

PETR CH. KALINA (BRNO)

PROBLÉM STRATIFIKACE PRVOTNÍ A DRUHOTNÉ EXISTENCE LUŽICKOSRBSKÉHO HUDEBNÍHO FOLKLÓRU

V hudební praxi nabývá často termín „hudební folklór“ široký význam, pod který se zařazují zejména produkty druhotné existence folklóru. Badatel-folklorista však musí při reflexi objektu svého zájmu postupovat maximálně obezřetně a pečlivě rozlišovat autentický folklór od nánosů, jež pocházejí z jiných kulturních prostředí.

Za autentický hudební folklór musíme totiž považovat jen takové hudební projevy, které vycházejí ze starých lidových tradic a jsou provozovány svými původními nositeli v prostředí, kde vznikly. Autentický folklór tedy může fungovat pouze spontánně ve svém původním prostředí, kde je integrální součástí každodenního života jeho přirozených šířitelů. Přijmeme-li toto velmi úzké vymezení, musíme konstatovat, že autentický folklór ve slovanském světě existuje už jen ve velmi omezené míře. Každé přenesení folklórních projevů do jiného prostředí než je to, kde vznikl, každá pódiová prezentace určená posluchačům z jiného kulturního společenství, každá sebenepatrnější komercializace nebo každičký zásah do hudební struktury osobou, která není původním nositelem folklórní tradice znamená, že folklór pozbývá atributy autenticity a začíná žít svým druhotným, odlišným životem.

Podobná definice autenticity hudebního folklóru v sobě však nese ještě jednu zářející skutečnost: člověk, který není členem určitého folklórního společenství, má pramalou šanci autentický folklór vůbec někdy zaslechnout. Musel by totiž takovou folklórní societu vyhledat v jejím původním prostředí a stát se (třeba dočasně) její součástí, nebo by musel folklórní projevy vnímat někde v ústraní nezpozorován jejich producenty. Autentický folklór je totiž ve svých původních funkcích také určen jen tomu společenství, ze kterého sám vychází. Není tedy cíleně nasměrován na posluchače. Tuto skutečnost potvrzují mnozí sběratelé lidových písní či instrumentální hry, jež se při své činnosti v terénu často setkávali s omezenou ochotou nebo ostychem vesničanů, kteří byli poprvé v životě nuceni zpívat nebo hrát cizímu člověku, leckdy navíc v nepřírozených situacích, ve kterých se dané písně či tance nikdy nezpívaly nebo netančily. Sběrateli zapsané hudební projevy se tedy z hlediska spontánnosti mnohdy lišily od těch, které zaslechl někde v ústraní při jiné (hudebníkům přirozené) příležitosti.

Leoš Janáček proto v roce 1906 vytvořil náležité zásady sběru lidových písní. Janáčkovy principy respektují specifickou autonomii folklóru a jejich porušení by mohlo dát pozorovateli pokřivený obraz lidové písně či instrumentální hry:

*„Hleďte si písně zaznamenat nepozorovaně, bez jeho [zpěvákova] vědomí, zpovzdálí, byť jen v obrysech, tu ten, tu onen motiv [...] Chodme za písní žňovou, když do úpalu slunečního řinčí srpy. Na písní senosečů má ležet vláha rosy. Taneční píseň má se dusit v potu, v dýmu a páře lidské. Teskný pláč nevěsty má být ohlasem ve svatebních písních.“*¹

Sběratel Ludvík Kuba učinil při návštěvě Lužice o dvacet let dříve jiný zajímavý postřeh:

*„Stýkání s prostým lidem mívá své potíže i v tom případě, když přichází nevzbudil nedůvěru, jejíž krutý následek jest trpný nezlomný odpor lidu, od něhož potom nelze se dovědětí buď ničeho anebo pravého opaku. V Lužici lid takový není, naopak vřídne přijímá cizince, všechno rád poví a vysvětlí, a spadá tím do druhé krajnosti. Toho si není vědom, že bychom jej rádi seznali tak, jak se jeví přirozeně a nenuceně dle své povahy a duševní vyspělosti a proto, jsa vrozenou ochotou svojí puzen jíti nám vstříc, chce se vyšínouti výše. A poněvadž naopak cizinec zamýšlí sněsti se na stanovisko lidu, stává se často, že se minou.“*²

Pojem „prvotní existence folklóru“ se tedy překrývá s pojmem „autentický folklór“. Důsledky procesů spjatých s „druhotnou existencí folklóru jsou často označovány dosud nepřesně vymezeným termínem „folklorismus“. V takových procesech jsou podle Slovníku české hudební kultury jevy hudebního folklóru „přeneseny do jiného prostředí, zbaveny původních funkcí i spontánních forem existence a zapojeny [...] do sociokulturně a esteticky jinak fungujícího systému.“³

Přístup k folklorismu Pavla Kurfürsta, můžeme snadno abstrahovat z jeho definice folkloristických ansámbľů. Kurfürst v ní klade mj. důraz na striktní rozlišování mnohdy zaměňovaných pojmů *hudební folklór* a *folklórní hudba*. Folkloristické ansámby jsou podle Kurfürsta „převážně institucionalizovaná, více evokovaná než spontánní, oficiálně podporovaná zájmová seskupení, která se v různých formách zabývají folklórní hudbou, folklórním tancem, ale v žádném případě ne hudebním folklórem nebo tanečním folklórem.“⁴

Jiří Plocek v pojmu hudebního folklorismu zase vyzvedává věcnou poučenost jeho nositelů. Definuje jej totiž jako „vědomě pěstované folklórní projevy vycházející z poznatků a studií etnografických a muzikologických.“⁵

Pro účely hudebně etnologických bádání je nutné přesně vymežit pojmy folklóru a folklorismu.

¹ Jiří Vysloužil – Jan Racek (ed.): *Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě*, SNKLU, Praha 1955, s. 312.

² Ludvík Kuba: „Herci“, *lužičtí národní hudci*. Květy 11, 1889, s. 488.

³ Jiří Vysloužil – Bohuslav Beneš: *Folklorismus*. In: Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha 1997, s. 224.

⁴ Pavel Kurfürst: *Hudební nástroje*. Togga, Praha 2002, s. 799.

⁵ Jiří Plocek: *Hudba středovýchodní Evropy*. Torst, Praha 2003, s. 11.

Za prvé je to vymezení tradičního muzikanta. Za tradiční muzikanty (tedy nositele prvotní existence folklóru) je nutno považovat pouze ty hudebníky, kteří se svému umění a repertoáru naučili cestou přirozené transmise folklórní tradice, tedy přímým předáváním z generace na generaci a to v prostředí, kde byl folklór přirozenou součástí života svého společenství. Muzikanti, kteří mají profesionální hudební vzdělání nebo ti, kteří přijímají repertoár z folkloristických sbírek či nahrávek, jsou považovány za nositele sekundární folklórní tradice, tedy za nositele folklorismu.

Za druhé jde o vymezení folklórních hudebních nástrojů. To jsou jednak takové nástrojové typy, které nepřešly do folklórního užívání z profesionální hudby. Dále jsou to nástroje, jejichž výrobci byli amatérští řemeslníci, kteří k výrobě nepoužívali postupů převzatých z moderního profesionálního nástrojařství.

A za třetí jde o vymezení tradičních folklórních projevů. Za takové projevy považujeme jen ty, které jsou (resp. byly) konány spontánně, výše vymezenými tradičními muzikanty a (případně) na výše vymezené folklórní hudební nástroje, a to v prostředí, v němž se tyto folklórní projevy rozšířily, a ve kterých jsou plněny všechny původní funkce hudebního folklóru. Jakékoliv projevy pódiové prezentace, kdy jsou folklórní projevy vytrženy ze svého přirozeného prostředí a u nichž je zachována a stavěna do popředí výhradně funkce estetická, považujeme za projev druhotné existence folklóru.

