

N Á R O D O P I S N Á

revue

1/2005

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2005, ročník XV

(XLII. ročník Národopisných aktualít)

VYDÁVÁ Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

REDAKČNÍ RADA:

Jan Blahůšek, Hana Dvořáková, Richard Jeřábek, Eva Krekovičová, Jan Krist,
Vlasta Ondrušová, Martina Pavlicová, Karel Pavlišťík, Daniela Stavělová, Martin Šimša,
Lucie Uhlíková, Marta Ulrychová, Miroslav Válka

Šéfredaktor: Jan Krist

Redaktorka: Martina Pavlicová

Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková

Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 31. března 2005

ISSN 0862-8351

N Ā R O D O P I S N Ā

revue

1/2005



OBSAH

Studie

Slovenský ornament v tlačených vzorníkoč. (K vzniku a významu zbierok vzorov od konca 19. do polovice 20. storočia) (<i>Juraj Zajonc</i>)	3
Výuka kreslení lidového ornamentu (podle časopisu <i>Náš směr</i>) (<i>Alena Křížová</i>)	15
Česká společnost a kroj v osmdesátých letech 19. století (<i>Anna Pohořálková</i>)	23
K činnosti Zemského ústavu pro zvelebování živností pro zemi Moravu v Brně (<i>Iva Magulová</i>)	29
Ikonografické proměny moravského portáše (<i>Daniel Drápala</i>)	35
Historie a ikonografie slovanského božstva. Radegast na Radhošti (<i>Jana Tichá</i>)	44

Fotografická zastavení

Lázeňské odpoledne - „twenties“ v Luhačovicích (<i>Lenka Nováková, Helena Beránková</i>)	53
--	----

Proměny tradice

Lidový oděv a jeho současná společenská potřeba (<i>Romana Habartová</i>)	56
---	----

Společenská kronika

Oslava tancem. Osmdesátiny choreografky Jiřiny Mlíkovské (<i>Daniela Stavělová</i>)	58
Blahopřání Zdence Jelínkové (<i>Martina Pavlicová</i>)	60
Jako s ty, Janošku, přes ty hory přešel... (Za Janem Čumpelíkem) (<i>Karel Pavlišťík</i>)	60
Za Olgou Tesauerovou (<i>Věra Frolcová</i>)	61

Konference

Seminář Historické hospodářské stavby venkova, realita a perspektivy (<i>Markéta Hanzlíková</i>)	63
Differenz verbindet? (<i>Jana Nosková</i>)	64

Výstavy

Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století (<i>Jana Mlatečková</i>)	65
Vánoční stromky v proměnách času (<i>Martin Šimša</i>)	67

Festivaly

Strakonice 2004 (<i>Josef Jančář</i>)	68
---	----

Recenze

B. Čapková - K. Kořízek: Lidové písně z Úpicka (<i>Marta Toncrová</i>)	69
J. Hanzal: Cikáni na Moravě v 15. až 18. století. Dějiny etnika na okraji společnosti (<i>Josef Jančář</i>)	71

Zprávy

Moravské vyšívání v Anglii (<i>Josef Jančář</i>)	71
--	----

Resumé

72

SLOVENSKÝ ORNAMENT V TLAČENÝCH VZORNÍKCH. (K VZNIKU A VÝZNAMU ZBIEROK VZOROV OD KONCA 19. DO POLOVICE 20. STOROČIA)

Juraj Zajonc

Súbory ornamentálnych motívov vydávané a rozšírované v tlačenej podobe a slúžiace ako predlohy výšiviek, prípadne tkanín, alebo výzdoby rozličných umelecko-remeselných predmetov, sú dôležitou zložkou európskej dekoratívnej tradície od obdobia renesancie. Považované sú predovšetkým za prvky kultúry, prostredníctvom ktorých sa vzory a motívy šírili bez ohľadu na pôvod a bez nutnosti rešpektovať hranice krajín. Vnímané sú ako prepojenie rozličných období, kultúr i spoločenských vrstiev, vďaka ktorému sa mnohé motívy, ornamentálne kompozície postupne stali súčasťou celoeurópskeho kultúrneho dedičstva (Paludan - Hemmer 1991, s. 13). Vzorníky boli úzko spojené aj s myšlienkovým a kultúrnym prúdením doby, s ekonomickou, politickou, celkovou spoločenskou situáciou krajiny ich vzniku alebo používania. Uvedomenie si týchto podmienok je základným východiskom hľadania odpovedí na otázky, čo určovalo obsah vzorníka a aké miesto mal či ako fungoval vo výtvarnej tradícii určitého spoločenstva. Pohľad na vzorníky v kultúrno-historickom kontexte umožňuje dozvedieť sa viac aj o samotnom spoločenstve. Cieľom príspevku je sledovať vznik a funkcie vzorníkov obsahujúcich ornamentálne motívy pochádzajúce z dekoratívnej tradície dedinského prostredia Slovenska a priblížiť obsah týchto, často torzovito zachovaných alebo ťažko dostupných, špecifických dokladov vývoja výtvarnej kultúry.

Slovenské motívy v slovenských vzorníkoch

Vplyv tlačенých vzorníkov na dekoratívnu tradíciu Slovenska je zreteľný od počiatku ich šírenia z Talianska, Nemecka a neskôr aj z iných krajín. Dokladom toho je predovšetkým pestrá a široká škála vzorov a motívov, najmä vo výšivkách, ktorá je výsledkom spojenia podmienok domáceho prostredia a kultúrnych vplyvov z iných krajín sprostredkovaných aj vzorníkmi. Ich priamy vplyv dokazujú úplné prepisy motívov i celých kompozícií v textilnej kultúre šľachty či cirkvi. Dedinské obyvateľstvo sa k motívom zo vzorníkov dostávalo zväčša prostredníctvom hotových výšiviek (napr. v kostoloch, na panských dvoroch, v mestách). Používanie vzorníkových motívov vo výšivkách, ale aj v iných oblastiach dekoratívneho prejavu dedinského prostredia, však podliehalo iným princípom ako slohová

móda. Motívy rozličného pôvodu sa tu často spájali, vzory sa uchovávali aj po zániku slohového obdobia, v ktorom vznikli. Vďaka neustálemu opakovaniu i kreatívnemu prístupu tvorivých jednotlivcov sa škála motívov obohatila o varianty a postupne sa stala súčasťou kultúry spoločenstva lokality či oblasti. Vo výšivke tento vývoj v 19. storočí vyústil do sformovania jej lokálnych a oblastných typov (Chlupová 1986, Zajonc 2004b).

Pokým v predchádzajúcich storočiach sa na územie Slovenska dostávali tlačené vzorníky a ich prostredníctvom vzory a ornamentálne motívy z iných krajín, koncom 19. storočia tu začali vznikať a rozširovať sa súbory vzorov čerpajúce z motivickej škály domácich výšiviek. Záujem o výšivku ako súčasť vlastnej kultúry bol v tomto období súčasťou celoeurópskeho kultúrneho prúdenia. V centre pozornosti boli výšivky späté s kultúrou vrstvy spoločnosti nazývanej ľud, ktorá bola považovaná za základ národa. Na Slovensku to bola predovšetkým výšivka roľníckych, dobytkárskech a pastierskech dedinských spoločenstiev, ktorá bola pri presadzovaní národno-emanipačných cieľov používaná ako dôkaz starobylosti, vysokej kultúrnej úrovne Slovákov. Toto odvetvie domácej textilnej výroby malo aj pomôcť pri zlepšovaní ekonomickej situácie dedinského obyvateľstva. Uplatnenie prvkov jeho textilnej kultúry v súdobej kultúre iných vrstiev spoločnosti (i za hranicami územia Slovenska) malo súčasne dokumentovať schopnosti tejto vrstvy obyvateľstva. Prostredníctvom výšivky sa dokumentovala aj príbuznosť kultúry Slovákov s kultúrami iných, predovšetkým slovanských národov.

Obrátenie pozornosti k tradičnému odevu, textilu a výšivke v 70. rokoch 19. storočia súviselo aj s potrebou nájsť prvok vhodný na prezentáciu kultúry Slovákov predovšetkým na súdobých výstavách v zahraničí. Tak bola v rámci určitej kontinuity slovesnosť, ktorá bola generáciou štúrovcov považovaná za dokonalý útvar, nahradená rovnako dokonalým umeleckým výtvarom - výšivkou a čipkou (Urbanová 1987, s. 228). Na domáciach i zahraničných výstavách rovnako ako v centre záujmu nadšencov i odborníkov nebola len výšivka z dedinského prostredia. Objavovali sa tu, hoci v menšej miere, aj výšivky z územia Slovenska tvoriace súčasť textilnej kultúry iných vrstiev spoločnosti, pričom často nebol jasný ich

pôvod. Tak tomu bolo napr. na *Výstavke slovenských výšivok*, ktorú v roku 1887 zorganizoval v Martine *Spolok slovenských žien Živena*. Zo série správ v *Národných novinách*, v ktorých Pavol Socháš takmer s fotografickou presnosťou opísal vystavené exponáty, vyplýva, že medzi nimi boli výšivky z kostolov i z prostredia šľachty.¹

Základným východiskom štúdia, zbierania a publikovania výšiviek, bola ich motivika. Rovnako ako zbieranie výšiviek, aj zhromažďovanie a následné publikovanie ich vzorov vo forme zbierok a vzorníkov malo za cieľ vytvárať doklad o kultúrnej úrovni Slovákov a súčasne bázu pre ďalší rozvoj výšivky. Motívy boli často publikované spolu s ich názvami v nárečí lokality, oblasti, v ktorej boli zaznamenané. Pestrosť názvov a ich pôvod v jazyku Slovákov bol totiž tiež považovaný za dôkaz starobylosti a pôvodnosti vzorov i výšiviek v ich kultúre.

Významným podnetom rozvoja záujmu o tradičný odev (kroj) a výšivku bola *Výstavka slovenských výšivok* v roku 1887. Okrem toho, že išlo vôbec o prvú slovenskú výstavu, bola aj prvou sebaaprezentáciou kultúry Slovákov. Otvoril ju novinár a redaktor Ambro Pietor, podľa ktorého „dôkazom našej kultúry je aj malebný kroj nášho ľudu a na tom kroji naše slovenské výšivky... každá stará plachta, čepiec, košeľa, oplecko, alebo aj len kus výšivky je kusom našich kultúrnych dejín“ (Reč 1887, s. 5). Pôvod výšivky Slovákov vysvetľoval na základe vývoja jej ornamentiky: „Kvet našich výšivok padá do doby cyrillo-methodskej, ako dokazujú to zbytky ornamentov na rúchu cirkevnom: „Slovanskí vierozvestovia našli toto umenie u slovanského ľudu; ale oni ho nezničili; oni ho len preniesli z pohanskej nádoby a okrasy do služby kresťanskej““ (ibid.).²

Množstvo materiálu - krojov, výšiviek, čipiek, rozličných textílií - sústredovaného od 70. rokov 19. storočia a následná prezentácia jeho veľkej časti na Výstavke v Martine vyvolali potrebu spoznať techniky, ornamentálne prvky a prístup k ich triedeniu (Urbancová 1987, s. 226-229). Túto fázu, bez ktorej nebolo možné textilné artefakty cielene využívať na propagačné ani ekonomické ciele, realizovali predovšetkým Andrej Kmet' a Pavel Socháš, u ktorých sa v rozličnej miere spájal vedecký a ekonomický záujem o výšivky a ich ornamentiku.³

Etnograf, maliar, publicista Pavol Socháš bol jedným z iniciátorov a následne patrila k hlavným organizátorom martinskej Výstavky. Bol zberateľom artefaktov tradičného výtvarného umenia, najmä textilu, predovšetkým z dedinského prostredia a jeho znalcom a propagátorom. Od

konca 80. rokov 19. storočia uverejňoval články o slovenských výšivkách a odevu. Patrí k nim aj séria 30 článkov o Výstavke uverejnená v *Národných novinách*. Články obsahovali okrem podrobných opisov vystavených kolekcií i jednotlivých exponátov aj Socháňove názory na vývoj a funkciu tradičného odevu a textilu Slovákov vrátane výšiviek. Výstava bola pre Socháša silným impulzom pre ďalšie aktivity späté s výšivkou. Po jej skončení študoval a zbieral na Slovensku materiál pre svoju zbierku a začiatkom nasledujúceho roku odišiel do Prahy. Tam pokračoval v štúdiu a porovnávaní výšiviek, pričom bol v styku s českými odborníkmi na túto oblasť (Urbancová 1987, s. 228, 234-235).

Socháš venoval veľkú časť svojich aktivít (popri vedeckom záujme o výšivku) snahám - ako v roku 1888 napísal A. Kmet'ovi - umelecký domáci priemysel „uviesť do obchodu“ (ibid., s. 245). Tieto boli podnetom aj pre vydanie vzorníka, podľa ktorého mali ženy v obciach, s ktorými boli A. Kmet' a P. Socháš v kontakte, vyhotovovať výšivky na predaj. Vzorník vyšiel v roku 1890 v Prahe pod názvom *Vzory slovenského národného vyšívání*. Vzory zaradené do vzorníka Socháš zrejme kompozične upravoval, aby vyhovovali obchodným cieľom.⁴

Rozsahom najväčšou prácou v oblasti slovenských vzorníkov bolo zostavenie a vydanie ôsmich súborov (každý obsahoval 40 listov) s farebnými vyobrazeniami výšivkových vzorov, ale aj čipiek, odevných súčiastok, textílií a ďalších ornamentálne zdobených predmetov. Prvý súbor nazvaný *Vzory staroslovenských národných výšiviek* vyšiel v roku 1892. Ostatné vyšli do roku 1912 pod názvom *Slovenské národné ornamenty*. Vzorníky P. Socháš vydával vlastným nákladom. Vzhľadom na nedostatok finančných prostriedkov vo veľmi malom náklade a preto tento, hoci rozsiahly súbor, zrejme nemal výraznejší vplyv na súdobý dekoratívny prejav (ibid., s. 234).

U katolíckeho kňaza, o. i. súčasne aj etnografa a vlastivedného bádateľa Andreja Kmet'a vychádzal záujem o ornamentiku výšiviek (i čipiek) nielen z vedeckého záujmu, ale aj z úspešných aktivít v oblasti ich propagácie na zahraničných výstavách a z organizovania ich predaja s cieľom zlepšiť ekonomickú situáciu obyvateľov obcí v oblasti Hont, kde dlhodobo pôsobil. Na základe poznania veľkého množstva textílií z viacerých hontianskych obcí vznikla jeho práca *O výšivkách a čipkách v Honte* (1893). V prvej časti sústredil údaje o technikách, motívoch výšiviek a ich názvoch. Zaoberal sa aj ich pôvodom:

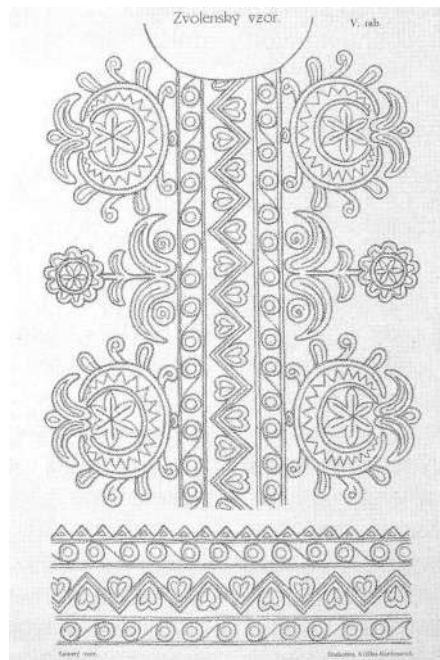
za tvorcov motívov považoval Slovákov inšpirovaných prírodou, okolitým svetom.⁵ Súčasťou práce sú fotografie výšiviek a čipiek, postáv v krojoch a kresby dvadsiatich výšivkových motívov v štvorcovej sieti doplnené názvami. Hoci si Kmeť uvedomoval význam zaznamenávania vzorov, k tvorbe samostatného vzorníka nedospel. Zrejme najmä preto, lebo čo sa týka výšiviek, čipiek či textílií, venoval veľké úsilie ich propagácii a organizovaniu ich výroby a predaja.⁶

To, čo sa nepodarilo zrealizovať A. Kmeťovi, uskutočnila jeho spolupracovníčka Drahotína Kardossová, rod. Križková. Spočiatku mu pri predaji a propagovaní výšiviek i čipiek pomáhala, neskôr túto činnosť od A. Kmeťa úplne prevzala. Bola zorientovaná v súdobej móde, ako žena vedela posúdiť vhodnosť použitia výšiviek a čipiek z dedinského prostredia v mestskom prostredí, na základe čoho vyšivačky a čipkárky pri práci usmerňovala. Nie len v Honte, ale aj na Považí a na Orave mala sieť spolupracovníčok, prostredníctvom ktorých získavala podporu ich manželov a celých významných rodín. Kardossová

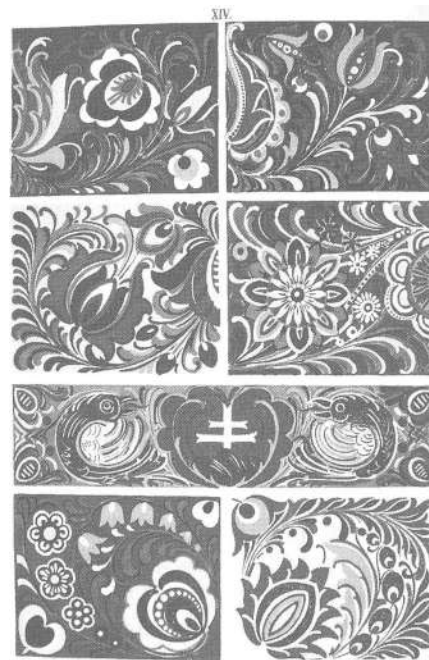
chápala výšivku zhotovenú v dedinskom prostredí ako súčasť národnej a súčasne súdobej textilnej kultúry, ktorá nie je spätá len s minulosťou (Zajonc 2004, s. 103-104). Toto vnímanie výšivky i praktické skúsenosti s jej predajom ju priviedli k tvorbe výšivkových vzorníkov. Ako prvý vyšiel v roku 1926 *Vzorník krížikavého vyšívania ľudového v Honte na Slovensku* (druhé vydanie v roku 1927).⁷ Vzorník obsahuje 18 listov farebných predlôh krížikovej výšivky z oblasti Hontu. Autorka v úvode objasnila východiská a ciele zostavenia vzorníka, pričom spojila staršie názory na pôvod a význam výšivky ako dokladu minulosti Slovákov a jedinečnosti ich kultúry⁸ s reflexiou jej vývoja a vnímania ako základu ich súdobej kultúry.⁹ O význame, ktorý bol vzorníku oficiálne pripisovaný, svedčí fakt, že vyšiel s podporou ministerstva školstva a národnej osvety, Matice Slovenskej a Živeny. Vzorník mal slúžiť aj na propagáciu kultúry Slovákov v zahraničí, pretože úvod a informatívne texty na jednotlivých listoch (názov vzorníka, zberateľka) sú okrem slovenčiny aj vo francúzštine.



List VI. zo vzorníka P. Socháňa *Vzory slovenského národného vyšívání* (Praha 1890).



Tab. V. zo vzorníka D. Križko-Kardossovej *Slovenské vzory zo štyroch stolíc* (1929).



List XIV. zo vzorníka Š. L. Kostelníčka *Slovenská ornamentika* (I. diel vydania z roku 1928).

Publikovanie vzorov výšiviek vo vzorníku P. Socháňa (1890) i D. Kardossovej bolo o. i. spojené s ich používaním na výzdobu tzv. *slovenskej* alebo *národnej košeľe*. Bola súčasťou mužského národného odevu, ktorým sa vyjadrovala príslušnosť jej nositeľa k národne orientovanej inteligencii. Jej vznik zrejme súvisel so slavianofilstvom, pretože forma košeľe vychádza z prvkov ruského ľudového odevu. Mala strih podobný ruskej košeli rubaške so stojatým golierom a bočným zapínaním. Golier, náprsenka a manžety boli vyšité alebo sa zhotovovali samostatné náprsenky, ktoré sa na košeľe našívali. Prvá zmienka o takejto košeli, ktorú P. Valášek-Nitriansky doviezol z Moskvy, je z roku 1885. Vo väčšom počte sa vyšívajúce košeľe objavili v Ružomberku, Martine a vo Viedni roku 1892 medzi členmi spolku Tatran a Národ. Na Národopisnej výstave československej v Prahe v roku 1895 sa stali znakom národne cítiacej inteligencie. Nosili ich aj národovci na Morave a v Čechách pod názvom *slovenská košeľa* (Štefániková 1991, s. 40-41).

Návrhy vzorových kompozícií na národnú košeľu obsahujú 4 posledné listy *Vzorníka krížikavého vyšívania...* D. Kardossovej. V roku 1929 vydala na vlastný náklad ďalší vzorník, nazvaný *Slovenské vzory zo štyroch stolíc* obsahujúci 10 listov s farebnými kresbami predlôh výšiviek na národnú košeľu (vždy vzor na náprsenku a na manžety). Autorka v texte k jednotlivým listom uviedla oblasť pôvodu predlohy, techniku výšivky a názvy niektorých motívov. Okrem výšiviek podľa počítanej nite sem zaradila aj predkreslenú výšivku.¹⁰ Uvažovala aj o využití vzorov zo vzorníka na iné textilie.¹¹ Vzorník je len v slovenčine.

Národopisec Antonín Václavík v recenzii nehodnotí tento vzorník príliš kladne. Uviedol výhrady k výberu niektorých vzorov a poukázal na nutnosť, „aby slovenské výšivky boli reprodukované z vyšitých originálov (príp. aby vedľa fotografií boli kreslené varianty, aby obsahovali celý domáci slovník odborných výrazov techniky vyšívania i domáce názvy všetkých jednotlivých motívov“ (Václavík 1930, s. 344). Podľa jeho názoru podobné vzorníky „možno odporúčať len do mestských škôl a tam, kde už niet domácich vzorov“, aby „v známej túhe po novote“ nespôsobili vytlačenie „krajových domácich vzorov“ (ibid.). Názory D. Kardossovej a A. Václavíka predstavujú dve názorové línie na smerovanie vývoja súdobej výšivky v dedinskom prostredí.

Začiatkom 20. storočia záujem o zbieranie vzorov slovenských výšiviek prevyšoval možnosti ich vydávania tlačou. Svedčí o tom napr. správa Ľudmily Hečkovej (zrejme učiteľky) z liptovskej obce Hybe, uverejnená v roku 1904 v Dennici.¹² Autorka chcela vzory, ktorých mala „sosbieranú hodnú hľbu“, vydať tlačou. Nemala potrebný kapitál a preto uvažovala „kopírovať nakreslené vzory doma, ktorý spôsob po dôkladnom uvážení zdá sa byť aj najpraktickejším, lebo vzor je jeden a ten istý, už či je tlačенý alebo kopírovaný“ (Hečková 1904). Vzory neprenášala v pôvodnej podobe, ale zo zozbieraných motívov sama vytvárala kompozície pre odevné a interiérové textilie.¹³

Záujem o ornamentiku, zbieranie vzorov, najmä z výšiviek, a vydávanie vzorníkov bolo súčasťou svojrázu, ktorého cieľom bolo prostredníctvom vonkajších prejavov výtvarnej kultúry - výšivkou, odevom, bytovým zriadením či ornamentom - deklarovať vlastenectvo, národné cítenie (Encyklopédia 1995, s. 225). Takúto úlohu plnil už vzorník R. Socháňa z roku 1890 i zbierky vzorov D. Kardossovej. Pokračovali v nej aj výšivkové predlohy v časopise Živena i súbory ornamentov Š. L. Kostelníčka. Ich vydávanie spadá do posledného obdobia svojrázu na Slovensku,¹⁴ v ktorom používanie ornamentu nadobúdalo ďalšie symbolické významy.

Dôležitú úlohu v publikovaní a šírení vzorov výšiviek zohrávala Živena prostredníctvom jej rovnomenného časopisu, ktorý vychádzal v rokoch 1910-1949 (Encyklopédia 1982, s. 658). V roku 1939 sa na jej stránkach objavili viaceré články poukazujúce na význam výšivky pri tvorbe *slovenského štýlu*, na potrebu rozvíjať ju ako dôležitú súčasť ľudového priemyslu s cieľom „postaviť ho na nohy“ i na jej úlohu pri tvorbe *slovenskej módy* (e. I. 1939, Holéczy 1939, Holéczy 1939a, L. Š. 1939, Vitanovská 1939). Záujem o výšivku a jej „národný rozmer“ sa v tejto dobe zintenzívnili v súvislosti so vznikom Slovenskej republiky v roku 1939.

Autorkou predlôh výšiviek na odevné aj interiérové dekoratívne textilie, ktoré tvorili prílohu Živeny,¹⁵ bola na prelome 30. a 40. rokov 20. storočia najmä Elena Holéczyová. Pri ich tvorbe využila široké znalosti škály regionálnych typov výšiviek. Ich prenesením na nové druhy textílií, s prípadnou úpravou pôvodnej kompozície, vytvorila mnoho návrhov na ich využitie v súdobej mestskej textilnej kultúre. Jej vzorníky, ale napr. aj vzorníky D. Kardossovej, boli využívané aj vo výučbe žiačok meš-

tianskych škôl (Gallo 1939), čo prispievalo aj na vidieku k obohacovaniu škály výšivkových motívov.

Z ornamentálnej výzdoby artefaktov z dedinského prostredia vychádzal aj Štefan Leonard Kostelníček.¹⁶ Zaoberal sa tvorbou a propagáciou ornamentov vytvorených štylizáciou pôvodných predlôh a vytvorené motívy označoval ako *slovenská ornamentika*: „Slovenská národná ornamentika je veľké naše umenie. Je to bohatstvo, ktorým nás obdarila príroda... Túto samobytnú ornamentiku uznávajú nielen odborníci, ale aj širší vzdelaný svet a nazýva ju pravým menom „Slovenskou Ornamentikou“. Slovenskú ornamentiku každý dobrý znalec musí rozoznať od neslovenskej“ (Kostelníček [1928], s. [2-3]). Ako jeden z hlavných cieľov svojich aktivít deklaroval zachovanie národnej ornamentiky.¹⁷ Svoj zámer, sledujúc zrejme aj ekonomické ciele, realizoval vydávaním tlačovín s ornamentami (pohľadnice, diplomy, reprodukcie historických dokumentov: napr. pieseň *Hej, Slováci*; text *Martinskej deklarácie*), ktorými dekoroval aj keramiku, sklo, nábytok (*Encyklopédia* 1979, s. 172). Dôležitou súčasťou jeho aktivít, ktoré mali nezanedbateľný vplyv na podobu súdobej ornamentiky, bolo vydávanie vzorníkov.

Podľa dostupných údajov Kostelníček vydal tri súbory (vydania) vzorníkov nazvaných *Slovenská ornamentika*. Každý súbor mal dve časti.¹⁸ V prvej časti *Slovenskej ornamentiky* z roku 1943 uverejnil zámer vydať celkovo 10 častí tohto vzorníka.¹⁹ Na rozdiel od doteraz spomenutých autorov chcel Kostelníček svojimi vzorníkmi nie len „oboznámiť širší kruh obecnstva s podivuhodnou, krásnou slovenskou ornamentikou“, ale aj „pestovať samostatnú kombináciu a štylizáciu ornamentálnej výzdoby“, teda viesť záujemcov, predovšetkým mládež prostredníctvom školy, k tvorbe vlastných ornamentálnych kompozícií a k ich uplatňovaniu vo svojom okolí.

Na dosiahnutie uvedených cieľov slúžili okrem samotných vyobrazení ornamentov aj textové informácie. V textovej prílohe prvej časti *Slovenskej ornamentiky* (napr. vo vydaniach z rokov 1928 a 1943) podal „stručne minulosť slovenskej ornamentálnej výzdoby.“ Tu v časti nazvanej *Z minulosti slovenskej ornamentiky* uviedol, že „slovenská národná výzdoba javí sa hlavne na výšivkách, potom v maľbe na keramike, na stenách domov, na domácom náradí a na rozličných drevených predmetoch“. Toto konštatovanie naznačuje, že výšivka nebola pre neho jediným zdrojom motívov. V texte spracoval, vychádzajúc selektívne z údajov v odborných príspe-

koch,²⁰ stručný prehľad vývoja záujmu o výšivky zo strany uhorského štátu i slovensky orientovanej inteligencie do 20. storočia a zmienil sa aj o podobách výzdoby keramiky od 15. storočia. Za inšpiračný zdroj motívov ľudových výšiviek považoval prírodu a fantáziu ich tvorcov, pričom pripustil aj možnosť preberania vzorov z kultúry iných spoločností.²¹ V samostatnej textovej časti *Ornamentika vo výšivkách slovenských* sa zaoberal ich triedením podľa funkcie a zhotoviteľa,²² stručne spomenul niektoré vyšivačské techniky a údaje o ich pôvode²³ i použití na vybraných súčiastiach kroja (čepiec, šatka, oplecko, zástera, kožuch). Letmo sa dotkol aj ornamentiky paličkovaných čipiek s uvedením viacerých stredísk ich výroby na Slovensku (Kostelníček 1940-41).

Textová časť obsahuje aj *Stručný návod k samostatnej ornamentálnej kombinácii, maľbe a kresbe* s podtitulom *Druhy ornamentov*. Autor tu predstavil vlastné rozdelenie ornamentálnych motívov na základe analýzy ich formy a frekvencie výskytu.²⁴ Uviedol tu prvky, ktoré boli podľa neho dôležité pri štylizácii²⁵ ornamentov (kontrast, rytmus, symetria, proporcia). V súvislosti s farebnosťou ornamentov uviedol názor, že „v našej ornamentike musia sa upotrebiť farby radostné a veselé,... v slovenskej ornamentike musí sa upotrebiť živých farieb ohnivých a slávnostných“ (Kostelníček [1943], s. [3]).

Zámeru autora, aby u používateľov vzorníka „dosiahol pochopenia ornamentu, vycvičil pamäť i fantáziu pri samotnej štylizácii ornamentu, a celých ornamentálnych kompozícií“, bola podriadená aj podoba ich obrazovej časti. Napr. šesťnásť listov prvej časti *Slovenskej ornamentiky* z roku 1943 obsahuje Kostelníčkov „vlastné ornamentálne prvky štylizované na základe ľudového ornamentu“ nakreslené iba v čiernej linke. Listy vzorníka a na nich zobrazené motívy sú usporiadané podľa triedenia uvedeného v textovej časti vzorníka: od lístočkov a vetvičiek cez jabĺčka a tulipány, srdiečka atď. Časť listov obsahuje predlohy ornamentálnych kompozícií na výzdobu predmetov i stien.²⁶ Motívy a kompozície sú vytvorené a publikované bez naznačenia akejkoľvek spojitosti s ornamentikou konkrétnej oblasti či lokality Slovenska. Formálne majú spoločné základné črty i viaceré prvky s predkreslenou výšivkou z okolia Bratislavy, Trnavy a Piešťan.

Vo vydaní *Slovenskej ornamentiky* z rokov 1940-41 je v druhej časti (obsahuje šesťnásť listov) pri motívoch výšiviek uvedená časť Slovenska, oblasť alebo lokalita, a textília, z ktorej bola výšivka prevzatá. Aj v tomto vzor-

niku autor predstavil (už farebné) „vlastné ornamentálne štylizácie a ukážky tvorieb ľudu z rôznych krajov Slovenska, ... ornamenty jednotlivé a celé výzdoby nášho ľudu z rôznych rázovitých krajov Slovenska, Moravy a Podkarpatskej Rusy.“ Na poslednom liste je „slovenská ornamentika zo XVII. XVIII. a XIX. stol.“ Autor do súdobého obrazu slovenskej národnej ornamentiky, ktorá mala vznikať na základe jeho predlôh, teda zahrnul vzory nielen z dekoratívnej tradície vidieckeho prostredia a nie len z územia Slovenska.

Kostelníček deklaroval, že vzorníkmi prispieva „k práci tých, ktorí chcú aj na ďalej slovenským svojrázom a zaujímavou stránkou slovenskej kultúry robiť dobré meno nášmu nadanému ľudu“ (Kostelníček [asi 1940-41], s. 3). A to nie len na Slovensku, ale aj v zahraničí, čo dokazujú až sedemjazyčné mutácie textov tvoriacich súčasť niektorých vzorníkov.

Časť vzorníkov Š. L. Kostelníčka vznikla po roku 1939 v dobe Slovenskej republiky. Publikovanie *slovenských ornamentov* a ich používanie bolo vtedy symbol samostatnosti Slovákov ako národa s vlastnou kultúrou vo vlastnom štáte. Túto novú kvalitu symbolizovala aj nová štylizovaná podoba ornamentov vychádzajúca síce z domácej dekoratívnej tradície, avšak stierajúca jej oblasťné či lokálne znaky. V tomto historickom období, ktoré je označované ako tretí svojráz, sa význam ornamentu v českej a slovenskej kultúre odlišoval: pokým v Čechách boli prvky svojrázu, predovšetkým odev, obranou proti „vykoŕšťovatelské panující vrstvě, ... znakem národní sounáležitosti“ (Vydra 1953, s. 406), na Slovensku bol ornament, rovnako ako odev (Štefániková 1991, s. 44), znakom národnej samostatnosti.

Slovenské predlohy v zahraničných, najmä moravských vzorníkoch

Hoci *Vzory slovenského národného vyšívání* vyšli v roku 1890 v Prahe, možno tento vzorník vzhľadom na fakt, že jeho autorom bol P. Socháň, považovať za slovenský. Súborné ornamentálnych motívov obsahujúce vzory vyšíviek zo Slovenska, ktoré sú dielom autorov, ktorí nepochádzali z jeho územia, sa začali objavovať až začiatkom 20. storočia. Boli to predovšetkým vzorníky vydávané na Morave, v ktorých boli slovenské vzory publikované spolu so vzormi z Moravy a Čiech.

Zrejme prvým z týchto vzorníkov je *Sbírka předloh moravského a uhersko-slovenského ornamentu* z roku

1902. Jeho autorom bol Ondřej Pisch, ktorý pôsobil ako učiteľ meštianskej školy v Kojetíne. Ide o jeho druhé dielo tohto druhu. V roku 1896 vyšla jeho *Sbírka předloh moravského ornamentu*,²⁷ ktorej rozšírením o „několik vzorů vyšívání uhersko-slovenského“ vznikla zbierka z roku 1902. Do nej zaradil aj pomerne obšírny text nazvaný *Ornament moravský*. Na základe „vlastního studia a použitím článků jiných badatelů“ v ňom podal výklad o pôvode a povahe ornamentiky u Slovanov i členenie moravského ornamentu na *ornament hanácký, valašský, slovácký* a *uhersko-slovenský*.²⁸ Za najcennejšie pamiatky moravskej ornamentiky označil výšivky. V texte sa venoval aj druhom textílií, na ktorých sa vyskytovali. Okrem toho uviedol aj údaje o priečeliach domov, krasliciach, keramike a nábytku zdobenom ornamentom. Ďalej sa zaoberal formálnou stránkou motívov,²⁹ ich kompozíciou a farebnosťou. Preto, aby „i na nižších stupních školské návštěvy náš ornament, obyčejně dosti složitý, se ujal, připojil jsem i krátký návod, kterak si počínati při rozboru ozdoby“, ktorý je obsiahnutý v časti textu s názvom *Kterak upotřebiti vzorů národních při vyučování?* Text tvoriaci súčasť vzorníka je doplnený fotografiami osôb v krojoch, ornamentom zdobeného vstupu do domu, kraslíc a keramiky. Vyobrazenia, pôvodne publikované v časopise Český lid, získal Pisch od redaktora Č. Zíbrta. Cieľom vydania vzorníka bolo „zachovati a širším kruhům přístupným učiniti staré památky národní“ (ibid., Předmluva). Fakt, že *Sbírka předloh* bola v tom istom roku ako český originál vydaná aj v nemeckej a francúzskej jazykovej mutácii, naznačuje rozsah zámeru autora alebo vydavateľa rozšíriť ju aj v zahraničí.

Vzorník obsahuje celkovo 45 listov s čierno-bielymi a farebnými vyobrazeniami ornamentálnych motívov a ich kompozícií vo výšivke, menej na nábytku a na keramike. Radenie listov i usporiadanie motívov korešponduje s triedením motívov v textovej časti práce.³⁰ Údaje k motívom a kompozíciám na jednotlivých listoch sú pomerne rozsiahle: okrem oblasti pôvodu ju tu uvedený druh textílie alebo predmet, na ktorom sa vzor nachádzal a prípadne aj rady, ako vzor použiť.³¹ Vzorník je svojou štruktúrou veľmi podobný neskôr vydaným vzorníkom Š. L. Kostelníčka.

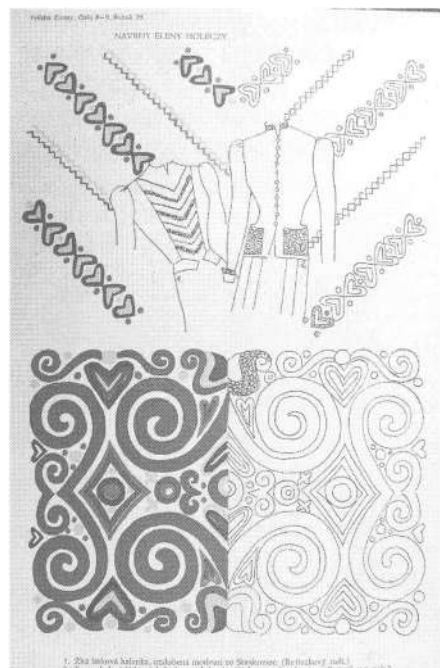
Ďalší vzorník obsahujúci vzory vyšíviek zo Slovenska pod názvom *Vzory vyšívání lidu uhersko-slovenského* „dle originálů kreslila a vydala“ v roku 1908 Berta Sojková. Ani u nej nešlo o ojedené dielo. Bola autorkou práce *Vzory vyšívání lidu slovanského na Moravě* pozostávajúcej z troch

zošitov (dva vyšli v rokoch 1887 a 1890). Vznik vzorníka z roku 1908 podnietilo vyhlasovanie slovenských výšiviek za výšivky maďarské, čo bolo podľa autorky prejavom útlaku „pobratimského národa..., kdy ruka maďarská s nebývalou krutostí odumírající svůj národ bezohledným maďarisovaním národností nemaďarských zachovati se snaží. Národ slovenský, větev národa našeho nejvíce po- ciťuje útlaků těch“. Silným podnetom pre autorku bola aj krvavá masakra v obci Černová pri Ružomberku³², ktorá bola jedným z prejavov ostrej konfrontačnej politiky Maďarov voči nemaďarským národom (Holec 2003, s. 237). Preto autorka vzorník venovala „důstojnému pánu, panu Andreji Hlinkovi, faráři ružomberskému, statečnému trpiteli pro práva lidu“ a „celý čistý výtěžek věnován ve prospěch ubohé Slovače...“, konkrétno „pro sirotky Černovské“.

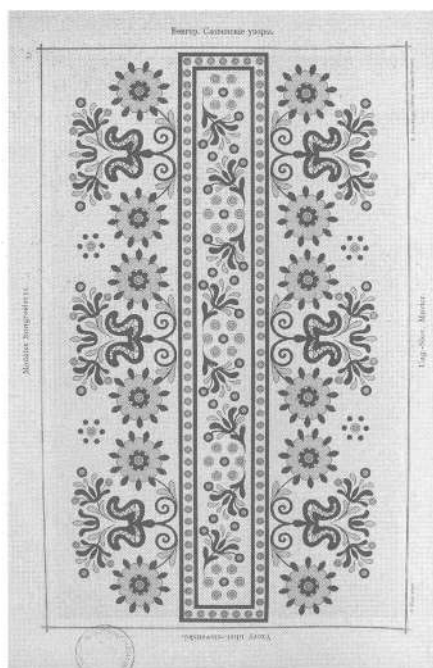
Vydaním vzorníka chcela Sojková „podati veřejnosti ukázky výšivek lidu uhersko-slovenského, aby i rouška cizá zakrývající kulturu slovanskou z části sejmuta byla“. Autorka vyšívanie, rovnako ako paličkovanie či piek, považovala u Slovienok za „větev samorostlé vzdělanosti, která počátkem svým sahá do dávného pravěku“, čoho

dôkazom bolo jeho vlastné názvoslovie. Vzorník obsahuje 10 tabúl vzorov prevažne krížikovej výšivky. Časť vzorov autorka, podľa jej údajov, získala od D. Kardossovej. Hoci ide o vzory prevzaté z dedinského prostredia, Sojková uvádza rady, ako ich použiť aj na textilie používané v meste (napr. vyšívané vankúše).

