

„Jeden veľký kolektív”. Folklór ako vystúpenie a organizácia¹

Joseph Grim Feinberg²

Sociologický ústav SAV, Bratislava

Filosofický ústav AV ČR, Praha

„One Big Collective”: Folklore as Performance and Organization. Based on an ethnographic study of folklore performance in contemporary Slovakia, this paper critically engages with „performance theory”, arguing that sometimes performance can be best understood by looking beyond moments of performance to the long, often arduous work of preparing for performance and reflecting on performances past. The author proposes studying folklore (and art more generally) not only as performance but also as „organization”, that is, as a set of enduring yet always shifting social relations. This approach enables us to see the modes of collectivity that emerge out of the social experience of art and, specifically, folklore.

Sociológia 2016, Vol. 48 (No. 4: 357-376)

Key words: folklór; performativnosť; verejná sféra a súkromie; estetická teória; sociálna teória

V posledných desaťročiach vznikol v sociálnych a humanitných vedách nový prístup, ktorý na analýzu rôznych spoločenských fenoménov využíva koncept „vystúpenia“, alebo „performativity“. Hoci tento prístup považujem za veľmi prínosný, chcem v tomto článku poukázať na niektoré jeho obmedzenia, najmä vzhľadom na analýzu folklóru a jeho prezentáciu (v zmysle „performovania“) v súčasnosti. Predovšetkým v angloamerickom prostredí sa v spoločenskovednom výskume folklóru totiž koncept „vystúpenia“ (v angličtine „*performance*“) stal od sedemdesiatych rokov minulého storočia ústredným analytickým pojmom, a s ním zanedbateľným vplyvom aj na folkloristiku a sociológiu folklóru v iných kultúrnych prostrediach. Poprední folkloristi (pozri napr. Hymes 1975, Bauman 1978) prevzali teórie performativity rozvinuté v iných odboroch – napríklad filozofom J. L. Austinom (2004), sociológom Ervingom Goffmanom (1999), či antropológom Victorom Turnerom (1974) – a s dôrazom na semiotické procesy vytvorili nový prístup k folklóru, tzv. „performatívny prístup“ („*the performance approach*“). Či sa už odohrával priamo na scéne alebo mimo nej, začali títo teoretici folklór chápať ako druh „vystúpenia“, ktoré sa hodnotí esteticky a ktoré je semioticky oddelené od menej významných životných udalostí. Týmto presunuli analytickú pozornosť z pevných identít (ako sú subjekty typu „ľud“, „národ“, či „*folk*“) a z pevných nositeľov významu (ako sú „texty“ alebo iné fixné štruktúry prejavu) na nestále, či tekuté vyjadrenie významu a identity vo verejnom priestore.

¹ Text bol napísaný v rámci riešenia grantu APVV č. 0627-12.

² Korešpondencia: Joseph Grim Feinberg PhD., Sociologický ústav SAV, Klemensova 19, 813 64 Bratislava, Slovenská republika. E-mail: jgrimfeinberg@gmail.com

Spomínaní teoretici mali nepochybne pravdu, keď tvrdili, že folklór má veľa spoločného s takto chápaným vystupovaním. Typické folklórne prejavy sa predstavujú (prezentujú) nejakému publiku. Niekedy dokonca na javisku. No napriek tomu by som rád položil otázku, či niektoré dôležité aspekty sociálneho procesu nedokáže koncept „vystúpenia“ zachytiť. Či nám nadmerné zameranie sa na vystúpenie náhodou nezakryje oči pred inými procesmi, ktoré nie sú „predstavované“ a ktoré nemajú žiadne publikum, teda verejnosť, ktorá ich môže vidieť? Možno vystúpenie primerane pochopiť bez toho, aby sme venovali rovnakú pozornosť procesom, ktoré nemajú performatívny charakter, no ktoré vystúpenie umožňujú? Môžu byť udalosti na javisku pochopené bez toho, aby sme sledovali, čo sa deje v zákulisí? Môžu sa vyskytovať ďalšie aspekty sociality, ktoré sú v danej situácii na účely sociálnej analýzy rovnako dôležité alebo dokonca dôležitejšie ako performativita a vystúpenie? V tomto článku sa snažím upriamiť pozornosť na *neperformatívnu* stránku folklóru, a to aj u takých prejavov folklóru, ktoré sú úzko spojené s verejným predstavovaním sa. Svoj prístup by som mohol nazvať „interpretatívnou sociológiou neperformativity“ alebo, aby som zdôraznil vzájomný vzťah medzi performativitou a neperformativitou, mohlo by sa to nazývať „interpretatívnou sociológiou *anti-performativity*.“ Na to, aby som poukázal na komplexný a ambivalentný vzťah medzi performativitou a neperformativitou, zvolil som metódu kvalitatívneho etnografického výskumu. Táto metodológia mi umožnila postupne odhaľovať skúsenosť estetickéj praxe v každodennom živote účastníkov folklórneho hnutia na Slovensku a súvislosti medzi touto praxou a organizačnými štruktúrami, ktoré tvoria sociálny rámec tejto praxe. Zároveň mi táto metóda umožnila viesť s účastníkmi hnutia rozhovory o ich skúsenosti a takto zistiť: ako interpretovali a zhodnocovali túto skúsenosť, ako vnímali sociálne rozvrstvenie, v ktorom sa nachádzali, či – a to sa ukázalo ako kľúčové – ako hodnotili a idealizovali tieto sociálne štruktúry, resp. (podľa ich slov) ich „kolektív“. Etnografická metóda mi tiež umožnila zažiť z pozície zúčastneného pozorovateľa každodenný život a sociálne štruktúry folklórneho hnutia a na základe týchto vlastných skúseností zblízka interpretovať význam takýchto skúseností.

Potom, ako som niekoľko mesiacov skúmal slovenské folklórne hnutie ako divák a účastník folklórnych podujatí, som sa vo februári 2011 stal členom košického folklórneho súboru Hornád, kde som zostal až do apríla 2012. Intenzívne som so súborom skúšal, pripravoval som sa na vystúpenia, ktoré sa sústredili najmä na leto roku 2011. No skúšky nie sú vystúpenia. Samozrejme že majú svoju performatívnu stránku. Ukazovali sme naše performatívne schopnosti (alebo neschopnosti) vedúcim súboru a ostatným členom súboru. No vystúpenie nebolo to, na čo sme najčastejšie mysleli. Sústredili sme sa – okolo 30 členov súboru vrátane mňa – na ťažkú prácu pri tréningu. Zamerali

sme sa aj na rozvíjanie sociálnych vzťahov, ktoré sme si počas tréningu vytvorili. Sústredili sme sa na „život“ folklórneho súboru. Takýmito slovami často členovia súboru opisovali svoje sociálne skúsenosti a vyzeralo to tak, akoby nie príprava s cieľom vystúpenia, ale práve toto bolo tým cieľom, o ktorý všetkým šlo.

Keď som prvýkrát navštívil kanceláriu a skúšobné priestory folklórneho súboru Hornád, v ktorom som práve začal svoj etnografický terénny výskum, všimol som si veľkú nástenku, na ktorú mali členovia súboru napísať niečo o sebe a svojom živote v súbore. V priebehu nasledujúcich týždňov, keď som si v prestávkach medzi intenzívnymi fázami tréningu naťahoval ubolené svaly a rátal minúty do konca skúšky, aby som mohol ísť domov a tráviť večer so svojou ženou a naším novorodeným synom, som často stával pred touto nástenkou a čítal. Všimol som si, že sa tam opakuje jedna téma.³

Zaiste boli obdobia, keď som to chcel zavesiť na klinec, no som rád, že mi to „kompetentní“ u nás doma nedovolili.

(Martin Horváth)

Začalo sa obdobie modrín, podliatin, svaloviek a prepotených tričiek. Bolo mi toho treba, hovoril som si po večeroch.

(Štefan Štec)

[V Hornáde] češke časy našol, potu z ňeho nakapčelo, No i še naučil na tej saľe dojsc veľo.

