníkov sa v rokoch 1980 až 1989 začal klásť dôraz na sledovanie súčasných procesov a prebiehajúcich zmien v slovenskom prostredí. Historický prístup tak ustupuje do úzadia a začína sa preferovať hlavne synchrónne štúdium javov ľudovej kultúry. Zaujímavosťou je aj silnejší akcent na interdisciplinaritu príspevkov, ktoré majú vychádzať nielen z etnografie či národopisu, ale aj lingvistiky, histórie či sociológie. Zároveň sa postupne objavujú aj pokusy o vymanenie sa disciplíny z jej tradičného zamerania na vidiecky spôsob života a záujem výskumníkov sa prenáša aj do mestského prostredia. Zmena politického smerovania Československa sa po roku 1989 zreteľne odrazila aj v charaktere časopisu a témach publikovaných príspevkov. Pracovníci národopisného ústavu SAV začali rozvíjať niektoré zahraničné projekty, ktoré boli v minulosti pozastavené a prehodnocovať niektoré zaužívané postupy. Týkalo sa to napríklad aj štúdia etnických procesov. Na začiatku deväťdesiatych rokov sa medzi príspevkami objavuje aj výskum spoločenských skupín v kontexte mnohotvárnosti, rozmanitosti a diferencovanosti spoločenstiev. Nepravidelné snahy o publikovanie výsledkov slovenského výskumu v niektorom z medzinárodných jazykov boli zavŕšené až v roku 2008, keď sa redakcia časopisu rozhodla vydávať každé piate číslo v anglickom jazyku.

Bibliografia, detailne mapujúca 50 rokov existencie časopisu, predstavuje skutočne vysoko hodnotnú publikáciu, ktorej informácie môže využiť nielen úzka skupina etnologickej vedeckej komunity na Slovensku, ale aj odborníci z príbuzných vedných disciplín, či úplne laickí záujemcovia, hľadajúci usmernenie v rôznych oblastiach etnologického bádania. Zároveň dúfam, že autorský kolektív spolupracujúci na vydaní, sa napriek náročnosti práce pokúsi v najbližšej budúcnosti o reedíciu tohto bibliografického prehľadu, v ktorom budú spracované už aj príspevky vydané Slovenským národopisom po roku 2002. Dovolím si záverom konštatovať, že v priebehu polstoročnej histórie časopisu sa potvrdilo, že Slovenský národopis je nielen životaschopným projektom, ale aj prísľubom do neistej budúcnosti spoločensky a humanitne zameraných vied na Slovensku.

Biografická metoda a metoda orální historie. Na příkladu výzkumu každodenního života v socialismu.

The biographical method and the method of the oral history. The example of the research of everyday life in socialism (Jana Nosková)

Zuzana Profantová

NOSKOVÁ, J.: Biografická metoda a metoda orální historie. Na příkladu výzkumu každodenního života v socialismu. (Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., Praha – pracoviště Brno, Brno 2014, 109 s.)

Jana Nosková je folkloristka, ktorá sa už dlhé roky venuje výskumu nielen ústnych tradícií o meste a v meste Brne, ale aj oral history o socialistickej kultúre. V ostatných výskumoch spolupracovala s českým líderským kolektívom vo výskume socializmu - Ústavom soudobých dějin AV ĆR – Centrom orální historie v Prahe (ako my na Slovensku zvykneme „ľudovo" hovoriť s Vaněkovcami). Vaněkovci sú historici, Jana Nosková je folkloristka, a tým je do určitej miery determinovaná aj jej práca, hoci v tejto publikácii sa hlási k etnológom všeobecne. O českých etnológoch píše, že vo svojich publikáciách odkazujú najmä na kolegov sociológov a historikov, ktorí s oral history pracujú oveľa širšie a intenzívnejšie.

O prítomnej publikácii píše v úvode ako o „príručke" (s.7), čím v podstate vystihuje jej podstatu, pretože je tu veľa citovanej zahraničnej anglo – americkej a nemeckej literatúry z ktorej autorka najmä vychádza. Publikácia má inštruktívny charakter.