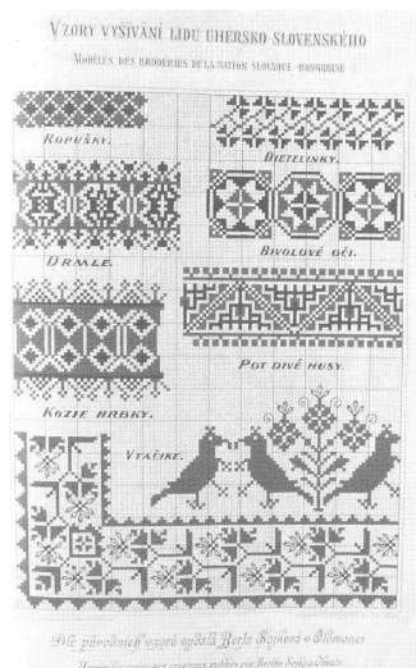
O rok neskôr vyšiel vzorník *Studie lidových výšivek z Čech, Moravy a Uher. Slovenska s podtitulom Sběrka kreseb ku poznání našeho lidového ornamentu výšivkového*. Jeho autorom bol Josef Šíma, ktorý v Prahe vyštudoval architektúru a potom pôsobil ako stredoškolský profesor. Od roku 1904 bol profesorom na Štátnej priemyselnej škole v Brne a začal pôsobiť aj ako riaditeľ národopisných zbierok Moravskej muzeálnej spoločnosti. Poznal nielen moravskú, ale aj slovenskú kultúru dedinského prostredia. Už v roku 1887 spolu s Josefom Klvaňom navštívil Slovensko, kde fotografoval odev, jeho výzdobu a iné sféry života patriace do okruhu jeho záujmov. Výšivky sám aj zbieral a fotograficky dokumentoval (Beránková 2004). V roku 1897 vydal vzorník *Slovácké vyšívání stehem křížkovým a vrkůčkovým*.



Vzorník z časopisu *Živena* (29, 1939, č. 8-9). Halenky zdobené motívami zo Stankoviec.



O. Pisch: *Sběrka předloh moravského a uhersko-slovenského ornamentu* (1902), list č. 33.



B. Sojková: *Vzory vyšívání lidu uhersko-slovenského* (1908), tab. VI.

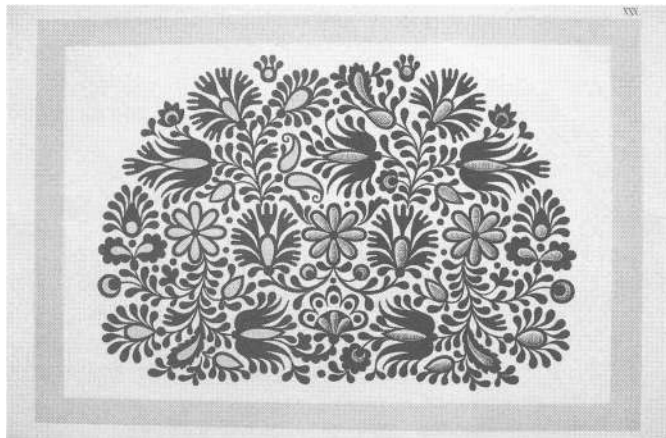
Cieľom zostavenia a vydania vzorníka v roku 1909 bolo poskytnúť tým, „kteří o věc se zajímají a zejména pak školám, řadu vzorů umění lidového, za tím účelem, aby umožnila sbírka tato studium vzorových těch prací lidových i tam, kde nedostává se sbírky originálů“ (Šíma 1909, s. [1]). Autor považoval výšivkové motívy za predlohy vhodné na osvojovanie si zručností v rysovaní, kresbe a kompozícii. Naplnenie týchto cieľov nebolo len osobnou ambíciou autora, ale aj predmetom širšieho záujmu. Potvrdzuje to fakt, že vzorník vyšiel s podporou Ministerstva kultu a vyučovania.

Vzorník je zložený z tridsiatich obrazových tabúl. Obsahujú najmä výšivky z Moravy, Čiech a na troch aj výšivky z okolia Nového Mesta nad Váhom a z okolia Trnavy. Textová príloha obsahuje úvod objasňujúci ciele vydania vzorníka a jeho členenie. Nasledujúci zoznam vzorov je spojením Šimovho technického a etnografického pohľadu na výšivku. K viacerým tabuliam je v zozname uvedený geometrický nákras vzoru. U väčšiny vzorov je uvedené ich nárečové pomenovanie. Pri každom vzore je údaj o lokalite a textílii, z ktorej pochádza. Niektoré textílie sú aj zobrazené na fotografiách vložených do textu. Vzorník v roku 1909 vyšiel aj v nemeckej, anglickej a ruskej jazykovej mutácii. Preto ho možno vnímať ako dielo, ktoré malo reprezentovať kultúru Čiech, Moravy a Slovenska v zahraničí.

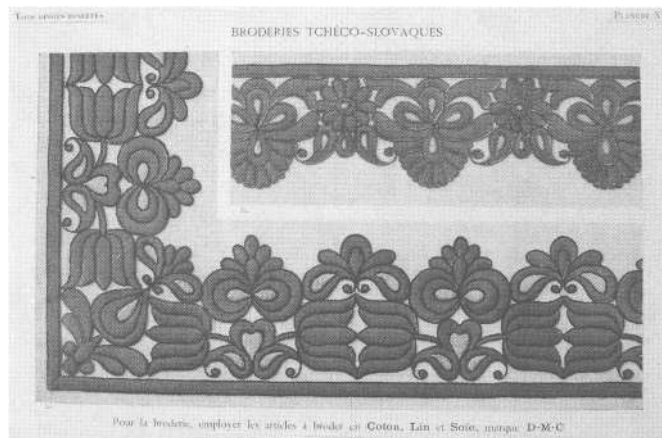
Vydávanie ďalších vzorníkov, zameraných podobne ako súbor vzorov J. Šímu, potvrdzuje význam, ktorý bol v nasledujúcich desaťročiach kladený na ornament

v školskom vyučovaní. Vzory zo Slovenska možno nájsť napr. v práci A. Waltrovej a H. Němcovej-Tichej *Lidové vyšívání moravsko-slovenské. Sběrka vzorů z původních výšivek lidových*. Vydal ju roku 1923 spolok Vesna v Brne. Obsahuje spolu 52 listov. Časť kresieb zobrazuje výšivkové motívy z okolia Piešťan, Čataja a Slovenského Pravna (Stano - Žatko 1984, s. 266). Ešte presnejšie zameranie na využitie ornamentu v škole mala práca *Svéráz v československých školách* od Eduarda Weicheta (prvá časť vyšla v Prahe v roku 1923). Obsahuje metodický postup pri použití ľudového ornamentu na hodinách kreslenia. Na farebných tabuliach sú zaradené aj ornamente zo Slovenska. Vzorník vyšiel aj v nemeckej jazykovej mutácii (Stano - Žatko 1984, s. 374).

Priamo ako forma prezentácie českých, moravských a slovenských výšiviek v rámci tejto sféry textilnej kultúry Európy bol firmou DMC vydaný v edícii *Bibliothèque DMC* samostatný zošit vzorov *Broderies Tchéco-Slovaques*.³³ Obsahuje 20 listov vzorov výšiviek podľa počítanej nite i predkreslených výšiviek. Sprievodný text neobsahuje žiadne údaje o časti štátu, oblasti alebo lokalite pôvodu jednotlivých vzorov. Identifikovateľné sú napr. výšivky z Rybian, z Čataja. Vzory sú publikované v podobe novozhotovených výšiviek. Predkreslené výšivky sú doplnené predlohami nakreslenými v sieti. Aj napriek absencii presnejšej lokalizácie jednotlivých predlôh bolo vydanie tohto vzorníka dôležitou možnosťou predstaviť v zahraničí prostredníctvom výšivky aj krajinu ich pôvodu.³⁴



Vzorník J. Šímu: *Studie lidových výšivek z Čech, Moravy a Uher. Slovenska* (1909); Tab. XXX: „Ozdoba rukávce z uher. Slovenska - Trnava“.



Vzorník *Broderies Tchéco-Slovaques*, list č. XI; výšivky z okolia západoslovenskej obce Čataj.

Záver

Uvedený prehľad vzorníkov obsahujúcich ornamentálne motívy z územia Slovenska nie je síce úplný a pri jeho koncipovaní som nemal k dispozícii všetky spomenuté vzorníky, predsa na jeho základe možno načrtnúť ich význam a roviny fungovania v kultúre Slovenska od konca 19. do polovice 20. storočia.

Súbory obsahujúce slovenské motívy boli iba jednou z línii predlôh, ktoré sa v sledovanom období na území Slovenska vyskytovali. Okrem nich sa sem dostávali vzorníky z okolitých krajín, ktoré obsahovali predlohy viac či menej spojené s kultúrou krajiny ich pôvodu. Boli to vzorníky nemecké, maďarské či francúzske, a najmä po roku 1918 aj vzorníky české, z ktorých niektoré vychádzali z nemeckých predlôh (napr. viaceré vzorníky z edície *Rokytová sbírka ručních prací* boli českým vydaním publikácií berlínskej edície *Ullstein Handarbeits Bücher*).³⁵

Vzorníky, ktoré začali tvoriť a vydávať slovenskí autori mali za cieľ nie len poskytnúť predlohy výšiviek, ale aj prezentovať kultúru Slovákov. Výšivku ako doklad ich starej a samostatnej kultúry predstavovali aj vzorníky vydané na Morave. Jeden zo vzorníkov tu dokonca vznikol ako výraz nesúhlasu s ich národnostným útlakom (Sojková 1908). Konštatovania o pôvodnosti a starobylosti výšivky u Slovákov slovenskí aj moravskí autori dokazovali o. i. uvádzaním názvov výšivkových motívov z prostredia, v ktorom boli zaznamenané. Táto línia sa tiahne od začiatku sledovaného obdobia (A. Pietor 1887) po vzorníky D. Kardossovej (posledný 1929). Pre lepšie pochopenie zobrazených motívov v zahraničí boli vzorníky od počiatku 20. storočia dopĺňané cudzojazyčnými textami.

Podnetom pre vznik vzorníkov boli aj komerčné aktivity. Boli to buď obchodné zámery, ktorých predmetom boli výšivky, odevné textílie zdobené výšivkou (podľa vzorníka P. Socháňa z roku 1890 mali ženy vyšívať národné košele), alebo samotné vzorníky (P. Socháň sa s týmto zámerom pokúšal vydávať *Slovenské národné ornamenty*, Š. L. Kostelníček vydal viac vydaní *Slovenskej ornamentiky* a s ňou boli spojené aj jeho ďalšie obchodné aktivity).

Rozširovanie slovenských motívov, najčastejšie výšivkových, malo byť základom pre ich používanie na výzdobu textílií, ale aj iných predmetov, ktorých používaním, prezentovaním vyjadroval ich nositeľ, majiteľ príslušnosť k vlastnému národu. Z odevných textílií túto funkciu spočiatku plnila predovšetkým *národná košeľa* (napr. vzorník

D. Kardossovej 1929). Neskôr sa používanie motívov stalo súčasťou *slovenskej módy* (napr. predlohy v časopise *Živena*) a základom *slovenského ornamentu* (Kostelníček). V rámci slovenskej módy sa výšivkové motívy z dedinského prostredia aplikovali na ženský odev, ktorý mal formy a strih podľa súdobej módy. Uplatnili sa aj na textíliách používaných v mestskom interiéri: na dekoratívnych prestieraniach (napr. *kávové obrusy*), dekoratívne vankúše a pod. Pokým slovenská košeľa bola prejavom snáh smerujúcich k politickej samostatnosti Slovákov, slovenská móda i slovenská ornamentika boli výrazom jej dosiahnutia a existencie.

Vydávanie vzorníkov malo na jednej strane slúžiť k uchovávaniu motivickej škály výšiviek, v krajnej polohe bez akýchkoľvek zmien (Václavík 1930), no na strane druhej malo byť východiskom ich uplatnenia v súdobej textilnej kultúre (napr. Hečková 1904, Sojková 1908, Kardossová 1929, Holéczyová 1939). K uchovávaniu lokálnych, oblasťných špecifik výšivky malo zrejme prispievať aj uverejňovanie vzorov spolu s údajmi o lokalite ich pôvodu.

Podľa údajov vo vzorníkoch mala významnú úlohu v procese poznávania a uplatňovania výšivkových vzorov, ornamentu zohrávať školská výučba. Autori tento zámer buď len deklarovali, alebo ho pri tvorbe vzorníkov zohľadnili zaradením metodických pokynov či zostavením špeciálnych vzorníkov, ktorých vydanie bolo podporené orgánmi a inštitúciami zaoberajúcimi sa výchovou a vzdelávaním (Pisch 1902, Šíma 1908, Kardossová 1926, Kostelníček a i.). Motívy ornamentov slúžili ako prostriedok výučby geometrie, kreslenia, na poznanie vlastnej kultúry i pri výchove k vlastenectvu.

Vzorníky sú dôležitým prameňom poznania názorov nie len na vývoj výšivky a ornamentiky všeobecne, ale obsahujú aj údaje o používaných technikách a materiáloch. Viaceré zbierky vzorov sú dokladom vývoja vedeckých snáh o poznanie tejto časti tradičnej kultúry, pretože obsahujú triedenia motívov, analýzu ich frekvencie v ornamentike či úvahy o ich pôvode. Vzorníky umožňujú sledovať aj vývoj prístupu k publikovaniu motívov a kompozícií, vrátane vstupu jedinca do procesu ich formálnych zmien. Pokým na konci 19. a začiatkom 20. storočia prevažovala snaha preniesť motív do vzorníka v autentickej podobe, neskôr prichádza k jeho autorskej štylizácii, predovšetkým u Š. L. Kostelníčka pri tvorbe *slovenského ornamentu*.

Vzorníky nevznikali vždy len čerpaním podnetov z autentického prostredia alebo tvorbu nových návrhov.

Autori často vychádzali aj zo zbierok svojich predchodcov. Platí to aj o sledovaných vzorníkoch, v ktorých niektorí autori inšpirovali buď formou starších súborov motívov (Š. L. Kostelníček vychádzal zo štruktúry vzorníka O. Pischu), alebo použili vzory od iných autorov (S. Sojková publikovala vo vzorníku predlohy krížikových výšiviek z Hontu, ktoré jej poskytla D. Kardossová ešte pred vydaním jej vzorníkov).

Z hľadiska vývoja ornamentálnej škály predstavujú uvedené vzorníky prostriedok, ktorým sa prvky ornamentiky dedinského prostredia dostávali do mestského a, najmä pôsobením školskej výučby, aj späť do vidieckeho prostredia. Ide o proces, ktorým sa do slohovej kultúry, avšak už v „rurálnom prepise“, akoby vracali prvky, ktoré v nej v predošlých obdobiach vznikli.

Ornamentálne motívy sústredené vo vzorníkoch umožňujú sledovať aj proces konštruovania podoby ornamentu, ktorý bol označovaný ako slovenský alebo národný. Jeho vznik je spojený s pojmom slovenská výšivka, pretože vzorníky obsahovali predovšetkým vzory výšiviek.

Na základe motívov sústredených vo vzorníkoch možno konštatovať, že *slovenský ornament* vznikol začlenením prvku tradičnej, predovšetkým roľníckej textilnej kultúry do rámca národnej kultúry Slovákov. Bol mu pripísaný symbolický význam vychádzajúci z názorov skupín, ktoré tento konštrukt kreovali. Pod pojem *slovenský ornament* boli zahŕňané aj motívy vychádzajúce z výšiviek z textilnej kultúry iných vrstiev spoločnosti, ktoré boli v širšom pohľade chápané tiež ako *slovenské výšivky* (napr. výšivky zo šľachtického a cirkevného prostredia na Výstavke *slovenských výšiviek* v Martine v roku 1887). Uvedené zistenie korešponduje s poznatkami o vzniku a fungovaní konštruktú *slovenskej čipky* (Zajonc 2004).

Vzorníky, ktoré boli objektom tohto príspevku, sú dôležitým článkom umožňujúcim odкрývať nové dimenzie vývoja textilnej kultúry a dešifrovať ďalšie funkcie dekoratívneho prejavu na Slovensku. Preto, aby bol jeho obraz, ktorý chceme prostredníctvom poznávania vzorníkov získať, čo najkomplexnejší, bude potrebné vrátiť sa priamo k nim a začať úplne na začiatku - vytvorením ich súpisu.

Poznámky:

1. Uvádza napr.: „znamenitá starožitnosť je šatočka z vrblícko-svätomikuláškovej cirkve“ s výšivkou zlatom a hodvábom, ktorá „interessantná a drahocenná je pre jej slovenské zápisky, jaké na nej zhlíadame a ktoré vznešená ruka hrdej aristokratky vyšivala“ (Socháň 1887, s. 2).
2. A. Pietor použil citát z práce *Beitrag zur Geschichte der Slaven in Europa* (Olomouc 1885) od A. Wankela („slovutný moravský učenec..., ktorému menovite patrí zásluha, že ľudovým výšivkám venuje sa v najnovšom čase toľká pozornosť“).
3. Bližšie o nich pozri napr. Zajonc 2004, s. 101-103, 106-108.
4. V roku 1888 Socháň v liste Kmetovi uvádza, že zo 78 náprseniek z košiel, ktoré mu poslal, vybral len 4, lebo „nezdá sa mi zostavenie motívov. Chyba je v tom, že lebo prevažuje mnoho drobných motívov, alebo zas mnoho veľkých...“ (Urbancová 1987, s. 229, 245).
5. „Indián tetoval kožu svoju vážnymi symetrickými podobami z krásnej božej prírody; náš Staroslovák ozdoboval solídnymi výšivkami a mrežkami rúcho svoje tiež dľa prírody... Z tých niekoľko názvov vidíme, odkiaľ bral si náš ľud svoje motívy; z tých predmetov, ktoré mal v dome...; zo živočíchov, ale najviac z rastlínstva... Obracali svoje zraky aj na vyššie predmety nad svojimi hlavami ako na veže a vežičky a na hviezdy“ (Kmet 1893 s. 219).
6. „Veľmi želim, že som to, čo mi od prvopočiatku cez ruky prešlo, nepopisoval a dáko neznačil všetko, aby som aspoň názvy si bol zachoval. Ale na to som ani nepohútal; a podruhé, ktože by to aj stačil, keď človek má všeličoho hrúzu na hlave...“ (Kmet 1893, s. 222).

7. Podľa datovania úvodu bolo dielo koncipované už roku 1920.
8. „Ešte i dnes prevádza sa u nás toľko rôznych spôsobov vyšívania, že takým množstvom máloktorý národ môže sa pochlúbiť. Ako pieseň tak i vyšívanie je výronom fantázie, majúci pôvod vo vnímaní duší ľudu. A ako pieseň národná nám tvary starodávne, pripomínajúce často až dobu pohanskú, tak aj v ľudovom vyšívaní nachodíme starodávne a zvláštne prvky... Pozoruhodné je, že každý ten vzorček má doma svoj zvláštny názov, ktorý v spomenutom okolí [okolie mesta Krupina - pozn. ZJ] všeobecne sa užíva v nárečí pôvodnom... Rázovité príhodné názvy, ktoré slovenská ženička dávala jednotlivým vzorom, sú znakom, že pri práci premýšľala, srovnávala, pri vyšívaní novým prístupným útvarom vyjadrovala dojmy z prírody a najbližšieho okolia“ (Križko-Kardossová 1927, [úvod]).
9. „Novšia doba s novou kultúrou donáša z mesta nejeden nový krí-žikavý vzor našim umným vyšívarkám a tento dostane názov: „s papiera“, alebo „židovská furmička“... Bolo by žiadúco, aby tradičná umelecká schopnosť nášho ľudu sa poznala, zachovala a udržovala školou a bola podmienkou ďalšej tvoriacej činnosti... Ako slovenské ženičky pociťovali radosť zo života, z bariev, z práce pri vymysľovaní piesní, pohádok a výšiviek, tak s takýmto povznesením nech upotrebuje tieto vzory ďalšie pokolenie nášho oslobodeného národa“ (ibid.).
10. Napr.: „I. tabuľka je „Nitriansky vzor“, známy pod menom „Piešťanská výšivka“. Ľud menuje tento vzor „Jaštericové ruže“. Vyšívajú sa plochým a stonkovým stehom... V. a VI. tab. podávajú nám vzor

- zo Zvolenskej župy, nazývaný „*Slatinská výšivka*“. Je prevedená retiazkovým stehom. Ľud vyšiva ju tak, že si plátno natiahne na sito nárdiac v pravej ruke na vrchu sita krivú ihlu (háčik) od spodu ľavou rukou držiak zasa niť, - našiva retiazky na plátno“ (Križko-Kardossová 1929).
11. Na konci uviedla: „Týmto mojim dielom predostieram ľudové vzory na národné košele zo štyroch krajov Slovenska a síce: z Nitrianskej, Zvolenskej, Trenčianskej a Hontianskej župy. Dajú sa upotrebiť aj na iné predmety...“ (Križko-Kardossová 1929).
 12. Bol to prvý slovenský ženský časopis (1898-1914).
 13. Z nazbieraných vzorov „spájam a kreslím vzory jakékoľvek a načoľvek. Mužské košeľe, blúzy, zápony (fertuchy), bežníky, rozličné väčšie menšie prikrývadlá, kávové obrusy atď. to sa dá týmto spôsobom krásne vyšívať.“ (Hečková 1904).
 14. Josef Vydra vymedzil v Čechách a na Morave tri obdobia svojrázu: 1848 až 90. roky 19. storočia, od nástupu secesie do prvých rokov po vzniku Československej republiky, od okupácie Čiech a Moravy nemeckou armádou do konca II. svetovej vojny (Vydra 1953). Uvedené medzníky sú obsiahnuté aj v periodizácii vývoja národného odevu na Slovensku (Štefániková 1991).
 15. Začiatkom roka 1939 sa v Živene objavila správa, že prílohy budú vydávané pravidelne (e. l. 1939, s. 25). Za upozornenie na tieto vzorníky i za požičanie viacerých z nich ďakujem pracovníčke Slovenskej národnej galérie v Bratislave prom. hist. Zore Ondrejčekovej.
 16. Maliar ľudových ornamentov; pôsobil v Zamagurí (ako osvetový pracovník), neskôr v Košiciach, Brne a v Bratislave. *Encyklopédia Slovenska III. zväzok K-M*. Bratislava: Veda 1979, s. 172.
 17. „Činnou prácou nedáme zahnúť našej národnej ornamentálnej výzdobe, nedáme jej vypadnúť ani z programu školy, ale budeme dbať na to, aby sa z pokolenia na pokolenie zachovala“ (Kostelníček [1943], s. [2-3]).
 18. Vychádzam z práce Stano-Žatko 1984, s. 374, ktorá uvádza vzorníky vydané v Prešove (1928), v Košiciach (asi 1940-41) a v Bratislave (1943). K dispozícii som mal po jednej časti z každého vydania *Slovenskej ornamentiky* (pozri Použitá literatúra).
 19. „Všeobecný záujem verejnosti o moje menšie práce, ktorými takrečeno od malička žijem,... dodal mi odvahy a smelosti urobiť vydaním tohto diela odvážny krok... V tomto druhom veľkom diele pozostávajúcom z 10 častí...“ (Kostelníček [1943], s. [1]). Zámer nebol zrealizovaný, možno aj preto, že autor v roku 1949 zomrel.
 20. Cituje tu napr. konštatovanie o pôvode vzorov výšiviek u Slovákov od A. Kmeťa (uvedené v poznámke 5).
 21. „Všeobecný záujem o výšivky a rozmanitosť ornamentu počína u slovenského ľudu hlavne v dobe renesančnej. V XVII. storočí pribudol k renesančnému ornamentu aj východný a to pod vlivom Turkov, ktorí boli susední Slovenska v XVI. a XVII. storočí. Slovenský ľud síce nerád pripúšťa do svojej výzdoby cudzie prvky, zato keď to tentokrát predsa robí, prispôsobí ich zaraz i svojmu vkusu a potom ich už v svojom duchu rozvíja. Týmto spôsobom aj cudzie prvky dostaly úplne slovenský ráz... Slovenský ľud... ornamentálnu výzdobu tvorí podľa motívov čiste prírodných a fantastických.“ (ibid., s. [2]).
 22. Výšivky delí na krojové, výzdobné (sú to „práce ženských rúk“), výšivky kožušníkov a krajčírov (práce „vynikajúcich jednotlivých ľudových umelcov...“, ktorí so svojimi výrobkami na mnohých miestach udávajú ráz kroji...)“ (Kostelníček [asi 1940-41], s. [1]).
 23. Napr. „na slovenskú ihlu“; „vyšívanie na „krivú ihlu“ je technika peržského vyšívania“; „krížikové vyšívanie je podobné prácam hucľuským a ruským“; výšivky na „výrez“ poukazujú na vliv taliansky“ (ibid., s. 2).
 24. Ornament rozlišuje prírodný (naturálny), poloprírodný, neskutočný (abstraktný), vybájený (fantastický) a merbový (geometrický) [merba = meranie - Zj.]. „Najviac používané národné ornamentálne prvky sú vetvičky, lístočky, jabĺčka, ruže, tulipánky, zvončenky, karafiáty, srdiečka, hrozienka, vtáky, holuby a kohúty. Okrem naturálneho sa v maľbe a vo výšivke používa ornament vybájený“ (Kostelníček [1943], s. [2-3]).
 25. Týmto pojmom označoval zostavovanie ornamentálnych kompozícií z motívov.
 26. Sú to vzory pre „slovenský ľudový nábytok ozdobený ornamentikou“, alebo použité ako „ozdoba hranatých škatúl, okrasa okených záclon“, na „stolové prikrývky, ozdobné ručníky, podušky a prikrývky políc“, alebo ako „výzdoba ľudovej keramiky, čelo slovenských ľudových domkov“.
 27. Nazdávam sa, že tento vzorník autor označuje ako *prvé vydanie*. Vzorník doplnený o motívy výšiviek zo Slovenska a o text o moravskom ornamente ako *druhé vydanie*.
 28. Začlenenie uhersko-slovenského ornamentu pod ornament moravský však nekorešponduje s názvom *Sbírka předloh moravského a uhersko-slovenského ornamentu*.
 29. Rozdelil ich na geometrické, rastlinné, živočíšne a napodobeniny priemyselných výrobkov (Pisch 1902, s. [4]).
 30. Napr. prvé listy obsahujú motívy (ozdoby obrúb, motívy tulipánu vo vlašskej výšivke atď.), listy s ornamentálnymi kompozíciami nesú pomenovania obsahujúce slová *hanácky, valašský, slovácky* alebo *uhersko-slovenský*
 31. Napr. „List. 3 znázorňuje výplň, jimiž dovedne predkové naši oživovali a vyplňovali prázdne plochy... V průmyslu užije se jich v knihtiskařství, tkalcovství, v keramice, v řezbářství a jinde.“
 32. Obec Černová bola rodom rímskokatolíckeho kňaza Andreja Hlinku, zakladateľa Slovenskej ľudovej strany. Miestni veriaci tu z vlastných prostriedkov vybudovali kostol a chceli, aby ho vysvätil A. Hlinka. Napriek ich žiadosti poveril biskup vysvätením kostola iného duchovného a v konflikte medzi žandármi a dedinčanmi bolo 15 z nich zastrelených. Hlinka bol v tom čase na prednáškovom turné na Morave a v Čechách, kde ho sprevádzal kňaz Alois Kolísek (Kováč a kol. 1999, s. 33). On prevzal aj kontrolu finančnej stránky využitia výnosu vydania vzorníka (Sojková 1908).
 33. Podľa použitia spojenia Česko-Slovensko v názve publikácie predpokladám, že mohla byť vydaná buď v rokoch 1919-1920, kedy sa názov v tejto podobe vo francúzštine objavil v textoch mierových zmlúv podpísaných vo Versailles a v Trianone, hoci oficiálny názov štátu bol Československá republika. Prikláňam sa však predpokladu, že vzorník bol vydaný v roku 1938, keď sa názov Česko-Slovensko používal ako oficiálne označenie štátu (Kačala 2001, s. 52-54).
 34. Za upozornenie na tento vzorník i za jeho požičanie ďakujem pracovníčke Slovenskej národnej galérie v Bratislave prom. hist. Zore Ondrejčekovej.
 35. Bližšie pozri príspevky Zajonc 2004a, ibid. 2004b.

Použitá literatúra:

- Beránková, H.: „Fotografuj, čím víc, tím líp“ (Josef Klvaňa Josefu Šimovi, 5. 2. 1905). In: Fotografie jako ikonografický pramen. Sborník příspěvků 20. strážnického symposia konaného ve dnech 15.-16. září 2004. Strážnice: Národní ústav lidové kultury 2004, s. 39-44.
- Broderies Tchéco-Slovaques. Bibliothèque DMC. Mulhouse-Belfort-Paris: Dolfus-Mieg & C^{ie} [nedat.].
- e. I.: Slovenské výšivky v našom obliekaní. Živena 29, 1939, s. 25-26.
- Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2. Bratislava: Veda 1995.
- Encyklopédia Slovenska III. zväzok K-M. Bratislava: Veda 1979.
- Encyklopédia Slovenska VI. zväzok K-M. Bratislava: Veda 1982.
- Gallo, R.: Rozhodme žiačkam meštianskych škôl výšivkovú predlohu časopisu „Živeny“. Živena 29, 1939, s. 215.
- Hečková, L.: Naše výšivky. Dennica 7, 1904, s. 275.
- Holec, R.: V siločiarach politiky 1848-1918. In: Krátke dejiny Slovenska. Ed. E. Mannová. Bratislava: Academec Elektronik Press 2003, s. 227-238.
- Holéczy, E.: Vyšívame si doplnky. Živena 29, 1939, s. 111.
- Holéczy, E.: O slovenskom umeleckom priemysle. Živena 29, 1939a, s. 235-239.
- Chlupová, A. a kol.: Slovenská ľudová výšivka. Bratislava: Alfa 1986.
- Kačala, J.: Názvy označujúce vzťahy Slovákov a Čechov a ich spoločný štát. In: Slovo o slove. K niektorým problémom slovenskej historickej terminológie. Ed. P. Mulík. Bratislava: Bernoláková spoločnosť 2001, s. 48-60.
- Kmeť, A.: O výšivkách a čipkách v Honte. In: Tovaryšstvo. Sborník literárnych prác. Ružomberok: F. R. Osvald 1883, s. 218-228.
- Kostelníček, Š. L.: Slovenská ornamentika. I. diel. Prešov: Vydavateľstvo slovenskej ornamentiky [1928].
- Kostelníček, Š. L.: Slovenská ornamentika. Časť I. Bratislava: Jozef Pavlík, vydavateľstvo slovenskej ornamentiky Št. L. Kostelníčka [1943].
- Kostelníček, Š. L.: Slovenská ornamentika II. časť. Košice: Vydavateľstvo a nakladateľstvo „Slovenskej ornamentiky“ [asi 1940-41].
- Kováč, D. a kol.: Kronika Slovenska. Praha: Fortuna Print Praha 1999.
- Križko-Kardossová, D.: Vzorník križikavého vyšívania ľudového v Honte na Slovensku. Banská Bystrica: Majer 1927.
- Križko-Kardossová, D.: Slovenské vzory zo štyroch stolíc. Banská Bystrica: vl. nákladom 1929.
- L. Š.: K ankete o ľudovom priemysle slovenskom I. Živena 29, 1939, s. 51-52.
- Paludan, CH. - Hemmer Egeberg, L. de: 98 monster Til Broderi, Knipling og Strikning. 98 Pattern Books for Embroidery, Lace and Knitting. Kodaň: Det Dansek Kunstindustrimuseum 1991.
- Pisch, O.: Sbíрка předloh moravského a uhersko-slovenského ornamentu. Olomouc: R. Promberger 1902.
- Reč, ktorou A. Pietor otvoril výstavku slovenských výšivok, ako predse-
da výstavného výboru, dňa 3. augusta 1887 v Turč. Sv. Martine (Príspevok ku kultúrnym dejinám Slovákov v Uhorsku). Národné noviny 18, 1887, č. 90, s. 5-6.
- Sojková, B.: Vzory vyšívání lidu uhersko-slovenského. Olomouc 1908.
- Socháň, P. B.: Výstava slovenských výšivok. Národné Noviny 18, 1887, č. 97, s. 2-3.
- Socháň, P. B.: Slovenské národné ornamenty. List 41-80. Martin: P. B. Socháň [nedat.].
- Stano, P. - Žatko, R.: Národopisná literatúra na Slovensku za roky 1901-1959. Martin: Matica slovenská 1984.
- Šíma, J.: Studie lidových výšivek z Čech, Moravy a Uher. Slovenska. Brno: A. Piša 1909.
- Štefániková, Z.: Formy a funkcie národného odevu na Slovensku. Slovenský národopis 39, 1991, č. 1, s. 37-50.
- Urbancová, V.: Slovenská etnografia v 19. storočí. Martin: Matica slovenská 1987.
- Václavík, A.: Slovenské ľudové vzory zo štyroch krajov Slovenska [...]. Slovenské pohľady 46, 1930, s. 343-344.
- Vitanovská, A.: K Ankete o ľudovom priemysle slovenskom II. Živena 29, 1939, s. 74-75.
- Vydra, J.: Svéráz. Letoráz. Nehoráz (Tři doby a druhy svérázu). Věci a lidé 4, 1953, č. 7-8, s. 404-454.
- Zajonc, J.: Slovenská čipka - ku genéze konštruktú kultúrneho prvku. In: Narodne i/ili nacionalne čipke; Folk and/or national Laces. Zbornik radova sa znanstveno-stručnoga skupa. T. Petrović (Ed.). Lepoglava: Turistička zajednica grada Lepogalve - Grad Lepoglava 2004, s. 99-131.
- Zajonc, J.: Vzorníky, modelbuchy, musterbuchy alebo o pôvode výšivkových motívov. Časť prvá: Európa. Remeslo, umenie, dizajn 5, 2004a, č. 3, s. 42-45.
- Zajonc, J.: Vzorníky, modelbuchy, musterbuchy alebo o pôvode výšivkových motívov. Časť druhá: Slovensko. Remeslo, umenie, dizajn 5, 2004b, č. 4, s. 48-51.

VÝUKA KRESLENÍ LIDOVÉHO ORNAMENTU (PODLE ČASOPISU NÁŠ SMĚR)

Alena Křížová

Zvýšený zájem o lidovou kulturu od osmdesátých let 19. století se odrážel také ve školní výuce. Jednou z příčin byla jistě i skutečnost, že právě učitelé patřili k aktivním lidopisným pracovníkům a zároveň vlastencům, kteří podporovali emancipaci české kultury a ve venkovském prostředí spatřovali možný zdroj národní obrody. Na školách národních, měšťanských i odborných patřilo kreslení k podstatným předmětům. Jak dokládají dochované soubory kreseb i žákovské a studentské náčrtníky, spočívala výuka v obkreslování vzorů historizujících slohů, především novogotiky, novorenesance a novobaroqa, popř. se kopírovaly uměleckořemeslné předměty středověku i novověku. V devadesátých letech 19. století došlo k oživení zájmu o rokoko (v podobě slohu označovaného jako třetí rokoko) a o empír. Národopisná výstava československá v roce 1895, jež se stala příležitostí k okázalé přehlídce lidové kultury, se v mnohém prolнула s atmosférou nastupující secese. Ta se sice prezentovala jako internacionální sloh, avšak v jednotlivých zemích na sebe nechávala působit domácí vlivy. Obrátila pozornost k motivům převzatým z přírody, vegetabilním ornamentům a tuzemským i cizokrajným květinám, což v mnohém mohlo připomínat vzory lidových výšivek. Někteří obdivovatelé lidového výtvarného projevu shledávali zvláště ve výšivkách, kraslicích, keramice a řezbách ve dřevě pramen inspirace pro oficiální umění, aby tímto získalo žádoucí „národní“ rysy.

První vlna svérázového hnutí spojovaná s devadesátými léty 19. století nacházela živnou půdu až do první světové války, neboť přetrvávala potřeba neustálého ožívování původní národní kultury opírající se o širší slovanské zázemí. Koncem prvního desetiletí 20. století, kdy se české země zviditelnily specifickou podobou progresivního kubismu, kdy však zároveň hlavní proud výtvarného umění u nás ovládala secese, hledali čeští intelektuálové svébytnou cestu, jejímž důsledkem bylo odmítání tzv. západních slohů a příklon k východním vzorům. Na základě příkladu aktivit ruské kněžny Marie Tenyševové, která na svém statku Talaškino zřídila dílny vyrábějící užitek, dekorativní a upomínkové předměty zdobené náměty z ruských pohádek a bylin a „lidovou“ ornamentikou, byl založen v Praze Artěl jako umělecké sdružení a „obchod se zbožím smíšeným“. Cílem zakládajících umělců bylo

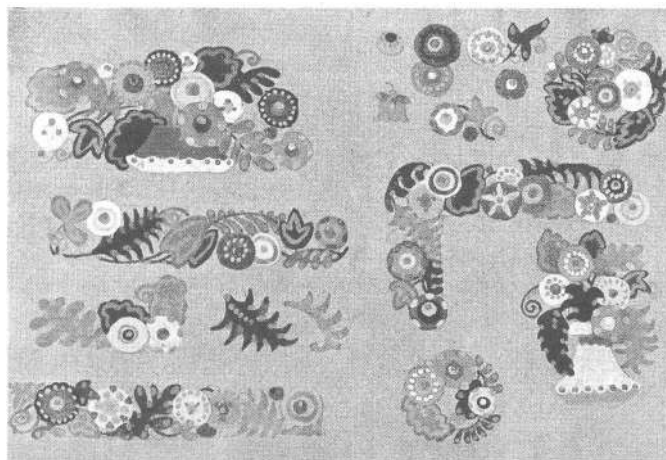
využití výtvarných podnětů z domácího venkovského prostředí k obnově tradičních řemeslných výrobních postupů a výzdobných motivů. I když s odstupem několika desetiletí se vyjádřila jedna z pozdějších členek Slávka Vondráčková s despektem o tehdejšímu kulturnímu ovzduší: „*Bylo to všechno v době, kdy se do beznadějného zmatku neurastenické secese plížily hrůzy folklóru*“,¹ Artěl měl podporu nejen významných aktivních umělců, ale též teoretiků, kteří se ztotožňovali s jeho programem.

V této situaci není nijak překvapivé, že jednou z cest, jak uchovat zanikající lidovou kulturu, bylo vzbuzování zájmu nejmladší generace ve školách prostřednictvím kreslení motivů tzv. lidového ornamentu a zaměření vyučovacího předmětu ručních prací na výrobky s touto dekorací. V roce 1910 vyšel v Brně první ročník časopisu *Náš směr* s podtitulem *List pro uměleckou výchovu, kreslení a umělecký průmysl*, který začal redigovat Josef Vydra. Na stránkách dalších ročníků se odrážel ve formálních i obsahových změnách názorový vývoj společnosti a její postoj k lidové kultuře. Od třetího ročníku byl změněn podtitul na *Revue pro uměleckou výchovu kreslení a umělecký průmysl*, hned v dalším roce byl inovován na *Revue pro kreslení a umělecký průmysl*. Ještě v roce 1914 vyšel poslední předválečný ročník, pak bylo vydávání přerušeno do roku 1919, kdy byl obnoven v Praze. Od osmého ročníku s podtitulem *Revue pro kreslení a umělecká řemesla* se k Josefu Vydrovi připojil František V. Mokrý, který v dalším roce převzal redigování do svých rukou a změnil podtitul na *Revue pro kreslení a estetickou výchovu*. V roce 1925 se stal redaktorem časopisu *Náš směr - Revue pro kreslení a výtvarně estetickou výchovu* Zdeněk Louda, který uveřejnil v předchozím ročníku kritický článek *Co dále s ornamentem?*, jímž naznačil svůj „modernistický“ postoj. V dalším roce vyšla poslední čísla časopisu *Náš směr* (*Měsíčník pro výchovu kreslením a tvořivou práci*). Pokračovatelem byl časopis *Nové směry - Měsíčník pro výtvarnou výchovu*, který změnil obsah a nabýval stále více na funkcionalistické podobě v grafické úpravě.

Období, kdy vycházel časopis *Náš směr*, a to léta 1910-1926, jakoby rámuje dobu intenzivního úsilí o uchování a obrodu lidové kultury, která se po vzniku Československé republiky stala součástí oficiálního sty-

lu označovaného jako „národní dekorativismus“. Ten byl českou variantou internacionálního uměleckého proudu art déco, jehož vyvrcholením měla být dlouho připravovaná Výstava dekorativního umění v roce 1925 v Paříži. Tato velkolepá přehlídka, na níž naše republika sklízela nebývalé úspěchy, již byla labutí písni krátkodobého dekorativního stylu, který v českých zemích vyzníval druhou vlnou svérázu projevující se v doplňcích měšťanských domácností, v upomínkových předmětech a vyšívaných ženských a dětských oděvních součástkách.