Podobně jako klademe počátky českého folklorismu do aktivit spojených s pražskou Národopisnou výstavou československou z roku 1895, můžeme i vznik lužickosrbského folklorismu najít v lužickosrbském oddělení Výstavy saského řemesla a uměleckého průmyslu, jež se konala o rok později v Drážďanech. Ač myšlenka organizace lužickosrbské části expozice vznikla ještě před otevřením pražské výstavy, teprve po ní nabyla konkrétnějších tvarů. Je známo, že její hlavní organizátor Arnošt Muka spolu s Karlem Schmidtem pražskou výstavu v květnu 1895 navštívil.⁶ V lužickosrbském oddělení této výstavy byly vybudovány charakteristické stavby lužickosrbských vesnic a zorganizováno národopisné muzeum. Během konání výstavy se uskutečnily i jednorázové doprovodné akce. 5. července se konala krojovaná slavnost, na kterou se sjelo 1200 Lužických Srbů a předvádělo zde své tradiční písně a tance. Akce se zúčastnili i tradiční velikonoční jezdci na koních. Zde je zřejmé, že lužickosrbský folklorismus se od samých počátků neprojevoval jen přenesením folklórních entit mimo původní sociální a zeměpisný prostor (velikonoční jezdci mají vždy přesně určené trasy své jízdy), ale i mimo tradiční čas v kalendářním obřadním cyklu (projevy dosud neoddelitelné od velikonočních svátků se předvádějí v červenci!). Jinou jednorázovou akcí byl koncert konaný 12. července. Zazněly zde čtyř a pětilhasé úpravy

⁶ Adolf Černý: *Národopisná výstava lužickosrbská v Drážďanech*. Světozor, 30, č. 37 (24. 7. 1896), 1896, s. 435 a 438, č. 38 (31. 7. 1896) 1896, s. 447–550.

lužickosrbských lidových písní Jurie Pilka a původní sbory Korla Augusta Kocora, Bjarnata Krawce a Jana Arnošta Frajšlaga.⁷

Od drážďanské výstavy bývali tradiční lužickosrbští muzikanti často zváni k pódiovým vystoupením pro široké publikum. Později se lužickosrbského hudebního folklóru začali chápat umělci, kteří již nebyli přirozenými nositeli folklórní tradice. Pomineme-li z folklóru vycházející díla tzv. vážné hudby (které nám reprezentují zejména skladby a úpravy Jurije Pilka, Korly Augusta Kocora a Bjarnata Krawce), můžeme vidět počátky tohoto typu folklorismu zejména v činnosti Jurije Mencla, která začala ve 20. letech 20. století po smrti posledního tradičního hráče na velké lužickosrbské housle – Jana Kuška. Mencl začal s Kuškovým starým exemplářem houslí jezdit mezi lid a prostřednictvím koncertů a přednášek seznamoval s tradiční lužickosrbskou hudbou širokou veřejnost.⁸ Činnost Jurije Mencla nastartovala folkloristickou vlnu, ve které již nefigurovali tradiční nositelé folklóru, ale nadšení profesionalizovaní hudebníci. Tato vlna vyvrcholila po druhé světové válce založením Lužickosrbského národního souboru (Serbski ludowy ansambl) i jiných folkloristických skupin a trvá prakticky dodnes. Dnešní lužickosrbské ansámbly rádi proklamují, že pěstují hudební folklór. Ve skutečnosti však produkují spíše úpravy a stylizace lidových písní i tanců, jejich muzikanti se repertoár učí z not a ne již ústním předáváním z generace na generaci. Profesionální a poloprofesionální soubory nezřídka mísí repertoár z různých etnografických oblastí. Rovněž používají kopie lužickosrbských nástrojů pro lidovou hudbu (tedy velkých, malých houslí, kozla, měchawy a tarakawy), které původní nástroje připomínají jen vnějším vzhledem a nikoli svou stavbou. Představitelé folklorismu také aranžují písně pro obsazení, která ve folklóru nenacházíme, nebo zkrátka lidové motivy umělecky přetavují v uzavřená hudební díla autorské povahy.⁹