Útla paperbacková knižočka je v podstate rozdelená na dve časti. Prvá, vychádzajúca najmä zo spomínanej zahraničnej literatúry je venovaná základným informáciám o biografickej metóde a o metóde orálnej histórie, charakteristických znakoch kvalitatívnych metód všeobecne, a venuje pozornosť každodennosti a každodennej kultúre ako téme (nielen) etnologického výskumu s upriamením pozornosti na socialistickú každodennosť, hoci v značne zredukovanej podobe...inak to ani totiž nejde.

Nemožno pomenovať naraz všetko, a najmä na takom malom priestore (autorka venuje tejto problematike 12 strán).

Druhú časť publikácie autorka venuje *Realizácii výskumu*. Nuž táto časť je skutočne určená začínajúcim výskumníkom, teda študentom, ktorí nemajú s uvedenými metódami žiadne skúsenosti. Autorka doporučuje prípravu na rozhovor (správna voľba témy, štúdium odbornej literatúry k téme, stanovenie výskumných otázok, výber narátorov a ich kontaktovanie, osvojenie si základných zručností s nahrávacím aparátom). Nahrávanie interview, prepis rozhovoru, protokol.

Veľmi užitočná je 6. časť publikácie *Legistlatíva a etika v kvalitatívnom výskume*, kde J. Nosková cituje *z Listiny základních práv a svobod, zo Zákona č. 101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů*. Cituje ako je uvedený osobný údaj, citlivý údaj, uvádza o čom musí byť narátor vopred informovaný. Pokiaľ ide o anonymizovaný výskum, uvedené legistlatívne potrebnosti, nie je nutné dodržiavať.

V podkapitole *Etika* upriamuje autorka pozornosť na podstatný a najviac diskutovaný problém: tému osobnej zodpovednosti bádateľa, ktorej hlavnou zásadou je neuškodiť respondentovi. Autorka uvádza názor Hedviky Novotnej, ktorá vymedzuje štyri piliere etiky v sociálnych vedách: 1.) princíp dobrovoľnej participácie (voluntary participation), 2.) princíp dôveryhodnosti (confidentiality), 3.) princíp neubližovania, 4.) princíp presnosti/správnosti (accuracy) a integrity. Tieto princípy sprevádzajú kvalitatívny výskum vo všetkých jeho etapách: pri plánovaní výskumu, pri jeho realizácii, a aj pri jeho spracovaní, čo podrobnejšie charakterizuje autorka vychádzajúc z Ch. Hopfa (2003).

Napriek tomu, že autorka uvádza, že píše o socialistickej každodennosti v Československu, o Slovensku v publikácii nie je zmienka a v použitej *Literatúre* J. Nosková uvádza iba staršie práce zo slovenskej produkcie, a už vôbec nie tie, ktoré majú aj v knižnici brnenského ústavu napr. Malé dejiny veľkých udalostí v Česku (a) Slovensku po roku 1948, 1968 a 1989, Ústav etnológie SAV, Ústav pamäti národa, Bratislava, 2005, I., II., Small History of Great Events in Czechoslovakia after 1948, 1968 and 1989, Veda, Bratislava, 2006, Malé dejiny veľkých udalostí III. Naratívna každodennosť v kontexte sociálno-historickej retrospektívy. Ústav etnológie SAV, Bratislava 2007, Hodnota zmeny – zmena hodnoty. Demarkačný rok 1989, Ústav etnológie SAV, Národopisná spoločnosť Slovenska, 2009, Žili sme v socializme I. Kapitoly z etnológie každodennosti. Ústav etnológie SAV, Bratislava, 2012, a to jednu z nich recenzovala…Škoda…! Aj toto je vec etiky autora.

Okrem dvoch, sú uvedené publikácie výsledkom aj bilaterálneho česko-slovenského projektu Naratívna každodennosť v historicko-etnologickej perspektíve. Ústav etnológie SAV, Centrum orální historie ÚSD AV ČR, Praha, 2006–2009.

Pre študentov sú veľmi užitočné ukážky z rozhovorov, v záverečnej časti publikácie.

Útla knižočka J. Noskovej je užitočnou pomôckou v kvalitatívnom výskume. Starší si zopakujú a mladší sa naučia, ako postupovať.