Náplň časopisu *Náš směr* nebyla zaměřena pouze na školní osnovy kreslení, ale zrcadlila širší okruh problematiky vyjadřující soudobý vztah společnosti k venkovské kultuře a jejím výtvarným projevům. Z tohoto důvodu je přínosné seznámit se s mnohdy rozporuplnými postoji dopisovatelů, k nimž patřil kromě redaktora Josefa Vydry například Josef Klvaňa, Vlasta Havelková, Emanuel Pelant a další osobnosti českého a moravského kulturního života, a to přímo citacemi z jejich příspěvků. Největší koncentrace odborných názorů je shromážděna ve druhém ročníku, který byl věnován rozsáhlé Anketě o pěstování lidového ornamentu ve škole, kterou iniciovala A. Gebauerová z Kroměříže na základě schůze svolané v květnu 1909 Ústředním spolkem jednot učitelských na Moravě „za příčinou vypracování osnov kreslení pro školy obecné“. Podstatnou otázkou však bylo, zda má být lidový



A. Krátký: Náčrty na základě lidového ornamentu (časopis *Náš směr*).

ornament vůbec zařazen do školních osnov kreslení. Sama iniciátorka ankety v úvodním příspěvku připomněla, že důsledkem zvýšeného zájmu o lidové umění u nás, který vyvolala Národopisná výstava československá, bylo problematické používání ornamentů z výšivek na soudobé nábytkové kusy a neúměrné zvětšování ornamentu na výšivce. Ankety se zúčastnilo dvacet pět vyzvaných dopisovatelů, většinou učitelů kreslení, osmnáct z nich v zásadě podpořilo vyučování lidového ornamentu, tři odpovědi byly záporné a další čtyři pisatelé vyjádřili své výhrady.

Anketní odpovědi i další články reflektují dobové náhledy i neujasněnost ve vnímání úlohy lidové kultury ve společnosti, která se projevuje v nakládání s terminologií, v častých záměnách, popřípadě ztotožňování pojmů lidový a národní. Není překvapivé, že takové hlasy zaznívaly ze strany nadšených národopisných pracovníků, kteří ztotožnili právě lidové a národní umění a obhajobu tohoto postoje považovali za svou povinnost. Např. Madlenka Wanklová napsala: „Mnozí tvrdí, že v lidovém umění nelze spatřiti tak zvané národní umění, které by národ reprezentovalo na kulturním poli nejvyšších měřítek, nýbrž že jest to umění vrstvy v národě, umění třídy. V jistém smyslu jest to zajisté umění vrstvy, umění prostého lidu, z něhož toto umění vyrostlo, vytvořené z vlastního nitra, pro vlastní potřebu a zcela dle duševního obzoru a jeho individuality.“² V osmém ročníku časopisu z let 1921-1922 informoval Josef Vydra o vzniku Společnosti uměleckého průmyslu v Bratislavě, od které očekával obdobnou funkci jako u pražském Artělu. Při této příležitosti vyjádřil tezi o zachování národní individuality, jež bude uvítána v zahraničí: „Máme umění svoje, vlastně měli jsme svoje, zůstaňme svými čistě národním uměním, originelním; zvedněme jeho uměleckou úroveň nad úroveň Evropy, zachovejme mu národní ráz a bude hledáno a kupováno... Tedy jsouce v srdci Evropy střežme si svůj národní ráz tím houževnatěji, aby nebyl cizími vlivy setřen, v uměleckém průmyslu obzvláště... Těžkou je definice národního umění - ale cítíme to, který předmět umělecký je náš a z naší duše vytrysklý. A věřte, že jen po těchto věcech pasou i cizinci. Hledají u nás barevnost, slovanskost a naši národní individualitu.“³

Přesto si někteří autoři uvědomovali zásadní rozdíl mezi pojmem lidové a národní umění: „Na první pohled jsme jistě zaujati velikým bohatstvím prvků a motivů, charakteristickou stylisací, barevným smyslem, pohybujícím se však ve stupnici hodně chudé, neníť každá naivnost

uměním. A hlavně nedejme se svést k tomu, abychom v tomto umění jenom určité vrstvy, po případě určitého kraje viděli umění národní, v našem případě umění českého národa, umění české rasy! Národní a lidový není totéž. Přísnou analýsou dostali bychom nepatrný počet prvků, které jsou vlastní všem vrstvám společenským a - což důležitější - které se vyskytují před rozvrstvením národa.⁴⁴ Velmi vyhraněné názory na zpozdilost v používání lidových ornamentů vyjádřil brněnský středoškolský profesor J. Netolický: „Až doposud bylo studium lidového umění založeno více vlastenecky než umělecky. Zůstávalo při povrchu a spokojovalo se často jen nekritickými hymnami o národně umělecké potenci minulých dob. Nejen širší vrstvy národa, ale i mnozí z těch, kterým správný názor na věc jest vlastně povinností, domnívají se, že pojem lidového umění kryje se s pojmem umění národního... Na tomto poli spojuje se s vlasteneckou sentimentálností snaha některých výtvarníků zakrýti vlastní uměleckou nemohoucnost vypůjčenými, v tomto případě 'národními' formami, aby bojovala za obnovení lidového jako národního umění... Naváděti ku slepování konvencionálních prvků 'národních' jako srdíček, jablíček a karafiátů do geom. suchých, ubohých a nevkusných 'ornamentů'? Myslím, že by to byl jistý hrob všeho zájmu pro umění lidové vůbec.“⁴⁵

Dalším charakteristickým rysem příspěvků časopisu *Náš směr* je nekritický pohled na původnost, čistotu a opravdovost lidového ornamentu a jeho dalšího používání: „Kresliti národní ornament je povinností svatou.“⁴⁶ „Děti našich škol pachtily se a snad někde ještě pachtí národním ornamentem z různých předloh, které zcela mechanicky obkreslují tužkou. Přece ne tvar, ale barva činí náš národní ornament tak živý.“⁴⁷ Profesor B. Fišer z Valašského Meziříčí však varoval před zneužitím ornamentu: „A tu se stává velmi často, že se národní ornament přecení nebo znehodnotí... Tu třeba obezřetné ruky učitelovy, která by dovedla žáka k tomu, aby nezneužíval ornamentu národního jako reklamního prostředku. Dnes jest silný proud, který tímto způsobem zneužívá lidového umění k účelům obchodním. Vyhlašuje se dokonce užívání národního ornamentu za umělecký, samorostlý směr, který má obroditi naše umění vůbec.“⁴⁸

Někteří obhájeři shledávali srozumitelnost a průzračnost lidového ornamentu v jeho spojení s přírodou. Snášeli argumenty dokazující, že výzdobné prvky na výšivkách a keramice byly kopírovány přímo podle skutečných

předloh, jakoby si „maléřečky“ kreslily vlastní zahrádku, která krásila okolí jejich obydlí po staletí v nezměněné podobě. Tento úhel pohledu byl podporován aktuální výukovou metodou, a to „kreslením podle přírody“, které mělo v době vyznívající secese přispět k návratu vegetabilní ornamentiky k realitě. Mnoha učitelům se jevilo jako možné nahradit kreslení podle přírody přímo kreslením lidových ornamentů, které podle nich vzešly z téhož zdroje: „Vše, co jest krásné a pravdivé, patří do školy, tedy i národní ornament, jenž jest částí lidové kultury. Vznikl z přírody, vytvořila jen nejen dovedná a pilná ruka, hlavně však vnímavé oko, láska k přírodě, touha po kráse, ušlechtilý cit a nezkažený, čistý vkus.“⁴⁹ Avšak při horování pro krásu květinových vzorů převzatých z venkova si autoři nepřipouštěli, že mnoho ornamentálních prvků bylo převzato (většinou opožděně) ze slohového umění, zvláště z rokoka, kdy se motivy šířily prostřednictvím vzorníků. Skutečný původ některých vzorů s květinami (tulipán, karafiát, růže, pivoňka) a granátovým jablkem lze nalézt na Předním, Středním nebo Dálném východě, odkud byly do Evropy zprostředkovány na importovaných drahých látkách z brokátu a hedvábí. Například tulipán se mohl stát součástí evropských zahrad teprve v 17. století, ale jako vzácná šlechtěná květina jistě nezdobil venkovské záhony.



Obecná škola v Ratíškovcích, učitel Josef Prášek (časopis Náš směr).

Dosažení objektivního názoru na pozici lidového výtvarného projevu v první čtvrtině 20. století bránila mimo jiné teze předpokládající, že lidové umění je jádrem české, moravské, slovenské, případně slovanské kultury, zatímco uměleckohistorické slohy a tehdejší současné umění je cizáckým importovaným vlivem ze západu, tím se rozumělo především Německo, Francie a Anglie. Podporou „lidové“ kultury se měl vytvořit „národní“ sloh, kterým by naše země čelily zahraničnímu působení. Těmito idejemi je prodchnuta většina anketních odpovědí v časopisu *Náš směr*, které tak vyjadřují postoj určité skupiny českých učitelů, výtvarníků a intelektuálů: „*Vyslovuji se pro pěstování národního ornamentu v nejširším smyslu, a to se stanoviska národního i se stanoviska uměleckého. Ačkoliv moderní proudy a zastancové pokrokových ideí staví se často proti znovuvzkříšení lidového umění jednak z důvodů pokrokových, jednak z mezinárodního hlediska, přece mám za to, že nejsme oprávněni zavrhovati ani příkře posuzovati lidové umění, které bylo součástí svérázné kultury naší.*“¹⁰ Jeden z výrazných hlasů zazněl od Vlasty Havelkové: „*Naší povinností jest lidové ornamenty nejen vzkřísiti, nýbrž na základech jejich znovu tvořiti. V první řadě povolání jsou pro práci tu naši umělci, ornamentisté; ti by měli místo moderních klikatin vídeňských raději studovat naše vzory, aby v duchu národa vytvořiti mohli ozdobnictví naše slovanské... Nám třeba vzory improvisovati, nikoli otrocky jen napodobovati a nad to ještě opravovati.*“¹¹ V téže stati kritizovala secesi jako „...vzory moderní že jsou výstřední a vycházejí ze zdroje nemocné fantasie...“.

Také Bohumír Jaroněk hrál na notu vlastenectví, když napsal: „*Čeští výtvarníci mají na svědomí chybu: ponechali těžení z pokladnice lidového umění diletantismu ...Do našich škol lidové umění přijítí musí... Vše jiné, co si vypůjčíme od plemen jiných, nám soud budoucnosti opět odejme, to se nestane nikdy naším národním majetkem. Vůči této neúprosnosti historie jest naše lidové umění silno svou původností, to českému národu již nikdo nevezme, zůstane naším. Jest tak šťastno taky české moderní umění?*“¹² Obdobný názor vyjádřil František Fromek o třináct let později, když se zasazoval o zavedení ornamentálního kreslení ve školách: „*Náš, československý, problém v tomto případě jest jen tím ztížen, že moderní městské umění vzdálilo se od národní základny. Náš lid vytvořil a tvoří stále ornament podle svých uměleckých názorů naprosto odlišně od běžného dnes městského*

umění... hluboce vážná otázka je teď, jaké stanovisko ve svobodné vlasti máme zaujmouti k lidovému - národnímu - ornamentu našemu... necháváme lidové umění žít, nedávajíc mu vhodných podnětů a nových úkolů, aby neustrnulo, nebo vykrádáme do omrzení poklady lidové tvorby, jako by to bylo už historické a kdyby nadřízené úřady a rozhodující činitelé přiznali národnímu ornamentu aspoň takových práv ve školách, jako moderním směrům. V tomto ohledu byl bych tuze rád, kdyby článek můj byl hlasem volajícího na poušti.“¹³

Výsledky ankety nevyznívaly jednoznačně ve prospěch a na podporu lidové kultury, neboť i učitelé vnímali její neaktuálnost v současném životním stylu: „*Jak chybné by tedy bylo tuto kulturu nám již tak cizorodou, se současným životem nikterak nesusouvisející, chtít oživit a uměle ji vštěpovati v moderní kulturu dnes, kdy všechny podmínky pro ni jsou ztraceny... A snaha vrátiti se k lidovému umění objevuje se v moderní době neustále, což zmatek umělecký a zmatek vkusu neposvěcených jen stupňuje ... Jako není myslitelné, aby naše doba tvořila v gotice, renaissanci nebo baroku, tak také nelze dnes tvořiti v duchu umění lidového, jehož úděl jest už jen historický.*“¹⁴ Madlenka Wanklová shledávala příčinu nechuti k lidovému ornamentu „...v nesprávném pojetí lidového ornamentu, přikládání měřítka cizích uměleckých názorů na tyto výtvary naivního, často i primitivního ducha, jich přenášení, upravování a vtěsnání do cizích forem“.¹⁵

V polovině dvacátých let shrnul Zdeněk Louda ve svém programovém článku *Co dále s ornamentem?* pochybenost tehdejšího úsilí: „*Pravda je, že lidový 'národní' ornament stal se v přechodné horečce módním heslem, fangličkou, kterou se zuřivě mává, aby dokumentován byl 'viditelně cit k dílu našich dědů a pradědů'... Dedukovati z naší lidové ornamentální tvorby nacionalistickou povýšenost nad jinými národy je odvážné a nechutné... Lidový ornament není naší račovou národní specialitou ... Mluví se v souvislosti o lidovém vkusu o gramatice národního ornamentu; tato mluvnice ornamentu je dnes učebnicí mrtvého jazyka, kterým moderní člověk plynně hovořiti se nenaučí... Moderní výtvarné snahy bývají obviňovány ze záliby v praehistorii a v středověku; bylo by dobře uvědomiti si, že i ornament kořeny i smyslem své existence patří právě k těmto dobám a ne dnešku.*“¹⁶

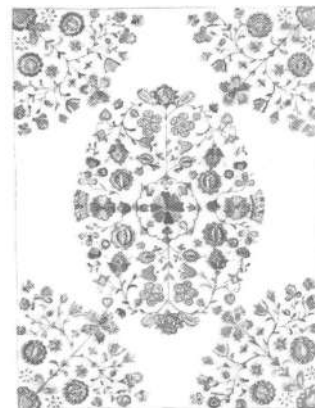
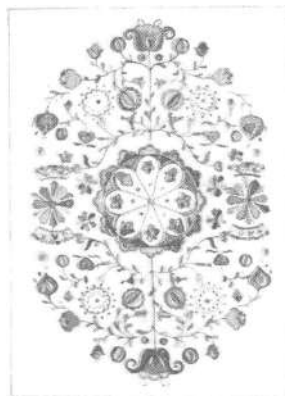
Přelom prvního a druhého desetiletí 20. století byl pro české země dobou vyznačující se usilovnou snahou o získání rovnocenného postavení mezi evropskými náro-

dy. Toho jsme však neměli dosáhnout přijetím tzv. západních principů, ale odlišením se vlastní autentickou kulturou s nezaměnitelnými rysy. Dokládají to následující úryvky textů od Josefa Klvani a Zdenky Vorlové: „Když jsem před 25 lety na gymnasiu uh.-hradištském učil kreslení, velice jsem si všímal lidového ornamentu. Myslil jsem si: Můžeš-li kreslit ornamenty slohů přerozmanitých, starých i novějších, proč bys nemohl používatí pěkných vzorů domácích, často také staletými posvěcených?“¹⁷ „Naše ornamenty jsou tak dokonalé, že vyspělí umělci naši i cizí, Francouzi, Němci, Angličané, v úžasu je obdivují a nedovedou ani pochopit, že tyto umělecké skvosty vyrostly z našeho prostého lidu.“¹⁸ Emanuel Pelant připomíná, jak již během studií nabádal J. Kotěra ke studiu národního ornamentu a sám se k němu také přihlásil: „Nejsem přemrštěným folkloristou a nehájím tudíž národní ornament jen kvůli němu samotnému. Naopak: byl jsem a jsem odpůrcem směru, který počínaje asi před dvaceti lety vše zdobil národním ornamentem nesmyslně, ba mnohdy až k hnusu. Byl jsem a jsem nepřítelem přímého přenášení tohoto ornamentu z techniky výšivkové do všech jiných materiálů, čímž zprofanována krása a způsoben neúprosný úpadek našeho domácího umění. Jak vidno, nebylo správnému heslu 'navázati naše umění na staré tradice našeho lidu' oním směrem porozuměno. Francouz pokračuje v duchu svých posledních slohů Ludvíků, Angličan ve své gotice, Němec ve svém baroku a Vídeňan ve 'svém' ... Biedermayer-šosovském slohu. Tak jest i správnou zásadou pro nás, abychom navázali na náš čistě lidový sloh, na bohatství zanechané našimi předky.“¹⁹

I když na rozdíl od Vlasty Havelkové neprojevovala její mladší sestra Madlenka Wanklová takové nadšení pro původnost lidového umění, neubránila se kritice umělců, kteří si málo všímali vlastní kultury: „Dosud u žádného národa nerozšířilo se umělecké cítění pomocí přenešeného slohu z vrstev vyšších, nýbrž vyvíjelo se a postupovalo ze spodu k vyššímu zdokonalení... Kdyby jedině soudobé slohy, např. románský, renaissance, empire apod., působily na intelekt našeho lidu, byl by zajisté vliv každého slohu působil jinak na jednotlivé větve kmene slovanského a nebyl by se mohl vyvinouti jednotný ráz ornamentiky, jak jest tomu u Slovana, sídlí-li v Rusku, na Moravě či na Balkáně. Poněvadž umění vyšších vrstev u nás bralo se jinou cestou, nenalezlo tedy umění lidu v našich umělcích svoje interprety, kteří by na základě těchto vyjádřili zjemnělé potence vyšší kultury a raffinovanějších požadavků ... Náš

život je prosycen tak cizími názory, cizími formami, že nedovedli bychom, alespoň všeobecně, přes všechen obdiv a lásku k národním výšivkám naléztí a vystihnouti v nich onoho ducha, kterým Jsou prosyceny. Tyto výtvořby musily by býti prožity, prodchnuty živoucími myšlenkami, neb jen tak mají oživující vliv a cenu... Snad podaří se někomu přece naléztí způsob a cestu ku znovuzrození lidového ornamentu a jeho povznesení do sfér uměleckých.“²⁰

Emanuel Karel Pelant vyjádřil svou víru v možnou obrodu slovy: „Každý národ má svůj svérázný ornament, protože žil svým životem. V dobách uměleckých epoch vsekulturních ovšem uplatnil se ornament vždy dotýčné epochy, přes hlavu národů: gotika, renaissance, rokoko byly takovými kosmopolity. Ale pod tímto kulturním povlakem dřímala vždy duše národa jím nedotčená, žilo staré umění lidu, který vytvářel ze svých fondů a díval se na zdobu vlastním a původním svým zrakem. Umění lidové a na něm hlavně často jedinou uměleckou úlohu hrající ornament jest nejvýraznější tvárnou značkou ostatního života lidového ... Lidový ornament chová v sobě ohromnou sílu ohrožujícího života pro ornament dneška, ornament účelný, správný i krásný a tak i národní, bude-li národem upotřeben.“²¹ I když další účastníci ankety se s ním neztotožnili: „.... ornament lidový zvolna vymírá... lidový ornament zanechal nám stopu nedobrou; divné se to zdá: krásný ornament a nedobrá stopa, ale je tomu tak.“²²



Škola v Hrubé Vrbce, učitel J. Winkler (časopis Náš směr).

Při určení osnov kreslení vystaly zcela zásadní otázky: zda lidový ornament přísně kopírovat podle originálních předmětů, nebo ho rozvíjet a vést žáky k uplatnění vlastní kreativity a k improvizaci. Dalším problémem bylo využití stanovených předloh, které školy oficiálně dostávaly a které nikterak nezohledňovaly regionální zvláštnosti. U jednotlivých učitelů se tento názor diametrálně lišil. Někteří nabádali k určité pietě při pokračování v „lidové“ tvorbě, jiní plédovali za nutnost ztotožnění se žáků s lidovou ornamentikou, aby ji mohli dále rozvíjet: „Vžijme se v primitivnost a lásku, s kterou původní práce byla prováděna.“²³ „Nemyslím ale, že je správně kopírovat a rozkládat lidový ornament na prvky a řadit z toho nové vzory. To je naprosto nemyslitelné. Nutno vniknout studiem do krás a ducha těchto výšivek, pak ale dle vlastních studií z přírody tvořit znovu.“²⁴ Celou anketu provázelo jednoznačné odmítnutí školních předloh: „Bylo by přímo barbarstvím chtít tento samostatný, čistě lidový směr kreslení ze školy vymýtit a kreslit dle schválených předloh bezduché ornamenty.“²⁵ „Předlohová díla lidového ornamentu, která dříve jako dnes vydávána byla pro školní účely s korektní ušlechtilostí linie a formy, setřela s něho všechn téměř půvab nejvíce už tím, že ornament lidový zbavila souvislosti s účelem a materiálem. A tak se stal ornament lidový rychle mrtvým a bezvýznamným. Pro účel výchovný mohl by sloužit jen skutečný předmět slohový a lidová ozdoba



Škola v Petrově, učitel J. Novosad (časopis *Náš směr*).

na věci užité, jak ji spatřuje buď ve sbírkách, museích neb zachovaných památkách lidového umění.“²⁶ Po roce 1910 vydal Emanuel Karel Pelant *Sbírku motivů národního ornamentu*, která neměla být striktně dodržovaným vzorem pro kopírování, ale měla vést k dalšímu rozpracování a načrtávání motivů a forem.²⁷

Lidový ornament se však nestal jen součástí kreslení, ale také ručních prací, a to chlapeckých i dívčích. Učitelé museli zvážit, jestli lze motivy používat výhradně na tradičních předmětech, převážně na původních výšivkách nebo keramice, nebo je lze přenášet také na jiné předměty, např. dřevěné výrobky. „Nemůžeme-li obejít se ve škole bez ornamentu historického, tím méně můžeme postrádati ornament lidový ... Při ženských ručních pracích má býti pouze dle zaručených a nepochybných originálů napodobován a to co nejvěrněji... Rovněž není přípustno, aby lidový ornament výšivkový aplikován byl kýmkoliv na různé jiné předměty, jako na dřevěné, skleněné, kamenné, hliněné apod.“²⁸ Je zřejmé, že tento problém nemohl nalézt objektivní a přijatelné řešení, neboť např. zhotovování krojových součástek nemohlo najít dostatečný ohlas, a na druhé straně přenášení lidového ornamentu, zvláště na nábytek a drobné upomínkové předměty, byl všeobecně kritizován pro nevhodnost a deformaci původního účelu. Proto zaznívají trochu překvapivě slova znalce a teoretika Josefa Klvaní, který doporučoval přenášení vzorů z malovaných kraslic, též pod vlivem „věcného kreslení“, které připouští tvarové deformace. Na konci článku je výzva: „Na nejvyšším stupni kreslení a hlavně na školách průmyslových možno studovati žákům charakter národního ornamentu pro pracování později samostatných návrhů na různé nádoby, koflíčky, kulaté džbánky a různé talíře, především na černém fondě.“²⁹ V anketě zopakoval: „Může-li se užiti ornamentu řeckého, maurského, gotického a renaissančního, proč by se nemohlo kreslit i dle vzorů našich, které jsou ušlechtilé a tak rázovité! ...A neomezoval jsem se jen na kreslení a malování, vpalovali jsme ornament ten i na talíře, rámce i skříňky, ba používali ho na porculánové věci, jež jsme dali v Nové Pace v Čechách vypáliti. Ovšem vždy a všude používalo se ornamentu účelně a přiměřeně; ale zase ne tak skrupulosně...“³⁰

Josef Vydra upozornil na další problém při výrobě tradičních předmětů ve školách, v domácnostech a v dílnách, a tím byl zájem veřejnosti a způsob odbytu. „Lidové umění je nejen umění lidu, ale i umění pro lid ... Dnešní

lidové umění se propaguje, ale ne pro lid, nýbrž pro vývoz, pro potřebu městských paniček a tu jsme u kořene zla.“ Proto vyjádřil názor, že problém spočívá v tom, že lid je sice výrobcem, ale ne spotřebitelem, a proto úkolem škol by mělo být vychovávat žáky k tomu, aby výrobky vzešlé z jejich prostředí také využívali a používali.....*Jak povznést znovu lidové umění a uměleckou tvorbu lidu, pokud se povznést ještě dá: to je možno nejen výchovou lidu jako výrobce, ale také jako spotřebitele.*“ V realitě však měl naivní představu o tom, že lidé by měli mít možnost nakupovat výrobky jako dříve na jarmarcích a tohoto úkolu by se měl zhostit nějaký státní ústav.³¹ Jeho idea se částečně naplnila o čtvrtstoletí později zřízením Ústavu lidové a umělecké výroby a specializovaných prodejen. Jak je však známo, tato myšlenka nepřežila počátky tržního hospodářství.

V nestránkovaných přílohách třetího ročníku časopisu *Náš směr* (1911-1912) reagoval Josef Vydra na otištěnou anketu se svou jasnou představou, kdy lze používat lidový ornament a uvedl zásady, podle nichž je nutno se řídit. Zasazuje se za to, aby se rozvíjel jen tam, kde tradice dosud zůstala zachována, ale v místech, kde již vymizel, je nutno od něj upustit. Na některých odborných školách je možné s ním pracovat tak, jak navrhuje v anketě B. Fišer z Valašského Meziříčí, tj. kriticky a s láskou, neboť *„lidový ornament, jako každý jiný, musí být užit slohově a účelně.“* S tímto postojem nezůstal osamocen: *„Lidový ornament... by měl ve značné míře býti do škol zaveden na těch místech, kde posud lid ornamenty tvoří.“*³²

Na závěr uveďme sice pesimistické, ale později naplněné prognózy: *„Naše doba ... marně by čekala přirozenou, nenásilnou obnovu bývalého lidového umění...*

*Neumělecké snahy slepovati mrtvé formy minulých dob v organicky mrtvá schemata ornamentální a uplatňovati takto nabyté slepeniny zase neorganicky při uměleckém tvoření, byly a budou vždy známkou uměleckého úpadku, ať se Jedná o formy klassické, gotické, lidové nebo jiné.“*³³ Zdeněk Louda v již zmíněném článku o ornamentu poukázal na důsledky umělého prodlužování životnosti lidové kultury bez přirozeného podhoubí: *„Pořizuje se reprezentační film o naší republice a na něm parodují Slováci, Slovačky a Karpatská Rus. Bylo také již v tisku poukázáno na tento omyl u nás, který cizinu informuje falešně a tyto okolnosti jsou podkladem úžasné podivných názorů v cizině o nás. Na našich stokorunách směje se Kyjovanka a dívá se děvče od Pišťan atd. Do celého světa křičíme: chodíme v krojích a - lžeme. V Praze měli jsme po převratu „okrojenou“ družinu, aby dojem cizinců byl zvýšen. Nikomu se nezdá, že můžeme vyhlížet také velmi komicky. - Je u nás v určitých kruzích kult ornamentu vůbec, nejen lidového, zdobí se i věci takové a tak, že se stávají neupotřebitelnými tretkami, zapomnělo se jen na to, že i obličej mohl by být ornamentem „zdoben“. Tetování se dosud nezavedlo, jen ušlechtilá jeho forma: malování.“*

Autor této poznámky pod čarou převzal v dalším ročníku časopis *Náš směr*, který se nadále ubíral v duchu jeho názorů. V dalších letech už nebylo tolik aktuální se vypořádávat s „lidovým“ ornamentem na užitkových předmětech a v umění, neboť zůstal vykázan většinou jen na okraj společnosti: na upomínkové cetky a dekorativní předměty v měšťanských domácnostech. Loudův článek je tedy starý osmdesát let. Není však náhodou ještě stále aktuální?

Poznámky (citace autorů jsou záměrně uvedeny v původní podobě včetně označení jejich povolání):

1. Slávka Vondráčková: *Artěl*. Tvar 1968, č. 3, s. 65-89.
2. Madlena Wanklová, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 136-140.
3. Josef Vydra: *Vznik a snahy „Spoločnosti umeleckého priemyslu“ v Bratislave*. *Náš směr* 8, 1921-1922, s. 49-68.
4. J. Jiránek, prof. reálky v Kroměříži, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 118-119.
5. J. Netolický, professor v Brně, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 125-127.
6. J. Cmol, odb. učitel v Příboře, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 108.
7. J. Vít, učitel v Nekoři, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 133-134.
8. B. Fišer, prof. ve Valašském Meziříčí, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 112.
9. A. Krátký, učitel v Ústí nad Orlicí, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 122.
10. Reg. Bíbová, odb. učitelka krajkářství v Praze, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 107.
11. Vlasta Havelková: *Učme děti kreslit naše lidové vzory*. *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 113-116.
12. Bohumír Jaroněk, akad. malíř v Rožnově, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 119-121.
13. František Fromek: *Ornamentální kreslení ve škole*. *Náš směr* 10, 1923-1924, s. 161-168.
14. J. Jiránek, prof. reálky v Kroměříži, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 118-119.
15. Madlena Wanklová, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 136-140.
16. Zdeněk Louda: *Co dále s ornamentem?* *Náš směr* 11, 1924-1925, s. 39-41.
17. Josef Klvaňa: *Kraslice a jejich kreslení na školách*. *Náš směr* 1, 1910, s. 50-52, 67-69.
18. Zdenka Vorlová-Vlčková, akad. malířka v Brně, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 132.
19. Em. K. Pelant: *Jak jsem vyučoval národnímu ornamentu*. *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 141-151.
20. Madlena Wanklová, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 136-140.
21. Karel Pelant: *Národní ornament a dnešní doba*. *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 243-250.
22. Jos. Unger, učitel v Moutnici, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 136.
23. Jan Beneš, profesor c. k. uměl. průmyslové školy v Praze, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 107.
24. E. Mikanová-Urbanová, malířka v Hradci Králové, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 124.
25. Fr. Holub, uč. školy ve Vacenovicích, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 117.
26. Oskar Fiala v Praze, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 110-111.
27. Zpráva a ukázky viz: *Sbírka motivů lidového ornamentu*. *Náš směr* 4, 1913, s. 186 an.
28. A. Vorel, c. k. školní rada v Brně, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 132-133.
29. Josef Klvaňa: *Kraslice a jejich kreslení na školách*. *Náš směr* 1, 1910, s. 50-52, 67-69.
30. J. Klvaňa, ředitel gymnasia v Kyjově, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 122.
31. Josef Vydra: *Jak zachrániti a povznésti lidové umění?* *Náš směr* 4, 1919-1920, s. 169-186.
32. Jos. Šíma, professor v Brně, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 131.
33. J. Netolický, professor v Brně, *Náš směr* 2, 1910-1911, s. 125-127.

Prohlížíme-li české společenské a literární časopisy druhé poloviny 19. století, ať to jsou Květy nebo Světozor, zjistíme, že v osmdesátých letech 19. století se jejich stránky začaly zaplňovat lidovými kroji. Najdeme zde drobné články, jednoduché ilustrace, reprodukce Mánesových děl, ale také nejnovější studie mladých umělců. V roce 1884 začal vycházet časopis Zlatá Praha, který byl mimořádně citlivý k aktuálním společenským zájmům a ten ve své výtvarné části preferoval zejména lidový žánr. Právě na stránkách společenských časopisů se potvrzuje, že ve sledované době se měšťanská společnost začala obracet k lidové kultuře jako k opoře při hledání národní identity. Tento proces ale nebyl nahodilý a zachovaly se pozoruhodné doklady o jeho průběhu.

Počátky

Když koncem sedmdesátých let 19. století začala Josefa Náprstková sbírat ženské ruční práce, získala pro svůj záměr desítky pomocníků. Sbírku nazvanou *Práce našich matek* mohli Pražané shlédnout v roce 1880 na Střeleckém ostrově. Výstava byla na svou dobu velmi moderní, každý předmět byl opatřen cedulkou, která udávala jméno vystavovatele, název předmětu, místo původu, případně i jméno zhotovitelky a stáří předmětu. Kde to bylo možné, udávala popiska také historii předmětu, případně další údaje o celkovém rázu kroje a zvyklostech spojených s jeho užíváním. Dobové ohlasy na tuto výstavu se lišily. Jeden z organizátorů, bývalý správce sbírek Náprstkova průmyslového muzea Alois Studnička, hodnotil později výstavu jako neúspěšnou. Naproti tomu Ženské listy hovořily o výstavě *nade vše očekávání zdařilé a zajímavé*¹ a podobně hodnotila výstavu s odstupem několika desetiletí i Renata Tyršová.²

V roce 1884 se sbírání výšivek začal věnovat olooucký muzejní spolek, který pro tento záměr založil zvláštní dámský odbor v čele s Vlastou Havelkovou. Jejich první výstava se konala v roce 1885.

Žádná z těchto seriózně míněných aktivit však pravděpodobně nedosáhla takového společenského ohlasu jako pražské krojované bazary. První z nich se konal roku 1884 na Žofínském ostrově a jeho výtěžek byl určen ve prospěch stavby nového českého divadla v Brně. S nápadem, aby si dámy z organizačního výboru pro tuto

příležitost pořídily *pravé národní kostýmy*, přišel pravděpodobně sochař Josef Maudr. S realizací pak dámám pomáhal i profesor české techniky architekt Jan Koula. Jednak sháněl originální krojové součástky, ale také radil s výrobou kopií. Záměr se vydařil ke spokojenosti organizátorek i diváků. Ve Zlaté Praze se objevil exaltovaný komentář z pera Jana Liera: *Umělecká duše sídlící ... v tělesné schráně sochaře J. Maudra smyslně naši zlatou vidinu, a sbor vlasteneckých dám a pánů vkouznil ji ve dnech svatojanských na Žofín, kdež jako zázrakem vypučel bohatý opojný a zářivý sad rozkošných a pestrých květin, snesených ze všech končin našich vlastí, z Plzeňska i z Hané, z Domažlicka i z Valašska.*³ Na závěr proročoval Lier *národním krojům* skvělou budoucnost a přiliš se nemýlil. Nákladně pořízené kroje samozřejmě volaly po dalším využití a jejich majitelky se už samy postaraly o to, aby je měly kde „provětrat“. R. Tyršová o tom později napsala: *Od té chvíle kosturní zábavy masopustní se hojně oživovaly půvabnými postavickami v kroji od Uh. Hradiště ..., z Čičman, z Hané, z Valašska, z Domažlicka atd.*⁴ Není bez zajímavosti, že prvního pražského krojovaného bazaru se ve svém hanáckém kroji zúčastnila i malířka Zdenka Braunerová.

Následovaly krojované bazary v letech 1886, 1887 a 1890. R. Tyršová na ně pak vzpomínala jako na zdařilé osvětové akce, při nichž mohlo obecnstvo posoudit a ocenit zvláštnosti národních krojů *lépe než učenými výklady a vážnými rozpravami* a přítomné dámy zjistily, že *pravé selské kroje českoslovanské výborně sluší tomu, kdo se v ně obléci umí.*⁵

Podobnou akcí byl i *Jarmark ve Lhotě*, který ve svých prostorách v Jungmannově ulici uspořádal výtvarný odbor Umělecké besedy v dubnu roku 1887. O tomto uměleckém dýchánku najdeme na stránkách Zlaté Prahy obšírnou zprávu doplněnou několika ilustracemi. Dočteme se zde, že členové odboru postavili v místnostech dekorace české návsi, dvorku a chalupy a sami se pak dostavili v rozličných kostýmech. Na lhoteckém dvorku se producírovala živá drůbež, v jedné místnůstce se točilo pivo. Potloukali se zde „pražští pepíci“ sochař Wurzel a malíř Marold a velký zájem poutali malíři Uprka, Hudeček a Mašek, kteří přišli ve vlastních krojích. Akce se zúčastnilo několik krojovaných dam.

Naděje

Nadšení nad objevem krojů jako nových symbolů národní identity vyvrcholilo v polovině osmdesátých let. Z dnešního pohledu se jako zlomový jeví rok 1886, kdy se konala první z výstav *národního vyšívání* v Praze. Byly na ní zastoupeny sbírky Náprstkova průmyslového muzea, olomouckého muzejního spolku, ale také nové práce pražských dam.⁶ Dalším významným svědectvím o náladách, které roku 1886 panovaly mezi vlasteneckými měšťany, je článek Luboše Jeřábka v Hlasu národa. Nese výmluvný titul *Vyšívání národní. Příspěvek k programu našeho odněmčení*.⁷ Autor si v úvodu stěžuje: *Život náš rodinný i společenský jest pravým odleskem, pravým zrcadlem mravů německých. Řekněte, zda hluchý pozorovatel, jenž by neslyšel slovanského zvuku naší řeči, dovedl by náš život společenský, naše domácnosti, zejména pražské, jak se dnešního dne jeví, rozeznati od německých?* Řešením této neutěšené situace by podle pisatele bylo zavedení *národního vyšívání* do osnov dívčích škol. Tím by také byl učiněn první krok k obnovení *svéráznosti domácnosti české*. Dále Jeřábek navrhl zřídit výbor, který by se postaral o popularizaci prostřednictvím výstav a přednášek a který by pečoval o šíření vyšívání na dívčích školách a za tímto účelem zřídil sbírku vzorů *národního vyšívání*.

Nedlouho poté skutečně vznikl *Výbor pro šíření národního vyšívání*. V pozůstalosti R. Tyršové se dochovala pozvánka k první schůzi tohoto výboru, která se konala v květnu roku 1886. V dopise signovaném malířem Soběslavem Pinkasem se píše: *Za účelem, aby naše skutečné národní vyšívání... bylo zavedeno do škol ... a bylo náležitě oceněno v rodinách vlasteneckých všech tříd, zvolil odbor výtvarný Besedy Umělecké výbor dam a výtvarníků, jemuž prosebně ukládá, aby ne pouze vzal v úvahu, jakými prostředky tento účel by nejlépe dosažen býti mohl, ale aby též bez odkladu pečoval o uskutečnění všeho toho, co v tomto směru uzná se za vhodné.*

Shrneme-li výše citované úvahy a provolání, pak mělo *národní vyšívání* vyléčit dva neduhy české společnosti. Za prvé: mělo se stát odznakem českosti v dekoru domácností a snad i oděvu, v módních doplňcích atd., a tím zřetelně vizuálně odlišit českého měšťana od Němce. Tento záměr se v následujících letech víceméně vydařil. Druhým neduhem, se kterým si měl nový *životní sloh* poradit, bylo scelení vlasteneckých Čechů napříč

všemi společenskými třídami a symbolické spojení města s venkovem. V tomto směru byli ale propagátoři krojů a *národního vyšívání* zklamáni, neboť proces odkládání tradičního oděvu a úpadku tradičních výrobních technik byl nezastavitelný. Ne všichni si ale plně uvědomovali, že lidové umění také vneslo nové estetické hodnoty do uměleckého průmyslu. R. Tyršová například viděla v lidovém umění prostředek k pozvednutí měšťanského vkusu. V knize vzpomínek na svého otce Tyršová s ironií vzpomínala na šedesátá léta: *Také ruční práce ženské, které v letech šedesátých byly pravým postrachem každého člověka vybraného vkusu, hleděly se přizpůsobit vlasteneckému ruchu. Kupovaly jsme u Tippmanna neb Gablera v Ovocné ulici perforované papíry na nichž byla namalována poprsí Žižky, Husa, Havlíčka, která se - hlavou vyjímaje - vyšívala žínílkovým hedvábím a po případě i perličkami. ... Bůh ví, kam se ty obrázky poděly; byly to dokumenty z doby nejhlubšího úpadku uměleckého průmyslu a úžasného poblouznění vkusu, tak jako košíček s ovocem vycpaným vatou, potaženou omalovaným gázem, kterým maminku obdařila k vánocům Fanyňka Fričová*.⁸ Na nízkou úroveň ženských ručních prací si v roce 1890 stěžoval i Karel B. Mádl. Před objevem lidového vyšívání nebylo podle něj moderní ženské vyšívání ani stylizované, ani naturalistické, ale jednoduše špatné. Popisoval dílka, do nichž se vsívaly barvotiskové obličejky a ruce hrubou technikou, která neumožňovala vytvořit jiný oblouk než lomený, a díky níž šikmá linie vždy vypadala jako schody. *Pojem a podstata umění vyšívačského nadobro zanikly v této spoustě a kdyby rozšířením vzorů národního vyšívání nebylo více vykonáno, nežli že této vládě nesmyslu a čirého nevkusu položena hráz, propaganda jemu věnovaná byla by si zasloužila s dostatek naší vděčnosti*.⁹ Sám Mádl považoval přínos *národního vyšívání* pro povznesení vkusu a uměleckého průmyslu za mnohem důležitější než jeho všude proklamovanou českost a radil: *Z produktů národního vyšívání nechť naše vyšívačky učí se zákonům komposičním, z nich ať abstrahují, jakého ornamentu lze a je nutno užiti na proužku a pásce vodorovné nebo svislé, kterak vytvořiti ornamentálně šev a lem, kterak ozdobiti okraj, střed nebo rohy; na nich možno se naučiti zákonům o rovnováze forem, o střídání, opakování, symetrii a analogii*.