(Martin Bača, písal o sebe v tretej osobe)

Po dlhom trápení, ťažko prekonaných problémoch, preliatych kvapkách potu s čapásmi a krokmi som dnes tu v pokročilom štádiu vývoja tancov. Snažím sa z plných síl na sebe pracovať, ako sa len dá.

(Lukáš Krafčík)

V prestávkach medzi jednotlivými skúškami sa členovia súboru vyjadrovali o skúškach a tréningu ako o „drine“. Na tréningy meškali a sťažovali sa, že sa im „dnes nechce“. Nešťastne a bez slova sa vliekli k parketu. „Do čoho som sa to pustil?“ uvažoval som, keď som sa ťahal za nimi. Pôvodne som mal v pláne skúmať folklór vo verejnom priestore. Začínal som premýšľať nad tým, že som mal radšej zostať vo verejnej oblasti, navštevovať koncerty, festivaly a tanečné zábavy. Naozaj bolo nevyhnutné ísť s folklórnym súborom aj do tejto jednotvárnej a skrytej ríše práce, ktorú nikto – teda nikto na verejnosti – nevidí?

³ Uvádzam presné slova autorov. Čitatelia však musia brať do úvahy, že autori písali rýchlo a bez kontroly pravopisu.

Prípravy skryté pred verejnosťou

Môj výskum sa zameriaval na hnutie „návratu k autentickému folklóru“, ktoré sa v posledných rokoch na Slovensku dostalo medzi členmi jednotlivých folklórnych súborov do popredia. Členovia hnutia sa snažia „vrátiť autentický folklór ľuďom“, a to prostredníctvom verejných vystúpení autentického folklóru – alebo aspoň zdania autentického folklóru – publiku, ktoré (podľa účastníkov tohto hnutia) folklór v jeho pôvodnej podobe nepozná. Takýto projekt je obrovskou výzvou, pretože zástancovia autentického folklóru chápu takéto vystúpenie ako narušenie autentickosti folklóru, pretože je na vystúpení performovaný (hraný). (Grim Feinberg 2013) Niečo, čo je vo svojej podstate neverejné a nedá sa predviesť, sa zrazu musí predviesť na verejnosti, aby sa to mohlo „vrátiť“ ľuďom. Zároveň však závisí verejné vystúpenie do veľkej miery od práce, ktorá sa deje mimo zraku verejnosti. Neverejné procesy môžu byť síce nasmerované na verejné vystúpenie, avšak môžu tiež vytvárať vlastné formy sociality, pocity spolupatričnosti, ktoré verejnosť priamo nevníma.

Jodi Dean (2002) korigovala prílišný dôraz na verejnú sféru, ktorý prevláda v určitých tradíciách sociálneho myslenia. Tvrdí, že to, čo sa ukazuje na verejnosti, je veľmi tesne prepojené s tým, čo je verejnému zraku skryté. Teda ak chcú členovia folklórneho súboru komunikovať so svetom, musia komunikovať medzi sebou, v tichosti kultivovať vlastné vedomosti a schopnosti, robiť a vraviť veci, ktoré zvyšok sveta nebude počuť ani vidieť. V tomto procese vytvoria dovnútra zameranú komunitu s vlastnými hodnotami a praktikami, ktoré nevychádzajú len z predstavy budúceho predstavenia a neslúžia len ako príprava na predstavenie, ale majú svoju vlastnú logiku. Folklórne hnutie, keď tvorí niečo pre verejnosť, vytvára aj niečo *pre seba* – pre vnútorné precit'ovanie členov hnutia a pre folklór chápaný ako svoj vlastný cieľ. Len čo presunieme analýzu z verejnej sféry, zviditeľní sa ďalšia stránka semiotickej a estetickej hodnoty. Nevidíme len to, ako sa pre verejnosť hodnoty a významy vytvárajú, ale aj to, ako ich rozširujú a stelesňujú ľudia, ktorí sa procesu tvorby zúčastňujú, a ktorí tieto diela predstavujú. Nevidíme len šírenie vyjadrení, ktoré už boli vytvorené, ale vidíme aj proces, ako boli vytvárané.

Tento proces sa uskutočňuje mimo verejnej sféry. No len máločo z neho by sme mohli považovať za súkromnú záležitosť. Verejnosť sa môže tohto procesu zúčastňovať. V prípade folklórnych súborov sa proces uskutočňuje tak, že ich členovia majú verejnosť vo svojich myšliach. Jeho súčasťou je zdokonaľovanie sa, no toto sebazdokonaľovanie sa uskutočňuje prostredníctvom ostatných, prostredníctvom toho, čo členovia súboru nazývajú „kolektív“. Tento kolektív chápu ako kolektívitu tvrdo pracujúcich členov folklórneho súboru, ktorí sa rozhodli predstaviť verejnosti autentický folklór. Používam termín „organizácia“ ako kategóriu na analýzu tejto kolektivity, jej štruktúry a princípov

súdržnosti. Týmto by som chcel ukázať, že aj skúsenosť nediferencovanej kolektivity je sociálne štruktúrovaná, a ako taká musí byť táto skúsenosť organizovaná.

Vo verejnom vystúpení sú diváci od účastníkov vstúpenia formálne oddelení. Sú síce spoločne prítomní vo verejnom priestore (či už „naživo“ vo fyzickej a časovej blízkosti, alebo v ináč mediálne sprostredkovanom priestore), ale sociálne vzťahy medzi nimi sú charakteristické diferenciaciou. Performatívna situácia zdôrazňuje vertikálne stratifikovanú socialitu medzi účinkujúcimi a divákmi, no nie horizontálnu solidaritu medzi rôznymi členmi publika alebo rôznymi účastníkmi vystúpenia. Keď sa však rozdiely medzi týmito dvoma skupinami zahladzujú, zároveň môžu byť zdôrazňované pomerne horizontálne vzťahy, ktoré medzi nimi existujú. Toto samozrejme neznamená, že vnútorná organizačná štruktúra folklórneho súboru nie je vertikálne sociálne stratifikovaná. Chcem povedať len to, že komplexnosť tejto štruktúry ľahšie spoznáme vtedy, keď ako *predpoklad* analýzy odstránime oddelenie účinkujúceho od diváka. A práve vtedy, keď používame analytický pojem „vystúpenie“, predpokladáme takéto oddelenie. Ak však tento predpoklad odstránime, začneme pozorovať špecifické mechanizmy, ktoré prostredníctvom horizontálnej aj vertikálnej solidarity umožňujú členom súboru, aby sami seba vnímali ako súčasťami „jedného veľkého kolektívu“.

Analytická kategória *organizácia* nám zasa naopak umožňuje sledovať inak prchavé kolektivity spájané s folklórom, ktoré raz miznú a inokedy sa zasa objavujú. Jedno chápanie kolektivity je znázorňované na javisku, kde sa týmto označuje špecifický, údajne autentický typ „ľudu“, ktorý síce nie je prítomný na scéne, no ktorý sa stáva predmetom túžby publika-verejnosti. Toto publikum chápe samo seba (alebo je v tom, aby sa tak chápalo podporované) ako neautentické. No iný typ kolektivity – iný typ „ľudu“ – sa môže vytvoriť vo vnímaní členov, ktorí pracujú spolu dlhé mesiace v období, keď nie sú žiadne vystúpenia (alebo ich je len veľmi málo), teda medzi jednotlivými prchavými momentmi na javisku. Je vôbec možné povedať, ktorý z týchto paralelných typov „ľudu“ je podriadený a ktorý nadradený?

Túto otázku nechám nezodpovedanú. Týmto sa môj prístup odlišuje od prístupu iných výskumníkov, ktorí tiež venovali značnú pozornosť procesom prípravy na vystúpenie a zmierňovaniu tempa po vystúpení (Schechner 1985: 16-21; Schechner 2009; Bauman 1996), no ktorí považovali predstavenie skôr za cieľ a nie naopak. Jednostranný prístup orientovaný na predstavenie môže viesť pozorovateľa k domnienke, že slovenské folklórne súbory sa skrz-naskrz orientujú navonok, k divákovi ich vystúpení a k predstaveniu autentického ľudu, ktorý na javisku zobrazujú. Organizačne orientovaný prístup nám však poodhaľuje, že táto vonkajšia orientácia je len jedným prvkom niečoho väčšieho. Je pravdou, že folklórne súbory, vrátane tých, ktoré sú súčasťou

hnutia za autentický folklór, kladú veľký dôraz na vystúpenie. Avšak význam týchto vystúpení je vo veľkej miere závislý od toho, čo súbory robia pred a po vystúpení. Navyše ani samotné vystúpenie nemusí byť prvorado zamerané na vonkajšie publikum. Môže sa zameriavať dovnútra, na spoločenstvo členov súborov, na folkloristov.