K príprave Etického kódexu Národopisnej spoločnosti Slovenska

Toward the preparation of the Slovak Ethnological Society Code

Michal Uhrin

Dňa 15. 10. 2015 sa konal na pôde Katedry etnológie a muzeológie Filozofickej fakulty UK pracovný seminár/workshop s názvom *Návrh Etického kódexu Národopisnej spoločnosti Slovenska.* Návrh kódexu bol vypracovaný na Katedre etnológie a muzeológie FiF UK pracovnou skupinou pod vedením doc. RNDr,. Tatiany Bužekovej, PhD. Ďalšími členmi pracovnej skupiny boli doc. PhDr. Hana Hlôšková, CSc., ako aj interné doktorandky katedry Mgr. Veronika Macková, Mgr. Zuzana Pešťanská a zástupca študentov magisterského a bakalárskeho stupňa Bc. Michal Uhrin.

Úvodným slovom privítala všetkých zúčastnených Marta Botíková. Hana Hlôšková oboznámila prítomných s históriou stanovovania etických pravidiel etnografického výskumu na Slovensku. Z jej slov vyplynulo, že etické otázky výskumu sú neoddeliteľnou súčasťou bádania v etnológii aj v socio-kultúrnej antropológii. Odborná verejnosť tieto problémy vždy nejakým spôsobom reflektovala, od roku 2002 sa jej venovali aj viaceré podujatia z iniciatívy Národopisnej spoločnosti Slovenska, avšak k vytvoreniu všeobecne prijímaného a uceleného Kódexu nedošlo. Aj to bol jeden z dôvodov, ktoré podnietili vytvorenie Etického kódexu na pôde KEM FiF UK. Vlastný obsah Kódexu v podobe prezentácie predstavila Tatiana Bužeková.

Cieľom pracovného seminára bolo diskutovať o jednotlivých bodoch Etického kódexu. Text kódexu bol diskutujúcim vopred zaslaný. Mali tak možnosť detailne sa oboznámiť s jednotlivými časťami, kriticky ich premyslieť a na seminári vzniesť pripomienky. Pri viacerých bodoch vznikla živá diskusia. Pozitívne možno vnímať fakt, že viaceré pripomienky vzišli zo strany

študentov, ktorí majú už svoje prvé skúsenosti s terénnym výskumom a tiež si uvedomujú, aká zásadná je problematika etiky vo vede.

Medzi zúčastnenými boli študenti bakalárskeho a magisterského stupňa štúdia etnológie, doktorandky aj pedagogičky a pedagógovia KEM FiF UK. Národopisnú spoločnosť Slovenska zastupovala jej predsedníčka PhDr. Martina Bocánová, PhD., zo Sociologického ústavu SAV prijal pozvanie Mgr. Miroslav Tížik, PhD.

Viaceré z navrhovaných pripomienok a spresnení budú zapracované do finálnej podoby kódexu. Ďalším krokom bude predložiť Kódex na diskusiu širšej odbornej etnologickej verejnosti a napokon veríme, aj prijatie členmi Národopisnej spoločnosti Slovenska.

Kódex má poskytovať bádateľom návod, ako postupovať pri vykonávaní etnologického výskumu, spracovaní a archivácii dát, spolupráci s organizáciami atď. Nemá platnosť zákona a nemôže teda nariadiť výskumníkovi, výskumníčke, ako sa zachovať v zložitých situáciách, ktoré prináša etnologický a antropologický výskum. Môže však uľahčiť výber správneho a eticky korektného rozhodnutia.

„Slovenské doktorandské fórum 2015. Podmienky a motivácie budúcnosti vedy na Slovensku"

"Slovak Doctoral Student Forum 2015. Conditions and inspirations of the Future Science in Slovakia"