Kuriozním způsobem přispěla k propagaci vyšívání olomoucká družina, zejména Vlasta Havelková. Její otec

Jindřich Wankl a manžel Jan Havelka, oba archeologové, přišli s nápadem, že by podobnost ornamentů na výšivkách s ornamenty na pravěkých bronzích mohla prokazovat autochtonnost Slovanů na území Moravy. Vlastě Havelkové myšlenka učarovala a ve svých článcích o výšivkách vytvrle „přitesávala hlavu podle tohoto klobouku“. Ornament pravěkých bronzů a moravských lidových výšivek srovnávala poprvé v roce 1885 v článku *O starobylosti národního vyšívání moravského*,¹⁰ kdy konstatovala, že zde *shledáme na sta shod, které nemohou být nahodilými*. Ještě dál zašla v následujícím roce při hodnocení vídeňské výstavy ženských ručních prací: *Také sbírka průmyslového spolku v Išlu, na téže výstavě vyložená, nasvědčuje, že vyšívání, které zachovalo se mezi lidem v Solné komoře od Ebensee až k Halstadtu a ke Gosavě a s druhé strany až k sv. Volfangu a stkví se množstvím našich ornamentů, zbytkem jest slovanské kultury a opětným důkazem, že dříve v kraji tom Slované žili. Na první pohled poznala jsem v pracích tohoto kraje hlavní motivy vyšívání moravského, které motivy křížkovým stehem a stehovými kvítky ... provedeny jsou zrovna tak, jako ve výšivkách našich*.¹¹ Ve stejném ročníku muzejního časopisu pokračovala diskuse o zkomolených nápisech na vyšívaných úvodnicích, které byly podle Havelkové cyrilskými literami, což posunulo existenci tzv. moravského ornamentu nejpозději do 10. století. Tyto vzletné teorie už od počátku vybízely ke kritice a ironii. Doklad nacházíme v dopise Josefa Šímy Renatě Tyršové, v němž pisatel hovořil o prvním sešitu olomoucké publikace *Moravské ornamenty*.¹² Sdělení má sice ryze soukromý charakter, ale o to je výmluvnější: *Klvaňa [Šímuňv švagr] slíbil mi zapůjčit onen sešit ... těším se na to kolik „předpotopních“ slovanských bůžků zase slavný anthropolog v těch výšivkách najde. Jak paní Vlasta v nápisích znetvořených a obrácených vyšívačkou která čist ani psát neuměla bude luštit cyriliku atd. atd. a už srovnání se starými bronzovými ozdobami! Ta zásluha se rodině slavného anthropologa musí nechat - že to chytila za ten „pravý konec“. Však ty zásluhy způsobí tak mnohým lidem hořkou chvíli!*¹³ Vlasta Havelková se však svých názorů dlouho nevzdala a ještě v roce 1894 je hájila proti kritice Lubora Niederleho.¹⁴

Dalším ze svérázných olomouckých příspěvků k našemu tématu byl časopis *Náš kraj*, který vycházel jako příloha časopisu *Domácí hospodyně* v letech 1886-1888.

Jeho redaktorka Miloslava Procházková byla vedena snahou o zavedení prvků z moravských krojů do ženské módy. Navazovala tak na nepřilíh úspěšné pokusy z let revolučních a později let šedesátých. Ty ale podkládala lepší znalostí originálů, které měla díky sběratelským aktivitám olomouckého muzejního spolku k dispozici. Návrhy, které na stránkách časopisu najdeme, působily zřejmě ve své době stejně výstředně jako dnes, sama Procházková si ve svých článcích neustále stěžovala na nedostatek pochopení. Těžko odhadnout, kolik dam si některý z modelů pořídilo. S jistotou víme jen o Tereze Novákové, která v tomto na svou dobu extravagantním oblečení budila pozornost na společenských akcích a napsala o tom nadšený dopis do redakce.¹⁵ Nejlepším dokladem společenského ohlasu je ale fakt, že časopis *Náš kraj* zanikl po dvou ročnících pro nedostatek zájmu ze strany odběratelek.

Kritika

První vážně míněné výhrady proti novým způsobům využívání a přetváření lidového umění se objevily velmi záhy. Pouhý rok po úspěšné výstavě lidových výšivek v Rudolfinu napsal Karel B. Mádl do časopisu *Ruch* článek s názvem *Slovo o národním vyšívání*. Mádl byl v oné době sekretářem Umělecké besedy a o otázku tzv. národního vyšívání se živě zajímal. Z textu vyplývá, že se buďto sám účastnil jednání Výboru pro šíření národního vyšívání nebo o nich byl dobře informován. Zavedení vyšívání do škol označil za *cíl nejkrásnější a nejušlechtlejší*. Nesouhlasil ale zcela se směrem, kterým se tehdy vyučování ubíralo: *... mám důvodnou obavu, že kolej, kterou v prvním rozjetí jsme vyhloubili, z těžka opustíme. Nyní všeobecně žačky za vedení učitelek prostě kopírují národní vyšívání. Pracují na př. na temně modrých zástěrách s pestrými květy, které sotva kdo bude nosit, ale nápodobí je tak zevrubně se všemi náhodnými nepravidelnostmi originálu, že bezděky se ptáme: k čemu to? Což nemá snaha rozšíření národní vyšívání v naší domácnosti jiného cíle než zaplaviti nás takovými kopiemi? Vždyť ani ti, nežli kdo právě tohoto ruchu stojí, si je nekoupí a daleko raději sáhnou po originálu, který jim překupovač nabídne*. Podle Mádlů by takové vyšívání mohlo mít úspěch jen tehdy, pokud by se uzpůsobilo potřebám současné domácnosti.

Fejeton Jana Liera *Národní kroje*,¹⁶ uveřejněný v časopise *Světobzor*, vzrušil v následujícím roce všechny, kdo se ve věci krojů a výšivek angažovali. Text byl napsán s notnou dávkou sarkasmu, což bohužel zastřelo množ-

ství autorových trefných postřehů. Lier například vystihl, jak zavádějící je zaměňování pojmů lid a národ: *Nečiníce přesného rozdílu mezi pojmy „národ“ a „lid“ shrnujeme rozmanité kroje našeho lidu pod název „národní kroj“, přeskakující tak rázem lokální a obmezené zjevy na výšku povšechného, národně typického a národně posvěceného. Lid v Domažlicku, šatě se svým způsobem, nosí „národní“ kroj. Ale národ v sousedním okresu již tohoto kroje nezná, nenosí. Ba na Moravě uzavírají se jednotlivé okrsky rozmanitých krojů tak určitě v sebe, že obyvatel jednoho území nechce a nemůže se šatiti jako obyvatel sousední krajiny, ač-li nechce se dopustiti neslušnosti ano polovičnického odrodilství. Který jest pravý český „národní“ kroj? Jest vůbec nějaký obecný národní kroj? Není.*

Lier také napadl ideu národního oděvu. Argumentoval tím, že příslušníci velkých evropských národů - Francouzi nebo Angličané, také nemají svůj národní kroj a jejich národní osobitost je nezpochybnitelná.

V druhé části fejetonu se Lier věnoval výšivkám. Jeho argument, že ornament výšivky je podmíněn materiálem, ze kterého vznikla, byl jistě oprávněný, stejně jako postřeh o škodlivosti a směšnosti nekritického srovnávání výšivek s poklady umělecké historie (tato narážka byla zcela nepochybně namířena proti Vlastě Havelkové). Celkově však článek působí jako snaha o zesměšnění osob, které se ve prospěch národního vyšívání angažovaly. Můžeme předpokládat, že průměrně zasvěcený čtenář věděl velmi dobře, koho měl Lier na mysli, když psal o zaslepencích, kteří *zmámeni výšivkami poručili, aby se ihned všechno od vrcholků věží do sudů ve sklepích pokrylo českým vyšíváním z Plzeňska, Tábořska, Moravy a Slovače; proto, že požadováno jako něco přirozeného a rozumného, abychom vyšívali vše, skříně, stropy, eprouvetty pluhů, kandelábry, talíře, zvony, kulečníky, kamna, klobouky, svíčky, hodiny a vazby.*

Nechce se skoro věřit, že tato satira pochází ze stejného pera, jako chvalozpěv na krojovaný bazar v roce 1884.¹⁷ Tehdy Lier psal o *vítězných národních krojích* a opěvoval krásu dam, které se do nich oblékly. Ve fejetonu naopak stojí: *Jsouť národní kroje přirozeně malebným květem venkova, v jehož půdě tkví, z níž nedají se přenést na dlažbu a pod klenby měst. Jejich bohatství, Jejich zářivost jsou koordinovány pestrotě přírody, a daří se jenom na výsluní volných, květem a zelení vyšperkovaných sadů a luhův širého kraje.*

Fejeton vyvolal řadu reakcí, jednu z nich nacházíme opět v přijaté korespondenci Renaty Tyršové. V roce 1889 jí Josef Šíma napsal: *Byl jsem při poslední návštěvě ve-lice překvapen že paní Náprstková hájila článek od Liera ve Světozoru uveřejněný kde tak nadutě a beztaktně o věci té píše užívaje tak laciných a otřelých vtipů měl jsem tehda velikou zlost a domnívám se že zájem pro věci ty zas upadá.*¹⁸

Delší reakci zveřejnil v časopise olomouckého muzejního spolku Josef Klvaňa.¹⁹ Jeho postoj byl smířlivý. Psal, že v mnohém by s Lierem bylo možno souhlasit. Zavedení nového národního kroje se nejspíš opravdu nezdaří a také ornamentů pocházejících z výšivek je nutno užívat přiměřeně se zřetelem k materiálu a účelu. Klvaňa se ale rázně zastal těch, proti nimž byl fejeton namířen: *Nejsme ale tak příliš úzkoprsí, abychom ve zlé vykládali, že bylo nadšenců pro vyšívání a jeho ornamenty poněkud více než zdálo se býti potřeba. Ta okolnost měla jistě dobrou svou stránku a upozornila na krásu našich ornamentů mnohem více, než působení těch, kteří cenu našeho ornamentu v plné míře pochopují a oceniti dovedou, neb alespoň pochopiti a oceniti měli.* Klvaňa upozornil na další zdroje inspirace, které lidová tvorba nabízí: *Ku použití širšímu máme direktivu také jinorodé práce národního rázu a ornamentu, máme své kování, malování na dřevě, dřevořezby své vlastní, o čemž ovšem mnozí ještě ani zdání nemají. A tak nemusíme sice vyšívat stropy, pluhů, kandelábry, talíře, hodiny, vazby a vše ostatní, co p. Lier vypočítává, ale můžeme ledačos národním ornamentem příslušně ozdobiti, můžeme nábytek ve slohu domácím a duchu národním si poříditi a tak přece tu nepochopitelnou p. feuilletonistovi revoluci v naší domácnosti provést.*

Před jubilejní výstavou se k národnímu vyšívání ještě dvakrát vrátil Karel B. Mádl. Poprvé v Národních listech v kritice již zmíněné olomoucké publikace *Moravské ornamenty*, podruhé v článku *Slovo o národním vyšívání*, který vyšel ve dvou oddílech na stránkách Hlasu národa.²⁰ Podobně jako Lier, i Mádl svou satiru obrátil proti nejmenovaným, ale dobře známým „nadšencům“: *Jest u nás hlouček upřímných a nadšených lidí, kteří vůči tak zvanému národnímu vyšívání stojí v poměru zcela zvláštním. Předně je přímo zbožňují, za druhé obrací se proti každému, kdo stejně nečiní, jako proti nepříteli škodolibému; zištnému a závistivému nepříteli. Povýšili*

národní vyšívání na předmět kultu, za metu a cíl zvláštní věrouky a že kultus zřídka vyznamenává se tolerantností, jest i jim tato krásná vlastnost málem cizí a neznámá. Zda mají v obém pravdu? Myslím, že je dovoleno vysloviti o tom malou pochybnost. Přes všechnu kritiku uznal i Mádl, že sběratelská činnost je záslužná. Sám se počítal k obdivovatelům národního vyšívání, nelíbil se mu pouze způsob, jakým se s ním nakládalo. Hlavní nebezpečí viděl v tom, že na sebe hnutí vzalo charakter módní vlny, která by mohla opadnout stejně rychle, jako se vzedmula. Vše, čeho se docílilo, by pak bylo zapomenuto nebo negováno. Mádl se také vyjádřil k povaze ornamentu výšivek a ve shodě s Lierem kritizoval jeho neuvážené přenášení na nevhodné materiály a do nevhodných míst: ... ornament [národního vyšívání] rozšířil se jak phyloxera po nejrůznějších objektech, po místech, kam nikdy neměl vkročiti, na předměty, na něž nemá práva ... leží vůbec v jeho povaze taková nevybíravá expansivnost? Stejně jako v článku z roku 1887 i zde Mádl varoval před prostým napodobováním a doporučil těžit více z ducha, než z formy.

Zajímavá je Mádlůva závěrečná úvaha, v níž upozornil, že by bylo záhodno obrátit své úsilí zpět ke krajům, kde vyšívačské umění kvetlo a nyní zvolna odumírá. Domníval se, že sběratelství a obchodování s výšivkami k tomuto zániku přispívá, neboť vyšívačky přicházejí o vzory. Zejména tato část článku pobouřila malíře Jana Prouska, který pak napsal Renatě Tyršové: ..., zda všimla jste sobě článku K.B.M.dla v „Hlase Národa“ čelícímu jaksi „proti“ sbírání národního vyšívání? - Ubohý, najednou jest „idealistou“ - proč prý brátí lidu zdroj a soustřeďovati vše v městských sbírkách a muzejích? On vidí, kterak by venkovská dívka dle starých zástěr nejen vyšívati, ale i tvořiti-?! [sic] a zapomíná, že ve skutečnosti naše venkovanky přeměňují staré vyšívané zástěry ve „firhaňky“ na okna, neb na utěráky a pod. Jak pěkně se to z katedry káže, není ani k tomu mnoho zapotřeby, a ještě se taká činnost honoreje! O, že není každý šťasten zroditi se s čepicí a kokardou!“ [pod textem kresba čepice s kokardou]²¹ Další reakci na Mádlův článek najdeme v dopise Josefa Šímy: ... jsem asi počítán mezi ty „horkokrevné a přenáhlené, kteří by chtěli nár. ornament aplikovat na vše co v jejich dosahu; na majoliku, dřevo, cukroví i dlažbu chodníků.“ Tak vtípně zmínil se pan kritik M. (bezpochyby Mádl) o našich sna-

hách v národních listech, když psal kritiku o olomoucké „vajíčkové“ publikaci. Já skutečně dopustil jsem se i toho hříchu, že převedl jsem již tři motivy národní i na dlažbu chodníků! zvláště jeden z nich, dle křížkového vyšívání na drobnou mosaiku převedený, vypadl velmi pěkně (ovšem dle mého předpojatého názoru).²²

Tato diskuse ze sklonku osmdesátých let ukazuje, že národní kroje a národní vyšívání byly v oné době záležitostí módní, stejně jako intelektuální. Nad jejich rolí ve společnosti se nezamýšlel jen Karel B. Mádl, ale např. i František Bartoš, který mj. doporučoval, aby české gymnázium v Uherském Hradišti dohlíželo na to, aby studenti ze Slováků docházeli do školy v kroji: V dospívajících jonácích probouzející se aesthetický vkus, setřel by snad s původního kroje všelicos méně podstatného, co se novověkým střízlivým zrakům křiklavým býti zdá, kraj národní dostal by se takto i do 'vyšší', do vzdělané společnosti a šířil by se i dále a zachovával jako v Uhřích kraj maďarský.²³ Podobně uvažoval i Josef Klvaňa, který své studenty měl k tomu, aby chodili v slavnostním kroji i k maturitě.²⁴

Dobové názory jen potvrzují, že prostředí, z něhož vzešlo svérázové hnutí, je totožné s okruhem badatelů, kteří byli prvními přispěvateli Zíbrtova Českého lidu. Tato generace považovala za svou povinnost využít plodů lidové kultury ve prospěch svého národa. Jejich horečná činnost směřovala k obeznámení širší veřejnosti s estetickou hodnotou lidové tvorby. Z citovaných diskusí a kritik je však zřejmé, že si alespoň někteří už tehdy uvědomovali problematičnost takového počínání. Touhy i obavy osmdesátých let našly své naplnění v Národopisné výstavě československé. Renata Tyršová s nechutí vzpomínala na krojované maškary, které zaplavily areál výstaviště, zejména vinárny a hospody. Hovořila o trivializaci myšlenky, která měla původně elitní charakter a na závěr si povzdechla: Není pak divu, že posměváčkům kyne bohatá žeň, kdy stotožňují tyto výstřelky se střízlivými snahami vážných pěstitelů lidovědných studií.²⁵ Teprve díky oběma výstavám - jubilejní a národopisné - a díky vzniku časopisu Český lid se v devadesátých letech 19. století začala odborná činnost pozvolna vymezovat proti rodícímu se svérázovému hnutí. Dokladem je např. už čistě odborné dílo Josefa Klvani, nebo metodologicky pokročilá studie o českém a slovenském vyšívání od Jana Kouly.²⁶

Poznámky:

1. Ženské listy 8, 1880, s. 104.
2. Tyršová, R. - Kožmínová, A.: *Svéráz v zemích českých*. Plzeň s.d., s. 24.
3. Lier, J.: *Dámy v národních krojích*. Zlatá Praha 1, 1884, s. 338.
4. Tyršová, R.: *Lidové kroje při slavnostech*. Český lid 8, 1899, s. 214.
5. Tamtéž.
6. O této výstavě referoval podrobně J. Klvaňa, viz *Z Uherského Hradiště* (oddíl Dopisy). Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci 3, 1886, s. 126.
7. Jeřábek, L.: *Vyšívání národní. Příspěvek k programu našeho odněmčení*. Hlas národa 1886, Nedělní listy (příloha) ze dne 21. března 1886.
8. Tyršová, R.: *Jindřich Fügner. Paměti a vzpomínky na mého otce. I. díl*. Praha 1927, s. 124.
9. Mádl, K. B.: *Slovo o národním vyšívání. II*. Hlas národa, Nedělní listy (příloha) ze dne 27. července 1890.
10. Havelková, V.: *O starobylosti národního vyšívání moravského*. Časopis muzejního spolku olomouckého 2, 1885, s. 81-83.
11. *Kronika vlasten. spolku muzej. v Olomouci*. Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci 3, 1886, s. 98-99.¹
12. *Moravské ornamenty. (Na kámen kreslila Madlenka Wanklová)*. Olomouc 1888.
13. Pozůstalost R. Tyršové, Muzeum tělesné výchovy a sportu, karton č. 10, dopis J. Šímy R. Tyršové, bez datace.
14. Viz Niederle, L.: *Příspěvky k anthropologii zemí českých. I. Hroby s kostrami z konce doby praehistorické v Čechách*. Praha 1891, s. 3, 5, 51. Reakce Vlasty Havelkové: V.H.: *Literatura. Příspěvky k anthropologii zemí českých*. Podává Dr. Lubor Niederle. Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci 11, 1894, s. 189.
15. *Náš kraj* 2, 1887, s. 26-27.
16. Lier, J.: *Národní kroje. Feuilleton*. Světozor 22, 1888, s. 369-370.
17. Lier, J.: *Dámy v národních krojích*. Zlatá Praha 1, 1884, s. 338.
18. Pozůstalost R. Tyršové, Muzeum tělesné výchovy a sportu, karton č. 10, dopis J. Šímy R. Tyršové psaný v Jaroměři dne 6. února 1889.
19. Klvaňa, J.: *Národní kroje*. Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci 5, 1888, s. 90.
20. Mádl, K. B.: *Slovo o národním vyšívání. I*. Hlas národa 1890, Nedělní listy (příloha) ze dne 20. července 1890. *Slovo o národním vyšívání. II*. Hlas národa 1890, Nedělní listy (příloha) ze dne 27. července 1890.
21. Pozůstalost R. Tyršové, Muzeum tělesné výchovy a sportu, karton č. 8, dopis J. Prouška R. Tyršové psaný v Turnově 20. října 1890.
22. Tamtéž, karton č. 10, dopis J. Šímy R. Tyršové psaný v Jaroměři dne 8. [listopadu?] 1889.
23. Bartoš, F.: *Několik slov o národním kroji*. Obzor 8, 1885, s. 307.
24. Viz Tyršová, R. - Kožmínová, A.: *Svéráz v zemích českých*, Plzeň s.d., s. 44.
25. Tyršová, R.: *Lidové kroje při slavnostech*. Český lid 8, 1899, s. 214-215.
26. Koula, J.: *Několik myšlenek, v čem a kde dlužno hledati starožitnost vyšívání československého*. Český lid 6, 1897, s. 25-34, 171-179, 275-282, 458-462.

K ČINNOSTI ZEMSKÉHO ÚSTAVU PRO ZVELEBOVÁNÍ ŽIVNOSTÍ PRO ZEMI MORAVU V BRNĚ

Iva Magulová

V říjnových dnech roku 1909 byl rozhodnutím zemského výboru zřízen Zemský výbor pro zvelebování živností v Markrabství moravském.¹ Svým působením měl napomoci k povznesení živností, průmyslu a obchodu a jeho vznik se tak stal jedním z dokladů hledání nového místa pro rukodělnou (lidovou i řemeslnou) výrobu ve změněných podmínkách průmyslového věku. Vedle kladů tovární strojové výroby se brzy počínaly projevovat i její stíny, proti kterým vystupovala mnohá, rozličnými motivy inspirovaná hnutí. Jednou byl rukodělný výrobek spojován s idealizovanou dílenskou praxí středověku a s voláním po návratu ke kvalitě uměleckořemeslných výtvorů předešlých století. Podruhé s romantickým vzpomínáním na venkovský způsob života, na ztracené souznění s přírodou a na pozbylý cit pro její materiály. Předmět formovaný rukou lidu se stával, jako součást lidové kultury, symbolem vyspělosti a svébytnosti národa i lokálních specifik. Tvořivost a manuální zručnost provázející jeho vznik a napomáhající harmonickému rozvoji jedince byla dávána do protikladu k odcizenosti tovární pásové výroby. Pádnými argumenty národohospodářů byla nezaměstnanost a sociální bída, zesílená zaplavením trhu levnými průmyslovými výrobky.

Větší péče státní správy o rukodělnou výrobu se v našem prostředí objevila v druhé polovině 19. století. Byla vedena snahou přispět k částečnému utlumení sociálního napětí pomocí zvýšení konkurence-schopnosti rukodělných výrobků na trhu, při zachování jejich specifických vlastností, které však byly charakterizované velmi rozličně. V této souvislosti vznikl Školský ústav pro podomácký průmysl, podporovány byly vzdělávací kurzy pro domácké pracovníky i řemeslnický dorost, zaměřené jak na technickou sféru, tak na estetické vyznění výrobků. S tím korespondoval i rychle rostoucí počet uměleckoprůmyslových muzeí, ve kterých mohl zájemce najít poučení, vzory i inspiraci.

V Brně došlo k založení takto zaměřeného muzea v roce 1873. V jeho zakládací listině bychom našli tato slova: „Z ponuknutí moravské průmyslové jednoty a za předsednictví c.k. místodržitele se utvořil komitét, kterýž naskytlou se světovou výstavu ve Vídni roku 1873 seznal za příznivou příležitost, aby s pomocí a výsledky výstavy této zřídil trvalý vzdělávací ústav ku zdokonalení

ní a zušlechtění průmyslové práce, ku hospodářskému i duševnímu zvelebení malého průmyslu a dělnického stavu, jakož i ku rozšíření vkusu a smyslu pro průmyslové výrobky mezi lidem.“² Danému účelu měly posloužit sbírky „slohuvěrných děl formových“, modely a kresby, dále technologické sbírky surovin, strojů i výrobků, specializovaná knihovna, příspěť mělo i pořádání výstav a odborných kurzů. V roce 1895 bylo zřízeno technické oddělení muzea, podporované ze zemských prostředků, které byly předurčeny především k technickému zdokonalení samotné výroby.³ Velmi rychle však narůstaly požadavky kladené na oddělení vyvolávající nutnost vybudování samostatné instituce, která nakonec, ve zmíněném roce 1909, vznikla. Z technického oddělení muzea tehdy povstal Zvelebovací ústav jako výkonný orgán již dva roky existující zemské rady živnostenské.

Cíle jeho práce v mnohém předjímá již zmíněný širší koncipovaný program muzea. Důraznější byla péče o sociální postavení živnostníků i živnostenské školství, úkolem Zvelebovacího ústavu se stalo hodnocení kvality surovin, polotovarů i strojů, mapování výrobních poměrů a možností odbytu. Zvažovala se možnost zřízení veřejné kreslírny, kde by „živnostenstvo našlo nejnovější a nejvíce hledané vzory pro svoje výrobky, a napodobujíc je, mohlo vyhověti přání zákaznictva.“⁴ Je patrné, že vedle tlaku na technické zvelebení výroby sílila i poptávka po kvalitních výtvarných návrzích, což odpovídalo obecnému trendu. V tomto ohledu byl důležitý rok 1924, kdy byla při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně, spadajícím od roku 1921 do péče Obchodní a živnostenské komory, založena Škola uměleckých řemesel.⁵ Od samého jejího zrodu se datuje i počátek dlouholeté spolupráce jejich učitelů a studentů se Zvelebovacím ústavem. Profesori školy vedli kurzy pro malíře pokojů, písma, štítů, knihaře, keramiky, skláře, zasáhli i do oborů krajkářství či vyšivačství. Jejich úkolem bylo rovněž mapování skutečné situace v domácích dílnách rozesetých po celé Moravě. František Malý se zaměřil především na výrobu na Slovácku, František Knajfl na výrobce keramiky v okolí Kunštátu, Jan Brukner na domácké dílny v oblasti Českomoravské vysočiny a tak bychom mohli ve výčtu pokračovat.

Vhodnou příležitostí pro názorné prezentování kurzovních prací a výsledků zvelebovacích akcí širší

veřejnosti se staly výstavy. Napomáhaly odbytu, vhodné propagovaly záměry Zvelebovacího ústavu, šířily povědomí o možnosti účasti na kurzech a v neposlední řadě měly přispět k „*tříbení dobrého vkusu*.“ Specializovaly se buď na jeden z vybraných oborů, a nebo byla jejich koncepce pojata velmi zevrubně. V roce 1924 se například v brněnském Uměleckoprůmyslovém muzeu uskutečnila výstava, která předložila široké veřejnosti k posouzení práce z pražských, ostravských i místních kurzů pro malíře písma a pokojů, doplněné kolekcí Artělu a U.P. závodů. Ve stejném roce se na stejném místě konala i výstava věnovaná podomáckému a lidovému průmyslu. Předvedeno bylo tzv. valašské vyšívání ze Zubří i Rožnova, slovácké fěrtůšky od výrobců z Bukovan a prostějovská konfekce. Výstavu obeslala i Zemská gobelínová škola z Valašského Meziříčí. Nechyběla mařatická keramika, práce z lidové malířny v Telči či ve Svatobořicích, vedle kterých byly umístěny slovácké kraslice, valašské papuče, košíkářské zboží z Morkovic či Blatné. Mnoho prostoru bylo věnováno hračkám, upomínkovým předmětům a dřevěným výrobkům vůbec. Prezentovala se zde Odborná škola pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí, pohyblivé hračky předvedli bratři Hlavicové ze Vsetína, své práce vystavili rožnovští výrobci ad. Sortiment z Valašska doplňovaly hračky z Nového Města na Moravě, Dačic, Moravských Budějovic a Třeště. Nechyběly „práce *samouků*“, kde vedle sebe stál orloj, světelné obrazy a olejomalby. V retrospektivní části bychom našli fotografie telčských výšivek, kožichů, které dodal J. F. Svoboda, či valašské křiváky, a boskovičtí perníkáři se pochlubili starými dřevěnými formami. Z uvedeného výčtu je patrna neobyčejná různorodost exponátů.⁶ Nevycházela však z neujasněnosti programu zvelebovací péče o rukodělnou výrobu, ale sledovala spíše zájem nabídnout její pestrý obraz, který odrážel reálný stav. Nebyly to pouze prezentace menšího měřítko, ale Zvelebovací ústav propagoval svoji činnost rovněž při velkých výstavních příležitostech jakými byla Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového umění v Paříži v roce 1925 či v našich podmínkách Výstava soudobé kultury v Brně v roce 1928.⁷

Jednou z prvořadých oblastí, kterou Zvelebovací ústav zahrnul do své péče, byla výroba drobného dřevěného sortimentu, především hraček. První podněty směřující k zdokonalení organizace této výroby vzešly z Ústředního spolku živnostníků moravských, který usiloval o zřízení hračkářské školy na Moravě. Vybudováním

soustavné výchovy chtěl zabezpečit rozvoj hračkářského odvětví, které by kvantitou i kvalitou svých výrobků mohlo obstát v konkurenčním boji na trhu monarchie, kam směřovalo ve velkém objemu zboží ze zahraničí. Úkol vystavět samostatný školský ústav se však jevil jako příliš nákladný a tato skutečnost nakonec vedla k založení pouhého hračkářského oddělení při Odborné škole na zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí. Důvodem pro výběr uvedeného vzdělávacího ústavu bylo nejen jeho technické vybavení, ale i tradované spojování zdejšího regionu s řemeslně kvalitními dřevěnými výrobky, neboť „*Valaši projevují značnou techniku a umělecký vkus [...] Vzory musely by býti pouze z počátku dokonalejšími a prodejnějšími typy těch, podle kterých výrobce dosud pracoval a kterých objednavatel od něho žádá.*“⁸ Vedle soustředěné výuky byla však podporována i krátkodobá školení - tzv. kočovné kurzy, které se od roku 1912 konaly ve vytipovaných střediscích. Na takto započaté úsilí navázala i státní pomoc v období samostatné republiky. V roce 1927 byl zřízen Fond pro podporu průmyslu hračkářského na Moravě, z jehož prostředků byly poskytovány bezúročné půjčky, vyplácena stipendia pro kurzisty a udělovány finanční příspěvky pro nákup strojů.⁹ Subvencována však měla být pouze „*výroba osvědčená a taková, kde lze očekávat také obchodní úspěch.*“ V tomto duchu se nesla péče o hračkářskou výrobu do konce čtyřicátých let.

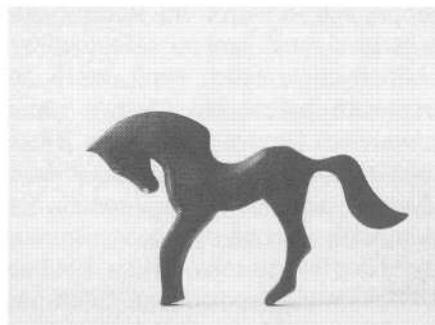
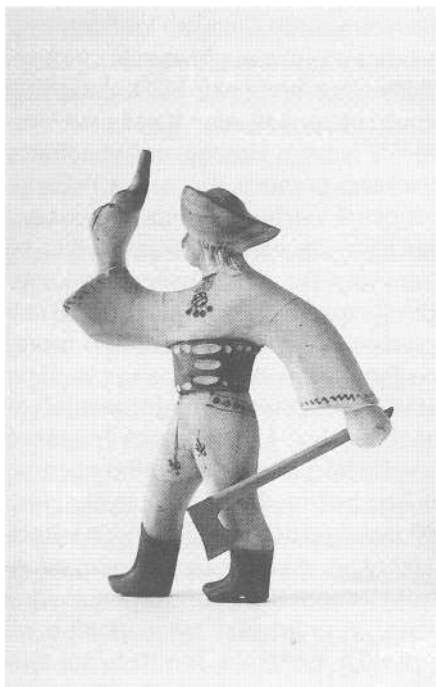
Ke změnám v organizaci domácí výroby, která se při zlepšení řemeslného zpracování mohla stát výhodným vývozním artiklem a důležitým lékem na snížení nezaměstnanosti, docházelo v celostátním měřítku od roku 1938. V čele těchto snah stál Theodor Pistorius, který usiloval o dokonalejší ústřední řízení rukodělné výroby. Výsledkem bylo založení Dorky, družstva pro organizaci domácí práce, s celostátní působností. Na Moravě vznikla v tomto období družstva Slovač a Slovácké lidové umění a svoji významnou roli sehrávalo i oddělení pro lidovou a uměleckou výrobu Zvelebovacího ústavu v Brně, řízené Josefem Chytilém. Při hodnocení stavu tehdejší rukodělné výroby na Moravě se J. Chytil bránil jejímu častému ztotožňování s lidovým uměním. Zejména u památkových a dekorativních předmětů upozorňoval na skutečnost, že se jedná spíše o jeho „*tovární a polotovární napodobeninu*“, výrobky vznikaly za účelem obživy, v rámci živnostenské organizace, a z tohoto hlediska měly být posuzovány.¹⁰ Výrobci sice používali motivy vypůjčené z lidového umění, protože se líbily a přinášely úspěch

u zákazníků, ale jejich produkty není možné s lidovým uměním ztotožnit. Moderní době by podle představ J. Chytila mnohem lépe odpovídalo vytvoření plodné spolupráce lidového výrobce s profesionálním výtvarníkem, která by ukončila bezduché kopírování vzorů minulosti a přinesla nové pojetí hodné nové doby. Protože si však malý výrobce nemohl dopřát placení navrhovatele či kupování autorských práv, stalo se východiskem soustředění profesionálních výtvarníků ve zvelebovacích ústavech a poskytování jejich návrhů výrobcům zdarma. Vzorovou ukázkou spolupráce profesionálního výtvarníka s ústavem je příklad Karla Langra (1903-1998). V jeho osobě se spojilo pedagogické působení na brněnské ŠUŘ (od roku 1940), obdiv k lidové kultuře, osobní znalost podmínek chudého Valašska, především Horního Vsacka, a v neposlední řadě velká osobní angažovanost.

Na počátku roku 1942 zaslali Josef Michalčák a František Šedý z Nového Hrozenkova žádost o pomoc při zdokonalení domácí výroby adresovanou Zvelebovacímu ústavu.¹¹ Zamýšlená novohrozenkovská výroba drobného dřevěného zboží nemohla výrazněji navázat

na místní tradici, neboť v obci se objevovali pouze tzv. náturisté vyrábějící nářadí potřebné pro hospodářství. Pomoc se hledala ve spolupráci s výtvarníkem, který však měl být podle přání Novohrozenkovců osobně spjat s Valašskem. Hned v jarních měsících zavítal do obce K. Langer, jenž právě v Novém Hrozenkově započal v roce 1923 svoji pedagogickou kariéru a zde se seznámil i s Josefem Országem-Vraneckým st. Pod jeho vedením se zrodil Langrův obdiv a zájem o lidovou kulturu Valašska, promítající se po celý život do jeho nesčetných aktivit.

V březnu 1942 proběhl v obci první kurz vedený K. Langrem, během kterého vznikla vzorová kolekce vytvořená podle jeho návrhů. Figurky bačů, domácích i divokých zvířat předložené k posouzení družstvu Dorca, jehož prostřednictvím měly být prodávány, se setkaly s velkým úspěchem. Předpokládalo se, že budou vhodně doplňovat budovanou výrobu hraček v Pusté Kamenici, ve Skašově u Klatov a v Krouně. Kolekce zavedená na trh pod obchodním označením „hrozenkovské hračky“ získala ochrannou známku, která měla zabránit jejímu napodobování a byla prezentována jako vhodný dárko-



Drásané figurky vyrobené J. Michalčákem podle návrhů K. Langra v letech 1942-1945 v Novém Hrozenkově. Uloženo v Muzeu regionu Valašsko ve Vsetíně.

vý a upomínkový předmět. Nejpodstatnějším úkolem se však stalo získání zájmu místních obyvatel, jenž nebyl úplnou samozřejmostí. Jak uvádí obecní kronika, zpočátku považovali obyvatelé Nového Hrozenkova akce Zvelebovacího ústavu za záležitost několika dospělých jedinců a školní mládeže. V následujícím dubnovém kurzu konaném v místnostech zdejší radnice se sešlo kolem třiceti účastníků, především z řad malorolníků a lesních dělníků. Na počátku se výuka zaměřila na plastické obrábění předem připravených polotovarů, které kurzisté opracovávali pilníky a skelným papírem. Podle hodnotící zprávy dosáhli pracovníci takové kvality, že *„výrobky navrhované dříve do odvětví pouhých hraček, byly převedeny do skupiny prvotřídních lidových umělecko-průmyslových předmětů.“*¹² Větším problémem se však stalo konečné zdobení opalováním a vypalováním. *„Starší lidé neměli pro zdobení patřičnou jemnost manuálního a výtvarného citu, jako lidé těžce pracující měli příliš těžké ruce. Mladší z účastníků pak vykazovali ve zdobení neukázněnost.“*¹³ Na zlepšení techniky výzdoby se tak zaměřil samostatný květnový kurz. Vyzkoušelo se opalování autogenem či vypalování pomocí letovací lampy a elektrické jehly. Velmi hladce opracované, dokonalejší výrobky se vypalovaly málo, zatímco méně zdařilé byly ornamentem pokryty v míře mnohem větší.

Výroba hraček se v obci pomalu rozbíhala a sílila po ukončení zemědělských prací, což odpovídalo i jejímu poslání - být vítanou příležitostí k sezónní práci pro zdejší chudé obyvatele. Polotovary získali výrobci na místní pile C. Országa a po jejich opracování odevzdávali hotové předměty učiteli F. Šedému, který obstarával dodávky zboží podle pokynů družstva Dorka přímo zákazníkovi.

Pro další rozvoj zdejší výroby byla velmi důležitá propagace, o kterou se staral Zvelebovací ústav. K popularizaci mezi širokou veřejností bylo účinně využíváno oblíbených krátkých filmů, které zachytily různé obory domácké práce. Na Moravě natáčela tyto příspěvky především filmová společnost zvukového týdeníku „Aktualita“, která konzultovala výběr vhodných lokalit se Zvelebovacím ústavem. Jednotlivé díly seriálu zachytily domácké výrobce z Rakvic, Brumovic, Kunštátu, Třešti aj.¹⁴ Na přelomu roku 1942 a 1943 se stal i Nový Hrozenkov cílem této společnosti.¹⁵ Jak napsal místní kronikář, *„pro filmování byla vyhlédnuta pěkná prostorná valašská jizba u kostela, stejně jako charakteristické osoby.“*¹⁶ V době natáčení krátkého filmu vznikly propagační foto-

grafie, mezi kterými patří k často publikovaným snímek nejzručnějšího z novohrozenkovských výrobců Josefa Michalčáka, který oděn v kroji právě opaluje hračky nad otevřeným ohněm. Skutečnost se však od tohoto stylizovaného pojetí značně odlišovala. Hračky byly opalovány autogenem a rovněž šat zvolil řezbář prostší. Podle jeho vlastních slov neměl již nikdy tak popálené ruce jako při pořizování těchto snímků.

K důležité změně v organizaci práce zvelebovacích ústavů došlo po schválení výnosu ministerstva hospodářství a práce v prosinci roku 1942, na jehož základě byly ve vybraných místech zřizovány Služebny domácích výrob. Při těchto služebnách pracovali i výtvarně-techničtí poradci, kteří museli vytvořit či zajistit návrhy a ujasnit pracovní postupy. Současně měli napomáhat při hledání místních surovin vhodných pro užití v domácké výrobě, pátrat po starých lidových výrobních technikách a rovněž založit sbírku starých i nových vzorů domáckých výrob. Za ideálních okolností měl být poradcem absolvent škol uměleckých řemesel nebo umělecko-průmyslových škol, který se s tímto druhem výroby seznamoval již v čase školních praxí. Na základě zkušeností získaných „v terénu“ vytvářeli studenti návrhy nových vzorů přímo pro konkrétní výrobce. Velký význam sehraovaly školní praxe zejm. v rámci výuky v Langrově oddělení na brněnské ŠUŘ. Jeho žáci navštěvovali nejen Nový Hrozenkov, ale i Valašskou Bystřici, Buk u Přerova aj.¹⁷ V Novém Hrozenkově vykonával funkci výtvarně-technického poradce K. Langer.¹⁸ Experimentovalo se s možnostmi využití chorošů na podešve domácí obuvi, loubků jako ideálního pletiva, hledali se výrobci znalí zpracování vlny. Do výroby byly podle Langrových návrhů zavedeny vzory betlémů různých velikostí a uspořádání, které si získaly velkou popularitu a reprezentovaly Valašsko na mnohých výstavách.

Stejně jako v Novém Hrozenkově podporoval Zvelebovací ústav domácí výrobce i v nedaleké Valašské Bystřici. Rovněž zde vyšla iniciativa od místního občana, obchodníka s dřevěným zbožím, Josefa Machýčka, který zaslal v únoru 1942 ukázky zdejších dřevěných výrobků družstvu Dorka. Vzory se však posuzovatelům zdály být primitivní a proto byl doporučen kurz organizovaný Zvelebovacím ústavem. V první fázi byl o pomoc při zhotovení kvalitních předloh požádán Jan Kobzáň, tehdejší učitel na živnostenské škole ve Zlíně. Za cíl si malíř předsevzal usilovat o to, *„aby se lidová výroba nezvrhla na laciný brak, jarmareční nebo jakýsi módní svérázový-*

*-artělový artikl.*¹⁹ Během příprav kurzu se však v této obci objevily četné komplikace, neboť stanovisko zdejších funkcionářů bylo liknavé a zřejmě zde chyběly i organizační schopnosti K. Langra. Jak dodal vedoucí místní Služebny domáckých výrob učitel František Kulendík, „se zvelebováním zdejší výroby nemohlo býti dosud započato ve všech rysech, jelikož Valach je ke každé novotě velmi nedůvěřivý a nemohla-li Služebna dosud opatřiti dřevo a železo pro zdejší výrobce a tak přímo hmatatelně prokázati svoji činnost ve prospěch výrobců, nemohla se také uplatnit na poli zvelebování, neboť by naprosto nic nepořídila. Jediným světlem v celé věci je naše dílna, na kterou se výrobci skutečně těší.“²⁰ Podle vzoru Nového Hrozenkova chtěl rovněž F. Kulendík zavést ve své obci výrobu trhem žádaných dřevěných figurek. Produkce totožných typů však s ohledem na ochrannou obchodní známku nebyla možná, a proto oslovený K. Langer vytvořil pro výrobce ve Valašské Bystřici technicky a výtvarně odlišné vzory. Přes komplikovanou situaci se i zde začala výroba pozvolna rozbíhat, ale její opětovné zbrzdění přinesl, stejně jako v Novém Hrozenkově, konec války a povinnost výrobců splnit zakázky pro válečný průmysl. Po osvobození zanikly Služebny domáckých výrob a kompetence odboru lidové a umělecké výroby Zvelebovacího ústavu na sebe začala přebírat brněnská pobočka nově vzniklého ÚLUVu. Výrobci z Valašské Bystřice se spojili do družstva Portáš, výrobci z Nového Hrozenkova do družstva Bezkyd a postupně přešli na výhradně užitkovou výrobu. Stalo se tak navzdory snaze prvních poválečných let udržet již zavedenou výrobu dřevěných hraček a upomínkových předmětů.