Folkloristi sa v tom, že väčšiu pozornosť ako širšej verejnosti venujú ostatným súboristom a kritikom, v ničom neodlišujú od mnohých iných umelcov, možno dokonca od väčšiny umelcov. Je však pozoruhodné, že rozdiel v organizačnej štruktúre širokej (všeobecnej) verejnosti a kritickej alebo umeleckej (polo-, ne-) verejnosti hral v estetickej teórii takú malú rolu. (Hádam s výnimkou Bourdieuho 2002) Je jasné, že tvorba a vnímanie umeleckého diela je ovplyvnené orientáciou umelca na ten či onen typ publika alebo ne-publika, a že mnohé kritiky umenia sa venujú otázke, či je umenie „dostupné“ širokej verejnosti alebo len vzdelanej úzkej skupine zasvätených. Avšak o rozhodnutiach umelcov, či sa zamerajú na to či ono, sa zvyčajne hovorí, akoby boli vykonané slobodne. Neberie sa do úvahy, ako môže organizácia estetického činu viesť k osvojeniu si spôsobu, či sa zameria dovnútra alebo navonok. Umenie môže byť exkluzivistické (vylučujúce) alebo inkluzivistické (integrujúce); môže požadovať zviditeľnenie sa alebo sa môže pred publikom aktívne skrývať; môže sa sústrediť na seba alebo na tých, ktorí sú mimo neho. Ak sa zameriava navonok, bude toto zameranie ovplyvnené tým, ako prebiehajú jeho vnútorné procesy. Ak sa zameriava dovnútra, môže jeho zameranie pomôcť určiť, aké má prípadne možnosti osloviť vonkajšie publikum.

Spoločenstvo účastníkov folklórneho hnutia je publikom samo pre seba. Ako už zdôraznili mnohé práce zamerané na performatívnosť a verejnosť (napr. Goffman 1999), dokonca aj aktivity, ktoré zjavne nie sú uskutočňované pre verejnosť, môžu obsahovať performatívnu dimenziu. No táto interná (dalo by sa povedať) poloverejná alebo neverejná verejnosť nefunguje rovnakým spôsobom ako verejnosť vo verejnej sfére. Táto verejnosť je jedným z obecnstiev verejných vystúpení. Ide o to obecnstvo, ktoré má prístup k tvorivému procesu, od ktorého vystúpenia závisia. Aj tieto mimojaviskové tvorivé procesy sú však veľmi performatívne, keďže potenciálni účinkujúci na verejnosti účinkujú na skúškach jeden pred druhým. Súťažia medzi sebou a predvádzajú svoje schopnosti účinkovať na verejnosti. Účinkujú pred obecnstvom zloženým z iných účinkujúcich. V istom zmysle ide o metaperformatívnu metaverejnosť, ktorá je definovaná interným, expertným diskurzom o verejnom vystúpení, no ktorá je nevyhnutne oddelená od verejného vystúpenia ako takého. Tento performatívny/neperformatívny reťazec by sme mohli sledovať ďalej, pozorovať fraktálne usporiadané performativity a neperformativity

vrstvu po vrstve⁴. Na tzv. tanečných domoch⁵, ktoré majú byť participatívnymi akciami, „kde nie sú ani vystupujúci ani diváci“, účinkujú členovia súborov spolu s ľuďmi zo „širokej verejnosti“, ktorí nemusia mať skúsenosti z javiskového vystúpenia. Neformálne, jeden pred druhým, ukazujú (predvádzajú) svoje schopnosti naučiť sa folklórny tanec. Toto predpokladá, že sú schopní úspešne si nacvičiť autentické choreografie. Počas tzv. voľných zábav sa jeden pred druhým predvádzajú, ako dobre sa v rámci tanečného domu naučili konkrétny tanec, čím si dokazujú legitimitu byť účastníkmi hnutia za autentický folklór. „Neverejnosť“ hnutia (jeho zasvätení účastníci) sa stane verejnosťou pre súbory vystupujúce pred inými súborami. Neverejnosť súboru (jeho členovia) sa stane verejnosťou pre jednotlivých členov súboru účinkujúcich medzi sebou.

Je zjavné, že performativitou je skrz-naskrz prestúpené takpovediac všetko, až na dno kultúry⁶. Znamená to však, že celý svet je javisko, ako to vyjadril jeden prúd teórie performativity? (Egginton 2003; porov. tiež Goffman 1999) Problémom tohto obrazu nie je jeho nepravdivosť, ale to, že zachytáva len časť situácie súvisiacej s vystúpením. Všetko je síce prestúpené performativitou, no všetko je prestúpené aj neperformativitou. Celý svet môže byť javiskom, ale žiadne javisko neobsahuje celý svet a každé javisko má svoju vlastnú oponu, hru tieňov a kulisy. Všetky možné druhy sociálneho konania môžu obsahovať dimenziu, v ktorej sú niektoré obrazy, identity alebo myšlienky predvádzané nejakému momentálnemu obecnstvu. No ktorékoľvek z tých istých konaní môže v sebe obsahovať prvky, ktoré tú istú aktivitu ohraničia ako neperformatívnu, či dokonca antiperformatívnu. Medzi širokou verejnosťou, na ktorú sa nazerá ako na širokú verejnosť a medzi užšou verejnosťou, ktorá je definovaná vo vzťahu k širokej verejnosti je obrovský rozdiel. Performatívnosť neverejných podujatí slúži na štruktúrovanie sociálnej organizácie úzkej, relatívne neverejnej verejnosti folklórneho hnutia. Performatívna zručnosť určuje, kto môže vstúpiť medzi neverejnú verejnosť a kto zase pred širokú verejnosť – kto získa alebo stratí oprávnenie reprezentovať ľud a ďalšie verejnosti, ktoré sa definujú vo vzťahu k ľudu. Hoci môže performativita v mnohom folklórnemu hnutiu stanovovať hranice, antiperformativita ho pomáha udržať pohromade a umožňuje jeho členom, aby sa cítili byť súčasťou spoločenstva. Napokon pre väčšinu

⁴ Ide v podstate o ten istý typ „fraktálnej rekurzie“, ktorú Galová (2002) opísala v kontexte rozlišovania súkromného a verejného v spoločnostiach sovietskeho typu.

⁵ „Tanečné domy“ sú akcie, kde sa účastníci môžu učiť ľudové tance. Sú určené pre začiatočníkov aj skúsených tanečníkov, pre ľudí zo „širokej verejnosti“, no aj členov folklórnych súborov.

⁶ V angloamerickom akademickom svete sa traduje, že určitý západný vzdelanec stretol vyznávača východnej múdrosti. Svet, podľa toho druhého, nevisí len tak vo vzduchu. Sedí na chrbte slona. Západný vzdelanec sa pohrdavo pýtal svojho protivníka, ktorému zjavne chýbala schopnosť logického myslenia, na čom asi stojí slon. Ten druhý však mal pripravenú odpoveď. Slon stojí na korytnačke. „No teda“, opýtal sa zasa vzdelanec, „Na čom stojí korytnačka?“. Východný mudrc sa smeje. Povie, „Potom pane, sú to samé korytnačky, až na dno“. Clifford Geertz vo svojom článku „Zhuštný popis: K interpretatívnej teórii kultúry“ (2000: 40) z toho vyvodil ponaučenie, že kultúra nemá podstatu. Kultúrna analýza je nutne nekonečná. A čo je horšie, čím hlbšie postupujeme, tým je neúplnejšia. Tu odkazujem na túto koncepciu kultúry.

folkloristov – súboristov – môže byť významným referenčným bodom práve toto spoločenstvo a nie široké diváctvo, ktorému sú v princípe tieto vystúpenia adresované. Avšak budovanie spoločenstva môže byť veľmi namáhavá práca.