Kamila K. Beňová

V dňoch 15. - 16. októbra 2015 sa v Banskej Bystrici, priestoroch Fakulty politických vied a medzinárodných vzťahov Univerzity Mateja Bela (ďalej UMB) konalo v poradí tretie *Slovenské doktorandské fórum 2015* s podtitulom *Podmienky a motivácie budúcnosti vedy na Slovensku*. Nadviazalo tak na predošlé dva ročníky fóra. V roku 2013 v Trnave, sa v priestoroch Materiálovo-technickej fakulty Slovenskej technickej univerzity v Bratislave, konalo prvé slovenské doktorandské fórum pod názvom Aktuálne otázky doktorandského štúdia na Slovensku. O rok na to v Prešove, v priestoroch Prešovskej univerzity, sa fórum zameralo na oblasť Ako zmeniť/inovovať výchovu doktorandov v Slovenskej republike. Podujatie je každoročne organizované *Asociáciou doktorandov Slovenska* (ďalej ADS), občianskym združením združujúcim a zastupujúcim doktorandov a mladých vedeckých pracovníkov do 35 rokov. Tentokrát v spolupráci s UMB, Slovenskou rektorskou konferenciou, Akadémiou vzdelávania Žilina a firmou Restartup.

Prvý deň fóra otvorila v poobedňajších hodinách štátna tajomníčka MŠVVaŠ SR *Romana Kanovská*, ktorá označila PhD. študentov za budúcnosť vedy a výskumu na Slovensku a podčiarkla dôležitosť doktorandského štúdia pre stav celkového vysokoškolského vzdelávania. Vyzvala účastníkov a doktorandov na aktívny prístup ku svojej kariére, citujúc slogan štátnej kampane pre popularizáciu vedy a techniky „... budúcnosť sa ti poďakuje". Rektor UMB *Vladimír Hiadlovský* privítal účastníkov na pôde univerzity a označil za príznačné, že sa doktorandské fórum organizuje na univerzite, kde boli v rámci komplexnej akreditácie ako slabá stránka identifikované práve publikačné výstupy doktorandov. UMB podľa jeho slov na zlepšení situácie v tejto oblasti a celkovo v skvalitňovaní doktorandského štúdia intenzívne pracuje, čoho dôkazom je okrem iného aj zaradenie publikačných výstupov tzv. A kategórie medzi povinné výstupy doktorandov.

V 1. bloku zameranom na Národné a medzinárodné politiky súvisiace s výchovou doktorandov vystúpil *Peter Plavčan*, generálny riaditeľ Sekcie vysokých škôl, vedy a výskumu MŠVVaŠ SR. Vo svojom príspevku o súčasnom stave výchovy doktorandov na Slovensku sa zameral na historický vývoj doktorandského vzdelávania, ktorý súčasnému stavu predchádzal. V 90. rokoch 20. storočia prechádzalo doktorandské vzdelávanie a s ním súvisiaca legislatíva turbulentnými zmenami, v istom období boli paralelne platné až tri ekvivalentné doktorské tituly CSc., Dr. aj PhD. Zdôraznil úzke prepojenie vývoja národného vysokoškolského vzdelávania s európskymi politikami, najmä Bolonským procesom, na základe ktorého nadobudlo v roku 2004 doktorandské vzdelávanie podobu štúdia a doktorandi status študentov. Kým obdobie rokov 2000 - 2007 bolo poznačené kvótami na počet doktorandských študentov a znamenalo veľký nárast počtu doktorandov, dnes ich počet klesá. Vyzval účastníkov na aktívnejšiu účasť na mobilitných programoch (napr. Marie Sklodowská-Curie akcie), ktoré nie sú využívané v dostatočnej miere, a v tejto súvislosti sledovanie stránok ministerstva školstva (www.minedu.sk) či Centra vedecko-technických informácií SR (www.cvti.sk). Alexandra Bitušiková, prorektorka UMB pre vedu a výskum, sa vo svojom príspevku zamerala na európske kontexty doktorandského štúdia, jeho súčasný stav, trendy, ako aj odporúčania. Doktorandské vzdelávanie prechádza veľkými transformačnými procesmi vo všetkých krajinách EU, avšak tento vývoj nie je vo všetkých krajinách totožný, nakoľko oblasť školstva patrí plne do kompetencie národných štátov. V doktorandskom vzdelávaní preto aj implementácia Bolonského procesu prebieha rôznorodo, v niektorých európskych krajinách doktorandi nemajú status študentov, ale zamestnancov, či v rámci doktorandského štúdia nezaviedli kreditový systém ECTS. Najzásadnejším trendom sa podľa nej javí zakladanie tzv. doctoral schools, v rámci ktorých univerzity rôznymi spôsobmi a prístupmi koncentrujú a skvalitňujú doktorandské vzdelávanie a pristúpilo k nim už cca 80% európskych univerzít. Podľa rečníčky je status doktoranda formálne študentský, no gro doktorandského štúdia je stále vedecká príprava, preto by doktorandi mali byť vnímaní v akademickom prostredí ako kolegovia. Taktiež zdôraznila, že „koncovým produktom" doktorandského štúdia je človek samotný, nie dizertačná práca či diplom, a preto by sa všetky zainteresované strany mali snažiť o to, aby bol „výstup" čo najlepší. Posmelila účastníkov, že ich schopnosti, vedomosti, zručnosti nadobudnuté v rámci doktorandského štúdia sú prenositeľné do všetkých oblastí a preto je doktorand zamestnateľný všade, nakoľko v akademickej sfére zostáva len 4% absolventov doktorandského štúdia v rámci EÚ. Účastníkom odkázala, že kto chce byť