Ačkoliv organizovaná výroba tohoto sortimentu zanikla, není možné přehlédnout vliv, který zde zvelebovací činnost zanechala. Nejvýraznějším příkladem je životní dráha novohrozenkovského řezbáře J. Michalčáka. Jako iniciátor zvelebovacího úsilí se účastnil kurzů vedených K. Langrem a díky své zručnosti se stal jeho hlavním spolupracovníkem, který převáděl kresebné návrhy do materiálu. Po přechodu družstva Bezkyd na užitkovou výrobu začal tvořit pro družstvo Lipta v Liptále či ÚLUV v Uherském Hradišti. Jeho výrobky bylo možné zhlédnout na Světové výstavě v Bruselu i v expozicích řady moravských muzeí. Námety a technikami opracování je sortiment tohoto Mistra uměleckého řezbářství široký. Jeho výrobky mají dokonale oblé tvar a precizní povrchovou úpravu. Ve válečném období pracoval zejména

s tvrdými dřevy, figurky zdobil částečným nebo celkovým opalováním autogenovými hořáky a střídmě i detailem vypalovaným elektrickou jehlou. Konečnou úpravu řezbář prováděl pomocí lněného oleje nebo fermeže a dosáhl tak velmi působivého lesku a živosti povrchu. Po válce rozvíjel reliéfní řezbu, začal ve větší míře využívat měkkých dřev, ze kterých vytvářel postavy bačů a zbojníků a k dílům z tohoto období můžeme přidat i kohouty, krocany či holubičky se štípanými křídly. Řemeslné dovednosti v opracování dřeva naučil J. Michalčák i svoje dcery. Božena Vráželová je známa výrobou zmíněných holubiček pro ÚLUV v Uherském Hradišti a Valašské muzeum v přírodě, a rovněž druhá z dcer Anna Mužíková byla velmi zručnou řezbářkou. Stejně jako oba výše jmenovaní i ona vycházela ze vzorů K. Langra, které však upravila podle vlastního výtvarného názoru.

Kvalitou řemeslného zpracování vynikl nad průměr i Petr Orság-Kaděra, tvůrce mnoha andělů se štípanými křídly, kteří byli součástí tzv. valašských betlémů. Pozadí těchto známých betlémů i drobnější figurky byly zdobeny technikou drásání, pro kterou se používalo vyzrálé dřevo jehličnatých stromů opalované autogenovými hořáky do úplného zčernání povrchu. Měkčí dřevo mezi lety se odškrabalo ocelovými kartáči a samotné letokruhy pak působivě vystoupily jako ladné černé křivky na světlém podkladě. Ve Velkých Karlovicích vyráběl valašské domečky podle návrhů K. Langra Antonín Kalus se synem. Fojtství, stániska, komory byly skládací a detaily oken a dveří se naznačily vypalováním pomocí šablon. Na jejich výrobu navázal novohrozenkovský Jakub Ország-Holčík, který obohacenou kolekci dodával do Valašského muzea v přírodě.

Ve sbírkách Muzea regionu Valašsko nalezneme nejen ukázky řemeslné bravurnosti výše zmíněných, ale i ukázky odlišné. U druhé skupiny bylo po velmi zběžně opracovaném povrchu rozeseto množství ozdobného vypalování, které se snažilo zachytit reálné detaily. Zatímco u výrobků J. Michalčáka byla vyzdvihována dokonalost plastického tvaru, který nepotřebuje ozdob, byl při hodnocení druhé skupiny zdůrazňován „sympatický primitivismus.“ Pro samotné návrhy K. Langra byla příznačná vytříbenost tvaru, ladnost a proporční vyváženost. V duchu dobových názorů představoval pro něj tvar podstatu, a nikoliv příležitost k dekorativní přebujelosti. Zdobení neodmítal, ale vyžadoval jeho přiměřenost a logické umístění.

Uvedli jsme jen několik nejvýraznějších příkladů vlivu činnosti započaté s úmyslem vytvořit příležitost výdělku v odlehlé části Moravy. Díky organizační a finanční podpoře Zvelebovacího ústavu, díky velkému osobnímu nasazení K. Langra, kvalitě jeho kresebných návrhů a zručnosti J. Michalčáka, a také i ve válečné době stoupající poptávce po daném sortimentu, získali někteří zdejší obyvatelé možnost doplňkového příjmu. Výroba nenavazovala na místní tradici, ale pro některé výrobní postupy našla inspiraci v tradici lidové kultury. Současně se v dostupné možné míře zhodnotila moderní technika. K propagaci bylo hojně využíváno již zakořeněného vnímání Valašska a obzvláště Nového Hrozenkova jako ryzího, civilizací málo dotčeného regionu se starobyrou lidovou kulturou. Za úspěchem na trhu stál i tehdejší zvýšený zájem o rukodělné výrobky z přírodních materiálů, které tvořily alternativu k strojovým výrobkům a umělým hmotám.

Finanční a organizační pomoci ze strany Zvelebovacího ústavu se dostávalo mnoha dalším drobným výrob-

cům na celé Moravě.²¹ Podstatnou změnu v jeho činnosti přinesl rok 1945, kdy vznikl ÚLUV i jeho brněnská pobočka. Ta byla budována za vydatného přispění odboru lidové a umělecké výroby Zvelebovacího ústavu a jeho ředitele J. Chytila. Zkušenosti a znalosti nasbírané během mnohaleté práce tohoto odboru se staly v prvních poválečných letech důležitým podkladem pro definování záměrů brněnské pobočky ÚLUVu. Díky nim došlo k podchycení hlavních lokalit i odvětví působnosti a byli vytipováni výrobci, kteří nejvíce vyhovovali podmínkám začlenění do nové organizace. V souznění s obecným míněním, které podporovalo stále větší vstup profesionálního výtvarníka do výrob všeho druhu, bylo navázáno na dávno započatou spolupráci s brněnskou ŠUŘ. V následujících letech hledal ÚLUV vlastní cestu péče o rukodělnou (lidovou i řemeslnou) výrobu. Přímo v terénu se setkal a musel vypořádat se stopami, které zde otiskla předcházející řízená činnost institucí. Odbor i samotný Zvelebovací ústav zanikly v roce 1951.

Poznámky:

1. Dále jen Zvelebovací ústav. Instituce měnila během let částečně svůj název.
2. Zemský úřad na zvelebování živností v mark. moravském, jeho organizace a činnost za r. 1910 a 1911. Brno 1912, s. 3.
3. Ibidem, s. 4.
4. Ibidem, s. 10.
5. Dále jen ŠUŘ.
6. Srov. Výstava podomáckého a lidového průmyslu v Brně. [kat.]. Brno 1924.
7. Pamětní spis k dvacetiletí Moravské zemské živnostenské rady. 1907-1927. Brno 1927, s. 216-218.
8. Cit. v pozn. 2, s. 75.
9. Zpráva o činnosti Českého odboru mor. Zemské rady živnostenské a zem. úřadu na zvelebování živností za rok 1929. Brno 1928, s. 4.
10. Moravský zemský archiv v Brně, fond G 113 - Zemská rada živnostenská (dále jen MZA, fond G 113), kart. 399.
11. Pamětní kniha obce Nový Hrozenkov (1933-1944). SOKA Vsetín, fond Archiv obce Nový Hrozenkov, inv.č. 34.
12. MZA, fond G 113, kart. 613.
13. Ibidem.
14. Zpráva o činnosti Českého odboru mor. Zemské rady živnostenské a zem. úřadu na zvelebování živností za rok 1939. Brno 1940, s. 4.
15. MZA, fond G113, kart. 616.
16. Cit. v pozn. 11.

17. MZA, fond G 113, kart. 616.
18. MZA, fond G 113, kart. 619.
19. MZA, fond G 113, kart. 613.
20. MZA, fond G 113, kart. 616.
21. Dokladem je bohatý písemný materiál Zvelebovacího ústavu uložený jako součást fondu G 113.

Použitá literatura:

- Pamětní spis k dvacetiletí Moravské zemské živnostenské rady 1907-1927.* Brno 1927.
- Jančář, J.: *Počátky organizované péče o lidovou rukodělnou výrobu. Umění a řemesla* 1985, 3, s. 12-16.
- Jančář, J.: *Rukodělná výroba jako součást národního kulturního dědictví.* In: *Lidová kultura v kulturním vývoji České republiky* 1918-1998. Strážnice 1999, s. 7-12.
- Magulová, I.: *Karel Langer (1903-1998). Život a dílo.* Diplomová práce FF MU v Brně. Brno 2004.
- Výstava podomáckého a lidového průmyslu v Brně.* Brno 1924.
- Zemský úřad na zvelebování živností v mark. moravském, jeho organizace a činnost za r. 1910 a 1911.* Brno 1912.
- Zpráva o činnosti Českého odboru mor. zemské rady živnostenské a zem. úřadu na zvelebování živností za rok....* Brno 1920-1940.

IKONOGRAFICKÉ PROMĚNY MORAVSKÉHO PORTÁŠE

Daniel Drápala

Zbojník i zbojnictví se v minulých desetiletích těšili mezi odborníky poměrně velkému zájmu - ať již z hlediska studia lidové slovesnosti, nebo z pohledu ikonografického. Jejich pronásledovatelé na straně zákona - *sbor zemských portovních* (působící od poloviny 17. století na Moravě a později také ve Slezsku), ovšem zůstával poměrně dlouho mimo zájem národopisného bádání.¹

Portáši (někdy nazýváni také *fortáši* nebo *portovní*) byli ustaveni na samém sklonku třicetileté války jako bezpečnostní oddíl. Měli zabránit nárůstu destability, kterou ve východomoravských oblastech způsobil dlouholetý válečný konflikt a z něj vzešlá povstání Valachů. Mezi jejich prvotní úkoly náleželo potírání kriminálních živlů, jak domácích, tak i těch, jež často přecházely za vidinou snadného zisku moravsko-uherské hranice. S postupujícími léty přibývaly portášům další povinnosti: doprovázení provinilců k soudu, v době potřeby vojenská ostraha hranic, eliminace *šverců* (pašeráků) s tabákem a solí, při průchodu ruských vojsk za válek s Napoleonem fungovali jako vojenská policie atd.

Bohatosti písemných pramenů² bohužel nedosahuje ikonografický materiál, který by napomohl rekonstruovat autentickou podobu portášů, jejich oděv i výzbroj. Počet zobrazení s portášskou tematikou přitom paradoxně narůstá až v době, kdy byl sbor císařským nařízením z 18. prosince 1829 definitivně rozpuštěn a v tradici o něm přežívala již jen chabá povědomost.

Z období bezprostředního působení portovních jsou dochována pouze tři vyobrazení. Ani jedno z nich nevzešlo z lidového prostředí. Jsou tedy pohledem z vnějšku, se všemi klady i zápory s tím spjatými. V některých případech se tudíž můžeme ocitnout na pochybách o věrohodnosti těchto obrazových výpovědí, neboť nevíme, do jaké míry byli jejich autoři obeznámeni s realitami, a zda se s portáši osobně setkali.

Za nejstarší a zároveň nejproblematictější vyobrazení zemského portáše je považována rytina Angličana Bickhama ml. z roku 1743, kterou v Anglii vytiskl W. Meyer a která byla posléze připojena ke zprávám britského parlamentu. Poprvé na ni upozornili počátkem 20. století P. Jan Jelínek a Vincenc Prasek v Selském archivu. Doprovází ji francouzský a anglický text znějící v českém překladu: *Hanák. Venkovan z pohraničních krajů Moravy*.³ Rozpaky z umístění Hané k moravským hranicím umocní

samotný vzhled zobrazeného muže, připomínající spíše podezřelého nájezdníka tatarských hord. Nejspíše proto jej Alfons Ševčík v 30. letech 20. století považoval za karikaturu.⁴ Záměna Hanáka za portáše a přenesení Hané z centra Moravy na její periferii lze vysvětlit autorovou nedostatečnou znalostí středoevropských realit.

Mnohem složitější je ovšem cesta za poznáním, z čeho můžeme vyvozovat spojitost se členem sboru portovních. Prasek s Jelínkem vycházeli z obdobné výzbroje (pistole, ručnice, šavle), popřípadě z několika krátkodobých nasazení portášů na Hané (Prostějovsko, Vyškovsko, Plumlovsko). Muže z rytiny asi právě na základě těchto dvou indicií ztotožnili s portášem, kterého jen autorova špatná orientace přejmenovala na Hanáka. Mimo obdobnou výzbroj však nenacházíme žádné další argumenty pro podporu tohoto tvrzení. Svrchní oděv připomíná spíše *šubu* nebo *mentýk* (Jeřábková 1998), má podobou soukenného kabátu sahajícího nad kolena a lemovaného u rukávů i na límci kožešinou. Přesvědčivosti nepřidá ani obuv a stejně diskutabilní je i pokrývka hlavy s ohnutými a do špic zastřiženými okraji.

V oblasti přímého působení sboru se s něčím podobným příliš často nesetkáváme. Jedním z možných vodítek by se mohla stát kniha Antona Ernsta Buckharda von Birkenstein *Ertz Herzogliche Handgriffe des Zirkels ...* vydaná ve Vídni roku 1686. Obsahuje rytiny a pohledy na uherské hrady a pevnosti doplněné figurami lidí různých stavů a povolání (vojáci, pastevci, cikáni), z nichž někteří mají pokrývky hlavy nikoli nepodobné právě Bickhamovu portáši. O možné přímé spojitosti mezi Birkensteinovými rytinami a vyobrazením portáše z poloviny 18. století lze pochopitelně jen spekulovat, přesto může tato nápadná podobnost sloužit jako podnět k úvaze. Neměl-li Bickham v ruce právě tuto knihu, je zcela možné, že využil jiného obdobného pramene, neboť stěží můžeme předpokládat autorovu osobní návštěvu střední Evropy. Atak Hanákovi - či ozbrojenému obyvateli východní Moravy - vtiskl podobu zcela podle svých představ. Jako inspirační zdroj pak mohl posloužit jakýkoli materiál z Uher nebo jiho-východní Evropy, oblastí pro autora stejně vzdálených a cizích jako Haná. Bickhamův portáš tak možná tímto způsobem získal své orientální vzezření, které by jej při stíhání provinilců na Hané i Valašsku spíše demaskovalo. Zcela otevřena zůstává otázka, jak a v souvislosti s jakou

událostí se povědomost o blíže neurčeném ozbrojenci z Hané (anebo portáši?) dostala až do Británie.

Více než půl století dělí Bickhamovu rytinu od dalších dvou vyobrazení portášů - tentokrát z počátku 19. století. Při podrobnější analýze zjistíme poměrně výraznou příbuznost obou kreseb, z čehož lze dovozovat totožnost společného autora. Nejnovější poznatky získané zpracováním méně známých archivních pramenů tuto skutečnost potvrdily. Autorem obou vyobrazení byl amatérský badatel a původně vojenský lékař Josef Heřman Agapit Gallaš (1756-1840), zajímavá postava nejen počátků národopisného a vlastivědného bádání, ale celé preromantické kultury na Moravě. Součástí jeho rukopisu *Valaši v kraji přerovském, praví arkádové moravští*.⁵ jsou kresby příslušníků některých sociálních a profesních skupin



Anglická rytina Hanáka, venkovana z pohraničních krajů Moravy, od rytce Bickhama ml. z roku 1743.

valašského obyvatelstva (*Valach na salaši, hukvaldský vrchař, plťář*), mezi nimiž nechybí ani kresba ozbrojeného portáše. Vzhledem k tomu, že se jedná o drobné obrázky (velikost se u celého kompletu pohybuje mezi 12-14 cm), nemůžeme si u nich klást vysoké nároky na detailní zpracování. Nadto vodové barvy na některých místech rozmazaly původní podkladové linie kreslené perem. Vznik této kresby spadá přibližně do dvacátých či třicátých let 19. století, v úvahu proto již musíme brát i pokročilou oční chorobu autora, která se projevila v jisté schematičnosti a menší zpracovanosti detailů.

Jen o něco starší, ovšem bez uvedení autorské signatury, je kresba portáše, který je součástí početného kompletu kvašů z roku 1814, nyní ve sbírkách Moravského zemského muzea v Brně.⁶ Vedle páru z Hukvald



J. H. A. Gallaš: Portáš z Přerovského kraje. Kvaš z roku 1814, ze sbírek Moravského zemského muzea v Brně.

a Křivého tu zastupuje valašský díl Přerovského kraje právě *Fortáš* (v originále *Ein Fortasch aus dem Prerauer Kreise*). Vznik tohoto souboru spadá do počátku března 1814. Z popudu vídeňského dvora a brněnského gubernia byly pořizovány barevné kresby oděvu obyvatelstva moravských a slezských krajů, aby posléze posloužily jako podklad pro alegorické scény při slavnostním návratu císaře Františka I. z pařížských mírových jednání. Byli znám tvůrce první kresby, při vzájemném srovnání vystávaly oprávněné dohady o možném Gallašově podílu na celém souboru z Přerovského kraje, což se v nedávné době také potvrdilo (Valášek 2002-2003).

I když se tento portovní v některých detailech liší od mladšího zpracování téhož tématu, podrobná analýza odhalí jen drobnou obměnu původní kompozice. Shoda se vyskytuje i v drobných detailech, jakými je zdobená čtvera či snítka na klobouku zvaném *širáň*. Kvaš z roku 1814 je jen větších rozměrů, postava i oděv jsou detailně zpracovány bez tělesných či stříhových deformací. Pečlivé stínování a práce s barevností naznačují školeného kreslíře (v mládí absolvoval Gallaš vídeňskou akademii výtvarného umění). Výpovědní hodnota kresby stoupá o to více, známe-li propozice, s nimiž přicházelo na konci února 1814 zadání na shromáždění kreseb „*osobitých lidových krojů*“ jednotlivých moravských a slezských regionů z Vídně. V přípisu z 21. února 1814 byla určena jako primární přesnost jejich vyobrazení a věrnost barevné skladby jednotlivých částí oděvů, umělecká stránka byla posunuta až na třetí místo.

Oba Gallašovi portáši se vyznačují znatelně „mírumilovnější“ podobou než postava z anglické rytiny. Můžeme to přisuzovat faktu, že autor zobrazoval osobu jemu známou. Gallaš se jako hranický občan a lékař mohl setkat, a jistě i několikrát setkal, se členy sboru, když patrolovali v rámci svých povinností na cestách vedoucích na olomoucké trhy. Z Hranic, správního sídla Přerovského kraje, byla řízena tři desátnictva a sami portáši sem docházeli za úředními povinnostmi. Máme je zde doloženy i v roce 1804, kdy vykonávali funkci vojenské policie při přechodu ruské armády Moravou.

Existence obou Gallašových portášů má vedle své bezprostřední ikonografické výpovědi význam i v jiném ohledu. Jsou pro nás prvním věrohodným zobrazením portovních z doby, kdy sbor ještě fungoval - navíc z prostředí, které je znalo. Zařazení kreseb do dvou obrazových kolekcí různého charakteru je neklamným dokladem, že se sbor a jeho členové stali pro příslušníky okolního,

„nevalašského“, světa jedním z charakteristických atributů tohoto kraje. V Gallašově rukopise je zařazen mezi pastevece, fojta, plťáře a v souborů kvašů jsou *Fortáš* se *Salašnickým Valachem* jedinými zástupci profesí v celém kompletu. Ostatní kvaše z roku 1814 obsahují jen zobrazení párů - mladých, starších, z vesnice i města, někdy jsou podrobněji identifikováni jako *sedlák* nebo *selka*. Objevuje-li se jistý náznak konkrétnějšího pracovního prostředí, pak spíše jen užitím některých zemědělských nástrojů - ovšem v roli pouhých rekvizit, v případně u páru z Hnojnic v podobě žňového zátiší.

Ani zahrnutí portáše do krojové kolekce v roce 1814 nebylo nejspíše náhodné. Gallaš se možná tímto námětem zabýval již dříve a společně s ostatními kvaši tak mohl zužitkovat své dřívější kresby a náčrty. Na ideovou koncepci kvašů pro císařský dvůr navázal o několik let později při ilustraci vlastního rukopisu o Valaších - a portáš tam opět jako jeden ze symbolů Valašska nechyběl. Zatímco originální kvaš byl v té době uložen neznámo kde, jeho autor se vrátil k již jednou zpracovanému tématu, byť v dokumentačně méně zpracované verzi.



Kočovní cikáni na vyobrazení uherských hradů a měst A. E. Burkharda von Birkenstein (přejato z J. Markov: *Slovenský ľudový odev*).

Na počátku 19. století tedy poutali portáši pozornost nikoli domácího - lidového prostředí, ale vnějšího světa, pro nějž se stávali jedním ze známých a snadno identifikovatelných atributů regionu. Zato u samotných obyvatel je reflexe jejich činnosti a jich samotných poměrně mizivá. Absence výraznější potřeby zobrazovat portovní v lidovém výtvarném projevu vedly společně s ojedinělými zmínkami v lidové písni Františka Dostála k tezi o protilidovosti tohoto sboru, kdy „...lid oslavoval jako hrdiny zbojníky, ale mlčí o portáších...“ (Dostál 1952: 81).⁷ Odhlédneme-li od doby vzniku citovaného výroku a ideologií ovlivněného pohledu, musíme objektivně konstatovat, že se soudobé ikonografické prameny k tomuto tématu skutečně zredukovaly na jeden - vlastně dvojediný hodnotový pramen. Na téměř dvě stě let působení sboru a s přihlédnutím k jeho významu pro moravské dějiny je to skutečnost značně tristní.

Teprve závěr 19. století se vyznačuje opětovně znatelným nárůstem zobrazení portášů. Děje se tak paradoxně v době, kdy byl sbor portovních více než půlstoletí rozpuštěn. I tentokrát jsou to především školení malíři, jež se tohoto tématu ujímali a zpracovávali je. Romantická nálada doby i její zjitřelé národní cítění téměř vybízely k oslavě všech lidových a národních hrdinů - zbojníků i portášů - zatím ještě bez přisuzování ideologických nálepek třídního boje. Povědomí o portáších a potřeba jejich výtvarného ztvárnění byla pěstována početně omezeným okruhem národně a regionálně uvědomělých nadšenců a badatelů, z jejichž okruhu vycházely druhotné podněty zpět do vnějšího světa.⁸

Jedním z prvních, kdo užil námětu portáše, byl Mikoláš Aleš. Přivedlo jej k němu přátelství se vsetínským stavitelem Michalem Urbánkem. V době svého pobytu na Valašsku vytvořil v červenci 1896 několik návrhů sgrafit k výzdobě vsetínské záložny. Vedle Radegasta a pasáčků na salaši se ztvárnění dočkal i portáš, ačkoli mezi realizovanými vyobrazeními jej nakonec na fasádě záložny nenalezneme.

Chceme-li provést důkladnou analýzu Alšových výtvarných projevů na téma portáš, musíme zároveň pátrat po jeho zdrojích informací o bezpečnostním sboru, který byl v té době již uzavřenou kapitolou dějin východní Moravy. Stěží můžeme předpokládat, že by si umělec dokázal detailně vybavit při tvorbě návrhu na sgrafito podobu figuríny *Portáš v plné zbroji*, jež byla o rok dříve na Národopisné výstavě československé v Praze součástí expo-

zice o Valašsku (Klvaňa 1895: 178). Jedinou dostupnou obrazovou předlohou, kterou měl v této době k dispozici, byl akvarel Karla Špillara, vytvořený podle této figuríny. Aleš se mohl také inspirovat dochovanými součástkami portášské výzbroje, které byly vystaveny již v roce 1892 v rámci krajinské národopisné výstavy ve Vsetíně. Slovní doprovod mu jistě poskytl i sám Urbánek, nebo někdo z jeho spolupracovníků a přátel. Alšův portáš pro záložnu se totiž skutečně v mnohém podobá Špillarovu akvarelu. Je zobrazen ve valašském kroji, s vysokým kloboukem⁹ (což bude pro další ikonografické schéma portášů jeden z typických prvků) a s veškerou další výzbrojí.

Méně známá je jiná Alšova kresba tužkou s vročením 1896 - opět variace na portášské téma. Kompozičně se jen mírně odlišuje od předešlého vyobrazení a jedná se nejspíše o jeden z pracovních náčrtků předcházejících definitivní podobě návrhu pro záložnu. S třiletým odstupem od prvního pokusu zobrazit portáše se Aleš k tomuto návrhu opět vrátil. Podílel se tehdy na výzdobě interiéru turistické útulny Libušin na Pustevnách, kterou navrhl architekt Dušan Jurkovič, původně zaměstnaný u Urbánka. Pro jídelnu Libušina vytvořil čtyři akvarely: trojici legendárních zbojníků Jánošíka, Ondráše a Juráše; protipólem tohoto zbojnického elementu se stal portáš Stavinoha. Aleš jej přitom neztvárnil jako zavilého nepřitele zbojníků, tedy postavu protilidovou (jak by tvrdil Dostál) a tudíž negativní. Stavinoha je v tomto romantickém pojetí stejně hrdinným, dosahujícím morálních kvalit trojice předešlé. „*Pátrá ostražitě po nepříteli* (tedy zbojnicích! - pozn. autora), *před nímž nutno se míti na pozoru. Snad býval kdysi sám zbojníkem ...*“ (Svoboda 1929: 74-79).

Porovnáme-li náčrtek z roku 1896 s realizací z Pusteven, zjistíme, že konečná podoba portáše Stavinohy je jen detailně a barevně propracovaná skica z roku 1896. Malíř jen přesunul obušek, o nějž se portáš opírá, z levé ruky do pravé. Portáš Stavinoha z Libušína je mimochodem jediný známý příklad personifikace zobrazeného portáše ve vztahu ke konkrétní osobě. Jan Stavinoha z Velkých Karlovic sloužil ve sboru mezi léty 1808-1830 a vynikl svými tělesnými rozměry i nebývalou silou. Ostatně jeho jméno se vyskytuje i v řadě lidových vyprávění.¹⁰

S počátkem nového století se zájem o portáše zdánlivě vytrácel. Až v období meziválečném opětovně upoutali pozornost o generaci mladšího Alšova následovníka Jana Kobzáně. Jedním z nejvýznamnějších celoživotních témat jeho malířské tvorby se sice stali zbojníci,¹¹ sou-

částí příběhů a lidových vyprávění, jimiž byl již v dětství fascinován, byli však i souputníci a protivníci zbojníků v jedné osobě - portovní. Zvláště v průběhu dvacátých až čtyřicátých let 20. století se námětu ujal několikrát a nebál se využít různých technik a malířských prostředků. Ať již se jedná o akvarel, dřevoryt či kresbu uhlím, společným rysem zůstává téměř neměnné ikonografické schéma, jehož různé variace procházejí celou Kobzáňovou tvorbou. Kompozice bývá zredukována jen na několik snadno rozeznatelných atributů: vzpřímeně stojící muž oděný ve valašském kroji (modré nohavice, zelená župice, vysoký klobouk), vybavený puškou, pistolí, rožkem na prach, provazy obtočenými kolem pasu, čutorou a obuškem.

Kobzáň se pokusil využít i nezvyklé formy výtvarného vyjádření. Specifický přístup k látce nacházíme v knize *O zbojníkách a pokladech*, kde dřevořez iniciály „V“ kapitoly *O Zbojníkách a o pokladech v Červené hoře* doplnil scénou zájímání zbojníků oddílem portášů. Počátkem 30. let 20. století navázal spolupráci s velkým ctitelem portášské historie, autorem první ucelené práce o por-

tovních a také iniciátorem restaurování náhrobků Jiřího a Mariny Křenkových ve Valašské Bystřici Alfonšem Ševčíkem. Tento štábní kapitán četnictva vydal v roce 1930 knihu *Portáši. Národní četníci a ochránci valašských hor* (Ševčík 1930), jejíž titulní stranu vyzdobil Jan Kobzáň linorytem portáše. Knihu doprovodil dokumentačními kresbami portášské výbroje Karel Langer.

Kobzáň jako tvůrce loga firmy Baťa dokázal využít svých malířských dovedností k obchodním účelům také v případě portovních. V polovině 20. let 20. století vytvořil reklamní plakát pro vsetínský pivovar, který vařil dvanáctistupňové černé pivo Portáš. V tomto případě se nezbytnou - byť trochu nezvyklou - rekvizitou portášské výbroje stal skleněný korbel piva.

Koncem třicátých a v průběhu čtyřicátých let se Jan Kobzáň snažil navrhnout několik motivů, které by bylo možné přenést na keramické kachličky, nebo v duchu zlidovělých podmaleb přímo na sklo. Vedle zbojníků k nim patřili i portáši. Několik dochovaných podmaleb, které byly podle Kobzáňova návrhu vyrobeny, se dokonce docho-



M. Aleš: Portáš Stavinoha, nástěnná malba v interiéru jídelny turistické útulny Libušín na Pustevnách, realizace K. Štampfer, 1896.



J. Kobzáň: Portáš, linoryt na obálce knihy A. Ševčíka: *Portáši. Národní četníci a ochránci valašských hor*. Vsetín 1930.



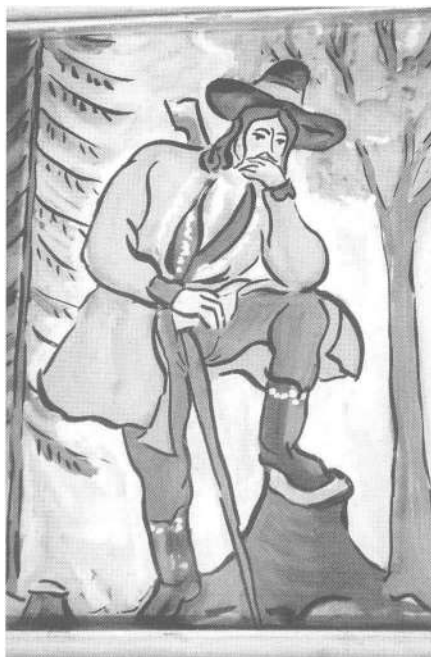
J. Kobzáň: Portáš s korbelem piva, 1926, litografie, reklamní plakát vsetín. pivovaru; sbírky Valašského muzea v přírodě v Rožnově p. R.

valo.¹² Inspirace Kobzáňovou předlohou je nepopiratelná také u maleb na skle, které v polovině 20. století vytvořila paní Marie Kubešová z Valašského Meziříčí. Doloží nám to srovnání jedné z Kobzáňových „portášských“ grafik (z roku 1946) s těmito podmalbami. Je na nich zobrazen portovní odpočívající na pasece s hlavou podepřenou levou rukou, levou nohou se opírá o pařez. U realizací při podmalbě je znatelný výrazný posun ke zjednodušení a jisté schematizaci. Chybí některé detaily (čutora, kožené řemeny, zdobení na nohavicích a obušku) a malba má spíše povahu naivního umění, vycházejícího jen volně z původních principů podmaleb na skle.

Pouze několik vyobrazení portášů od J. Kobzáň se vymyká základní, několikrát opakované strohé kompozici. Některé z nich jsou dokonce zasazeny do jistého dějového rámce. Jsou to např. již zmínění portáši z dřevorytu v knize *O zbojníkách a pokladech* nebo kolorovaná kresba tuší *Portáši u čartáku* z roku 1941. Druhá uvedená vznikla na zakázku Ludvíka Kunze, který v té době působil jako učitel ve Vizovicích a věnoval se historii sboru zemských portášů.¹³ Kresba měla být použita jako

obrazový doprovod k připravované studii *O verbování lidí portovních a jejich hmotném postavení*, nakonec však pro nedostatek místa při otištění v časopise *Naše Valašsko* nebyla nikdy publikována. Jsou na ni zobrazeni tři portáši při hlídce u čartáku na pasece. Srovnáme-li ji např. s kresbami Karla Langera z knihy Alfonse Ševčíka, lze hodnotit toto dílo spíše jako ilustrační materiál umělecké povahy, než dokumentární kresbu s konkrétní výpovědní hodnotou. O poznání propracovanější je Kobzáňův obraz na podobné téma z roku 1946 (dnes v majetku Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm). I zde nalezneme na pasece (snad u salaše, která je naznačena v pozadí) trojici mužů. Dva stojící portovní rozmlouvají s třetím mužem na koni. S předchozí kresbou spojuje tento obraz užití kosírků (u dalších Kobzáňových portášů se tento typ pokrývek hlavy nevyskytuje).

Blízká ikonografickému schématu Alšových, ale především Kobzáňových portášů, je jediná existující socha portovního vytvořená Stanislavem Mikuláštkem. Stojí v Jasenné u silnice nedaleko katolického kostela a roubeného patrového fojtství. Připomíná, že v letech 1741-1750



Odpočívající portáš, podmalba na skle realizovaná M. Kubešovou, pol. 20. století, ze soukromého vlastnictví. Foto D. Drápala 2004.



J. Kobzáň: Portáši u čartáku. Kolorovaná kresba tuší, 1941, ze soukromého vlastnictví.



S. Mikulášník: Portáš, Jasenná. Foto D. Drápala 1999.

velel sboru zdejší fojt Jiří Mikuláščík, jehož potomkem byl mimo jiné i autor sochy Stanislav Mikuláščík.¹⁴ Jediným prvkem, jímž se odlišuje od ostatních portášských vyobrazení, je široký kožený opasek, za nějž je zastrčena pistole (s oblibou bývá tento opasek užíván umělci jako jeden atributů zbojnické výbavy).¹⁵ Vzhledem k tomu, že jedním z iniciátorů vzniku sochy byl opět Ludvík Kunz, je pravděpodobné, že i v tomto případě do jisté míry ovlivňoval konečnou podobu sochy.¹⁶

Přestože sbor portovních fungoval na území Moravy téměř dvě století, jeho ikonografické schéma se paradoxně ustálilo až v rámci druhé existence, několik let a desetiletí po jeho zrušení. Ale ať již se jedná o kresby tužkou či uhlem, skici, malby i další výtvarné projevy, jejich ikonografické pojetí se povětšinou slévá do uniformně jednotlé podoby muže, „pevného postoje, ostrého a nebojácného pohledu“, oděného do zelené župice s vysokým kloboukem na hlavě a opírajícího se o obušek. Pochopitelně mu nechybí další potřebná výzbroj: puška a pistole, čtورا, sajdák, provaz. Nebýt těchto hlavních portášských atributů, skoro by se zdálo, že není ani rozdíl mezi zbojníkem a jeho pronásledovatelem.

Romantismu 19. a počátku 20. století přitom nebylo zatěžko oslavovat oba protichůdné elementy - zbojníky, tedy narušitele sociálního pořádku, byť v některých případech i s jistou mírou ospravedlnění, a portáše stojící tentokrát na straně zákonů a vládní moci. Apriori kladný náboj přitom nebyl portáši vkládán na úkor jeho protivníka, jemuž oslava jeho stíhatele nic neubírala na jeho glorioli. Jednu odlišnost ovšem mezi oběma stranami nalezneme. Až na jedinou výjimku, portáše Stavinohy z Pusteven, nedošlo ke ztotožnění vyobrazených portášů s konkrétními osobami, jak to vidíme ve zbojnické tematice (Ondráš, Juráš). Ve většině ztvárnění je představen anonymní hrdina charakterizovaný jediným slovem - portáš.

V době, kdy se tématu portovních ujímaly ruce školných výtvarníků, nebylo ani jedno z dobových vyobrazení, o nichž jsme se v první části této práce zmínili, širší veřejnosti dostatečně známo. Paradoxně tak začala na obecné a do značné míry kusé představy působit směsice různých vlivů, které ve svém konečném důsledku vytvořily jakýsi unifikovaný obraz portovního. Ten zpětně ovlivňoval další následovníky až do obecného zažití této ujednocené podoby. Vedle absence dokumentačního materiálu z doby vlastního působení sboru zde největší roli jistě sehrály romantické představy o odvážných mužích, *valašském*

národním vojsku (Kramoliš 1920: 6), smíšené s místním a regionálním valašským patriotismem. Zájem badatelů a nadšenců i stále častější prolínání zidealizovaného obrazu předkládaného krásnou literaturou¹⁷ změnil původně zcela civilní Gallašovo zobrazení portáše v další národně podbarvený symbol lidového hrdiny, chránícího životy, majetky a bezpečnost prostého obyvatelstva východní Moravy, potažmo celé moravské země.

Především ve 20. století byl obraz portovních odrazem volné reminiscence historické skutečnosti, ohlasem, zobrazujícím nikoli reálný stav, ale jen reflektujícím romantickou představu o prototypu valašského lidového hrdiny. Je to onen jednotlivec, který podle Jana Kobzáně, „*hledá svoje místo, jak se postavit čelem*“ (Šulér 2004: 134). A tak zatímco v lidovém prostředí povědomí o portovních do značné míry upadalo v zapomnění, obraz portáše se navracel oklikou z vnějšku. Podobu Alšových i Kobzáňových portášů lze spolu s dalšími slovními interpretacemi klasifikovat především jako reflexi ze strany školených mistrů. Tedy jako jejich vlastní představu o portovních, vytvořenou pod vlivem literatury a ctitelů tradic.

Je příznačné, že to byla doba konce 19. a první poloviny 20. století, která podnítila kvantitativní nárůst vyobrazených portášů. V opakovaném návratu Alše a Kobzáně (sám se vědomě hlásil k Alšovu odkazu, jehož kresby již jako dítě kopíroval) (Šulér 2004: 134) k portášské tematice můžeme spatřovat odraz snahy po hledání hrdiny vzešlého z lidu, hrdiny s ryze pozitivním vyzněním. Této představě odpovídá nápis vytesaný do podstavce sochy portáše Stanislava Mikuláščíka v Jasenné: *Z LUDU - Z LUDEM*. Valašskému regionu totiž podobná „ikona“, na rozdíl např. od sousedního Slovenska, jednoznačně chyběla. Přestože janovický zbojník Ondráš i jeho druh Juráš byly jako prototypy hrdinů vzešlých „z lidu“ k dispozici a Mikoláš Aleš je také na Pustevnách využil, ani jeden z nich neskýtal to, po čem zjitřelé, národně uvědomělé představy z konce 19. století toužily. Ještě v meziválečné periodě je pro jednoho z tehdejších čelných regionálních historiků Valašska Josefa Válka přijatelnější odkaz portovního, než-li tradice zbojnická (silně preferovaná např. později Janem Kobzáněm): „...*myšlenka státního pořádku dnes, kdy si sami vládeme, měla by tlumiti oslavu „zelených kádru“ a „čihání z poza bučka“ a tím spíše zdůraznit oblibu portášů ...*“ (Válek 1931: 13).

K intenzivnějšímu průniku portášů do obecného povědomí mohly napomoci především dva prvky - obliba

krásné literatury přibližující toto téma a na ni navazující zdařilá a běžnému člověku srozumitelná zobrazení. Beletristické práce Čeňka Kramoliše a Františka Josefa Karase společně s kresbami Alšovými a Kobzáňovými¹⁸ k tomuto účelu disponovaly těmi nejlepšími předpoklady. Vrcholu dosáhlo propojení pěstovaného odkazu a popularizace formou obrazovou ve dvacátých až čtyřicátých letech 20. století díky Janu Kobzáňovi, který úspěšně navázal na svého předchůdce Mikoláše Alše.