Drina tréningu

Koniec letnej festivalovej sezóny znamená pre folklórne súbory začiatok dlhého obdobia tréningov, ktoré sú prerušované len relatívne malým počtom príležitostí na verejné vystupovanie. V podstate má tréning za cieľ zlepšiť prípadné vystúpenie a členovia súboru často dostávajú za úlohu premýšľať nad tým, ako budú na scéne vyzerat'. No počas väčšiny tréningovej sezóny špecifické problémy konkrétneho vystúpenia nestoja v centre pozornosti. Súbory pracujú na schopnosti zvládať techniky tancov, na správaní členov na javisku a okrem toho tiež na prehľbovaní znalostí o folklórnom pôvode vystúpenia, ktoré budú napokon prezentovať. Väčšinu času počas nácviku je vzrušenie, aké vzniká na javisku, pre členov príliš vzdialené a zahmlené výzvami každodennej práce. Iste, niektoré súbory sú známe tým, že skúšky berú zľahka a príliš sa nenadrú. No súbory (ako napríklad Hornád), ktoré v rámci folkloristického hnutia túžia po prestíži, kladú značný dôraz na disciplínu a prinášanie obetí – niečo, čo sa považuje za nevyhnutnosť na úspešné vystúpenie. Ako raz povedal Igor Kovačevič, dlhoročný organizátor folklórnych podujatí, úspešné súborové "tradície" sa nezjavia len tak z ničoho nič, ale „vytvárajú sa rokmi – rokmi, ktoré sú naplnené prácou mnohých desiatok ochotných a zanietených ľudí, ktorí obetujú všetko pre prospech spoločnosti, v ktorej žijú“. (Kovačevič 1985: 19)

V období, ktoré som strávil tréningami v Hornáde, bolo tento seriózny postoj k tréningu cítiť medzi všetkými skupinami v rámci súboru. V nasledujúcom rozbore sa však sústredím predovšetkým na tanečnú zložku súboru, čiže na zložku, ktorá zo všetkých častí súboru kladie na účastníkov najnižšie nároky, najmä čo sa týka schopností a skúseností jednotlivcov pred ich vstupom do súboru. (Spevácka zložka a predovšetkým hudobná zložka predpokladajú od potenciálnych členov predtým, ako ich prijímú do súboru, vyššie performatívne schopnosti. Ako som sa sám presvedčil, tanečná zložka môže prijať takmer každého záujemca, ktorý je ochotný sa učiť tancovať.) Tanečná zložka bola okrem toho neformálne rozvrstvená ešte do skupín skúsenejších a menej skúsených tanečníkov⁷. Všetky časti súboru však mali povinnosť na tréningu tvrdo pracovať a všetci tanečníci, ktorí zostali v súbore dlhšie, brali túto povinnosť vážne. Hoci skúsenejší tanečníci nepovažovali niektoré konkrétne časti tréningu za príliš náročné, svoj nedostatok záujmu neprejavovali

⁷ V niektorých súborech je toto rozdelenie formalizované, napr. do skupiny „A“ zahrňujúcej najlepších tanečníkov, po nižšie skupiny „B“ a „C“. V Hornáde však toto rozdelenie zostávalo len neformálne.

lenivosťou. Skôr to bola profesionálna hrdosť, ktorá stála za ich neochotou zúčastňovať sa tých skúšok, ktoré nepovažovali pre svoj osobný rozvoj za nutné. Vedúci súboru museli so skúsenými tanečníkmi neustále zápasiť a presvedčať ich, aby sa zúčastňovali skúšok pravidelne, že sa stále majú čo učiť, ba čo viac, že by mali ísť príkladom a pomáhať menej skúseným tanečníkom. Pokiaľ ide o menej skúsených tanečníkov, tí boli ochotnejší pripustiť, že skúšky sú pre nich dobré, ale i tak prejavovali málokedy radosť z práce, ktorú mali robiť. Často boli nespokojní zo svojej podriadenej pozície v rámci súboru. Znamenalo to totiž, že nato , aby sa mohli uchádzať o významnejšie role v rámci vystúpení, museli tvrdo pracovať. Okrem prejavovania vlastných schopností museli tiež svojou pravidelnou prítomnosťou na skúškach prejavovať oddanosť súboru a presvedčiť tak jeho vedúcich, aby ich zaradili do daného vystúpenia. Ako to naznačovali aj odkazy na nástenke, ktoré som citoval na začiatku tohto článku, a ktoré potvrdila aj moja vlastná skúsenosť, táto situácia je azda najťažšia pre úplných začiatočníkov. No práve situácia začiatočníkov v súbore môže priniesť najviac svetla do toho, ako fungujú hranice medzi širšou verejnou sférou a neverejnou verejnosťou zloženou z členov súboru.

Väčšina skúšok nie je koncipovaná tak, aby cudzích či nováčikov prijala a umožnila im lepšie zvládnuť náročnosť folklórneho tanca. Avšak, ak má Hornád dostatočne veľký počet začiatočníkov, snaží sa predsa len zorganizovať oddelené tréningy, na ktorých by sa mohli naučiť základné schopnosti nevyhnutné na úspech v súbore. Toto umožňuje začiatočníkom, aby sa mohli učiť tempom primeraným ich úrovni a vedúcim súboru to zasa dáva možnosť opraviť „zlozvyky“, ktoré si mohli začiatočníci priniesť z predchádzajúcich tanečných skúseností. Toto však tréningový proces rozhodne neľahčuje, pretože začiatočníci sú neustále pod tlakom, aby prekračovali hranice vlastných schopností. V mojom prípade však klasický tréning pre začiatočníkov začal až niekoľko mesiacov potom, ako som vstúpil do súboru, pretože som sa k nemu pripojil uprostred zimy a nábor nových členov začal až koncom jari. Väčšina začiatočníkov z predchádzajúcej jesene buď prestala chodiť alebo ma predbehli, takže som sa väčšinu času nemal s kým učiť. Skúsení tanečníci boli zaneprázdnení skúšaním novej choreografie na prvé verejné vystúpenia v roku, naplánované na jar a vyskytlo sa len zopár príležitostí na to, aby sa mi mohol niekto venovať a niečo ma naučil. To však pre nich zvyčajne znamenalo, že obetovali svoju prestávku, ktorú mohli stráviť oddychovaním. Väčšinu času som bol sám, snažil som sa opakovať pohyby pokročilých tanečníkov, ktoré sa mi zdali neuveriteľne rýchle a zložité. Zároveň som sa snažil identifikovať a vyhnúť napodobňovaniu váhavých alebo chybných pohybov tých tanečníkov, ktorí sa ešte stále učili (ale boli oveľa pokročilejší ako ja). Nemám samozrejme v úmysle sťažovať sa na vlastné nezvyčajné ťažkosti, skôr by som len rád

poznamenal, aké to môže byť pre kohokoľvek náročné, ak sa k súboru nepripojí v tom správnom čase, pretože tréning nových členov niekedy skrátka nie je prioritou súboru.

Napokon sa mi predsa len nejako podarilo rutinu získať. Lenže tá rutina nebola jednoduchšia. Moje telo si zvyklo na pohyby, ktoré som sa učil a po čase som sa nepotil a nestáždzoval na ubolené svaly o nič viac ako ostatní. Ostatní tanečníci si zvykli, že stojím za nimi a márne sa snažím napodobniť ich, keď sa učili svoje choreografie. Zvyčajne, keď som už konečne začínal niečo chápať, tak súbor prešiel na ďalší tanec. Pri učení novej choreografie som však celkom zabudol to, čo som sa predtým naučil. V prestávkach som spoznával ostatných tanečníkov, i keď nie vždy boli veľmi zhovorčiví, boli stále unavení a sústredili sa na povinnosti na skúške. Porovnával som si s nimi svoje skúsenosti a čudoval som sa, ako sa niektorým len v priebehu pár rokov podarilo stať sa takými výbornými tanečníkmi. Premýšľal som nad tým, či by som aj ja bol toho schopný alebo aspoň či by to bolo možné, ak by mojím osudom nebolo napokon súbor opustiť a sústrediť sa na písanie mojej dizertačnej práce.