vedcom, musí byť do vedy zamilovaný, v opačnom prípade bude pre neho zrejme vhodná iná kariéra.

V rámci 2. bloku zameraného na Špecifiká v postavení doktorandov na Slovensku vystúpil projektový manažér *Ľubomír Pepucha*, ktorý sa venoval univerzitným vedeckým parkom a výskumným centrám ako novej príležitosti pre doktorandov a mladých výskumníkov. Na základe svojich osobných skúseností v akademickej i súkromnej sfére sa zmieňoval nielen o svojich osobných snahách zapojenia doktorandov do realizovaných projektov, ale nevyhol sa ani kritike nastaveného systému čerpania štrukturálnych fondov a nemožnosť financovania ľudskej podpory v rámci nich. Na jednej strane upozornil účastníkov na existujúce skupiny, ktoré vyhľadávajú vedecké talenty s cieľom čerpania nových nápadov, aby boli obozretní pri finančných otázkach. Na strane druhej ich upozornil na aktuálne početné možnosti v rámci rôznych tzv. startup či spin-off projektov, pričom podľa jeho názoru je vo výskume dostatočné množstvo finančných prostriedkov, avšak mladí výskumníci často nemajú dostatok odvahy a sebavedomia ísť za svojimi nápadmi. V rámci bloku vystúpil ďalej *Vladimír Patráš*, ktorý vystúpil z pozície člena akreditačnej komisie zastupujúceho humanitné vedy, ako aj v mene predsedu komisie, s príspevkom zameranom na doktorandské štúdium a doktorandov a doktorandky a ich pozíciu v akreditačnom procese, podľa jeho slov akreditačnej sieti. Venoval sa jednak legislatívnym podmienkam komplexnej akreditácie, kritériám akreditačnej komisie celkovo, kritériám študijných programov pri akreditačnom procese, ako aj kritériám publikačných výstupov, ktoré v ňom hrajú zásadnú rolu. Súčasne svoj príspevok orientoval na vlastné postrehy z komplexnej akreditácie. V tejto súvislosti upozornil na dôležitú pozíciu doktorandov a doktorandiek v rámci tohto procesu, vyzdvihol partnerský prístup a vyzval doktorandov a doktorandky, aby sa nielen obracali na garantov doktorandských študijných programov, ktorí im majú byť nápomocní, ale čítali aj legislatívu či smernice a orientovali sa v systéme štúdia. Zároveň však dodal, že tieto pravidlá sú síce platné, ale nie sú fosíliou, preto je možné ich meniť.