Poznámky:

1. Většina z doposud publikovaných prací má spíše historickou povahu.
 - D. Sloboda: *Portáši*. Koleda. Kalendář pro rok obyčejný 1854. Brno 1854, s. 49-50; J. V. Novák: *Poslední portáši na Rožnovsku*. Sborník Musejní společnosti ve Valašském Meziříčí 1, 1884, s. 30-32; Č. Kramoliš: *Valaši a portáši*. In: Almanach Valašského roku. Rožnov pod Radhoštěm 1925, s. 10-14; L. Kunz: *O verbování lidí portovních a jejich hmotném postavení*. Naše Valašsko 9, 1946, s. 65-75; 10, 1947, s. 89-90. Nejnověji D. Drápala: *Klady i záporý zemské služby portášů v 18. století*. Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny 4, 2002, č. 2, s. 20-32.
2. Největší množství uloženo v Moravském zemském archivu v Brně (především fondy *Gubernium* a *Stavovská registratura*).
3. J. Jelínek, redaktor *IV. Prasekl'*: *Hanák - portáš*. Selský archiv 5, 1906, s. 32-34. Originální francouzský text zní: *Hanaque. Pisan qui habite les confins de la Moravie*; anglický: *A Hanack. Or a Peasant inhabiting the Confines of Moravia*.
4. A. Ševčík: *Portáši. Národní četníci a ochránci valašských hor*. Vsetín 1930. Ševčík zkomolil ve své práci jméno autora na Birkham.
5. Edičně zpřístupněno K. Kadlecem: *Jos. Heřm. Gallaše ztracený spis o Valaších v kraji Přerovském*. Český lid 15, 1906, s. 161-178, 209-225, 256-277.
6. Kompletního vydání se celý soubor kvašů z vlastnictví Moravského zemského muzea v Brně, Spolku Adalberta Stiftera a Sudetoněmeckého archivu v Mnichově dočkal teprve nedávno - M. Ludvíková: *Moravské a slezské kroje. Kvaše z roku 1814*. Brno - München 2000.
7. Na přečeňování výtvarné reflexe lidového prostředí ve zbrojnické tematice již několikrát upozornil R. Jeřábek - srov. *Dvě zbrojnické bagately*. Český lid 52, 1965, s. 1-13; též: *Ikonografie moravskoslezského zbrojníka*. Národopisné aktuality 26, 1989, s. 239-247.
8. Srov. D. Drápala: *Proměny jedné tradice*. Národopisný věstník XV-XVI (57-58), 1999, s. 172-181; popř. též: *Role historického odkazu v životě obce. Sen o portášské Bystřici*. In: Tradice lidové kultury v kulturním vývoji České republiky. Sborník příspěvků 17. strážnického sympozia, Strážnice 2001, s. 101-108.
9. Vysoký klobouk se začal jako součást lidového kroje šířit až od 19. století, ostatně oba Gallašem zobrazení portáši mají době více odpovídající pokrývku hlavy - *širáň*. - Srov. A. Jeřábková:

V dalších letech a desetiletích (především od konce čtyřicátých let 20. století) pěstování portášského odkazu v literatuře ani ve výtvarném umění dále nepokračovala, spíše naopak se povědomí o portovních vytrácelo. Pokud vznikly v následujících letech nové kresby, o nichž zatím nevíme, nedostaly se již do širšího povědomí, ani neměly výraznější dopad na proměnu schématu, ustaveného v předešlém období Mikolášem Alšem a Janem Kobzáňem.

Typy mužských pokrývek hlavy na Valašsku, Jejich názvy a návrh odborné terminologie. Věstník NSČ a SNS, 1965, s. 15-30.

10. Č. Kramoliš: *Portáš Stavinoha*. Dolina Urgatina 1, 1947, s. 56-57. O. Sirovátka, M. Šrámková: *Šest černých kohoutů*. Ostrava 1986, s. 96-97. H. Mičkalová: *Co sa Karlovjanom stalo aj nestalo. Pověsti, legendy z Velkých Karlovic a okolí. Velké Karlovice*, s. d., s. 78-79. SOKA Vsetín, *Pozůstalost Josefa Válka. Portáši, šverci, zbojníci*, karton 16, inv. č. 354.
11. Srov. jeho vlastní výpovědi v korespondenci s Oldřichem Šuleřem - O. Šulěr: *Nech sa buček zeleňá!* Vsetín 2004.
12. Již ve 30. letech 20. století se technikou podmalby na sklo snažil vytvořit několik obrázků se zbrojnickou tematikou. Dva z nich vlastní Muzeum regionu Valašska ve Vsetíně a prezentovalo je v roce 1999 v rámci výstavy věnované Kobzáňovu malířskému dílu.
13. Sebrané informace posléze publikoval ve dvou studiích - L. Kunz: *Portášská stanice v Jasenné*. Výroční zprávy Musea Vizovice, 1940, s. 19-22; též: *O verbování lidí portovních a jejich hmotném postavení*. Naše Valašsko 9, 1946, s. 65- 5; 10, 1947, s. 89-90.
14. Byl to právě tehdejší vizovický učitel Ludvík Kunz, který přesvědčil Mikuláštičku, aby sochu portáše vytvořil. Za informace děkuji doc. PhDr. Ludvíku Kunzovi, DrSc.
15. Obdobným opaskem byl vybaven i *Portáš v plné zbroji* - figurína portáše z Národopisné výstavy československé v Praze. J. Klvaňa: *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha 1895, s. 179.
16. Sádrouvou maketu sochy má doc. L. Kunz stále ve vlastnictví jako dar od S. Mikuláštičky.
17. Č. Kramoliš: *Bratři Doliňáci*. Opava [1894]; též: *Ze zašlých dob na Valašsku*. Olomouc 1920. J. F. Karas: *Selská vojna*. In: Čeští otroci. Praha 1923, s. 167-335; též: *O vzteklem portášovi*. In: V soumraku. Hrst povídek z časů pobělohorských. Praha, s. 359-378; též: *Portášské historie*. Praha 1926; též: *Valigura*. In: Ondra Foltýn a jiné prózy. Ostrava 1985², s. 295-311.
18. Jen v omezené míře se mezi širší čtenářskou obec dostala publikace Miloše Kašíka *Valašské povědačky* z roku 1934 doprovázená autorovými dřevoryty. Na jednom z nich je (s. 21) zachycena postava portáše Jurečky při jeho setkání s *bastmanem* na cestě do Valašské Bystřice. Zobrazení portáše je však především umělecky pojatou knižní ilustrací s velkým důrazem kladeným na expresivitu projevu.

Prameny a literatura:

- Dostál, F.: *Z dob zbojnictví a lidového odporu na Valašsku v l. 1628 - 1642*. Valašsko 1, 1952, s. 77-83.
- Dostál, F.: *Zobrazení valašského lidu do roku 1848 a dílo J. H. A. Gallaše. Příspěvek k starší ikonografii Valachů*. Valašsko 7, 1958, s. 78-91.
- Gallaš, J. H. A.: *Romantické povídky*. Praha: Evropský literární klub 1941.
- Jelínek, J. - redaktor: *Hanák-portáš*. Selský archiv 5, 1906, s. 32-34.
- Jeřábek, R.: *Dvě zbojnické bagately*. Český lid 52, 1965, s. 1-13.
- Jeřábek, R.: *Ikonografie moravského zbojníka*. Národopisné aktuality 26, 1989, s. 239-247.
- Jeřábkové, A.: *Typy mužských pokrývek hlavy na Valašsku, Jejich názvy a návrh odborné terminologie*. Věstník NSČ a SNS, 1965, s. 15-30.
- Jeřábková, A.: *K typologickému zařazení mentýků a šub*. Národopisná revue 7, 1998, s. 11-14.
- Kadlec, K.: *Jos. Heřm. Gallaše ztracený spis o Valaších v kraji Přerovském*. Český lid 15, 1906, s. 161-178, 209-225, 256-277.
- Kašlík, M.: *Valašské povědačky*. Valašské Meziříčí: Miloš Kašlík a St. Indruch 1934.
- Kobzán, J.: *O zbojníkoch a pokladosch z moravského Valašska*. Praha: Nakladatel B. Kočí 1927.
- kolektiv: *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: b. v. 1895.
- Kramoliš, Č.: *Ze zašlých dob na Valašsku*. Olomouc: R. Promberger 1920.
- Kunz, L.: *O verbování lidí portovních a jejich hmotném postavení*. Naše Valašsko 9, 1946, s. 65-75; 10, 1947, s. 89-90.
- Ludvíková, M.: *Moravské a slezské kroje. Kvaše z roku 1814*. Brno - München: Moravské zemské muzeum - Sudetendeutsches Archiv 2000.
- Markov, L.: *Slovenský ľudový odev v minulosti*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1955.
- Míčko, J.: *Aleš a Valašsko*. Valašsko 1, 1952, s. 18-23.
- Pavlík, R.: *K 50. výročí umělecké a národopisné výstavy na Vsetíně*. Valašsko 8, 1943, s. 1-6.
- Svoboda, E.: *Mikoláš Aleš na Moravě a Slovensku*. Brno: Klub výtvarných umělců 1929.
- Ševčík, A.: *Portáši. Národní četníci a ochránci valašských hor*. Vsetín: Výbor Národopisných slavností na Vsetíně 1930.
- Šulěř, O.: *Nech sa buček zeleňá!* Vsetín: Dalibor Malina 2004.
- Valášek, H.: *Archivní prameny jako podklad etnografických studií (na příkladu kvašů moravských lidových krojů z roku 1814)*. Folia ethnographica 36-37, Supplementum ad Acta Musei Moraviae. Scientiae Sociales LXXXVI-VII, 2002-2003, s. 131-140.
- Válek, J.: *Portáši*. Valašsko 2, 1931, č. 1, s. 12-16.
- Zlínsko. Brno - Zlín: Muzejní a vlastivědná společnost - Muzeum jihovýchodní Moravy 1995.

HISTORIE A IKONOGRAFIE SLOVANSKÉHO BOŽSTVA. RADEGAST NA RADHOŠTI

Jana Tichá

V roce 1735 byl na vrcholu hory Radhošť vztyčen křesťanský kříž s nápisem. Ten se stal zřejmě podkladem pro vznik a existenci fenoménu jednoho z mnoha českých, resp. moravských historických mýtů - mýtu o radhošťském uctívání starobylého slovanského boha, dnes známého pod jménem Radegast.

*„Radagosta falessneho Boha
na Radossti okolo Rokú 700.*

cztili Pohane;

*Giž Krysta Pana v tom obrazú
k wieczne Radosti od Rokú Panie*

1735. Chwalte Kržestiane;

ržkaúcze:

*O Pane Gežissy Kryste skrz horžkost, kteráúžs
podstupil, když Dusse Twa z Tlela Twego wy
chazela, prosym Tebe prži Skonani mem būdiž
mnie miłostivy.*

*Nb. Skrz takowú modlitbú gisty Nebeskeg
Radosti dostal, bez wssech múk oczistczowych,
gakž Swiedcži Caesarius.“*

Text, uchovaný frenštátským kronikářem v opisu z šedesátých let 18. století s uvedením *Pamiet' Na tab-úlcze prži Kržiži Swatem na Radosstiú takto stogi*,¹ je pravděpodobně nejstarším dosud nalezeným písemným dokladem idolatrie, s níž je často spojováno mj. právě pojmenování zmíněné moravské hory.²

Slovanský Radegast

V 5. a 6. století tvoří Slované ještě jednolitě etnikum společné materiální a duchovní kultury, hovořící jednotnou praslovanštinou. Teprve v průběhu 9. a 10. století se původní řeč v souvislosti s nastupujícím separátním vývojem jednotlivých slovanských říší začíná rozpadat na základní dílčí jazyky. Dá se říct, že až do vzniku prvních velkých státních útvarů si Slované vedle hmotné kultury udrželi společnou též kulturu duchovní.³ Lze zde rozlišit hlavní vrstvy a základní struktury, které se nevymykají z obecného rámce indoevropských náboženství. Některé z nich s sebou ale nesou řadu určitých svébytných rysů.

U staroslovanských náboženských představ nemáme zjištěnu propracovanou doktrínu, chybí literární podchycení mytologie, eschatologie, nemluvě o etice. Zůstali jsme odkázáni pouze na ústní tradici, zaznamenanou většinou jen zlomkovitě a s větším odstupem, nebo

zachovanou v pokřesťanštěném odkazu ve zvykosloví, démonolatrii či magii. Co se týká písemných zpráv o duchovním životě Slovanů, i tady jsme v nevýhodě. Na rozdíl od Keltů a Germánů postrádáme ohledně náboženského života Slovanů relativně objektivní hodnocení u antických autorů. Antický svět o Slovanech až do 6. století, kdy však už evropská kultura nabývá křesťanského charakteru, nic podstatného nevěděl. Teprve z tohoto období pocházejí první písemné prameny. Odrážejí údobí „úpadku etnického pohanství“⁴ a vesměs pocházejí z pera křesťanských kněží, mnichů a misionářů,⁵ v menší míře také byzantských, arabských a židovských historiků, cestovatelů a zeměpisců.⁶ Tím je hodnota těchto zpráv také podmíněna. „*Interpretatio romana* (římský výklad) byla keltským a germánským bohům přece jen bližší než *interpretatio Christiana* či *ecclesiastica* (křesťanský a církevní výklad) bohů slovanských.“⁷

Počet dobových písemných zpráv o náboženství českých Slovanů je taktéž značně omezen a od určité doby uzavřen.⁸ Etnografický materiál dokumentuje předkřesťanské věrské prvky v hojné míře v nejrůznější podobě v lidovém prostředí ještě v 18., 19. i na počátku 20. století. Vzhledem k jeho značné diferencovanosti nejen podle větších kulturních a etnických okruhů, nýbrž i menších regionů, nám vytváří o duchovní kultuře lidových vrstev poměrně chaotický obraz. Je nutné vzít v úvahu i značný časový odstup od „pohanské“ nebo alespoň „polopohanské“ doby, silné převrstvení křesťanskou naukou, jakož i vlivy jiných etnických a kulturních oblastí. Vypovídací schopnost etnografických poznatků se navíc omezuje jen na představy zahrnující démonolatrii, zvláště pak magii, jež měla v životě lidu největší význam pro zvládnutí přírodních podmínek a „sil“ ovlivňujících lidský život. Mohla proto zachovat velmi staré tradice a zkušenosti, na rozdíl od dimenze vyšších bytostí - bohů, která byla zcela překryta křesťanským kultem a z lidového prostředí se nejspíše beze stopy vytratila.⁹

Z pramenů nikterak nevyplývá, že by prvotní Slované neměli žádnou společnou víru a božstva.¹⁰ Lze zde vysledovat vývoj od nepočetného jednotného panteonu na poli polydoxie k existenci určité formy archaického polyteismu. Staroslovanský panteon se dá označit dokonce za henoteistický, tj. s hlavním bohem v popředí. Původně snad byl upřednostňován *Svarog*, zosobnění

nebes či nebeského světla a tepla, respektive ohně, nebo Svarožic / Dažbog jako představitel ohně pozemského. V době slovanské expanze po Evropě se hlavním bohem zřejmě stal hromovládny Perun, kdy se zdůraznila jeho válečná stránka; odtud jeho atribut sekery.

Pro naše předky je příznačný proces rozpadu či lokalizace uctívání většího počtu regionálních bohů; na rozdíl od starých Germánů, kde se společný božský panteon vytvořil ze široké základny právě regionálních božstev.¹¹ V této situaci bych si dovolila upozornit, že představa vyšších antropomorfických či individuálních božstev se samostatným jménem se více rozvinula pouze u Polabských Slovanů a Rusů, a to zejména pod cizím vlivem, často spojováním „božských bytostí“ s postavami křesťanských světců. U Čechů a Moravanů, stejně tak u ostatních západních Slovanů, kteří již od poloviny 9. století začínají přijímat křesťanství, nás nic neopravňuje k hypotézám překračujícím maximálně obraz již zmíněného kultu přírodnin, kultu mrtvých, magie a sekundárně snad démonologie.

U Polabanů a Rusů se polyteismus rýsuje jako forma reakce ze strany stávajícího náboženského systému na ideologický tlak křesťanství. Tvoří projev náboženského synkretismu ve střetu dvou „světů“ a určitým způsobem formuje výraz nejednotnému postoji slovanských faktorů vůči novému náboženství, které popuzovalo zejména svými politickými kontakty a tlaky, ale přitahovalo svým kulturním jádrem.¹²

Především polabský polyteismus se stal symbolem etnické existence a politické samostatnosti. Samotná polyteizace se zde dochovala na stupni etnické struktury, neboť soudobé „politické“ uvažování přicházelo z prostředí roztržitého do mnoha teritoriálních jednotek. Tak se na tradici polydoxie navrstvil kult bohů rodových.¹³ Využil nejen sousedství panteonu germánského, ale již zmíněného křesťanského modelu. Rozvinul tak postavu ústředního boha, ať již v podobě Svaroga, Svarožice či Peruna, podobně kult svatých v množství lokálních božstev.

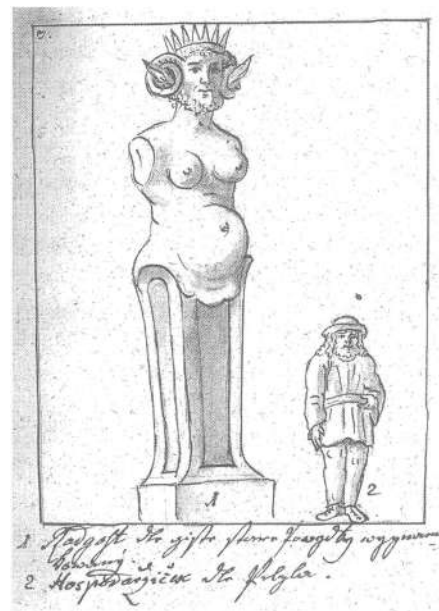
Příklad Radegasta ukazuje, nakolik byl proces ustálení polabského polyteismu komplikovaný. K nejstarším



Podoba Radegasta v díle J. H. A. Gallaše *Mythycke Powidky o Bohoch a Bohyňach moravských*. 1820.



Radegast z Bangertova vydání *Helmoldii Presbyteri Bosoviensis Chronica Slavorum*. Lübeck 1659.



Podoba Radegasta a Hospodářička v díle J. H. A. Gallaše *Mythycke Powidky o Bohoch a Bohyňach moravských*. 1820.

svědectvím o uctívání je zpráva magdeburského kanovníka Thietmara (976-1018; též Dětmar), popisující také jeho svatyni v Riedigosti: „*Est urbs quadaem in pago Riedirierun Riedigost nomine tricernis ac tres in se continens portas ... In eadem est nil nisi fanum de liquo artificiose compositum, quot pro basibus diversarum sustentatur cornibus bestiarum ... quorum primus Zuarasici dicitur et prae ceteris a cunctis gentilibus honoratur et colitur.*“¹⁴ Thietmar, podobně jako Bruno z Querfurtu v listu císaři Jindřichu II. z roku 1008, zřetelně mluví o bohu s jménem Svarožic (Zuarasic), jenž byl mezi riedigostskými idoly ctěn nejvýše. Setkáváme se zde s přinášením obětí (včetně lidských), věštebnou funkci zastupují orákula, v tomto případě posvátní koně. Riedigost tady prozatím nabývá pouze charakteru toponyma a je uváděn vždy v souvislosti s Redary (též Ratary).

Dílo jiného kronikáře, Sasa Adama Bremského (†1076), z let 1074-1076 nám přináší informace odlišnějšího obsahu: „*Inter quos medii et potentissimi omnium sunt Retharii, civitas eorum vulgatissima Rethre sedes ydololatriae. Templum ibi magnum constructum est demonibus, quorum princeps est Redigast. Simulacrum eius auro, lectus ostro paratus. Civitas ipsa novem portas habet undique lacu profundo inclusa, pons ligneus transitum praebet, per quem tantum sacrificantibus aut responsa petentibus via conceditur.*“¹⁵ Nejenže Adam popisuje kultiště jinak než Thietmar (hrad s devíti branami uprostřed jezera, propojení s pevninou dřevěným mostem ...), ale Svarožice nahrazuje Redigastem (zlatá modla spočívající v purpurovém loži) a usazuje ho přímo do Rethry. Že mohlo dojít k záměně, respektive jmennému posunu (zvláště u německy píšících zpravodajců), dokládá Lubor Niederle.¹⁶ U řady okolních kmenů je Svarožic označován totiž ještě posesivním epitetem Svarožic - Raďgoščь, na rozdíl od bohů uctívaných na jiných kultištích. Co se týká Rethry, jak již dokázal Witkowski, je toto pojmenování místa chrámu chybné.¹⁷ Lokalita byla známá spíše pod slovanským označením Redigošč, což se v nejlepším případě dalo poněmčit jako Redigost. Forma Rethre je zřejmě zkomolenina redarského jména.¹⁸ Svarožic - Raďgoščь i tady představuje božstvo solární (spojováno s viditelným sluncem). Jako zprostředkovatel světla, ohně a tepla je uctíván zejména zemědělci během slunovratů a rovnodenností.

Slovanská kronika buzovského kněze Helmolda (12. století) z let 1167-1172 kopíruje doslovně Adama,

včetně události, kdy byla o čtvrtých listopadových Idách v roce 1066 Radigastovi (!) obětována hlava biskupa Jana z Marienburgu, napíchnutá na kopí: „... *quod barbari conto pretigentes in titulum victoriae Deo suo Radigasto immolaverunt. Hec in metropoli Sclavorum Rethre gesta sunt 4. Idus Novembris.*“¹⁹ Oproti předchozím pramenům je nápadné, že Helmold při líčení událostí z roku 1134 (tedy skoro sedmdesát let po zničení Riedigostu) hovoří o Radegastovi - bohu Obodritů: „*Radigast deus terrae Obotritorum.*“²⁰ Ztěží bychom dnes polemizovali, zda-li se jedná o Helmoldův omyl, či došlo-li ve skutečnosti po pohromě v Riedigostu roku 1068 k přestěhování kultu k Obodritům. V Helmoldův prospěch vypovídá jinak velmi podrobná znalost zmíněného kmene. Dá se taktéž předpokládat, že božové jednotlivých kmenů se mohli stát předmětem všeobecné úcty, nabyli-li určitého věhlasu, zřejmě i díky úspěšným orakulům. Zmínka v Bangertově vydání Helmolda z roku 1659, dle níž se Radegastus vtěluje do prorokovaného obodrického knížete, má původ velmi nejistý.²¹

Přesto definitivní úpadek Radegastova božství spadá již k uvedenému roku 1068, kdy z Annales Augustani vyplývá, že retranský chrám byl zcela zničen a halbersattský biskup Burchard se triumfálně vracel domů na posvátném koni Radegastovu: „*Buchardus Halberstatensis episcopus avecto equo, quem pro deo in Rheda colebant, super eum sedens in Saxoniam rediit.*“²²

I v rozptylu jednotlivých kmenových svazů lze hledat příčiny významového posunu Svarožice - Raďgoščь. Božstvo původně přírodní (solární) se mění v lokálního kmenového boha s charakterem válečníka, ochránce proti německé expanzi, ve výsledku symbol boje polabských Slovanů za svébytnost. Původní solární funkci tady dokládají snad jen kultovní zvířata - kanec a kůň. Přinášení obětí se omezilo na obecně rozšířené ovce a skot.

Němečtí kronikáři se v podobě svého Radegasta - Svarožice shodují na několika atributálních detailech. Zlaté modly se majestátně leskly. Na jejich hlavách bývala umístěna koruna, na hrudi zavěšena černá býčí hlava. V ruce Radegast držel dvojsečnou válečnou sekeru. Alespoň takto je popisován v Retře. Chrám s obdobnou modlou bylo možné vidět v německých Pomořanech, Meklenburku, Gdaňsku i jinde. Odkud čerpal své podklady autor sasské Bothonovy kroniky z konce 15. století, který popisuje Radegastovu podobu shodně s dřívějšími prameny s tuří hlavou na prsou, přidává štít a puklici, mís-

to koruny klade Radegastovi na hlavu přilbu na způsob ptáka s roztaženými křídly. Černou býčí/tuří hlavu označují je autor kroniky přímo za národní znak Ratarů.²³

Radegast na Radhošti

Stopy po počátcích mýtu o staroslovanských obřadech a věrských praktikách na Radhošti nás přivádějí až do doby po třicetileté válce. Až z přelomu 17. a 18. století pocházejí první historicky ověřitelná data o snahách církve reagovat určitým způsobem na zřejmě nábožensky problematickou situaci na Valašsku. Nakolik se ale náboženské představy tehdejších obyvatel personifikovali už v postavě Radegasta, zůstává v rovině hypotéz.

Kronikář Jan Jiří Středovský (1679-1713) v *Sacra Moraviae Historia* z roku 1710 píše jako první, že Moravané na Radhošti postavili sochu „Radagosta, slovanského velmi ctěného boha“ (*simulachrum Radagosti, Slavorum Deastri vulgatissimi elocarunt*), oslavovali v něm ale satanáše (*in locum hunc recursibus Sathanam, mirum in modum celebrarunt*). U Středovského jsme se dočkali také u nás prvního Radegastova zobrazení. Některé atributy převzal autor zřejmě z Bangertova vydání Helmoldovy *Kroniky Slovanů* z roku 1659. Vyobrazení Radhosta podal jako válečnického boha s příslušnými znaky, kdy ho popisuje v podobě muže, celého ze zlata. Na hlavě nesl korunu s ptákem s rozestřenými perutěmi, na prsou černou „bůvolovou“ hlavu, na níž pokládal pravou ruku. V levici pak držel kopí, mající zepředu sekeru a vzadu dva ostré zuby.²⁴

Vzhledem k tomu, že radhošťské orákulum bylo jako prognostikon využíváno zejména během letního slunovratu (*post astivum Solstitium*), nabízí se otázka, zda kult Jana Křtitele rozšířený zde až do 20. století, tedy pálení svatojánských ohňů, nebyl reakcí církve spíše na tradici uctívání ohně, jež je u Slovanů doložena všeobecně.²⁵ Aby církev úspěšně naplnila své misijní působení, mohlo být pro ni výhodnější zformovat oheň v konkrétní postavu. A proč ne právě do podoby boha Radegasta, když fonetická blízkost k toponymu Radhošť, nemluvě o původní funkci Radegastově v nábožensko - mytologické soustavě polabských Slovanů, k tomu přímo vybízí.

Že se tady církev skutečně snažila řešit situaci po svém, lze vysledovat i v dopise valašskomeziříčského děkana Jiřího Bernarda Očka z 26. března roku 1737. V něm na výzvu hraběnky Ludoviky Karoliny, vdovy po Františku Ludvíkovi Žerotinském, předkládá olomoucké

konzistoři žádost, zda by nemohla povolit stavbu kaple a poustevny na místě, kde byl před třemi lety z milosti biskupského oficiála vztyčen dřevěný kříž, tedy tam, kde dříve stávala Radegastova modla na Radhošti.²⁶ Zpráva o vztyčení kříže a postavení dřevěné kaple na Radhošti se dochovala také v análech jezuitské koleje v Uherském Hradišti, jejíž příslušníci konali v té době, tj. roku 1735, na Valašsku misie.²⁷ A právě jezuitům je přisuzován původ kultu prvního(!) radhošťského světce Františka Xaverského, jenž byl mimo jiné uctíván taktéž jako ochránce před jinou „formou“ ohně - před blesky a bouří. Personifikovaný Radegast tak umožnil „vytáhnout do boje“ takovým postavám, k jakým vedle sv. Františka Xaverského náleželi sv. Cyril a Metoděj či samotný Ježíš Kristus.

Snaha místní šlechty a práce misionářů se zřejmě vyplácely, neboť z poměrně čilé korespondence místních duchovních biskupské konzistoři vyplývá, že zmíněné církevní budovy stály na Radhošti už v šedesátých letech 18. století a patřily k těm navštěvovaným. Novojičinský děkan Vavřinec Josef Novosad, jenž onemocněl a chtěl se na Radhošti léčit žinčicí, prosí v dopise z 26. dubna roku 1768 konzistoř o povolení sloužit mši v radhošťské kapli. Tentýž Novosad 16. července 1772 odpovídá konzistoři na její dotaz ohledně tamější kaple, kde zmiňuje její zasvěcení sv. Kříži a popisuje vnitřní zařízení - obrazy sv. Cyrila a Metoděje, kříž s Ukřižovaným, plastiky Panny Marie a sv. Jana Evangelisty.²⁸ Oba objekty nalezneme také na mapě části rožnovského panství ze druhé poloviny 18. století.²⁹ Zde jsou zakresleny i známé radhošťské „důry“, jež autor mapy označil za doly na zlato(?). 8. červencem 1776 je datována také žádost frenštátského faráře Františka Gabriela Graffa o povolení sloužit mši na Radhošti dvakrát až třikrát do roka, protože zájem farníků o Radhošť, zvláště o „Spasitele Ukřižovaného“, měl být neobyčejný. Podobný charakter má i dopis pátera Joachima Schencka, rektora piaristické koleje u sv. Anny ve Staré Vodě, který žádá, zda by se svými kolegy směl při návštěvě rožnovských lázní celebrat mši v dřevěné kapli, zde však neposvěcené (*ex asseribus constructa*), nebo v obydlí tamějšího poustevníka.³⁰

Jak se 18. století stalo stoletím katolického Radhoště, tak na jeho sklonku to zde s katolickou církví lehce otrásl. Reformním reskriptem císaře Josefa II. byla vedle poutí mimo jiné zrušena „institute poustevníků“. Údajně poslední z radhošťských, četnými legendami opředený Felix, umírá za dva roky nato. A to katolické církvi na Va-

lašsku nekomplikovali život jenom „pohané“. Své postavení musela etablovat na poli, kde téměř polovinu věřících tvořili reformovaní křesťané, přihlášení k augšpurskému či helvetskému vyznání.

Vstup do nového století s sebou přináší i změnu ve vnímání radhoštského masívu. Tady už bohové (včetně Radegasta) ustupují do pozadí. „*Na východnej straně Moravy, kde Karpatské pohoří se Sudetami se skýtá, vyniká znamenitý wrch neb chlum Radošť (Radhost, Radegast) ... Na ponoží památného Radhosta (Radosta) otvírá se pastevecký ráj ... Posaváde staroslovanské obyčeje, které jinde vyhasly, tuto ve své neporušenosti trvají ... Posaváde uvečer dne 24. června po vršinách tak řečený oheň Svatojanský (vlastně zbytek ze slavnosti Svato-vítovy) hořívá, což v temnosti noční podivně na mysl účinkuje.*“ Takto se o počátku 19. století na Valašsku vyjádřil učitel František Trnka ve dvou statích své knihy *Společník věrný. Kniha pro jasný rozum, dobré srdce a čistou mysl* z let 1828-1831.³¹ Radhošť se stává vyhledávaným turistickým a léčebným místem. Kromě příhodného klimatu se využívá také produkce léčivé syrovátky z ovčího mléka - žinčice z mnoha místních salaší.

V 19. století před nás detailní popis Radegastovy modly umístěné prý v dolině mezi Radhoštěm a Černou horou předkládá hranický vojenský lékař a moravský polyhistor Josef Heřman Agapit Gallaš (1756-1840): „*Hlava muže dospělého, bradatého, že radda toho boha byla maudrá a dokonalá. Rohy baraní vyznamenávaly, že radda jeho byla silná. Uši měla otrčené, protože rád přicházející k sobě pro raddu poslauchal. Tvář velebná a přívětivá, že ke všem ctitelům svým byl náchylný a přívětivostí svau k sobě jich lákal. Prsa ženské oduřelé znamenaly, že raddau svau pohany kojil, a břicho těhotné, že plný byl dobré rady.*“³² Jeho rukopisné *Mythycke Powidky o Bohoh a Bohyňach morawskych Slawanů* z roku 1820 se v kapitolách Radgost a Powěry z Radgostowé poslé vĕnují Radegastovi hned na 25 stranách. Přinášejí také dvě zobrazení, jež však jsou přejata od dalšího českého dějepisce Tomáše Pešiny z Čechorodu (1629-1680).³³

Gallaš obdobně jako řada mu podobných propadl národní mytologizační mánii. Jeho práce představuje pokus o mytologické vykreslení moravského pravěkého božstva. Vlivem osvícenství, klasicismu a snad už nastupujícího romantismu rozehrává rozsáhlé propracované mytologické drama, že i laik zapochybuje nad hodnovĕrností předkládaných informací. Ať už je však faktografická

stránka Gallašova díla z historického, lingvistického či religionistického hlediska zpochybnitelná, práce sama o sobě s sebou nese hodnotu potřeb a náboženských reakcí člověka přelomu 18. a 19. století, učeného literáta taktéž s širokým vědomostním zázemím z oblasti přírodních věd.³⁴

Zaměříme-li se přímo na jeho zprávy o Radegastovi, zjistíme, že autor - vlastenec z něj udělal jednoho z nejvýznamnějších bohů Moravanů. „*Onomu moravskému Ammonovi, jenž na Radhošti, jedné vysoké hoře v kraji přerovském ležící, s velikau počtu ctěn byl*“ přisoudil zpět významnou funkci věštebnou. A o popularitu bylo postaráno. Zde se Gallaš dovolává nejen pramenů, z nichž by Středovského *Sacra Moraviae Historia* či *Mythologie prastarých Němců a Slovanů* Antonína Tkaného patřily k nejcitovanějším, zmiňuje též „*prastarý rukopis, jenž okolo roku 1752 v kostele rožnovském nalezen býti měl*“, což je dosvědčeno autorovým otcem Františkem Gallašem. Ten měl ve zmíněné době pobývat na rožnovské faře, kde vyřezával kostelní ozdoby. Tehdy spatřil v rukou rožnovského faráře Povolného latinský spis s popisem vyobrazení Radegasta.

Gallaš rozlišuje taktéž několik termínů konání slavností boha Radegasta. Poměrně kvalitně dokumentuje na prvním místě svátek spojený zřejmě s jarní rovnodenností. „*Vejroční slavnost Radgoštova bývala prej držána z jara, když se již celá přirozenost krásná rozzelenala a hojně kvítí lauky a zahrady strojilo. Při té slavnosti zažíhali nahoře časem nočním veliké ohně, při nichž vesele pili a zpívali a křepčili, což na oné vysoké hoře, když parného léta velmi studené noci bývají, k ohřítí těla potřebné bylo. Takoví ohňové radosti, jakž je pohané nazývali, zažíhali se ku počtě téhož boha i na jiných horách ...*“³⁵

Větší část Radegastova kultu Gallaš propojil se svátkem sv. Jana Křtitele, resp. svatojanskými ohni, tj. slavnostmi slunovratu. „*Hlavní slavnost boha Radgostě díla se času letního, když slunce na nejvyšší stupeň svého letního běhu vystoupilo, totižto na nejdelším ročním dni. Kteréhožto času sešlo se na Radošť nesčíslné množství poutníků ze všech okolních končin, kdež v onom rozkošném háji z obětovaných jemu tučných volů, telat a škopců svatý hod a tance při zvučné hudbě držány bývaly; při kterémžto hodování mnoho sudů vína, ne však cizozemského, nýbrž vlasteneckého ztráveno bylo.*“³⁶

Že Gallašův Radegast nemusí být tak docela Radegastem in situ, ukazuje už tato samotná stať, jen

o několik stránek dříve. V Kadlecově přepisu Gallašova textu nalezneme opět odstavec věnovaný svatojánským obřadům, tentokrát však v souvislosti s bohem zcela jiným. Na první pohled každého čtenáře zarazí, jakým způsobem Gallaš umísťuje božstvo do věského života Valachů. „Nesčíslné totižto množství těch tak nazvaných svatojánských ohýnků, starožitný z pohanstva zděděný obyčej, kdežto naši v modlářských temnotech tápající předkové bohu Makošovi (San) ku počtě oheň na tomž dni večerním časem zažíhali a svůj dobytek přes něj skákati nechávali, domnívaje se, že tím způsobem jsouce

posvěcen, očarován býti nemůže. Naši Valaši nevěří více na Makoša, o to ale více na kouzly a čáry, k jejichžto zapuzení tyto svatojánské ohně velmi mocné býti se domnívají. Proti kterážto pověře ačkoliv horlivý duchovní velmi ostře s kazatedlnice jednají a lají, však nicméně předce až dosavád málo aneb nic vyříditi mohli.“³⁷

Stav české mytologie 19. století charakterizuje nejlépe jedno z pozdně romantických dílek českého básníka Adolfa Heyduka *Nástin bájesloví Slovanského a Germánského*. Heyduk připomíná radhošťský chrám a háj zasvěcený Radhošovi(?), jenž zde vystupuje v roli



„Radoš“ sochaře Jana Knebla. Převzato z publikace B. Četiny *Radhošť v minulosti a přítomnosti* (Nový Jičín 1966).

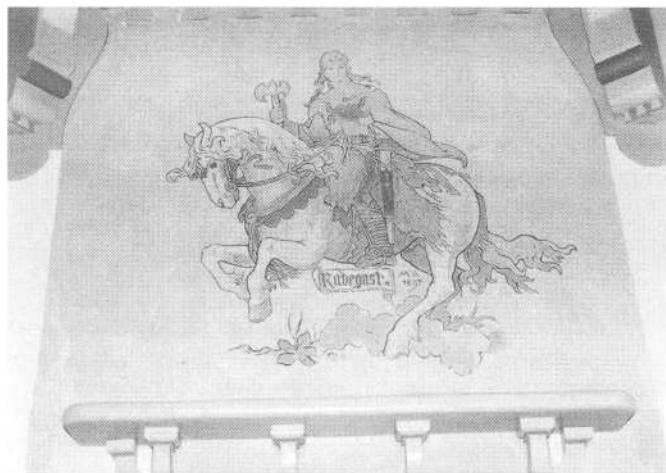


Radegast Albína Poláška na dobové pohlednici (archiv J. Tichá).

prostředníka mezi bohem a lidmi. S odkazem na modly ve Štětíně mu atributálně přisuzuje jeho „rozličné zbraně a rohové k pití“. Zcela ojediněle zmiňuje i Radegastova jiná jména, a to zejména ve spojitosti s jeho funkcí válečnickou - Rabodárce / Rozvodic. Před bitvou a po bitvě mu byly přinášeny oběti. V jeho svatyni se objevovaly i obětiny za mrtvé, díky čemuž básník božstvu přisoudil roli průvodce duší zemřelých na věčnost. Označení Hostirád a Dobropán mají odkazovat na úlohu boha pohostinnosti, druhotně obchodu a průmyslu.³⁸

Nakolik je historická koncepce Radegasta jako ústředního bodu náboženského života Moravanů, respektive moravských Valachů únosná, dnes už asi adekvátně neposoudíme. Jak vyplývá z citovaných pramenů, při cílovém vytváření hypotéz byla často opomenuta fakta, která se „jaksi nehodila“. Pripustíme-li také, že ne vždy naši předkové měli potřebu řešit stejné problémy, které obtěžují dnes nás, a rozhodně je nemuseli řešit stejným způsobem, jako my dnes, pak je důležité, abychom na zmiňovaná díla pohlíželi s patřičným odstupem.

Ač žil Radhošť v 19. století mnoha jinými duchovními aktivitami, ve smyslu projevů náboženských,³⁹ nelze katolické církvi v souvislosti s Radegastem, respektive sv. Cyrilem a Metodějem upřít (chtěnou?) rovinu charismatického vlastenectví, jíž bylo využíváno i v budoucnu při mnoha zejména politicky orientovaných všeslovanských setkáních.



Radegast Mikuláše Alše, malba na zdi pustevenské útulny Libušín; fotoarchiv Valašského muzea v přírodě v Rožnově p. Radh., nečís.

Popularita Radegasta, spíše však Radhoště, jíž dala vzniknout už v 17. století mimo jiné náboženská nestabilita na Valašsku, lákala zejména od 2. poloviny 19. století taktéž řadu výtvarných umělců. Horu Radhošť maloval pro Národní divadlo v Praze Julius Mařák, pracoval zde fotograf Josef Sudek. K významným malířům, kteří Valašsko dobře znali, patřil Mikoláš Aleš. Již roku 1896, při cestě z Frenštátu na Radhošť (na Pustevnách tehdy přenocoval) Aleš poprvé načrtl „Radhosta“. Jednalo se o kresbu s typickými atributy, známými z historických materiálů - mladý muž s přilbou s orlími křídly, pravicí svírá sekyru a v levé ruce drží válečný štít s černou tuří hlavou; je oděn do splývavé suknice se širokými rukávy, ze zdobeného opasku visí široký „bohatýrský“ meč, paži obepíná náramek hadovitého tvaru.

V roce 1897 při návštěvě architekta Urbánka ve Vsetíně nakreslil malíř pro jeho návrh patra záložny postavu boha Radegasta, kterou s dodržением ikonografických znaků posadil výjimečně na koně. Poprvé však mladého boha obouvá do úzkých nohavic a krpců s řemínky kolem lýtek. Tento návrh byl nakonec použit pro výzdobu pustevenské útulny Libušín. Roku 1899 pak na vyzvání D. Jurkoviče nakreslil pro tento objekt další postavy. Jejich přenesení na stěny Libušína provedl podle kresby Alšovy ak. malíř K. Štapfer, stejně jako motivy ve výplních.⁴⁰



Radegast Albína Poláška; cyrilometodějská pout' na Radhošti 5. července 2000. Foto J. Tichá.

Symbolem „valašského pohanství“ se však stala monumentální socha od frenštátského rodáka, Čechoameričana Albína Poláška. Třímetrová postava Radegasta se znaky slovanského oděvu, zvířecí (lvi) hlavou s volskými rohy, kačenou na rohu hojnosti v jedné a sekýrou v druhé ruce se v ničem nepodobá Poláškově první verzi, kterou vyřezal ze dřeva už v létě 1925. Sto dvacet centimetrů vysoká soška vousatého starce s rohem hojnosti vznikla tehdy po návštěvě Frenštátu jako první ze zamýšlené řady pohanských bohů.