Nemyslím si, že mám nejaký výnimočný tanečný talent, ale tiež si nemyslím, že by som bol nejako výnimočne neschopný. Skôr si myslím, že by pre mňa bolo bývalo ľahšie, ak by som začal medzi 15 a 20 rokom života, čo je pre vstup do súboru oveľa typickejší vek, ako bolo mojich vtedajších 32 rokov. Tiež som si uvedomil, že som mohol svojej snahe venovať oveľa viac času. Povzbudzovali ma, aby som cvičil doma a chodil skôr na tréningy, kde by som mohol cvičiť na parkete. Pritom som si však všimol, že rovnako povzbudzovali aj ostatných tanečníkov. Jeden člen súboru mi s hrdosťou hovoril, že už po pár mesiacoch po vstupe do súboru bol schopný vystupovať na javisku, pretože každú voľnú chvíľu strávil skúšaním svojej časti predstavenia. Premkol ma pritom pocit viny, pretože sám som sa až tak nesnažil. Samozrejme, vždy som mal nejaké dobré výhovorky. Možnosti cvičiť doma boli obmedzené, naše novonarodené dieťa často spalo a manželka, ktorá, rovnako ako väčšina mojich priateľov zo Slovenska, nebola členkou folklórneho súboru, nevedela prekonať dlhoročný odpor k slovenskému folklóru. Čas, ktorý som mohol tráviť skúškami na parkete bol tiež obmedzovaný inými povinnosťami, ktoré boli súčasťou môjho výskumu. Na druhej strane som však mal štipendium práve na to, aby som mohol byť v súbore, zatiaľ čo ostatní členovia boli buď ešte v škole alebo mali nejaké trvalé zamestnanie. Ak som mal problémy udržať si tempo ja, ako je možné, že oni nielenže stíhali, ale ma intenzitou svojej zaangažovanosti aj prekonali?

Často ma prekvapovalo, koľko času venovali členovia súboru aktivitám, ktoré súviseli s folklórom. Keď neskúšali či už na nácviiku alebo niekde inde, aj tak často počúvali nahrávky folklórnej hudby, vďaka čomu sa zoznámili so

širokým repertoárom folklórnych piesní, ktoré spolu spievali, keď nastala tá správna nálada. (Nikdy sa mi nepodarilo naučiť sa slová z viac ako len zopár pesničiek.) Pokiaľ nebolo v lete viac vystúpení alebo festivalov, členovia súboru chodili na tanečné domy alebo iné príležitostné vystúpenia, ktoré sa konali počas tréningovej sezóny. Zvyčajne na tieto podujatia chodili do Košíc, ale niekedy cestovali aj cez celé Slovensko, aby sa zúčastnili niečoho zaujímavého. Prípadne chodili von s ostatnými členmi súboru, kde popíjali, hrali a spievali folklórne piesne, či sa rozprávali o folklóre. Spomínam si, ako mi raz niekto na jednom z prvých tanečných domov, ktorého som sa zúčastnil, povedal: „Folklór je hobby na plný úväzok.“ Môžeš sa mu venovať buď úplne alebo vôbec. Je ťažké zostať na polceste.

Maroš Červenák, bývalý člen súboru a absolvent etnológie v Bratislave, sa pokúsil zrátať čas, ktorý členovia folklórneho súboru venujú folklóru. Na základe etnografického výskumu, ktorý uskutočnil medzi marcom a júlom 2003 (toto obdobie pokrýva časť skúškovvej sezóny a začiatok obdobia letných vystúpení) v Bratislave na troch súboroch, zameraných na výkon a úspech pri vystúpení odhadol, že členovia súboru strávia približne 66 hodín mesačne na skúškach alebo prípravou na skúšky. Členovia súboru strávili ďalších 32 hodín na vystúpeniach, 16 hodín spoločenskými aktivitami organizovanými ich súbormi a ďalších 20 hodín neformálnymi stretnutiami s ostatnými členmi súboru. Okrem toho odhadol Červenák ďalších 60 hodín mesačne, ktoré členovia súboru strávili so svojimi partnermi, pričom išlo mnohokrát o členov toho istého súboru. Dovedna tak mohol priemerný člen takéhoto súboru stráviť mesačne 134 hodín (alebo 34 hodín týždenne) aktivitami súvisiacimi s folklórnym súborom (194 hodín, ak zarátame aj čas strávený s partnerom). To všetko z približne 300 hodín mesačne (alebo 75 každý týždeň), ktoré človek zvyčajne nestrávi spánkom, v práci alebo v škole. (Červenák 2003: 44-45) Červenák tiež poznamenal, že v postkomunistickom období je pre členov súboru čoraz náročnejšie nájsť mesačne nevyhnutných 100-200 hodín voľného času. Súčasní súkromní zamestnávateľia v porovnaní s ich predchodcami prejavujú so svojimi zamestnancami oveľa menšie pochopenie, keď si pýtajú voľno v práci, aby mohli reprezentovať podnik alebo krajinu na folklórnom predstavení. (Tamže: 42-43) Takže nás len ťažko môže prekvapiť to, že folklórne hnutie čelí podobnému problému, akému kedysi čelilo socialistické hnutie, o ktorom Oscar Wilde údajne povedal: „Pridalo by sa oveľa viac ľudí, ak by nedali prednosť prípadnému voľnému večeru“. Avšak pre tých, ktorí vo folklórnom hnutí zostanú, môžu obrovské možnosti ďalšieho angažovania sa vytvoriť niečo ako svet sám pre seba, komplexný spôsob života, ku ktorému sa milovníci folklóru s nadšením pripútajú.

Folkloristický život

Počas týchto tréningov som si začal všímať ďalšiu tému, ktorá sa prelínala osobnými príbehmi vyvesenými na nástenke súboru Hornád:

Nikdy som neofutovala hodiny driny na tanečnej sále, veľa odopierania a častú a stále tú istú odpoveď mojim spolužiakom a kamarátom mimo folklóru na otázku, či s nimi pôjdem niekam večer – „prepáčte, ale ja mám dnes opäť tréning...“ (Martina Takáčsová)

Po roku aj niečo som bol prvý na tanečných schopnostiach, počas KFD [Košické folklórne dni – pozn. autora], a tak sa začalo obdobie, keď som vedel, že tento koníček, koníčkom neostane. (Štefan Štec)

Čas ubiehal a ja som sa čoraz viac ponárala do vôd ľudového tanca a ani som si neuvedomila a tanec sa mi vryl hlboko do srdca a do mysle. [...] Neľutujem, že som si zvolila túto cestu. Ľudový tanec a folklór sa stali mojou neodmysliteľnou súčasťou. [...] Tejto mojej najväčšej vášni sa už nezbavím a budem sa jej venovať tak dlho, ako to len bude možné. (Lenka Sciranková)

Folklóru sa venujem popri svojom štúdiu na dvoch vysokých školách, popri práci, ale nemenila by som za nič na svete...teda takmer nič...:)

Vlastne folklóru sa nevenujem, folklórom žijem[...] (Terézia Virágová, teraz Šugereková; nakoniec sa predsa len začala menej zapájať do folklóru, potom, ako sa jej krátko po napísaní tohto odkazu narodilo dieťa. Dostala však svojmu slovu a pokračovala ako inštruktorka tanca, pričom si dieťa často brala so sebou do štúdia).