Motivácie vo vede a výskume na Slovensku sa riešili v rámci 3. bloku fóra. Vystúpili na ňom *Katarína Slobodová Nováková*, z pozície dekanky Filozofickej fakulty UCM v Trnave, spolu s *Marianou Sirotovou*, vedúcou Katedry pedagogiky tejto fakulty. Rečníčky sa vo svojom príspevku prioritne zamerali na vysokoškolskú pedagogiku, ktorá sa na pôde fakulty rozvíja nielen ako samostatná vedná disciplína, ale aj v podobe projektových aktivít a kurzov vysokoškolskej pedagogiky, do ktorých sú zahrnutí aj doktorandi. Tieto snahy a aktivity majú viesť k zvyšovaniu pedagogických zručností doktorandov, ktorí

sa často s pedagogickým procesom v pozícii pedagóga stretávajú prvýkrát až v rámci doktorandského štúdia. Rečníčky zmieňovali taktiež aktívnu podporu mobility zo strany fakulty v podobe motivačných štipendií pre doktorandov. *Eduard Chmelár*, okrem iného pedagóg Akadémie médií Bratislava, sa vo svojom príspevku o budúcnosti vedy a výskumu na Slovensku, zameral predovšetkým na otázku financií. Slovenská republika investuje do rezortu školstva 0,83% HDP, pričom plán EÚ do roku 2020 sú 3%, čím sa naša krajina radí medzi krajiny s najnižšou podporou školstva. Preto vyriešenie finančnej otázky a zásadné zvýšenie investícií do školstva, by podľa neho malo byť skutočnou prioritou Slovenska. Rečník vyjadril svoj názor na aktuálnu situáciu metaforicky vyhlásením, že „s albánskymi peniazmi, senegalskými platmi, nemôžeme vytvoriť britský systém". Hoci každá doterajšia vláda podľa jeho slov školstvo za svoju prioritu označovala, tú je možné vyjadriť len vo forme reálnej podpory. Ak teda chceme Slovensko vidieť ako modernú a úspešnú krajinu v budúcnosti, takáto radikálna zmena je nevyhnutná. Súčasne sa dotkol aj procesu komplexnej akreditácie, ktorý bol podľa jeho názoru nie celkom transparentný, jeho pravidlá sa menili za „pochodu" a predstavoval až nedôstojnú záťaž pre zamestnancov vysokých škôl, pričom cieľom akreditácie by nemalo byť posudzovanie kvality, ako je momentálne nastavené na Slovensku, ale odhaľovanie nekvality.

Poslednými príspevkami fóra bolo predstavenie aktivít *Študentskej komory Rady vysokých škôl* v Českej republike smerom k doktorandskému štúdiu a *Fondu na podporu vzdelávania*, ktorý poskytuje okrem iného aj doktorandské pôžičky, hoci vo výrazne obmedzenej miere. Štvrtkový program uzatvorilo vyhotovenie „spoločnej fotografie" a neformálny spoločenský večer.

Slovenské doktorandské fórum 2015, Zdroj: Asociácia doktorandov Slovenska

Druhý deň bol program doktorandského fóra vyčlenený výhradne štyrom workshopom, na ktoré sa účastníci a účastníčky vopred prihlásili. V rámci nich sa profesionálni lektori a lektorky zamerali na rôzne oblasti, ktoré by doktorandi a doktorandky mohli vo svojom štúdiu či živote zlepšiť v praktickom i teoretickom zmysle. Prvý workshop viedol Branislav Andreanský s názvom *Presvedčivý prejav a schopnosť argumentovať*, druhý workshop vedený Silviou Orosovou sa zameriaval na *Prekonávanie prekážok a zvládanie neúspechu*, tretí workshop viedla Janette Šimková a venoval sa motivácii *Ako zamieriť dosť vysoko*, kým štvrtý workshop vedený Miroslavom Kubišom, bol zameraný na spôsoby *Ako použiť silu myslenia na to, aby sme dosiahli to, čo chceme a boli v živote spokojní*. Účastníci sa podľa vlastných preferencií zúčastnili jedného z workshopov a po nich nasledovalo spoločné stručné predstavenie hlavných ideí workshopov a spätná väzba zo strany účastníkov.