Z uvedeného vyplývá, že hranice prvotní a druhotné existence lužickosrbského folklóru je neostrá. Ani samotný lužickosrbský folklorismus však není homogenní. Můžeme v něm totiž definovat dvě základní roviny. A ani ony nejsou z chronologického hlediska na sebe navazujícími fázemi. V první rovině jde o pódiovou produkci tradiční lužickosrbské hudby prostřednictvím jejich původních nositelů na původní hudební nástroje. Tradiční hudba je zde tedy pouze přesunuta do nového prostředí. Ve druhé rovině již nacházíme profesionální nebo profesionalizované hudebníky, kteří nejsou původními nositeli folklórní tradice a provozují rekonstrukce tradiční lužickosrbské instrumentální hudby na novodobé – rovněž profesionální – kopie lužickosrbských nástrojů.

⁷ Viktor Velek: *Slovanská vzájemnost v hudební kultuře Čechů a Lužických Srbů 1848–1948*. Diplomová práce. FF MU, Brno 2005.

⁸ Nawka – Luščanski-Wuschansky: *Jurij Mencl – Ein Laienforscher auf dem Gebiet der sorbischen Volksmusikinstrumente*. Lětopis, Reihe C, 1978, č. 21, s. 103–107.

⁹ Měrko Šořta: *Lětstotk prócowajnow wo rekonstrukciju serbskeje ludoweje huđžby a džěnsniši staw*. Rozhlad 55, 2005, č. 5, s. 172–178.

Obě tyto roviny na sebe plynule nenavazují, jelikož mezi nimi zaznamenáváme určitou přechodovou fázi. Poslední lidoví lužickosrbští muzikanti, jejichž původní činnost odpovídá všem charakteristikám tradičního folklóru, byli totiž zváni k pódiovým vystoupením mimo své tradiční působiště. Na jedné straně jsou tedy tito hudebníci posledními plnohodnotnými nositeli folklórní tradice, na druhé jsou pak prvními představiteli lužickosrbského folklorismu. Z toho vyplývá, že v jeden čas vedle sebe existovali tradiční muzikanti i folklórní revivalisté, nežřídka pak v jedné osobě. Tuto přechodovou fázi autentického hudebně-instrumentálního lužickosrbského folklóru v jeho plnohodnotnou druhotnou existenci časově ohraničujeme koncem 19. století, kdy zaznamenáváme první znaky folklorismu v podobě pódiových vystoupení tradičních muzikantů a padesátými lety 20. století, kdy poslední tradiční muzikanti vymřeli, resp. přestali tradiční folklór produkovat.

ПРОБЛЕМА СТРАТИФИКАЦИИ ПЕРВИЧНОГО И ВТОРИЧНОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ СЕРБОЛУЖИЦКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Статья перечисляет общие знаки, которые отличают аутентичный музыкальный фольклор от его вторичного существования. Первые, таким способом определённые проявления музыкального фольклоризма у лужицких сербов мы находим в деятельности, связанной с Выставкой саксонского ремесла и художественной промышленности в 1896 году в Дрездене. На выставке ещё выступили аутентичные носители серболужицкой фольклорной традиции. Дальнейшем развитием фольклорной музыки занимались музыканты, восхищённые любители, которые уже не являются натуральными носителями фольклорной традиции. Этот тренд завершился после второй мировой войны массовым основанием фольклористических ансамблей, трактующих прежде всего обработки, которые отделились от характера аутентичного фольклора.