[...] vedela som, že bez tanca neviem žiť [...] Tanec je pre mňa všetkým (Zuzana Kotrádyová)

Folklorem žiju [...]. (Michal Zelinka)

[Som] si s chuťou užívala „súborácky život“. (Marianna Svoreňová)

Spomínam si tiež na niekoľko poznámok, ktoré som v priebehu môjho výskumu zachytil od ďalších ľudí. Napríklad od Igora, ktorý sa rozhodol, že ma na mojom vôbec prvom tanečnom dome v Bratislave naučí zopár krokov. Povedal mi, že folklórny tanec pre neho neznamená len hobby, ale *životný štýl*, a dúfal, že sa ho nikdy nevzdá. Neskôr som sa stretol s ďalším tanečníkom, ktorý sa tiež volal Igor a ten vo výskume, ktorý som robil medzi členmi Hornádu na otázku „Čo pre Vás momentálne folklór znamená?“ odpovedal takto: „Všetko“. Pri inej príležitosti mi Maťo Bača, ktorého som už raz citoval, povedal: „Verím v posmrtný život. No aj keby žiaden nebol, aj tak by som

umieral spokojný, lebo som robil folklór⁸.“ Alebo ako mi raz povedal iný folklórny nadšenec, ktorý našiel množstvo spôsobov, ako byť súčasťou folklóru, aj keď sa pre prácu a deti musel vzdať tancovania v súbore: „Folklór ťa nepustí.“ Dominika, ďalšia členka Hornádu, si na facebookovom profile medzi „oblíbené citáty“ a neskôr medzi „politické názory“ napísala: „Folklór nie je hobby, je to diagnóza.“

Ľuďom z prostredia mimo folklórneho hnutia sa takáto oddanosť folklóru naozaj môže javiť ako nepochopiteľná, či dokonca bláznivá. V predstavách verejnosti folklór nie je niečo, čo zvyčajne vyvoláva nadšenie mladých ľudí. Je zjavne starý – nie je moderný ani módný. Establišment ho schvaľuje – nie je otvorene rebelský ani „cool“. Mimo folklórneho hnutia môže byť nadšenie pre folklór „diagnostikované“ ako nejaký druh mánie záhadného pôvodu. Ak sa však človek pripojí k folklórnemu hnutiu a dostatočne dlho v ňom zostane, toto nadšenie začne dávať zmysel. I keď verejné vystúpenie môže slúžiť ako pozvánka do ďalšieho angažovania sa, len málo folklórnych nadšencov pripisuje svoje nadšenie a radosť folklórnemu vystúpeniu. Na počiatku ich oddanosti nebolo podľa ich vlastných slov to, že sa radi dívali na folklór, ale to, že hnutie im predstavilo spoločenstvo – „kolektív“, a „život“, ktorý sa im páčil. Niekedy sa rozhodli pripojiť sa k hnutiu len tak z rozmaru, ale ak zotrvali, tak to bolo preto, lebo radi trávil čas s inými ľuďmi, radi s nimi tancovali, spievali, vystupovali a samozrejme, chodili sa po večeroch zabávať. A naopak, ak z hnutia odišli, často to vysvetľovali tým, že „nezapadali do kolektívu“. Nedostatok pochopenia zvonku môže sarkasticky slúžiť ako štít na označenie spoločného priestoru pre ľudí zvnútra. Ľudia zvonku nás diagnostikujú akoby sme trpeli folklórnou chorobou. Netrpíme síce v skutočnosti na žiadnu chorobu, ale sme hrdí na to, že nás spoznávajú na základe našej spoločnej vášne.

Niektorých ľudí drina na tréningu skutočne odrádza. Naopak iným, vrátane tých, ktorí sa i napriek tomu sťažujú, že musia *tak* často chodiť na skúšky, dáva tvrdá práca zmysel pre oddanosť tomu, čo robia. To jasne vyplynulo napríklad zo spôsobu, ako členovia Hornádu často začínali svoje opisy na nástenke tým, že „trpia“ a že „sa chceli na všetko vykašľať“ a svoje poznámky končili vyjadrením spokojnosti, že zotrvali, zlepšili sa, prípadne aj priznaním sa, že v ich životoch má folklór veľký význam. Po tom, ako členovia súboru prekonajú ťažkosti po pripojení sa k folklórnemu hnutiu, oceňujú, že sú jeho súčasťou.

Členovia folklórneho súboru sú presvedčení, že tvrdá práca v neverejnej oblasti súboru je nevyhnutnou prípravou na verejné vystúpenie. Avšak je pozoruhodné, ako málo sa u členov súboru, v ich úvahách o tom, prečo robia

⁸ Možno až príliš pokúšal osud, pretože o pár dní neskôr utrpel Maťo vážne zranenie. Jeho život bol pravdepodobne v ohrození, pretože zranenie ho zastihlo na mieste, kde by ho nemuseli nájsť aj niekoľko hodín. Našťastie ho niekto včas našiel. Odviezli ho do nemocnice, kde strávil približne týždeň. Onedlho nato už opäť tancoval.

to, čo robia, objavuje ako cieľ samotné vystúpenie. Keď som svoju otázku na dôležitosť folklóru zamerlal všeobecne (napríklad „Prečo sa venujete folklóru?“, alebo „Čo pre Vás folklór znamená?“), takmer nikdy sa v odpovedi nevyskytlo vystúpenie. Keď som sa vyslovene pýtal na to, ako veľmi si cenia vystúpenie v porovnaní s ostatnými aspektmi folklórnych aktivít, odpovede sa rôznili. Často si cenili vystúpenie rovnako ako ostatné aspekty folklóru. Len jeden člen hudobnej zložky Hornádu (basista Paťo Korfant) jednoznačne uprednostňoval vystúpenie a „folkloristický život“ ho nejako zvlášť nezaujímal. Bol však výnimkou. Vedúci kapely Michal (nazývaný tiež „Majkl“) Zelinka, veľmi seriózny a úzkostlivý interpret, bez váhania odpovedal, že uprednostňuje zábavu – príležitosť stráviť čas s inými nadšencami folklóru.

Katarína Birková, moderátorka folklórneho televíznej relácie Kapura a dlhoročná členka folklórnej skupiny Vršinok z obce Rakovnica (okres Rožňava) mi ponúkla jedno vysvetlenie úlohy vystúpenia: vystúpenia sú „hnacím motorom“ folklórnej činnosti. Motivujú členov kolektívu, aby sa stretávali a trénovali. Podobný názor vyjadrili aj členky ženskej speváckej skupiny Abovčanka z obce Svinica (okres Košice-okolie): vysvetlili mi, že trénujú celý rok, aby sa mohli zúčastniť jednej súťaže, ktorá sa každoročne koná v ich obci. Tento typ odpovede však otvára toľko otázok, na koľko dáva odpoveď. Po prvé, ide o postoj, ktorý je typickejší v dedinských folklórnych kolektívoch, ktoré majú menej možností vystupovať a ktoré zvyknú byť v dodržiavaní skúšok aj menej disciplinované ako mestské folklórne súbory. Stretávajú sa, aby sa pripravili na prípadné vystúpenie, ale je typické, že väčšinu času ich stretnutí zaberá socializácia, zábava pri jedle a pití. Nepochybne prikladali vystúpeniu význam. Takmer všetky folklórne kolektívy na Slovensku sú formálne zamerané na vystupovanie na javisku. No je ťažké jednoznačne povedať, či drinu na tréningu podstupujú so zámerom dobrého vystúpenia alebo či je to naopak a vystúpenia sú naplánované, aby bol dôvod sa stretávať počas roka. Prispieva účasť na folkloristickom živote k lepším vystúpeniam alebo vystúpenia umožňujú úspešnú účasť na folkloristickom živote? Akokoľvek úzko je neperformatívny okamih v tomto procese spätý s vystúpením, je tiež niečím viac ako vystúpením a nemožno ho vidieť vo vystúpení samotnom.

„Jeden veľký kolektív“

Myšlienka „folkloristického života“ je spätá s myšlienkou, že účastníci folklórneho hnutia sú súčasťou spoločného spoločenstva. No vstup do tohto spoločenstva si vyžaduje viac ako formálnu účasť na príprave na vystúpenie. Nový člen folklórneho súboru sa nepovažuje automaticky za člena spoločenstva. Niektorí ľudia ukončia svoje pôsobenie v súbore skôr, ako sa vôbec stanú súčasťou komunitného života skupiny. Niektorí ho ukončia práve preto, lebo sa

necítia byť súčasťou kolektívu. Hoci, ako som už povedal, niektoré súbory trávia pomerne veľa času socializáciou pred a po skúškach, sú aj súbory, kde je to inak. To platí najmä pre skupiny typu Hornád, ktorého členovia a vedúci veľmi dbajú o svoje meno a na súbory, ktoré nie sú preto, aby dosiahli počas vystúpenia prvotriedny výkon ochotné tvrdo pracovať, sa dívajú zvrchu. Navyše počas najintenzívnejšieho obdobia tréningov sú mnohé spoločenské aktivity súboru neformálne, zorganizované náhodou medzi priateľmi a noví členovia tak môžu ľahko vypadnúť. Môj vlastný príklad nie je až tak nereprezentatívny, sám som neskôr videl, ako aj iní nováčikovia prechádzali podobnými skúsenosťami.