Konferencia mala podobu pozvaných prednášok prvý deň a praktických workshopov druhý deň, pričom jej publikum tvorili doktorandi a doktorandky z rôznych slovenských univerzít a rôznych vedných disciplín, ako aj niekoľko mladých vedeckých pracovníkov s ukončeným PhD. Títo sa na konferenciu

mohli zdarma zaregistrovať, pričom účastníkom a účastníčkam bolo zo strany organizátorov kompletne hradené aj ubytovanie a strava. Podľa informácií sa na konferenciu zaregistrovalo okolo 120 účastníkov a účastníčok. Na jednej strane, hradenie všetkých výdavkov bolo zo strany niektorých účastníkov vnímané ako pozitívne, pretože v opačnom prípade by sa podujatia nemohli zúčastniť, nakoľko ich pracoviská nemajú „na doktorandov" a ich výdavky financie, ako zaznelo v diskusii. Na strane druhej, nezáväznosť registrácie a kompletné hradenie výdavkov zo strany organizátorov spôsobilo aj neúčasť na podujatí celkovo, prípadne neúčasť na piatkovom programe, ktorý organizátori financovali z vlastných získaných zdrojov. Ako zaznelo v kuloárnych diskusiách, možno by v tejto súvislosti organizátori do budúcna mohli zvážiť čiastočný vklad zo strany účastníkov, ktorí by sa týmto vyselektovali na tých, ktorí majú skutočný záujem riešiť a diskutovať svoju či všeobecnú situáciu, problémy či bariéry, ktoré sa objavujú v doktorandskom štúdiu na slovenských univerzitách. V súvislosti s takto daným konceptom fóra by účastníci a účastníčky uvítali väčší priestor na diskusiu, prípadne zaradenie špecifickejších diskusných tém v rámci programu, nakoľko mnohé témy nebolo možné otvoriť, prípadne na ne nezostával čas.

V kontexte celkovej témy fóra, aká bude budúcnosť vedy na Slovensku, vo veľkej miere závisí aj od podmienok, aké majú doktorandi a doktorandky v súčasnosti. Súčasná situácia a tendencie, ktoré odzneli v príspevkoch či v diskusiách, naznačujú, že doktorandské štúdium bude čoraz náročnejšie, čo ide ruka v ruke s podmienkami celkového vysokoškolského vzdelávania a vedy na Slovensku. S tým súvisí aj ďalší sledovaný okruh motivácie, ktorý sa v diskusii objavoval napr. v kontexte miezd vedeckých pracovníkov, ktoré sú nastavené nižšie než aktuálne doktorandské štipendiá. Zdá sa, že budúcnosť samotnej ADS je taktiež otvorená, nakoľko organizáciu čakajú zásadné interné zmeny. Doterajšia predsedníčka Veronika Trstianska sa na fóre rozlúčila s organizáciou, nové voľby sa budú konať vo februári 2016. Vyjadrila svoje želanie, aby ADS naďalej pokračovala nielen v „boji" za práva doktorandov a nadviazala tak na doterajšie dosiahnuté úspechy, ale aj v organizácii ďalších ročníkov fóra. Taktiež naznačila smerovanie budúcich snáh ADS, ktoré by sa mali odvíjať v spolupráci s jednotlivými univerzitami a v oblasti vzdelávania doktorandov a doktorandiek. Organizácii, zastupujúcej záujmy doktorandov a mladých výskumníkov, treba držať palce, nakoľko je nielen jedinou svojho druhu na Slovensku, ale jej vyjednávacia pozícia na pôde neziskového sektora v meniacich sa politicko-spoločenských podmienkach, zaiste nebude jednoduchá...

Študentská vedecká a odborná činnosť 2015 na Katedre etnológie a muzeológie FiF UK

Student scientific and professional activities at the Department of Ethnology and Museology, Faculty of Arts, Comenius University

Dominika Sabová

V stredu 15. apríla 2015 sa na Katedre etnológie a muzeológie FiF UK v Bratislave uskutočnila súťažná prehliadka prác Študentskej vedeckej a odbornej činnosti. Na podujatí sa s príspevkami zúčastnilo 6 študentiek 1., 2. a 3. ročníka odboru etnológia. Porotu tvorili doc. PhDr. Ľubica Droppová, CSc., PhDr. Katarína Popelková, CSc., PhDr. Juraj Zajonc, CSc. a Bc. Michal Uhrín, poslucháč 1moET.