Poláškův dar Matici radhošťské a Pohorské jednotě Radhošť z třicátých let však s sebou nepřinesl jen kladné odezvy. O smyslu Radegastovy sochy „pochybovala“ nejen katolická církev, ale i řada místních obyvatel. Nelichotivou poznámku si také neodpustil jiný frenštátský rodák - sochař Jan Knebl (1866-1962): „*Temeno hory s osamělým křížem působí přímo úchvatně jak ze stanoviska estetického tak i náboženského, žádná ruka neodvážila se dosud rušit toto místo, které má kulturní historickou tradici, až nyní. Kvůli postavení nových soch záhadné ceny...*“⁴¹

Poznámky:

1. Viz *Kronika města Frenštátu*, rukopis přivázaný k předešlé tištěné knihy Pavla Kristiána z Koldína *Prawa městská Království Czieského*, vydané Danielem Adamem z Veleslavína roku 1579. SOKA Nový Jičín, AM Frenštát, Pamětní knihy, i. č. 327. Autor rukopisu, jímž je pořízen opis, zaznamenal v kronice události z let 1585 až 1768. Že se u zápisu, vztaženému k roku 1735, nemusí jednat o interpolaci později pišícího kronikáře, lze dokumentovat nejen na datu zápisu asi čtvrtého listu „Léta Pánie 1764 dne 12. Augusti“, ale i pomocí tzv. kontramarku samotného papíru, jenž vykazuje iniciály „B“ a „D“. Ty příslušely Benediktu Doblerovi, nájemci rožnovské papírny v průběhu padesátých až sedmdesátých let 18. století. Dále Strnadel, B.: *Nejstarší kronika města Frenštátu pod Radhoštěm*. Ostrava: Nakladatelství KNV 1950.
2. Z etymologického hlediska je pojmenování jedné z nejvyšších hor Moravskoslezských Beskyd zřejmě odvozeno příponou -*ib* od mužského osobního jména Radhost, jež se řídce v různých obměnách vyskytovalo v prostředí jihoslovanském, ruském, polském a zejména polabském. Radhošť by měl tedy znamenat „Radhostovu horu“. Není bez zajímavosti, že název vytvořený z osobního jména -*host* vlastní mnoho jiných českých a moravských hor - Tuhošť na Domažlicku, Vidhošť nad Kolínem, Českolipská Vlhoošť apod. Stejně tak slovního kořene *rad-* využívala řada dalších místních názvů, ať už se jedná o milevskou Radihošť či Radhoštice / Radostice na Brněnsku. Výklad jména Radhošť z názvu pohanského božstva Radegasta je neopodstatněný, neboť jméno slovanského boha znělo v původní formě Redigast - tak ho v 11. století jako

Nakolik jsou tato slova objektivní kritikou či jen odrazem konkurenčních praktik dvou soupeřících sochařů, dnes už asi stěží posoudíme. Sám Knebl se Radegasta pokoušel ztvárnit několikrát a jeho návrhy se od těch Poláškových podstatně odlišovaly. Už v roce 1883 ho zpodobil dřevořezbou jako muže s korunou na hlavě a po roce 1920 jej několikrát kreslil jako úsměvného kozoroha. Naproti tomu byl Poláškův Radegast bohem války. Autor sám jeho negativní rysy záměrně přexponoval, snad i jako protiklad svého pojetí taktéž radhošťského sousoší soluňských bratří.

Ať už je přínos poslední jmenovaných, a zejména Poláška, českému umění hodnocen jakkoliv, jeden přímát jim rozhodně upřít nelze. Svým způsobem „vytvořili“ pro současného českého člověka božstvo, jež bylo dříve známo z historických pramenů více méně pouze svými atributy. Dali mu podobu, která se odráží ve vzpomínkách nejen místních obyvatel a návštěvníků Beskyd, ale díky komerčnímu využití / zneužití například i u všech milovníků dobrého piva.

- první zapsal německý kronikář Adam Bremský - což souvisí spíše se staročeským osobním jménem Ředihost, popřípadě místním označením libochovické Ředhoště. Boha s označením Radihost / Radhost současné poznatky slovanské mytologie nedokládají. Viz Kopečný, F.: *Průvodce našimi Jména*. Praha: Academia 1974, s. 113. Srov. Lutterer, I., Majtán, M., Šrámek, R.: *Zeměpisná jména Československa*. Praha: Mladá fronta 1982, s. 252-253; Machek, V.: *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Academia 1971.
3. Srov. Podborský, V.: *Náboženství našich prapředků*. Brno: Masarykova univerzita 1994, s. 141-142.
4. Viz Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení III*. Praha: Oikoymenth 1997, s. 38.
5. Dále Máchal, J.: *Bájesloví slovanské*. Praha: J. Otto 1907, s. 3-5. Autor zde jiné zmiňuje svědectví Thietmara (976-1018), magdeburského kanovníka, o náboženství polabských Slovanů (- popisuje svatyně v Riedegasti / Rethře, uctívání boha Svaražice), historii *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum Adama Bremského* (11. století) věnovanou náboženství lutických Ratarů (uctívání Redigasta v Rethře), *Chronicu Slavorum* německého kronikáře Helmolda (1108-1177?) popisující Slovanů na Baltu (líčí bohoslužbu Svantovita v Arkoně na Rujaně), zprávy dánského kněze saského původu Saxo *Grammatica* (konec 12. století) o kulte Svantovita, Porevita, Porenutia aj. V *životopisech sv. Otty* (konec 12. století), biskupa bamberského, známého misijní činností v oblasti Pomoří, jsou zaznamenány zprávy o svatinách a bohoslužbách Triglava ve Štětíně a Wolinu a Gerovita ve Wolgastu. Informace o náboženství Slovanů východních poskytuje *Kyjevský/Nestorův letopis* (12. sto-

- letí) věnovaný „pohanství“ ruských kmenů. Srov. Eliade, M.: c.d., s. 38-40; Váňa, Z.: *Svět slovanských bohů a démonů*. Praha: Panoroma 1990, s. 26-31; Podborský, V.: c.d., s. 143.
6. Doklady náboženských představ jihovýchodních Slovanů najdeme například v třetí knize *Války gótské* (- nejstarší informace o náboženství Slovanů vůbec) byzantského dějepisce Prokopia Caesarského (6. století) a v arabských cestopisech al - Mas'údího (10. století) a Ibraima ben Vesif - Šacha (kolem roku 1200), viz Máchal, J.: c.d., s. 5-6; Eliade, M.: c.d., s. 38-41; Váňa, Z.: c.d., s. 26-31.
 7. Viz Váňa, Z.: c.d., s. 26.
 8. Vedle Kristiánovy legendy z konce 10. století (*Kristiánova legenda*. Praha: Vyšehrad 1978) dokládající démono- a idololatrii, podávají pro nás ucelenější přehled před křesťanské kultovní praxe Čechů Kosmova kronika z počátku 12. století (viz *Kosmova kronika česká*. Praha: Svoboda 1972) a *Homiliář Opatovický* z přelomu 11. a 12. století s na závěr připojeným *Canonem poenitentialis*. (viz Pulec, M. J.: *Homiliář Opatovický jako pramen národopisného bádání*. Český lid 45, 1958, s. 97-103).
 9. Dále Váňa, Z.: c.d., s. 32.
 10. Viz poznámka č. 5.
 11. Dále Podborský, V.: c.d., s. 151.
 12. Srov. Łowmiański, H.: *Religia Słowian i jej upadek (w. VI-XII)*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1979, s. 170 n.
 13. Tamtéž, s. 170.
 14. Citováno dle přepisu Lubora Niederleho: *Slovanské starožitnosti*. Díl II. Praha, Bursík & Kohout 1924, s. 133.
 15. Tamtéž, s. 132.
 16. Viz Niederle, L.: *Arkona, Rethra, Redigost*. Slavia II., 1923-1924, s. 679. Srov. Brückner, A.: *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1985, s. 73-74. Polský autor jméno boha Redigosta zavrhuje a Adama Bremského označuje za „balamutného“.
 17. Schlimpert, G., Witkowski, T: *Nammenkudliches zum „Rethra“ - Problem*. Zeitschrift für Slawistik 14, 1969, s. 529-544.
 18. Witkowski, T: *Mythologisch motivierte altpolabische Ortsnamen*. Zeitschrift für Slawistik 15, 1970, s. 371.
 19. Citováno dle přepisu Lubora Niederleho: c. d., s. 132.
 20. Tamtéž, s. 132.
 21. Dále *Helmoldi Presbyteri Bosoviensis Chronica Slavorum*. Lübeck, Henricus Bangertus 1659, s. 126. Srov. *Helmolda, kněze buzovského, Slovanská kronika* Praha: Vyšehrad 1947; Niederle, L.: c.d., s. 132; Stredowsky, J. G.: *Sacra Moraviae Historia sive Vita ss. Cyrilli & Methodii*. Solisbaci 1710, s. 38.
 22. Tamtéž, s. 135. Slované ovšem narozdíl od Keltů nikdy nebyli nositeli solárního kultu v pravém obsahovém významu. Jejich obřady primárně souvisely s kuletem lunárním.
 23. Dále Máchal, J.: c. d., s. 3-5. Srov. Eliade, M.: c. d., s. 38-40. Váňa, Z.: c.d., s. 26-31. Podborský, V.: c. d., s. 143.
 24. Dále Stredowsky, J. G.: c. d., s. 37n.
 25. Tamtéž, s. 40.
 26. ZA Opava, pobočka Olomouc, ACO, dopisy, sg. G 3, karton 4868.
 27. Baletka, L.: *Za minulostí Radhoště*. Vlastivědné listy. Dějiny, umění, příroda, dnešek 5, 1979, 1, s. 33.
 28. ZA Opava, pobočka Olomouc, ACO, dopisy, sg. G 3, karton 4868.
 29. Baletka, L.: c.d.
 30. ZA Opava, pobočka Olomouc, ACO, dopisy, sg. G 3, karton 4868. Srov. Vylvlečka, J.: *Z dějin Radhoště v 18. století*. Naše Valašsko 5, 1939, s. 116-117.
 31. Citováno dle Trnky, F.: *Zprávy o Valaších a o nářečích moravských r. 1828*. Český lid XIX, 1910, s. 140-143.
 32. Citováno dle Skutil, J.: *Gallašovy mytické povídky o bozích a bohyních moravských Slovanů (Podle rukopisu z r. 1820)*. Valašské Meziříčí: Miloš Kašík 1940, s. 25.
 33. Gallaš, J. H. A.: *Mythycke Powidky o Bohoh a Bohyňach moravskych*. 1820. MZA Brno, Františkovské muzeum, i. č. 956, sg. 838. Srov. Pessina de Czechorod, T. J.: *Mars Moravicus*. Prague, Joannis Arnolti de Dobrosławina, 1677. Dále Pěšina z Čechorodu, T. J.: *Prodromus Moravographie to jest Předchůdce Moravopisu*. Litomyšl 1663.
 34. Dále Šmídek, K.: *Josef Heřman Galaš a pozůstalé rukopisy jeho*. Časopis Matice moravské 9, 1877, s. 105-135. Srov. Vybíral, B.: *V tichém ústraní*. Žáhorská kronika XXIII, 1940.
 35. Podle Skutil, F.: c.d., s. 26.
 36. Viz Kadlec, K.: *Jos. Heřm. Galaše ztracený spis o Valaších v kraji Přerovském*. Český lid XV, 1906, s. 217.
 37. Tamtéž, s. 210.
 38. Viz Heyduk, A.: *Nástin bájesloví Slovanského a Germánského*. Praha: I. L. Kober 1863, s. 9-11.
 39. Rok 1885, výročí úmrtí sv. Metoděje, dal podnět k postavení nové kaple, jež byla o čtyři léta později 11.9. 1889 vysvěcena arcibiskupem Theodorem Kohnem. Roku 1895 zde byl umístěn obraz Adolfa Liebschera Valašská Madona. Kopii díla můžeme mimo jiné nalézt ve Vatikánu. Už při slovanské pouti do Říma roku 1881 posvětil papež Lev XIII. obraz tehdy ještě blahoslaveného Jana Sarkandra, jenž měl být v budoucí kapli zavěšen.
 40. Dále Svoboda, E.: *Mikoláš Aleš na Moravě a Slovensku*, Brno: K. V. U. 1929, s. 56 a 78. Táborský, F.: *Aleš a Valašsko*. Naše Valašsko 1, 1929-30, č. 14, s. 153-161. Míčko, M.: *Aleš a Valašsko*. Valašsko. Sborník o jeho životě a potřebách 1, 1952, č. 1-2, s. 18-23.
 41. Citováno dle publikace Jiřího Klečky *Albín Polášek / Strůjce svého osudu. Život a dílo Albína Poláška*. Frenštát pod Radhoštěm: Muzejní a vlastivědná společnost ve Frenštátě p. R. 1994, s. 21.

LÁZEŇSKÉ ODPOLEDNE - „TWENTIES“ V LUHAČOVICÍCH

Ve dvacátých a třicátých letech minulého století patřilo k dobrému tónu středních společenských vrstev zajistit si v sezóně léčebnou či ozdravnou kúru v některých z vyhlášených lázní — a východomoravské Luhačovice rozhodně patřily k preferovaným a velmi oblíbeným. Byly vyhledávané nejen pro svoje léčebné účinky, ale též pro krásnou přírodu, Jurkovičovu architekturu a v neposlední řadě i pro bohatý společenský život, který oživovaly mnohé celebrity tehdejší doby.

Fotografie rodiny Leopolda Foretky z Brna, majitele továrny na oplatky a obchodníka s koňmi, dokládají trendy dobového lázeňského oblečení - pánské, dámské a dívčí šaty a doplňky, ale také ženský a dívčí piešťanský kroj, „objevený“ a mimořádně oblíbený v moravských i českých rodinách na počátku první republiky. Demonstroval vzájemnost Čechů a Slováků a stal se, spolu s krojem kyjovským, symbolem vlasteneckého citění k nově zřízenému společnému státu. Pořídit si piešťanský kroj nebyl jev ojedinělý, do sbírek Moravského zemského muzea jsou jeho exempláře dodnes nabízeny (naposledy loni v prosinci dívčí kroj z fotografie, Etn 84/04).

Spolu s krojem byl získán ucelený soubor rodinných fotografií, který dokumentuje každodenní i sváteční život středostavovské rodiny v průběhu šesti desetiletí (zhruba od roku 1890 do roku 1950). Vnučka Leopolda Foretky a bývalá majitelka poskytla také obrovské množství informací nejen přísně faktografických *kdo, kdy a kde*, ale také, jak už to při rozhovorech nad fotografiemi bývá, *kdo s kým, proč a za kolik*. Na pozadí konkrétní rodinné historie tak plasticky vystupují události z velké historie a souvislosti obecně platného významu.

Lenka Nováková, Helena Beránková



*Leopold Foretek (*1869), brněnský podnikatel, stojící uprostřed, s přáteli. Lázně Luhačovice, 1920. Foto neznámý autor. Pozitiv pohlednicového formátu, negativ ve sbírkách Etnografického ústavu není. Etn 2/05.*



*Jarmila Foretková (*1912), s vychovatelkou a kamarádkou. Lázně Luhačovice, 1925. Foto: neznámý autor. Pozitiv pohlednicového formátu, negativ ve sbírkách Etnografického ústavu není. Etn 2/05.*

LIDOVÝ ODĚV A JEHO SOUČASNÁ SPOLEČENSKÁ POTŘEBA

Lidový oděv či kroj zůstává podobně jako píseň a tanec stálým a neodmyslitelným reprezentantem lidové kultury. I když bylo oblékání krojů v druhé polovině 20. století značně ochromeno omezením konání řady náboženských obřadů (první svatě přijímání, biřmování, svátost kněžství i manželství), církevních obřadů v průběhu roku (májové pobožnosti, slavnost Vzkříšení, svatodušní svátky, Boží Tělo i poutě), ale také dalších slavnostních příležitostí společensko-církevního charakteru (např. svěcení různých artefaktů), zůstalo neporušenou tradicí strojit se do kroje v rámci svátků a slavností výročního cyklu. Mládež, především mužská chasa, se oblékala do kroje o fašanku, o velikonoční pondělní *šlaháčce*. Výjimečně se udržel fenomén

oblékání slavnostního mužského kroje při odvozech (např. v Kunovicích na Uherskohradištsku nepřetržitě dodnes). V některých místech se mladá chasa oblékala při stavění a kácení máje a hlavní slavnostní příležitost k odívání se do kroje představovaly hody. Nových rozměrů nabývala v druhé polovině 20. století kolektivní účast krojovaných ponejvíce na zemědělských slavnostech a dožínkách v rámci obce, okresu, kraje i státu, reprezentace v rámci spolkové činnosti, na krojových plesech, účinkování na řadě lokálních, regionálních, národních i mezinárodních slavnostech a festivalech.

Vedle společenské prezentace jednotlivců a společenství lidí s úctou k tradicím lze od poloviny sedmdesátých let 20. století sledovat trend pořízování nových krojů ve folklorním hnutí. Významnou roli sehrávalo v Uherském Hradišti krojové oddělení družstva umělecké výroby Slovač, které v té době

zhotovovalo kroje pro stovku souborů z celého tehdejšího Československa. Odborné vedení, vlastní dokumentace, archiv, technologické zázemí a potenciál mistrů lidové umělecké výroby umožňovaly zhotovovat kroje se zachováváním základních principů lidové rukodělné tradice i v detailech regionálního rozlišení. Terén se však jako inspirační vzor pro folklorní soubory stával méně vhodným, a tak především archivní materiály a muzea se svými bohatými textilními sbírkami představovaly útočiště choreografů folklorních souborů. Bohatá zájmová umělecká činnost, jevištní prezentace, pořádání celostátních soutěží, reprezentace v zahraničí a také finanční politika umožňovaly souborům pořizování více typů krojů, respektive krojových rekonstrukcí - od lokálních všedních a svátečních variant po další regionální typy pokrývající širší zpracovávané území. Jen některé soubory se ale obracely téměř až k autentickým krojům míst své působnosti; ty však nabývaly na důležitosti při reprezentačních povinnostech kolektivu u nás i v zahraničí.

Se změnou politického systému po roce 1989 došlo k uvolnění atmosféry ve společnosti, a tak především v průběhu devadesátých let 20. století můžeme pozorovat návrat k řadě lokálních zvyků, obyčejů, slavností i obřadů, ke kterým se znovu přiřadily obřady náboženského charakteru. Do krojů jsou strojeny děti a mladí lidé k slavnosti spojené s prvním svatým přijímáním nebo biřmováním, primice jsou dnes svátkem celé obce. Do krojů se děti a mládež oblékají o Božím těle. Ze života se ale vytrácí kroj jako součást každodenního života s odcházející generací starých lidí, kteří sa *strójíja po sedlcky*. Nejstarší obyvatelé, hlavně ženy, oblékají jako běžný oděv pro práci a všední dny obyčejné krojové součástky - spodní opléčka, jupky, zadní skládané nebo řasené sukně, přední sukně - *řětůšky* z laciných látek - např. plátna, barchetu, které kombinují s konfekcí nebo vlastnoručně zhotovenými halenka-



Všední dětský kroj z Kunovic. Foto R. Habartová 2001.

PROMĚNY TRADICE

mi, zástěrami, vlněnými svetry. V neděli, k slavnostním příležitostem a k obřadům oblékají krojové součástky uchovávané a opatrované z minulosti (zadní klotové sukně - *šorce*, honosnější přední sukně - *fěrtušky* a jupky z nákladnějších látek, obvykle klasické, čínské nebo ojediněle i rozpijené brokáty, ale i sukně z vlněných látek, sametu a dalších tkanin, kacabajky, brokátové nebo plyšové šátky). Ve svém věku již tato generace žen (narozených kolem roku 1920) upouští od krojové obuvi a podle příležitosti si obouvá konfekční pohodlné boty. Právě tyto *babičky*, *stařenky* a *kmotřenky* dávají hlavní impuls při uplatnění starých a zachovalých krojových součástek nebo kompletních krojů, které ve svých domácnostech opatrovaly původně pro své děti, posléze pro svá vnoučata.

Rozšíření společenských příležitostí vede v současnosti mladé lidi k pořizování nových vlastních krojových součástek. Po zrušení družstva Slovač v roce 2002 začala na Uherskohradištsku samostatně působit řada vynikajících krojových krejčů a švadlen, kteří zhotovují

různé regionální typy a varianty krojů. Protože jsou však v současné době některé materiály nedostupné a specifickým technologiím se v terénu z hlediska jejich pracnosti a také nemožnosti dostatečně je finančně ohodnotit nikdo nevěnuje (např. zhotovování zadních sukní - *šorců* s vyšíváním přes vrapy, náročné vyšivačské práce zhotovení kompletních výšivek na dívčí rukávce i mužské košile, získání vzácných a líbivých materiálů na přední sukně - *ornátů*), je pořizování nových krojových součástí kombinováno s odkoupením na trhu nedostupných či finančně nákladných krojových součástek od starších spoluobčanů, kteří je uchovávali většinou pro případné rodinné potřeby. Ty jsou znovu po nutných krejčovských úpravách využívány.

Je také dobrým zvykem některé krojové součástky (*rukávce*, sukně, boty, *nohavice*, *kordulky* a *korduly*) půjčovat v rodině a příbuzenstvu a za drobnou úplatu i cizím, i když to vždy přinášelo riziko opotřebování a poničení. V těchto případech jsou vyhledávány švadleny nebo specialistky z některých obcí Uher-

skohradištska, které se věnují úpravám krojů - praní, škrobení, bělení nebo modření rukávců, jejich žehlení a vrapení, šití méně náročných krojových součástek - spodnic, kordulek, rukávců a košil, ale i zhotovování výšivek. Každá obec má své šikovné odbornice na vázání šátků. V každém větším městě lze najít rovněž prodejnu s galanterním zbožím, jehož součástí je krojový sortiment. Velkou oblibu si získala i specializovaná prodejna v Brumovicích, která však nenabízí materiály pro jednotlivé národopisné subregiony a motivy na drobném textilním materiálu, ale i na tkaninách, splňují často jen lokální kritéria.

Dalším důvodem pořizování některých krojových součástí (především mužských nohavic, kordul a dívčích kordulek) je fakt, že v minulosti byli lidé menšího vzrůstu. Podle slov krejčích *chce mít každý mladý kroj akorát na své tělo*. Při zhotovování krojů se však výrobci snaží respektovat základní principy a vedle požadavků zákazníka si sami získávají informace o vzhledu oděvu dané lokality v minulosti.



Hodová chasa, Derfle-Sady, 2004.



Rekonstrukce slavnostního dětského kroje z Kunovic. Foto R. Habartová 2003.

V oblasti souborového folklorního hnutí se po roce 1989 vyskytly problémy především v souvislosti s rušením zřizovatelů kolektivů zájmové umělecké činnosti. Řada souborů a skupin překlenula složité existenční období změnou formy svého působení, například jako občanská sdružení. Se změnou právní subjektivity se také nabízejí možnosti získávání finanční podpory díky podpoře neprofesionálních uměleckých aktivit v rámci projektů Ministerstva kultury ČR, Folklorního sdružení ČR, různých nadačních fondů a dotací ze soukromé podnikatelské sféry. Není rovněž neobvyklé, že si členové souboru pořizují nové kroje na vlastní náklady. V současné době si kroje pořizují především dětské a mládežnické kolektivy, které se dostaly na určitou uměleckou úroveň, získaly popularitu a v souvislosti s reprezentačními povinnostmi musí tak rozšiřovat svůj krojový fond. S problémy se často potýkají i dospělé kolektivy, které pořizovaly nové kroje, krojové rekonstrukce, popř. jevištní kostýmy ve druhé polovině 20. století. Jednotlivé krojové součástky v současné době dosluhují, a proto jsou nahrazovány či doplňovány. Inspirací pro tvorbu jevištního kostýmu se stávají náměty komponovaných tematicky zaměřených pořadů. Jejich zpracování na scéně vyžaduje adekvátní výtvarně působivou stylizaci oděvu, jenž by měl přes nadregionální přesah respektovat dané lokální vymezení. Problematika scénického kostýmu inspirovaného lidovým oděvem je však dnes už natolik pestrá, že by zasluhovala podrobnější studium v odborné oblasti folklorismu.

Romana Habartová

OSLAVA TANCEM. OSMDEŠÁTINY CHOREOGRAFKY JIŘINY MLÍKOVSKÉ

Pod tímto názvem se 13. února 2005 uskutečnil slavnostní večer v divadle

Komedie v Praze. Na jeho realizaci se podílely čtyři soubory (Mladina z Plzně, Hradišťan z Uherského Hradiště, BUFO a Vycpálkovci z Prahy), v jejichž čele stojí choreografové, kteří se v posledních letech stali vděčnými objekty pozorování jubilanťky ať už jako její přímí či pomyslní žáci. Výňatky z jejich tvorby byly rozmanitými příspěvky do gratulační kytice, která jí byla předaná v jevištním provedení spolu s dalšími gratulacemi v závěru koncertu samotnými aktéry.

Jiřina Mlíková, choreografka, pedagožka a publicistka (roz. Kovářková, nar. 3. 2. 1925) pochází z Plzně, kde žila do svých dvaceti let. Studovala klasické gymnázium a zároveň tančila v Městském divadle jako žačka baletního mistra J. Judla. Její působení v tomto divadle vyvrcholilo v roce 1943 rolí Zefky v Janáčkově Zápisníku zmizelého v originální režii O. Zítka, kterou tanečně ztvárnila jako partnerka hereckému pojetí role Janíka v podání tehdy začínajícího herce M. Horníčka. V tomtéž roce se vydává „do světa“ za novými zdroji pozná-



ní. Zásadním zlomem pro ni tehdy bylo setkání se Zorou Šemberovou, tanečnicí a později pedagožkou pražské konzervatoře. Byla sedm let její žačkou, nejdříve k ní docházela soukromě, od roku 1947 už jako studentka taneční konzervatoře, kde působila v letech 1949-52 také jako její asistentka při výuce českých tanců. Její vedení a vliv se pro ni staly zdrojem poznání nejen techniky klasického baletu, ale rovněž tvůrčí síly tanečního umění a jeho přirozených zdrojů v lidové taneční tradici. Od roku 1945 působila také jako členka baletu Národního divadla v Praze, kam jí otevřela cestu choreografie Z. Šemberové *Salome*, vytvořená právě pro ni ještě v plzeňském divadle. Na pražské konzervatoři měla možnost dále poznat principy moderního tance prostřednictvím L. Hrdinové a A. Dubské, svým pojetím výrazového tance ji významně ovlivnila také J. Kröschlová.

V roce 1950 začala studovat obor choreografie na pražské AMU a zároveň nastoupila své první angažmá jako choreografka Československého státního souboru písní a tanců, kde působila vedle vedoucí choreografky Libuše Hynkové do konce padesátých let. Vytvořila zde rozmanitou řadu samostatných choreografií, z nichž některé byly stylizací lidových tanců (*Myjavský čardáš*, h. V. Sommer; *Verbuňk - Čapáš - Čardáš*, spolu s J. Novenkem, h. A. Košťál), jiné ztvárněním lidového obyčeje (*Jihočeské maškary*, h. A. Košťál; *Slovácké dožínky*, h. A. Košťál), nebo pohádkového námětu (*Pan vrchní a čert*, h. V. Jelínek, s duetem *Holubička*). Novým směrem vykročila J. Mlíková svým pojetím Smetanovy *Polky z Prodané nevěsty*; tance z této opery uvedla také v Janáčkově divadle v Brně, kde zůstaly na repertoáru 23 let. V rámci ČSSPT vytvořila moderní choreografii *Partyzánka* (h. O. Flosman). V této době spolupracovala také s kladenským divadlem, kde uvedla tance v Bizetově opeře *Carmen* a tanečně ztvárnila *Lašské tance* L. Janáčka. Na jeho hudbu vytvořila také pro Armádní umělecký soubor *Lašský starodávny*.

Od počátku šedesátých let se da-
tuje její působení v Armádním umělec-
kém souboru Víta Nejedlého. Jasně si
stanovila podmínky své práce v tomto
souboru, kde se zaměřila na tvorbu
autorských choreografií a koncipování
samostatných baletních večerů s vlastní
dramaturgií. Svou dráhu zde započala
v roce 1961 tanečně dramatickým útva-
rem *Konec maškar*, následovalo stěžejní
dílo *Hypnotizér* (h. Z. Křížek), kterým se
výrazně umělecky prosadila. Jeho první
verzi uvedla v roce 1963, druhou v roce
1968 a třetí verzi se v roce 1984 rozlou-
čila se souborem před ukončením své
profesionální choreografické dráhy.

Následovaly další choreografie:
Šťastná sedma (h. M. Vacek, 1965), *Hra
s maskami* (h. J. Fuks, 1966), *Corrida*
(h. A. Fried, 1966), *Holmes v nedbalkách*
(hud. koláž z O. Nedbala, 1969, 1980,
1984), *Hirošima* (h. V. Bukový, 1970),
Lašské tance (h. L. Janáček, 1970), *Ta-
ras Bulba* (h. L. Janáček, 1972, na pozvá-
ní J. Němečka v ND Praha), *Che Gueva-
ra* (h. S. Havelka, 1974), *Zlomky života
a snu/ Maruška Kudeříková* (h. V. Klu-
sák, 1975), *Člověk a dílo* (na první část
Čajkovského patetické symfonie, 1980).
V roce 1975 vytvořila s režisérem J. Kaš-
líkem a s interprety ČSSPT tance do
české i německé verze *Prodané nevěsty*
pro televizi tehdejší NSR. Svou činnost
vedoucí choreografky AUSu ukončila
v roce 1985. Po dobu svého působení
v tomto souboru usilovala o vytvoření
takové taneční scény, která by dokázala
zaujmout různorodé publikum a přitom si
udržela svou uměleckou úroveň a záro-
veň charakter tvůrčí dílny. Snažila se také
ponechávat vedle sebe prostor pro tvorbu
hostujících choreografů (např. L. Hynko-
vé, F. Pokorného, L. Ogouna, L. Vaculíka,
J. Němečka, I. Kubicové atd.), nebo i mla-
dých začínajících choreografů.

Od roku 1984 začala vyučovat cho-
reografii a režii baletu na katedře tance
pražské HAMU, kde působila do roku
1999. Své zkušenosti s choreografic-
kou tvorbou publikovala v práci *Cho-
reografické etudy* (ÚDLUT 1964), dále

v edicích *Vybrané kapitoly choreografie*
(skripta HAMU, 1990) a *O choreogra-
fii. Výklady a etudy* (IPOS - ARTAMA,
1996). Spolupracovala s televizí, byla
členkou porot, vedla semináře, kurzy
aj., dosud publikuje v odborných časo-
pisech. Charakter memoárové literatury
má její kniha *Krajina tance*, která citlivým
způsobem odráží vlastní vzpomínky na
rozličná setkání s osobnostmi a tvorbou
v oblasti tanečního umění. Také poslední
titul *Tance, Špalíčky, kytice*, který v rámci
slavnostního večera v divadle Komedie
společně s jubilantkou oslavil datum
svého narození, byl napsán v podob-
ném duchu. D. Gremlicová v recenzi této
práce napsala: *Stejně jako v předchozí
knize Krajina tance uplatnila i zde autor-
ka svoji schopnost spojit vysoce osobní,
subjektivní pohled na taneční umění a na
svět kolem něj se zobecňujícím, objekti-
vizujícím hlediskem. Zachovává autenti-
citu svých dojmů, prožitků a vzpomínek
a přitom jim dává „historickou“ platnost,
dostává se prostřednictvím svého za-
ujatého vnímání k poznání vývojových
tendencí, společných znaků určitého
proudu českého umění. Bohatá divác-
ká, umělecká zkušenost, mimořádná
vnímavost a naprostý nedostatek osobní
závisti umožňují Jiřině Mlíkovské ocenit
jedinečnost a invenci v zacházení s folk-
lorními prvky v dílech širokého umělec-
kého spektra a různorodého uměleckého
zázemí, v dílech svých učitelů, současní-
ků, žáků i dalších tvůrců nejmłodší gene-
race bez rozdílu jejich „profesionálního“
zařazení.*

S Jiřinou Mlíkovskou o impulszech a setkávání

„Nechci si povídat o mém životě,
bavme se raději o impulszech, které pro
mne měly v životě význam“, přivítala
mne paní Jiřina Mlíkovská, když jsem ji
navštívila, abychom spolu připravily roz-
hovor pro programový sborník. „Dobře
tedy“, souhlasím, „povídejme si o tom, ja-
ká setkání a s kým nebo s čím významně
poznamenala váš tvůrčí vývoj“. Potom už
se rozhovořila a já jsem jen poslouchala,

ale věděla jsem, že i přesto, že nebudu
sama klást žádné otázky, dostane se mi
postupně odpovědi na všechny.

„Divadlu jsem propadla ještě jako
dítě, maminka klavíristka si přála mít
ze mne tanečnici a vodila mne s sebou
často do divadla na operní a baletní
představení. Měla jsem možnost brzy
poznat jeviště a byla jsem ztracená...“,
začala vzpomínat, ale pak už rázem sko-
čila na setkání s hudbou Leoše Janáčka,
s pedagožkou pražská konzervatoře
a vynikající tanečnicí Zorou Šemberovou
a vzápětí s lidovou tradicí. Tyto „studán-
ky“, ze kterých čerpala od počátku své
cesty a po celý život se k nim vracela,
měly něco společné - propojovalo je prá-
vě ono lidové umění, jehož působivost
a zejména pravdivost díky těmto tvůrčím
osobnostem záhy poznala a nenašla už
cestu k „veškeré té veteši“, která mnoh-
dy přežívala na jevišti pod honosným
názvem tanec. „A to byl i počátek mých
průšvihů“, pokračuje dál. „Nemohla jsem
se podílet na něčem, co jsem považova-
la za dávno vyprahlé, mrtvé, chtěla jsem
objevovat živý zdroj tance a ten jsem
v kamenných divadlech pro svou chore-
ografickou práci nenalezala.“

Když hovoří o tanci, má na mysli
především jeho spontánní, přirozenou
podobu. Tu nacházela především u tan-
ce lidového a jeho interpretů, které měla
možnost poznat na svých „etnografických
výletech“ se Zorou Šemberovou. Jejich
cesty vedly na Moravu a na Slovensko,
kde objevovaly v lidovém tanci nejen
rozmanitost jeho tvarů, rytmů a cifer, ale
také upřímnost, přímočarost a osobitost
totoho projevu.

„Co mne přitahuje na tanci? Před-
evším jeho sdělnost, schopnost oslovovat
lidi - tam, kde to nelze vyjádřit slovy ani
namalovat, může být tanec velmi silným
a působivým vyjadřovacím prostředkem.
Tanec má moc, pomůže spojovat lidi,
překonávat hranice, je to způsob sbli-
žování. To všechno v sobě nese lidová
taneční tradice a choreograf má možnost
stát se jejím prostředníkem. To je nesmír-
ně důležité pro její zachování. Ten dialog,

který je s ní schopen vést tvořící choreograf, uchovává její živou podobu.“

Nadšeně přikyvují, až mi z toho křupe v rozviklané páteři, ano, ano tetelím se, takto nějak jsem si to přála slyšet. Na tomto poznání byl ostatně postaven i její proslulý moderní balet *Hypnotizér*. Tedy člověk, který velí pohybem. Poznal jeho moc a sugestivně zachází s jeho prostředky, vládne, podmaňuje si své okolí, které snadno podléhá klamu a libivým slibům... Jak aktuální!

„Vždycky mne zajímal interpret, tanečník“, pokračovala paní Jiřina. „Toužila jsem pracovat s talentovanými tanečníky a díky Bohu jsem měla možnost takové poznat. Inspirovali mne a pomáhali tvořit a mě zas bavilo podporovat jejich tvůrčí sklony. To byla zpětná vazba. Proto jsem začala s radostí učit choreografii, těšili mne nadaní studenti - v takovém případě se také učitel učí od svého žáka.“

A tak nějak začal také její „rozhovor na pokračování“ s mnohými z nás, kteří ať už byli přímo jejími žáky, nebo se jimi pomyslně stali díky navázanému dialogu. Stejně jako ona hledáme v tanečním pohybu možnosti vyjádřit nevyslovitelné, popsat nezachytitelné, zobrazit neviditelné. Hledáme, žijeme, nalézáme, abychom vzápětí ztratili, ztrácíme, abychom nalézali, zlobíme, abychom se mohli stát kajícími. Přicházíme s těmi svými opeřeňátky ještě teplými po zrození a celí rozechvělí očekáváme, jak objev pohne zeměkouli opačným směrem! Pohlíží na nás z výšky svého trůnu zkušeností, ztrát i nálezů, okem dojatým i blýskajícím se spravedlivým hněvem, spolu s námi pláče a směje se, někdy zvedne káravý prst a vzápětí herdou do zad zavelí k novému startu. Připravena naslouchat, prožívat, cítit...

Poctivost, s jakou hledáte v tvořícím člověku tu jeho malou, ustrašenou nebo nemístně pyšnou dušičku, je to, za co Vám chci, paní Jiřino, poděkovat a popřát Vám, aby se na oplátku Vaše duše měla stále čím napájet a okouzlovat a aby Vás to jako dosud naplňovalo štěstím!

Daniela Stavělová

BLAHOPŘÁNÍ ZDENCE JELÍNKOVÉ

Napsat blahopřání k jubileu Zdenky Jelínkové (30. 3. 1920) není zrovna jednoduchý úkol: významná etnochoreoložka a sběratelka, která je v oblasti lidového tance (zvláště na Moravě) právem nejuznávanější osobou, jejíž dílo bylo v minulých desetiletích mnohokrát zhodnoceno teoretiky (souhrnné články, bibliografie) a nespočetněkrát, vlastně neustále, je zhodnocováno praxí, protože se stalo základem novodobého folklorního hnutí u nás. Co dodat k bohatému odkazu a práci naplněnému životu? Snad jen to, abychom si vážili a opravdu dostatečně uvědomovali, jak velké dědictví nám ve veškeré své činnosti tato sběratelka a badatelka dává k dispozici, a neváhali i se srovnáním za našimi hranicemi.

Česká jazyková provenience sesbíraného fondu lidových tanců je příčinou, že o Zdence Jelínkové se nedočtete v mezinárodních encyklopediích, přesto, že by tam právem patřila. Často mne tyto úvahy napadají např. při probírání životních osudů a pracovních snah významného anglického etnomuzikologa a sběratele lidových písní a tanců Cecilia Sharpa (1859-1924), jehož jméno se stalo světovým pojmem ve vztahu k zachraně a obnově taneční tradice v Anglii. Uvádí se, že za svůj život zapsal na 5000 lidových písní. Oldřich Sirovátka ve své studii o díle Zdenky Jelínkové zmiňuje na 5000 zápisů variant lidových tanců. K tomu musíme připočítat všechny její aktivity, které souvisejí s uváděním sesbíraných tanců v další život - vydávání sbírek, přednášky, semináře, praktické kurzy, zdokonalování pohybového zápisu... Pro českou etnochoreologii vytvořila nedocenitelnou pramennou i teoretickou základnu, bez níž by tento obor stěží mohl existovat. Můžeme jen poděkovat za toto dílo a snažit se přiblížit ho všem, kteří doceňují hodnoty tradice a jejich význam pro budoucnost. Do dalších let hodně zdraví, paní Jelínkové!

Martina Pavlicová

JAKO'S TY, JANOŠKU, PRES TY HORY PREŠEL... (ZA JANEM ČUMPELÍKEM)

Dostat zprávu o tom, že zemřel kamarád, je smutná věc. V mém věku dvojnásob. A přijde-li ta zpráva pár dnů poté, co jste si s tím kamarádem podali ruce, pozdravili se, přijali a předali vzkazy „z domu do domu“ a pustili se do práce léta s chutí společně konané, pak není divu, že párkrát utečete od psacího stolu, ke kterému usedáte s pevným předsevzetím napsat nekrolog. Přesně tak tomu bylo v případě Jana Čumpelíka. 9. září jsme se setkali při společném zasedání Programové rady a Senátu programové rady MFF Strážnice a dva týdny po té bylo ve schránce parte se sdělením, že „v plné aktivitě dne 22. září 2004 odešel náhle Mgr. Jan Čumpelík, choreograf, lektor Pražské konzervatoře, náměstek vzdělavatele České obce sokolské ve věku 79 let...“

Incipit horňácké táhlice je v záhlaví proto, že mi píseň „naskočila“ na začátku vzpomínkového filmu, který se ihned rozběhl nad tím černě tištěným a rámovaným sdělením. Zpívali jsme ji s Honzou v hradištské Slovácké bůdě den před tím, než jsem „narukoval“. Stáli jsme před primášem: on, dva tři odvážlivci z řad mladíků ve vojenských uniformách s lyrou na výložkách a mužská chasa Hradišťanu, které jsem tehdy stárkoval. Honza Čumpelík sem totiž přivedl základní sestavu taneční skupiny nově vzniklého Uměleckého vojenského souboru Praha, jejímž šéfem se stal. Začal s tanečníky pracovat tak, že je vodil po regionech, odkud hodlal čerpat folklorní materiál pro svou budoucí tvorbu a kde se při tom snažil doplnit zatím neúplný početní stav mužské části. Zábava se brzy rozproudila a za chvíli před muzikou nebylo moc k rozeznání, kdo je host a kdo hostitel. Pro mne se osudovým stal okamžik, kdy se mne po jednom z nespočetných verbuňků Honza zeptal, kdy půjdu na vojnu. Moji stručnou odpověď, že zítra, zdůrazněnou upozor-

něním na čerstvý rekrutský sestřih vlasů vzal vážně teprve poté, co mu to potvrdili ostatní. Rychle napsal na lístek z notesu svou adresu a strčil mi ji do ruky řka: „Až tě odveř z přijímače k útvaru, ihned mi pošli adresu - půjdeš k nám“. Já jsem si to tenkrát moc nepřipouštěl, ale lístek jsem si schoval a nakonec mu tu svou adresu rád poslal. Tak se stalo, že jsem se na jaře před jedenapadesáti lety octl v tanečním sále před uměleckým šéfem taneční skupiny, kapitánem Janem Čumpelíkem, netuše, že s ním v tom sále strávím skoro deset let.