Dlho som chodil na skúšky, tanečné domy a príležitostné vystúpenia, no mnohých udalostí som sa nezúčastnil a dozvedel som sa o nich, až keď bolo po nich. Niekedy to boli formálne verejné podujatia, ale boli slabo inzerované, prípadne vôbec. Jediný spôsob, ako sa o nich dalo dozvedieť, bolo osobne, či už pri neformálnom rozhovore alebo z odkazu na facebooku. Hoci som stretol mnohých ľudí, ktorí boli priateľskí a zaujímali sa o môj výskum, spočiatku nikomu nenapadlo pozývať ma na akcie. Potom sa začalo niečo meniť.

V polovici marca (čiže vyše mesiaca od môjho vstupu do súboru) sa vedúci Hornádu Slavo Ondejka vrátil z turné po Japonsku, ktorého sa zúčastnil s inými hudobníkmi a členmi košických súborov⁹. Svoje 40-te narodeniny oslávil v zahraničí, a tak sa súbor rozhodol, že mu po návrate pripraví oslavu. Rovnako ako všetci ostatní zo súboru som bol pozvaný aj ja. Prvýkrát som sa mohol uvoľnene rozprávať s inými členmi súboru. Prvýkrát sme sa mohli rozprávať bez toho, aby sme vedeli, že o pár minút sa skončí prestávka alebo sa skončí nejaká akcia. Prvýkrát sa mi zdalo, že sa pýtajú oni viac ako ja. A prvýkrát sme si trochu viac vypili.

Približne o desať dní, keď končila skúška a ľudia začali vychádzať von z miestnosti, dvaja členovia súboru sa ma spýtali „Tak čo, ideš s nami?“ V priebehu pár minút oslovili ďalších troch ľudí. Odišli sme do blízkeho baru a strávili tam pár hodín. Prvýkrát som strávil čas s členmi súboru mimo formálne organizovaných akcií. Inými slovami, bolo to prvýkrát, keď sme neboli iba spolupracovníci, ale aj priatelia. Začínal som rozumieť tretej téme, ktorá sa ťahala úryvkami vyvesenými na nástenke Hornádu:

Nie je to o tanci a speve. Je to o ľuďoch, ktorý tvoria tento kolektív [...] (Mária Jarčušková)

⁹ Boli v Japonsku práve v čase ničivého zemetrasenia a tsunami z 11. marca 2011. Vystupovali na pobreží Tōhoku deň predtým, ako ho zasiahlo tsunami a v Tokiu vystupovali práve v deň katastrofy. Na ich prekvapenie (ako mi neskôr povedali), podujatie nebolo zrušené, i napriek tomu, že verejná doprava bola ochromená. Jedna veľmi oddaná japonská nadšenkyňa slovenského folklóru prešla uprostred tej skazy a neistoty celé mesto peši, len aby ich mohla vidieť.

Folklór je pre mňa relax, zábava, získanie nových poznatkov a v neposlednom rade spoznanie fantastických ľudí nielen v rámci súboru, ale aj z ostatných folklórnych súborov. (Martina Takácsová)

[...] folklór som si zamilovala vďaka všetkým ľuďom, ktorých som tu stretla. (Alexandra Turczyková)

A dúfam, že s Hornádami budem pokračovať ďalej, pretože je tu výborná partyja, pekné dievčice, super chalani, šikovní vedúci a dobrá pálenka. (Václav Mach)

[...] folklór je úžasný a všetci tvoria jeden veľký kolektív. (Martina Virágová)

Pár dní potom, ako sme si boli sadnúť von, som stretol niekoľkých členov Hornádu v Budapešti na maďarskom „Národnom tanečnom dome“ (*Országos Táncháztalálkozó*). Je to veľká oslava autentického folklóru so širokou verejnou účasťou, ktorá slúži zástancom autentického folklóru na Slovensku ako vzor pre ich vlastné hnutie. Raz večer som sa rozprával s tanečníkom, ktorého som predtým stretol v Bratislave a spomenul som mu, že sa učím tancovať. Práve v tom okamihu sa k nám pridala Maťo Bača, ktorý bol jedným z tých, čo ma pozvali nedávno von. Maťo nás prerušil a povedal „On tancuje s nami!“. Jeho slová som hneď nepotvrdil, pretože povedať, že „tancujem“ s Hornádami bolo podľa mňa nadnesené, najmä ak berieme do úvahy fakt, že som ešte stále nebol schopný vystupovať so súborom na verejnosti. Zopakoval som, že sa ešte len učím. Maťo potom povedal: „A chodí s nami piť.“ Pripustil som, že to je pravda a on hneď na to povedal: „Joe, s kým tancuješ?“ Stále váhajúci som potichu povedal: „S Hornádami.“ Zopakoval otázku, ale s väčším dôrazom: „S kým tancuješ?“ Už bez váhania som odpovedal: „S HORNÁDOM!“

O pár týždňov neskôr bola Veľká noc. Folklórne súbory s nadšením prevzali tradičné ľudové zvyklosti, organizujú mužov a chlapcov zo súboru, vezmú kapelu a chodia od domu k domu s vedrami v rukách, oblievajú dievčatá pred ich domami a tancujú s nimi, zatiaľ čo z nich v chladnom ráne odkvapkáva voda. Po splnení tejto povinnosti (a pokým sa obeť prezlieka do suchých šiat), privíta každá rodina skupinu vajíčkami, šunkou, klobásou, koláčikmi, kávou a najmä pálenkou. Z úcty k etnografickej povinnosti som sa pripojil. Ako sme chodili do domu k domu a od pohárika k pohárikovi (na každej zastávke sme dostali jeden pohárik po príchode, jeden počas návštevy a najmenej jeden na cestu), žartovali sme o výzve, ktorej sme čelili, o umení odmietnuť toľko pohárikov, koľko sa len dá, no bez toho, aby sme urazili našich hostiteľov. Napokon mi Slavo povedal (hoci musím uznať, že jeho presné slová si nepamätám najmä vzhľadom na počet pohárikov, ktoré sa mi nepodarilo odmietnuť): „Je to ťažké, ale treba to spraviť. Musíme budovať kolektív.“ Ako

som sa potácal domov z deviatej a poslednej zastávky našej cesty a slnko žiarivo svietilo na zabahnené chodníky a sivé paneláky, kapela hrala poslednú pesničku, zdalo sa, že sa otvorilo každé okno navôkol, aby sa ľudia prizreli na zábavu dole. Počul som, ako jedna staršia žena s úsmevom povedala: „Aj ja som tak kedysi tancovala!“. Vtedy som pochopil. Niet pochyb, že folklór je tá najkrajšia vec na svete, a že áno, my všetci, nech už sme ktokoľvek, tvoríme jeden veľký kolektív.

Netvrdím, že tomu tak bolo ešte aj ráno, resp. už ten istý večer, keď som ležal sám v posteli a postupné trávenie alkoholu ma prenieslo do iného psychického stavu. Nebolo tomu tak ani v tých chvíľach, keď niektorí pociťovali, že ich práca nebola dostatočne uznávaná a že iní členovia súboru dosiahli nespravodlivo vyššie uznanie, teda že performatívna hierarchia súboru, ktorá je vždy prítomná aspoň v pozadí vedomia členov, sa dostáva do popredia. Zdanie „jedného veľkého kolektívu“ sa dramaticky rozbilo o pár mesiacov neskôr, keď sa dlhé tiché napätie medzi členmi súboru rozvinulo do otvoreného konfliktu o smerovanie práce súboru. Kolektív obsahuje v sebe štruktúru fragmentácie a konfliktu. Existencia kolektívu, resp. pocitu neštruktúrovanej kolektívnosti, je produktom tejto štruktúry, ktorá členov môže niekedy spájať a niekedy oddeľovať. Avšak v určitých momentoch a za určitých podmienok, môže byť existencia jedného veľkého, nediferencovaného kolektívu reálna – zažitá – pravda.