Ako prvá vystúpila Bronislava Búciová (2boET) s prezentáciou práce „Obraz dievčaťa v ľudovej piesni". Východiskom práce bola zbierka ľudových piesní zo stredného Pohronia, v ktorých analyzovala postavenie dievčaťa v tradičnej spoločnosti. Druhá v poradí prezentovala svoj príspevok „Ľudový bábkar Anton Anderle" Petra Chrienová (1boET). Práca sa venovala ako osobe bábkara, tak jeho hrám. Veronika Nazarejová (2boET) sa v práci „Náboženstvo a modlitbové aktivity - reflektovanie modlitby veriacimi a alternatívna forma duchovnosti" zaoberala analýzou reflektovania alternatívnych modlitieb veriacimi. Štvrtá práca autorky Andrei Bučičovej (3boET) s názvom „Súčasné reflexie vinohradníctva počas družstevného hospodárenia" na základe spomienkových naratívov charakterizovala sociálno-ekonomické zmeny súvisiace s vinohradníctvom v skúmanej lokalite počas obdobia družstevnej kolektivizácie. Lea Daňková (3boET) sa venovala lokálnemu pôsobeniu Socialistického zväzu mládeže v práci s názvom „Organizácia Socialistického zväzu mládeže a jej vplyv na život mládeže a lokalitu". Ako posledná vystúpila Soňa Jambrichová (3boET) s prezentáciou práce „Súčasné štýly v odievaní vysokoškolákov", ktorej cieľom bolo zistiť, aké sú súčasné štýly odievania vysokoškolských študentov a aké faktory na ne vplývajú.

Na prvom mieste sa umiestnila práve práca Sone Jambrichovej, druhé miesto obsadila Veronika Nazarejová, v poradí tretia skončila Lea Daňková. Porota knižnými odmenami ocenila aj tri štvrté miesta a víťazkou študentského hlasovania sa stala Lea Daňková.

foto: Mgr. Veronika Macková

Pokyny pre autorov

Príspevky v slovenskom, českom, poľskom alebo anglickom jazyku prijímame v elektronickej podobe na adrese: **etnoroz@gmail.com**
Rukopisy prechádzajú recenzným konaním, ktoré je podmienkou rozhodnutia redakčnej rady o ich publikovaní. Vzhľadom na akademický charakter časopisu je nutné, aby príspevky spĺňali formálne a obsahové kritériá stanovené redakčnou radou. Nedodržanie kritérií či ignorovanie výzvy na prípadné odstránenie nedostatkov, budú viesť k zamietnutiu príspevku.

Požadovaný rozsah:

štúdia je min. 10, max. 20 NS (normostrán),
odborné materiály min. 8, max. 15 NS,
diskusie max. 10 NS,
ostatné príspevky max. 5 NS.

K príspevku je potrebné uviesť **autorské údaje** (meno, tituly, e-mail, názov a adresa inštitúcie, ktorú reprezentujete). K štúdii **pripojte abstrakt (150 – 200 slov), kľúčové slová (max. 5), všetko v slovenskom aj anglickom (prípadne inom svetovom) jazyku.**
Forma príspevku: Písmo Times New Roman 12, normal, riadkovanie 1,5; bez zalamovania.
Sled jednotlivých častí: názov príspevku, kontaktné údaje autora, abstrakt, kľúčové slová, textová časť (s prípadným vyznačením podnadpisov), literatúra a pramene.
Poznámkový aparát uvádzajte na príslušnej strane pod čiarou.
Obrazová príloha: počet prosíme obmedziť na päť. Obrázky prosíme zaslať samostatne vo formáte jpg, v rozlíšení min. 300dpi. Každý obrázok označiť číslom a popisom. Zároveň je potrebné viditeľne vyznačiť umiestnenie obrázku priamo v texte (prosíme, nevkladajte obrázky do textu).

Citačné pravidlá

Časopis sa riadi platnou **citačnou normou ISO 690**. Podrobné citačné pravidlá aj s uvedenými príkladmi nájdete na http://www.ff.umb.sk/katedry/katedra-socialnych-studii-a-etnologie/casopis-etnologicke-rozpravy/pokyny-pre-autorov/

Autori vyjadrujú súhlas, že ich príspevok bude zverejnený na webovej stránke (www.ff.umb.sk) a vzdávajú sa nároku na odmenu.