Umenie ako organizácia

Predtým, ako sa uskutoční úspešné vystúpenie, musí sa pripraviť a zorganizovať. Je to tvrdá, náročná a často vyčerpávajúca práca¹⁰. No organizačný okamih estetiky nie je nevyhnutne len nástrojom na realizáciu vystúpenia. Čo sa sprvoti javí ako drina, sa môže neskôr, po opakovaných okamihoch nadšenia a energie, ukázať ako hodnotný cieľ, ako stavebný materiál „folkloristického života“. Zážitok „folkloristického života“ nespočíva len v kvalite vystúpenia, ale aj v organizácii sociálnych väzieb. Schopnosť konkrétneho umelca nemusí spočívať len v jeho schopnosti vytvoriť obrazy na verejnosti (na javisku, vo vydanej knihe, zarámovanom obraze, vo vytýčenom happeningu atď.), ale aj v jeho schopnosti zorganizovať ľudí okolo daných obrazov. (Porovnaj Bogdanov 1923) Podobne aj najrešpektovanejšie osobnosti folklórneho hnutia nie sú len talentovanými choreografmi a tanečníkmi, ale sú aj organizátormi súborov a festivalov. Súbor ako taký je súborom estetických obrazov, no je tiež súborom živých ľudí. Interpretátor nemusí analyzovať len estetiku vyjadrenia, ale aj

¹⁰ Pripomeňme si, že Durkheim vo svojej práci *Elementárne formy náboženského života* (2002) zdôrazňoval dôležitosť dlhých období jednotvárnej a osamotenej práce, ktoré pripravujú spoločenstvá na okamihy bujného kolektívneho vrenia (*effervescence collective*).

estetiku stelesneného zážitku. Umenie nemusí byť len objektom, nad ktorým túžobná vôľa obecnstva rozjíma; môže byť i subjektom, ktorý organizuje a má vôľu. Estetickú hodnotu umeleckého diela možno chápať ako sociálnu hodnotu rovnako aj ako semiotickú hodnotu. Tento prístup nám môže pomôcť k tomu, aby sme chápali nielen to, ako je estetická prax sociálne štrukturovaná, ale aj to, ako táto sociálna štruktúra sprostredkováva ideály (vrátane potenciálne prehnanych, či „idealizovaných“ ideálov) o spoločenstvách, ktoré sú s nimi touto praxou spojené.

Ak analýzu posunieme za hranice verejnosti a vystúpenia, môžeme vidieť, ako umelecké dielo, spolu so sociálnymi priestormi, v ktorých sa dielo pohybuje, prekračuje zjavne prchavé okamihy jeho verejného života. Michael Warner, teoretik verejnej sféry, hovorí, že dané „publikum“ či „verejnosť“ (v angličtine „a public“) existuje len tam, kde dosahuje verejný prejav a len dovtedy, dokiaľ tento verejný prejav pokračuje. (Warner 2002: 68) Dlhšie môže existovať len *zdanie* verejnosti, imaginárne pokračovanie momentálneho publika v čase, teda len niečo také, čo Walter Lippmann nazval „fantómovou verejnosťou“. (Lippmann 1925 alebo Robbins 1993) Je však toto nevyhnutný záver? Nemôže existovať niečo, nejaká podstata alebo aspoň tieň, fantóm podstaty, ktorý pretrvá v okamihoch, keď vystúpenie už skončilo, alebo ešte nezačalo? Prípadne, ako to uviedla Rebecca Schneider (2011), „Zostane“ ešte niečo v prehliadnutých štrbinách predvedeného diela? Prestanú sociálne vzťahy vytvorené vo vzťahu k verejnosti existovať v okamihu, keď si ich pozorná verejnosť prestane všimáť? Alebo vzťahy pretrvávajú, len my sme skrátka nedostali príležitosť alebo nástroje na to, aby ich vedeli primerane identifikovať? Keď na chvíľu odhliadneme od verejného predstavenia a pozrieme sa na organizačnú prácu, ktorá sa deje prevažne mimo zraku verejnosti, môžeme uvidieť to, čo zostalo. Môžeme upriamiť našu pozornosť na procesy, pomocou ktorých sú významy a hodnoty interpretované a formulované dlho po a dlho pred ich objavením sa a objavovaním sa na javisku.

Z angličtiny preložila Renáta Nemcová

Joseph Grim Feinberg pracuje ako vedecký pracovník na Sociologickom ústave SAV a na Filosofickom ústave AV ČR. Doktorskú prácu na tému premien pojmu „ľud“ v súčasnom slovenskom folklorizme obhájil na Chicagskej univerzite. Je autorom množstva článkov o teóriách občianskej spoločnosti, o štruktúrach politickej subjektivity a o politickej opozícii a disente. Je editorom a prekladateľom antológie esejí Ivana Svitáka v angličtine, The Windmills of Humanity: On Culture and Surrealism in the Manipulated World.

LITERATÚRA

- AUSTIN, J. L., 2004: Ako niečo robiť so slovami. Bratislava: Kalligram, 184 s.
- BAUMAN, R., 1978: Verbal Art as Performance. Rowley, Mass.: Newbury House, 150 s.
- BAUMAN, R., 1996: Transformations of the Word in the Production of Mexican Festival Drama. In: Silverstein, M. – Urban, G. (eds.): Natural Histories of Discourse. Chicago: University of Chicago Press, s. 301-327.
- BOGDANOV, A., 1923: Co je proletárske básnictví? In: Červen IV, č. 9 (2. júna 1921), s. 138.
- BOURDIEU, P., 2002: Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole. Brno: Host, 496 s.
- ČERVENÁK, M., 2003: Formovanie spôsobu života vo folklórnom súbore. Rigorózna práca, Katedra etnológie a kultúrnej antropológie. Bratislava: Univerzita Komenského, 166 s.
- DEAN, J., 2002: Publicity's Secret: How Technoculture Capitalizes on Democracy. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 211 s.
- DURKHEIM, É., 2002: Elementární formy náboženského života. Systém totemizmu v Austrálii. Praha: OIKOYMENH, 491 s.
- EGGINTON, W., 2003: How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity. Albany: SUNY Press, 208 s.
- GAL, S., 2002: A Semiotics of the Public/Private Distinction. In: Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 13 (1): s. 77-95.
- GEERTZ, C., 2000: Zhuštený popis: K interpretativní teorii kultury. In: Interpretace kultur: vybrané eseje. Praha: Sociologické nakladatelství SLON, s. 13-42.
- GOFFMAN, E., 1999: Všichni hrajeme divadlo. Sebezprezentace v každodenním životě. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- GRIM FEINBERG, J., 2013: Returning Folklore to the People: On the Paradox of Publicizing Folklore in Post-Communist Slovakia. Österreichische Zeitschrift Für Volkskunde 116 (3-4): s. 405-427.
- HYMES, D., 1975: Breakthrough into Performance. In: Ben-Amos, D. – Goldstein, K. S. (eds.): Folklore: Performance and Communication. The Hague: Mouton, s. 17-74.
- KOVAČEVIČ, I., 1985: Vzťah umeleckej a organizačnej práce pri realizácii súčasnej koncepcie FFV. In: Leščák, M. (ed.): Folklor a festivaly. Bratislava: Osvetový ústav, s. 19-25.
- LIPPMANN, W., 1925: The Phantom Public. New York: Harcourt, Brace, 205 s.
- ROBBINS, B. (ed.), 1993: The Phantom Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 310 s.
- SCHECHNER, R., 1985: Between Theater & Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 342 s.

- SCHECHNER, R., 2009: K poetike performancie. In: Performancia. Teórie, praktiky, rituály. Bratislava: Divadelný ústav, s. 182-209.
- SCHNEIDER, R. 2011: Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Abingdon, Oxon ; New York: Routledge, 260 s.
- TURNER, V., 1974: Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 309 s.
- WARNER, M., 2002: Publics and Counterpublics. New York: Zone Books, 334 s.