Po celou tu dobu jsem pak měl možnost pozorovat a později i spoluprozívat formování tvůrčího uměleckého naturelu jednoho z významných zakladatelů a protagonistů českého tanečního umění, přesněji té jeho části, která se zabývá scénickým zpracováním tanečního folkloru. Předpokladů k tomu, aby se svou tvorbou zařadil mezi špičky tanečního oboru, zatím žel ne důkladně zmapovaného a věcně zhodnoceného, měl Jan Čumpelík víc než dost. V prvé řadě to byl hluboký citový vztah k Hordácku a jeho tanečnímu, hudebnímu a písňovému bohatství, který vznikl za jeho pobytů s otcem - akademickým malířem - ve Velké nad Velíčkou. Toto niterné souznění s estetickým a etickým

nábojem lidového umění mu bylo v budoucnosti spolehlivým klíčem k řešení vlastních tvůrčích problémů, kterého dovedl užívat často bez složitých teoretických úvah. Důležitým předpokladem k úspěšné choreografické tvorbě byly i jeho pohybové a výrazové dispozice, které ho přivedly do zakladatelské gardy taneční složky Čs. státního souboru písní a tanců. Ty mu usnadňovaly komunikaci s interprety jeho choreografických děl. Jsem přesvědčen o tom, že právě jeho interpretační schopnosti a zkušenosti s jejich praktickým uplatněním byly příčinou toho, že Čumpelík dokázal tanečníky motivovat k vlastnímu tvůrčímu přístupu, aniž riskoval zkomolení nebo poškození svého uměleckého záměru. Maximální porozumění pro takový přístup nacházel zejména u tanečníků, které si přivedl z amatérských folklorních souborů. Zmíněný přístup byl podle mého hlavní příčinou toho, že k charakteristickým rysům Čumpelíkových tanečních děl patřila jejich přesvědčivost a emotivnost vyplývající z hluboce procítěného tanečního výrazu, který u svých interpretů pěstoval a vytvářel vyžadoval.

V tomto směru šel později Čumpelík dál, když těm, u nichž postřehl předpoklady (mimo jiné cit pro pohybovou obrazivost, pro pohybovou gradaci, pro mnohovazebnost folklorního materiálu) dával možnost vlastní choreografické činnosti. Tak se objevily v repertoáru Uměleckého vojenského souboru Praha a později v Armádním uměleckém souboru Suhradovy *Mateníky*, Brůhovo *Vlašiko* a suita *Karička, Čapáš, Čardáš*, Kalinovo *Podpalubí* atd. Já jsem dostal příležitost také. Poté, co jsem v nekonečných reprízách v nej rozmanitějších „bojových podmínkách“ tancoval s dobrým ohlaselem u diváků svůj sólový verbuňk, hodil Honza udičku řka: „Zkus to dát na jeviště pro víc kluků“. Oba jsme věděli, že je to svým způsobem past, protože se daleko zkušenějším choreografům nedařilo verbuňk „zchoreografovat“ bez toho, že by ztratil svou osobitou „šťávu“. Ale zkusil jsem to. Nedopadlo to nejhůř, ale nebylo

to ono. Mnohem lépe však dopadla *Zbojnická z Uherskobrodské*, kterou mi Jan Čumpelík zadal v rámci přípravy na mezinárodní taneční soutěž v Moskvě v roce 1957. S Karlem Bednářem jsme tam za její interpretaci převzali od legendární Galiny Uljanovové „bronz“. Nedlouho před mým odchodem z AUSu do Zlína měl premiéru Čumpelíkův taneční obraz *Zverbovali šohajíčka*. Bylo to svým způsobem vyvrcholení Čumpelíkova úsilí podat přesvědčivý důkaz o nosnosti folklorního materiálu pro scénické vyjádření dramatického tématu a mezník na jeho tvůrčí cestě tímto směrem. Po našich nekonečných debatách na toto téma jsem se rozhodl napsat mu na tento námět libreto a spolupracovat s ním na vytvoření scénáře. A abych neměl dlouhou chvíli, přiděлил roli toho „šohajíčka“ mně.

Absolutorium vysokoškolského studia a s ním spojený odchod do zlínskému muzea ukončilo moji práci v taneční skupině Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého, a tím i období bezprostředních kontaktů s Honzou Čumpelíkem. Neskončilo však naše přátelství, jehož trvalou součástí je můj vděk za vše, co jsem pro život i pro práci v Honzově blízkosti získal. Udržovala je dál pracovní setkávání při přípravách programů MFF Strážnice a při akcích motivovaných společným zájmem o práci folklorních souborů, jimž Jan věnoval spoustu životní i tvůrčí energie. Je jich v Čechách i na Moravě celá řada, kde budou spolu s námi ve Strážnici na spolupráci s Janem Čumpelíkem vděčně vzpomínat.

Karel Pavlišťík

ZA OLGOU TESAUEROVOU

Paní Olga Tesauerová patří k osobnostem, které žily a tvořily pro lidové píseň a tanec. Zaujalo ji zvláště lidové umění Valašska, které poznala v původním prostředí, a dovedla ho předávat dál



v podmínkách města Brna. Celý její život byl spojen se souborem Javorník; spolu s manželem Jiřím stála u jeho vzniku a počátků v padesátých letech (tehdy s názvem Vlajka mládí), společně ho vybudovali, dali mu program a charakter, a každý mu vtiskl kus své osobnosti. Olga žila se souborem od mládí doslova do poslední chvíle, kterou jí náhlá těžká nemoc vymezila. Zemřela 3. listopadu 2004. Přes padesát let obětavého života a tvoření zanechaly stopu v pěstování folklorních tradic, v rozvoji folklorních souborů a v našich srdcích.

Olga Tesauerová zasáhla prostřednictvím lidové písně a tance do života několika generací mladých lidí, aby jim předala nejen poznání, ale také svoji lásku k folkloru. Poslední rozloučení 9. listopadu 2004 bylo setkáním a společenstvím takřka všech pokolení 20. století, od studentů po sedmdesátníky, kteří se přišli O. Tesauerové a jejímu odkazu poklonit.



S odstupem času si zvlášť ceníme její celoživotní obětavé a tiché služby folklorním tradicím, z nichž tvořila taneční pásma a pěvecké sbory s citlivostí znalce i milovníka lidového umění. Módní trendy v práci s folklorem nemilovala, dávala přednost jeho vlastním vyjadřovacím schopnostem. Sama stála vždy jakoby v pozadí, aby nechala vyznít píseň a tanec samotné. Její přístup začínal u prostudování pramene, následovaly myšlenka a výběr materiálu, struktura pásma. Tvoření celku hudebně-tanečního bylo vždy dílem spolupráce Olgy a Jiřího, jejichž úpravy a větší programové kompozice reprezentují jeden z dobrých směrů práce s folklorem.

Olga Tesauerová (roz. Juračková) se narodila 18. října 1933 v Brně. Povoláním byla referentem ekonomiky práce a mezd v Domácích potřebách Brno, my jsme ji znali jako zpěvačku a tanečnici, choreografku tanečních pásem, sběratelku lidových písní a tanců, spolu s manželem Jiřím uměleckou vedoucí souboru. A také jako dobrou a energickou organizátorku, nadanou uměním spolupráce s lidmi různých typů, generací a vzdělání.

Olga byla mistrem druhého hlasu a zpívala od mládí; nejdříve se sestřenicí Květou Kubíkovou vytvořily pěvecké duo a vedle dobového repertoáru vyhledávaly tehdy neotřelé lidové písně. Když se její pěvecká skupina sloučila s jinou, vedenou tehdy kytaristou Jiřím Tesauerm, vznikl soubor Vlajka mládí (r. 1951). Impulsem pro jeho vyhranění byl film *Zítřka se bude tančit všude*, v němž Olgu zaujaly valašské písně, lidé i krajina. Z tohoto podnětu vzešly terénní výzkumy na Valašsku, zvláště jižním. První sondy kolem roku 1953, systematické sběry pak roku 1954 na Valašskokloboucku a v letech 1955-1956 na Vizovicku a Fryštácku - ve spolupráci s tehdejšími Kabinetem pro ethnografii a folkloristiku ČSAV. Pamětníci rádi vzpomínají na týdenní pobyty na Požáru nad Študlovem,

odkud podnikali cesty do okolních vesnic. Tak vznikl rukopisný fond souboru (přes 500 zápisů), který je základem repertoáru Javorníku. Olga spolu s Františkou Buryanovou a dalšími tehdy také šily a vyšívaly kroje. Ale nejen to. Důvěra mezi valašskými zpěváky a mladými lidmi z Brna přerostla v přátelství, a vzniklo poznání a pouto, které nenahradí žádné jiné studium pramenů. Osobnosti zpěváků a tanečníků Libuše Sušilové z Valašských Klobouk, Františky Vypuštěčkové ze Študlova, Marie Bělaškové z Tichova, Rozalie Mišunové-Hančákové z Lužné u Vsetína, Josefa Filgáse z Lužné a dalších v podání Olgy před námi oživaly prostřednictvím jejich písní a tanců, abychom jako městská mládež alespoň tušili, co znamená osobnost interpreta folkloru v původním domácím prostředí.

Mezi prvními vytvořila Olga pásmo *Obracaná - Luženská točená*, v němž zpracovala pozoruhodný terénní objev, zvláštní variantu točené z Lužné, k níž patří také zvláštní kroje (s typickými kanafasovými sukněmi modro-červených pruhů). To zaujalo Zdenku Jelínkovou natolik, že tanec v roce 1957 natočila jako dokument pro sbírky folkloristického pracoviště akademie věd. Vedle točených zpracovala Olga pro soubor v padesátých letech další pásma, jako například dívčí sbor *Jedů kupci od Hulína, Halekačky, Dívčí hry a Odzemek*. V 60. letech rozšířila program souboru (pásma *Mlynářský, Hraběnký*) a zařadila také pásma z moravských Kopanic (*Obtáčaná, Hrozenská, Prešlapovaný*). Olga se věnovala repertoáru, krojům, nácviku, přípravě soutěží a zahraničních zájezdů; pečovala přitom o dvě děti (r. 1961 a 1963 se manželům Tesauerovým narodily dcery Jana a Iva) a ještě studovala ekonomickou školu při zaměstnání.

V letech nepřízně osudu Olga vytrvala a tvořila společně s Jiřím dál program souboru Javorník: např. blok točivých tanců *Lučina, lučina* nebo blok věnovaný zápisům Leoše Janáčka, kde Olga zpra-

covala mj. krásnou choreografii tance starodávný. Když byla roku 1982 Javorníku udělena Evropská cena za lidové umění, vyzvedl profesor Robert Wildhaber právě ono citlivé pěstování folkloru v městském prostředí a jeho kontinuitu. Tehdy již třicetiletou.

Olga obracela trvale pozornost ke zpěvu, učila zpívat každou novou generaci, která přicházela. A věnovala se také obřadní kultuře, která se na pódiu realizuje jen nesnadno. V tradičním repertoáru Javorníku již bylo masopustní pásmo s maskou pohřebenáře (*Končiny z Lužné*), v osmdesátých letech Olga připravila pásmo svatebních písní s čepečním nevěsty, Tesauerovi společně vytvořili první celovečerní pořad *Ten vánoční čas*. Bylo to v době, kdy se náboženské koledy zpívat nemohly; když Olga se svými děvčaty začaly a capella *Byla cesta, byla ušlapaná* (legendu o setkání Panny Marie a Alžběty podle Sušilova zápisu), ztichl sál rázem. A je tomu tak dodnes, neboť vánoční pořad Javorníku se stal tradicí. Letos Javorník zpíval poprvé bez Olgy - ale pro ni, k její počtě.

Na přelomu století Olga spolu s Jiřím připravili a realizovali s velkým kolektivem koncerty ke 40. a k 50. výročí souboru. K těmto příležitostem vytvořila nebo rekonstruovala taneční pásma (*Před našimi, za našimi, Odzemek, Hrablový, Všechno voděnka sebrala* ad.). Věnovala se také obnově krojů, učila nové členy souboru ... - To, co dělala v počátcích svého zájmu o folklor, dělala se stejným úsilím a láskou celá léta a desetiletí, i na netušeném sklonku života. Snad si ani neuvědomovala, že nám - stovkám mladých lidí, kteří přicházeli do Javorníku - dala příklad, že vytrvalá dobrá služba dobré věci, bez osobních ambicí, má smysl sama o sobě. A Olga Tesauerová měla navíc dar tvoření. Chci jí za nás za všechny poděkovat za životní dílo, za obětavost, za hodnoty, které spojily mnoho generací a zůstávají.

Věra Frolcová

SEMINÁŘ HISTORICKÉ HOSPODÁŘSKÉ STAVBY VENKOVA, REALITA A PERSPEKTIVY

Ve dnech 15. až 17. září 2004 se uskutečnil v Prachaticích již tradiční seminář věnovaný problematice lidové architektury, pořádaný každoročně ústředním pracovištěm Národního památkového ústavu v Praze, tentokrát ve spolupráci s Jihočeským krajem a územním odborným pracovištěm Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích. Tématem letošního setkání architektů, etnografů, historiků, historiků umění a jiných spřízněných oborů byly hospodářské stavby ve venkovském prostředí. Jednotlivé referáty byly věnovány teorii a historii, stejně jako praktickým otázkám vycházejícím z terénní praxe památkové péče, CHKO a v neposlední řadě také zkušenostem přednášejících ze stavebních fakult a fakulty architektury brněnského VUT.

Historickým hospodářským stavbám našeho venkova v jejich funkční i lokální rozmanitosti není realita postkomunistické transformace společnosti a venkovského prostředí zvlášť nikterak milosrdná. Dnes převážně nevyužívané architektonicky i urbanisticky unikátní objekty, které svými charakteristickými prvky, hmotovou skladbou i vysazením v terénu spoluvytvářejí svébytnou podobu vesnice a malého města, jsou tou nejohroženější součástí architektonického dědictví.

Doufáme, že uvedené referáty přinesly dílčí podněty k otevření aktuální odborné diskuse věnované možnostem alternativního, avšak i vhodného využití těchto staveb jako cesty k jejich zachování in situ.

Poutavým a přínosným doplněním semináře byla prohlídka městské památkové rezervace Prachatic, provázená historickým a archeologickým výkladem pracovníků zdejšího muzea, a celodenní exkurze po jednotlivých obcích Pracha-



Holašovice. Rekonstruované statky na návsi. Foto M. Válka 2004.

ticka, Českokrumlovská a Zbudovských Blat. Pro ilustraci jmenujme návštěvu Holašovic, zapsaných na seznamu UNESCO, jež reprezentují zděnou architekturu tzv. selského baroka, či usedlost čp. 3 v Krníně se špýcharovým domem pozdně středověkého původu, nebo zajímavé využití statku čp. 7 v Mojném.

Markéta Hanzlíková

DIFFERENZ VERBINDET? - Kulturelle Veränderungsprozesse als Impuls für die Kultur- und Bildungsarbeit in einer EU-Erweiterungsregion. Transformationen des Gewohnten II

V Etnografickém muzeu v rakouském Kittsee proběhla 22. 10. 2004 konference s názvem *Diference spojuje? - Kulturní procesy změny jako impuls pro kulturní a vzdělávací práci v jednom regionu rozšiřující se Evropské unie. Transformace obvyklého II*. Akce byla zaměřena na otázku významu kulturního vývoje v regionu Burgenlandska po roce 1989. V posledních 15 letech dochází v tomto pohraničním regionu k procesům, které jsou poznamenány výměnou se sousedními regiony, konfrontací se změnami, které zasahují nejen kulturní, ale i hospodářskou sféru. Slovo transformace, které se objevilo v podtitulu konference, tak pro pořadatele znamenalo nejen rozsáhlé změny hospodářských a společenských systémů v zemích „nových“ sousedů, ale také revoluci v systémech kulturních orientací a jejich působení na každodenní život, životní styl a koncepty osobního života. Konference byla proto rozdělena na dvě části - dopoledne vystoupili etnologové, odpoledne pak lidé pracující „v praxi“, zodpovědní za vzdělávací a kulturní práci v příhraničním regionu.

První, vstupní referát přednesl Bernhard Tschofen (Ústav evropské etnologie, Univerzita Vídeň) a nabídl v něm zamýšlení nad novými kulturami všedního

dne („Alltage“) v nové Evropě. Zdůraznil, že pro evropskou etnologii jako vědu o kultuře je nejdůležitější otázkou tázání se po dimenzi každodenního světa „nové Evropy“, a to v protikladu k faktorům politickým, ekonomickým a dalším, které se daleko častěji zdůrazňují. Ve svém referátu se pokusil odpovědět na tři otázky - Co je evropeizace?, Jak působí nová Evropa v každodenním životě? a konečně Co dává regionům možnost, aby se „staly“?

Po květnu 2004 objevila rakouská média „nové sousedy“ a ptala se, co znamená evropeizace. Velké množství definic, které popisují tento proces, dávají rámec tomu, co se v současné Evropě v oblasti kultury odehrává - evropeizace zahrnuje podle B. Tschofena často protichůdné procesy, procesy politické a teritoriální změny, současnost evropského, národního, regionálního a globálního uspořádání, vytváření nadnárodních prostorů a deteritorializaci. Protože evropská etnologie zkoumá změnu společnosti a kultury na konkrétním místě, v konkrétních souvislostech, věnoval Tschofen pozornost těmto otázkám se zřetelem na regiony. Ty nechápal jednoduše jako geografický terén, ale jako historicky vzniklé kulturní souvislosti významu/smyslu. Na závěr svého referátu ukázal, že společné vědění o diferencích v hraničních regionech vytváří zpětně koherenci. K tomu jsou potřebná také muzea (např. i muzeum v Kittsee) jako místa, kde je možno poukázat na tuto skutečnost a možnost ji reflektovat.

Gabriela Kiliánové (Etnologický ústav SAV Bratislava) se zabývala post-socialistickou transformací na Slovensku po roce 1989, která zahrnuje důležité systémové změny. Ty popsala na základě pohřebního rituálu, jehož výzkum byl prováděn na mikroúrovni v jedné vesnici u Bratislavy. To však v žádném případě neznamená, jak zdůraznila, že by výzkumy mohly být prováděny bez ohledu na procesy, které probíhají v celé Evropě. Badatelka se ptala na aktéry změn, na jejich role dříve a nyní, zdůraznila, že

rituál není jen pragmatické jednání, ale také suma normativních způsobů chování. V pohřebním rituálu lze pozorovat rostoucí roli církve (v protikladu k sekularizačním procesům, které jsou běžné v Evropě), což souvisí s její větší přítomností v politice a ve veřejném životě na Slovensku po roce 1989. Pohřební rituál je poznamenán návratem k tradici, a tak dochází ke spojení nových modelů se starou tradicí.

Poslední dopolední referát patřil Elce Tschernokoshewě (Srbský institut v Budyšině), která začala referát sloganem, jenž je dnes velmi populární, „Think different“. Upozornila na to, jak se pomocí slova difference a jeho odvozenin v současné době lehce provádí reklama nebo prodává zboží, jak je využíváno v turistice. Zároveň lze ovšem toto slovo slyšet v úplně jiném významu, jako označení pro něco špatného, zlého. Autorka příspěvku si kladla otázku, kdy může difference spojit, a odpověděla, že pouze v případě, kdy není zamlčována, ale vzata na vědomí. Dále se pak věnovala problematice každodennosti ve východní Evropě, která je po roce 1989 charakterizována multiperspektivitou, silnějšími zkušenostmi, rozloučením se s jednoznačností, učením se novým strukturám, stálým srovnáváním a posuzováním. Aby mohla difference spojit, je nutné překonat neznalost jazyků a kultur společnými projekty (např. i těmi pořádanými v muzeích).

Odpolední program byl rozdělen do tří částí. Nejdříve si mohli účastníci konference prohlédnout letošní výstavu v muzeu na zámku Kittsee, kterou je provedli dva z jejích autorů - Matthias Beitzl a Péter Illés. Výstava s názvem *Keramika³ pálená idyla* („Keramik³ gebrannte Idylle“) představila tři centra keramické výroby, a to Stob v Burgenlandsku, Magyarszombatfa v Maďarsku a Modru na Slovensku. Keramika pak byla zvolena jako výrazový prostředek regionální kultury. Podle M. Beitzla má výstava explorační charakter, jejím úkolem není nabízení hotových vysvětlení. Keramika

nevypráví jen historii místa, kde vznikala, ale popisuje také svůj význam pro toto místo v současnosti.

Témata tří odpoledních referátů byla blíže praxi. Sándor Horváth (Savaria muzeum v Szombathely) se ve svém příspěvku spíše deskriptivně věnoval všednímu životu v západním Maďarsku a změnám, které nastaly po roce 1989. Popsal inovace, které přineslo otevření maďarsko-rakouských hranic. Inovace se objevily nejen v oblasti zvyků (např. doposud neznámé ozdobené vánoční stroměčky v zahrádkách před domy, adventní kalendáře atd.) nebo v oblasti společenského statusu lidí, kteří pracují v Rakousku, ale také ve stereotypních představách (hlučný Rakušan). Alfred Lang (Burgenlandská výzkumná společnost) hovořil o vzdělávání v regionu, který leží na hranici tří států - Rakouska, Maďarska a Slovenska. Zdůraznil, že bohužel žádný z podpůrných programů (jako např. Interreg nebo Sokrates) nemůže být použit speciálně pro přeshraniční vzdělávání. Jako nejlepší variantu spolupráce v této oblasti označil společně provozovaná vzdělávací centra, která bohužel v tomto regionu zatím neexistují. Poslední referující Sylvia Amann seznámila přítomné s projektem ACCC (Austrian Czech Cultural Cooperation), jehož hlavním cílem je vytvoření přeshraničního kulturního prostoru mezi Rakouskem, Jihočeským a Jihomoravským krajem.

Úplný závěr konference patřil třem mladým Rakušanům (Lilly Jäckl, Davidu Kleinlovi a Martinu Kerschbauerovi) a jejich videoinstalaci „H/RO Notizen 2003“. V ní představili svou cestu Maďarskem a Rumunskem, která byla ukončena na břehu Černého moře. Z této cesty si přivezli řadu natočených rozhovorů s obyvateli zmíněných států a cestovních poznámek. Z materiálu pak vytvořili jakýsi kaleidoskop. Rozhovory se týkaly rozšiřování Evropské unie a s tím spojeným sjednocováním na

hospodářské a sociální úrovni a globalizačních procesů. Autoři se snažili najít odpověď na otázku po nově konstruované, kolektivní evropské identitě.

Pro etnologa byl přínosný především dopolední program a v něm odpřednášené referáty. O tom, že je nutno situaci a změny v regionech, které se „nově“ začleňují do Evropy, sledovat a analyzovat, není pochyb. Celá konference jim byla vlastně věnována. Nezbyvá než souhlasit s B. Tschofenem, který ve svém referátu uvedl, že je třeba se pokusit o nové chápání hranice překračujících regionů. Nejdříve se musíme vzdát představ o esenciálních kulturách, hranicích a regionech ve prospěch vnímání jejich rozdílů a sounáležitostí. Hranice a regiony totiž nejsou pouze historicky vzniklé a „žité“ v každodenním životě, ale stávají se („geschehen“) a mění v praxi a praxí. Etnologové mají za úkol reflektovat dynamiku procesů změn, ke kterým dochází v regionech přesahujících hranice několika států. Optimisticky viděno by mohla tato reflexe přispět k tomu, že v prostoru „nové“ Evropy, oproštěné od starých hranic, nebudou vznikat hranice nové.

Jana Nosková

FOLKLORISMY V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ XX. STOLETÍ

Folklorismus neboli inspirace tradiční lidovou kulturou vstupuje do oblasti českého výtvarného umění zejména v druhé polovině 19. století. V různých formách a s rozdílnou intenzitou zasahuje do kultury a společenského života našich zemí dodnes.

Výstava *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století* uspořádaná Českým muzeem výtvarných umění v Praze představuje tento fenomén v předem vymezených mantinelech. Ty jsou určeny časově (20. století), tematicky (architektura, výtvarné umění

volné a užité) a jak vyplývá již z názvu také místně (Čechy, Morava a Slezsko). Výstava s podobným tématem se uskutecnila již v roce 1995 v Ústavu lidové kultury ve Strážnici. Jejím autorem byl Jaroslav Sedlář, který se folklorismu v českém výtvarném umění věnoval obsáhleji i ve svých odborných textech. Z výsledků jeho práce také částečně autorky současné výstavy vycházejí. Poprvé je však tato tematika v takové šíři představena i návštěvníkům v Čechách a poprvé je téma inspirace lidovou kulturou ve výtvarném umění dovedeno až do žhavé současnosti (výstava z roku 1995 zahrnovala příklady výtvarného umění pouze do šedesátých let 20. století). Zvolením tématu projevily autorky výstavy Alena Potůčková, Alena Křížová a Ladislava Horňáková jistou dávku odvahy. Výstava pravděpodobně vyvolá polemiku a názory na výběr vystavených exponátů se budou patrně různit. Pojem folklorismu totiž není mnohdy jednoznačně chápán ani v odborných kruzích, a velká část veřejnosti často zaměňuje folklorismus se samotným folklorem.

V názvu výstavy použily autorky termín neobvykle v množném čísle. Tuto volbu pak Alena Potůčková vysvětluje v úvodní stati reprezentativního česko-anglického katalogu, který byl u příležitosti konání výstavy vydán. Vlny folklorismu - folklorismy - se vynořují s různou intenzitou v klíčových momentech dějin českého národa. Umění inspirované folklorem tvoří výrazný proud české kultury, který je přítomen neustále, ale projevuje se zejména v obdobích národního uvědomění nebo válečného ohrožení. První výrazná vlna folklorismu se objevila na konci 19. století se zvýšením zájmu o lidovou kulturu okolo Národopisné výstavy československé v roce 1895. Inspirace lidovou kulturou intenzivněji zasahuje české prostředí také ve dvacátých letech 20. století v souvislosti se vznikem samostatného českého státu, před druhou světovou válkou návratem k tvorbě významných osobností národního umění i v padesátých letech jako

nedílná součást propagandy totalitního režimu. V sedmdesátých letech se pak venkovská tematika stává pro mnohé umělce příležitostí k úniku ze světa normalizační kultury. V rámci postmoderních tendencí v umění dochází i dnes často k návratu tradiční lidové inspirace.

Nejrozsáhlejší část výstavních prostor je věnována volnému umění, tedy malířství a sochařství. Aleně Potůčkové se podařilo získat a vystavit reprezentativní ukázky vlivu lidové kultury na české a moravské výtvarné umění od přelomu 19. a 20. století až po současnost. Selektce prací je samozřejmě subjektivní záležitostí a odráží také chápání pojmu folklorismu samotnou autorkou. Výběr děl není zcela v souladu s pojetím folklorismu v definici Richarda Jeřábka, který přispěl do katalogu výstavy statí o vývoji výtvarného folklorismu od středověku po současnost. Zde charakterizuje tento fenomén jako inspiraci lidovou kulturou s výrazným podílem umělecké stylizace. Vystavené obrazy Augustina Němejce nebo Jaroslava Špillara jsou však spíše obrazovým dokumentem tehdejšího

stavu venkovského prostředí než svébytnou uměleckou transformací folklorních motivů. Je třeba ocenit zejména volbu ukázek současného umění, kde autorka neváhala představit i odvážnější výtvarné projekty (např. *Šohaj Smrt* od Františka Skály, objekty Jana Ambrůze, Davida Medka). Poněkud problematičtější je zařazení některých prací soudobých umělců (například *Evropská svatba* od Jana Šafránka nebo tvorba Jaroslava Matuly), kde je „lidové“ chápáno v jiném, širším smyslu než u ostatních vystavených děl.

Na poměrně malém prostoru představila Ladislava Horňáková úsporným způsobem vývoj folklorismu v architektuře od konce 19. století do současnosti. S využitím zejména černobílých fotografií, modelů staveb a další dokumentace dokázala názorně předvést různé podoby aplikace lidových motivů a forem na stylovou architekturu. Folklorní inspiraci demonstrovala typickými stavbami secesního období (Dušan Jurkovič), moderní architekturou (Jan Kotěra), ukázkami rondokubismu až po součas-

né příklady postmoderní architektonické tvorby, která se často vrací k tradičním formám a materiálům (např. kaple sv. Ducha ve Starém Zubří od Marka Štěpána). Je zde zastoupen také socialistický realismus; snímkem komplexu staveb Ostravy-Poruby a vesnické zástavby Zvírotic.

Autorkou části věnované užitému umění je Alena Křížová, které se podařilo na skromném prostoru představit tuto tematiku v celé její rozmanitosti. Je zde vystavena především keramika, sklo; užitá grafika je reprezentována zejména plakáty.

I přes jistě četná úskalí spojená se zapůjčením jednotlivých exponátů a prostorová omezení se autorkám povedlo uskutečnit velmi zajímavou a inspirativní výstavu. Jejich záměrem bylo ukázat českému a moravskému publiku lidovou kulturu jako nevyčerpatelný, stále živý



pramen inspirace ve všech oblastech výtvarného umění od konce 19. století po současnost. Výstavu měli možnost zhlédnout již návštěvníci v Praze, Chebu, nyní hostuje v Galerii výtvarného umění v Hodoníně, v březnu pak putuje do Uherského Brodu.

Jana Mlatečková

VÁNOČNÍ STROMKY V PROMĚNÁCH ČASU

V předvánočním čase byla v olomouckém vlastivědném muzeu otevřena výstava s příznačným názvem *Vánoční stromky v proměnách času*. Její autorka Veronika Hrbáčková, absolventka Ústavu evropské etnologie FF MU Brno, pracuje v současné době jako kurátorka etnografické sbírky zmíněného muzea. Proponovaným cílem výstavy, která probíhala od 25. 11. 2004 do 9. 1. 2005, bylo seznámení návštěvníků s fenoménem vánočního stromku, jeho zdomácněním v českých zemích, proměnách v úpravě a výzdobě, kterých se mu během dosavadní existence dostalo.

Formou zařízených slohových interiérů, situovaných do několika charakteristických období, přiblížila výstava různé podoby slavení Štědrého večera a aktivit, které jej doprovázely. Hned první zavedl do měšťanského prostředí poloviny 19. století a prezentoval stromček v té podobě, v jaké se k nám dostal z německých zemí - ozdobený svíčkami, pozlacenými ořechy, domácím pečivem, ozdobami z hedvábného papíru atd.

V této souvislosti je třeba zdůraznit, že instalace historicky podložených, leč fakticky často nedochovaných předmětů, vyžaduje od autora rozsáhlou srovnávací práci s prameny a stejně tak velkou míru představivosti při jejich rekonstrukci. V celé další instalaci jsme se proto setkávali s častými odkazy na dobové návody na výrobu ozdob, jejich

nákresy a samozřejmě se zdařilými rekonstrukcemi.

Pramenem ikonografie stromku a jeho ozdob však nebyl pouze písemný materiál, ale také rozsáhlý soubor dobových pohlednic a fotografií, které pravidelně doprovázejí jednotlivé instalace. Snímky seznamovaly s reálnou i zidealizovanou podobou stromku a vánoční idyly, která byla zdůrazňována především v těžké době 1. světové války. Fotografie nás zavedly do vojenských lazaretů, ošetřoven a zákopů, kde vojáci slavili Štědrý večer. Zachycená podoba stromku je tak často vůbec první jeho reálně doloženou podobou.

Období první republiky přiblížily další instalované „pokoje“. Ve výzdobě stromku se tehdy objevila významná novinka, jejíž obliba trvá až do současnosti. Šlo o skleněné foukané ozdoby - baňky. Doprovodná instalace seznamovala s jejich výrobou, původem ve vsetínských dílnách a také s osobami prvních tvůrců a jejich produkcí. Foukané ozdoby se společně s korálkovými staly na dlouhou

dobu neodmyslitelnou součástí výzdoby vánočního stromčku a tvoří základ nově vytvořeného sbírkového fondu, který se při této příležitosti podařilo autorce shromáždit.

Zmíněné období přineslo rozhojnění nejen ve výzdobě, ale také co se týče dárků, které náležaly děti pod stromčkem. Tento fakt byl prezentován množstvím vystavených dobových hraček, nábytku, panenek, oděvních součástek a dalších jednotlivin. V tomto trendu ostatně výstava pokračovala i v dalších instalacích z padesátých a sedmdesátých let 20. století, kde opět prezentovala proměny sortimentu dárků a výzdoby. Instalace byly opět doplněny fotografiemi, pohlednicemi, několika dopisy Ježíškovi, odhalujícími vysněná i zcela prozaicky skromná dětská přání. Nejžhavější současnost doplňovala expozice výrobků firmy Irsa Vsetín, která patří k předním světovým výrobcům foukaných ozdob. Nejedná se již o sériově vyráběné baňky, ale o promyšlené, výtvarníky navrhované kolekce, které musí vycházet z módního



Štědrý večer na vesnici, 19. století. Foto M. Šimša 2004.

trendu roku. Tón přitom udávají světové veletrhy, jako jarní ve Frankfurtu nad Mohanem, kde se stanoví odpovídající styl, např. baroko či western, a podle něho se zmíněné kolekce navrhuji.

Přehledné zpracování téměř dvousetleté přítomnosti vánočního stromku v souboru našich vánočních zvyků prezentovala výstava jako nepřetržitý proces zdomácnování cizokrajné novinky a její další obohacování o domácí impulsy. Bohužel, naše domácí verze slavení Štědrého večera, uchovaná na vesnici nemnoze až do počátku 20. století, byla v celé expozici zachycena pouze jednou. Její podoba se od ostatních lišila pouze vybavením interiéru malovaným nábytkem, ukázkami hraček a dalších artefaktů. O souboru vánočních zvyků, jejich obsahu a podstatě jsme se dozvěděli pouze něco málo v textu. Přitom se jednalo obzvláště na Moravě o obřady velice živé, v jejichž rámci se vánoční stromeček uplatňoval jen těžko, v některých regionech dokonce vůbec ne. A tam, kde se mu podařilo zakotvit, přebíral na sebe mnohé z podoby a umístění stromů, které byly součástí jiných, v domácí tradici zakotvených obřadů (májových, letničních, svatebních atd.). Proto byl umístován na stole, nebo věšen nad něj špičkou nahoru i dolů, ozdobený zlacenými ořechy a jablíčky. Seznámení s těmito fenomény by ostatně vydalo na důstojné pokračování právě proběhlé výstavy, a tak může být autorce spíše inspirací než vážnou výtkou.

Ostatně k samotné výstavě je možné máloco kriticky podotknout. Dobře provedená instalace, čitelné a věcné komentáře, pečlivě a často zcela nově shromážděný sbírkový materiál doplněný o nepublikované fotografie a písemné doklady. Vhodné bylo také zapojení soukromých sběratelů a firem zabývajících se výrobou vánočních ozdob. Vše bylo přehledně a graficky zdařile shrnuto v katalogu doprovázejícím výstavu.

Martin Šimša

STRAKONICE 2004

Tradice hry na dudy dožívala na Chodsku a na Prácheňsku ještě v první polovině 20. století. K jejímu výraznému oživení došlo po druhé světové válce ve Strakonících zásluhou učitele Josefa Formánka a jeho následovníků, mezi nimiž vynikl učitel, sběratel lidových písní, dudák a osvětový pracovník Josef Režný, který stál také u zrodu Prácheňského souboru lidových písní a tanců. V atmosféře obnoveného zájmu o lidové tradice vznikly z podnětu Prácheňského souboru ve Strakonících Jihočeské slavnosti lidových písní a tanců, které nezasíraly inspiraci strážnickým festivalem. Vedle začínajících českých folklorních souborů se jejich prvního ročníku v roce 1955 zúčastnilo také čtrnáct jihočeských dudáků. Jejich vystoupení na dalších ročnících podnítilo úvahy o zaměření Jihočeských folklorních slavností na hru na dudy a s ní spojené písně a tance.

K realizaci tohoto záměru došlo v roce 1967, v roce oslav 600 let trvání Strakoníc, kdy se v tomto městě uskutečnil první Mezinárodní dudácký festival, jehož účastníky byly soubory z Francie, Polska, Rumunska a z Anglie; z České republiky zde kromě Prácheňského souboru vystoupil Úsvit z Českých Budějovic, Brněňští gajdoši a početná skupina jihočeských dudáků. Vznikla tak pozoruhodná tradice, založená na mezinárodním srovnávání hry na dudy a její vazby na písňový a taneční projev. Od té doby se Mezinárodní dudácký festival ve Strakonících koná každý druhý rok koncem srpna. V současnosti patří mezi nejvýznamnější folklorní festivaly v Evropě. Zásluhu na kvalitních programech dosavadních ročníků má především Josef Režný. Významnou režijní a autorskou posilou se v průběhu doby stali zejména Karel Krasnický a redaktor Českého rozhlasu Plzeň Zdeněk Bláha. Postupně se pak kolem festivalu vytvořil kolektiv mladších odborných spolupracovníků jako záruka jeho budoucnosti. Letošní 16. ročník

navázal na dosavadní programy od čtvrtého zahájení průvodem účinkujících z Velkého náměstí do strakonického hradu, na jehož nádvoří se odbývalo tradiční mezinárodní dudácké „kasací“ v režii ředitelky festivalu Evy Dresslerové, až po nedělní „rozlúčkové“ galakonzerty.

V pátek dopoledne na hradním nádvoří v pořadu *Zahajovací matiné* představil autor a režisér pořadu Zdeněk Vejvoda zahraniční soubory. Na stejném místě se odpoledne uskutečnilo *Dostaveníčko pod Rumpálem* autorů a moderátorů pořadu Zdeňka Bláhy a Věry Rozsypalové. Neformálním komentářem jednotlivých vystoupení se jim podařilo vytvořit atmosféru, v níž diváci citlivě reagovali na ukázky z programu zúčastněných zahraničních souborů. Odpoledne uzavíral pořad *Dudácké kontrasty*, uskutečněný v Domě kultury v režii J. Režného.

První večerní festivalový koncert byl v Letním kině za hradním nádvořím. Pod názvem *Dary země a života* jej připravili K. Krasnický a Kateřina Krasnická. Koncert, v jehož úvodu se jako hostitelský soubor představil ve velmi pěkném vystoupení Prácheňský soubor lidových písní a tanců, pokračoval vystoupením zahraničních souborů ze země, v nichž se pěstuje víno jako dar země a hudba jako dar života. Zsvěcené slovo K. Krasnické se snažil nadlehčit (na můj vkus příliš žoviálně) její spolumoderátor J. Vičar z Prahy. Po Prácheňském souboru se představila folklorní skupina z italské Kalábrie, atraktivní soubory z francouzské Bretaně a z Bulharska, jež vystřídal skupina dudaček z Anglie, vedená častým návštěvníkem strakonického festivalu dudákem Neilem Smithsem. Večer gradoval vystoupením maďarské skupiny dudáků, polského souboru Zemla Żywiecka a vyvrcholil vystoupením třicetičlenné skupiny žáků a absolventů španělské hudební školy z Galicie, specializované na výuku hry na dudy. Příjemný letní večer přilákal mnoho návštěvníků i na noční hraní a prozpěvování s dudáckými muzikami z Domažlic

a ze Strakonic, které probíhalo na scho-dech Domu kultury.

Jedním z nejzajímavějších zážitků sobotního dopoledne byl pořad *Legenda jménem Josef Režný*, věnovaný oslavě osmdesátin nestora jihočeských dudáků, učitele, sběratele lidových písní a dlouholetého vedoucího Prácheňského folklorního souboru. Pořad uskutečněný ve velkém sále Domu kultury a neformálně přátelsky moderovaný Z. Bláhou a V. Rozsypalovou ukázal na význam péče o tradice lidové kultury v regionu, jehož střediskem jsou Strakonice. Vystoupili zde rodinní příslušníci oslavence: Režní, Režné a Režňata, jak je vtipně oslovil Z. Bláha, s gratulací pak také zástupci souboru Horní Bříza s bravurní „hrou“ na hrábě, členové souboru Prácheňáci, dudáci z Domažlic i ze Strakonic. Právě v tomto pořadu se ukázalo, proč jsou Strakonice městem s pozoruhodným kulturním životem: spolu s oslavencem si zahrál na dudy i starosta města Pavel Vondrys, který spolu s ředitelkou Mezinárodního dudáckého festivalu a ředitelkou Domu kultury Evou Dresslerovou a ředitelkou strakonického muzea Irenou Veselou „pokřtil“ dvě knihy J. Režného: *Dudáci na Pošumaví* a *Pět tisíc let s dudami*, které vydalo město Strakonice a strakonické muzeum s podporou Ministerstva kultury ČR.

V Domě kultury proběhly i odborně zaměřené pořady *Nezapomenutelní chodští dudáci* z nahrávek plzeňského rozhlasu a *Keltské metamorfózy* v režii J. Režného. Sobotní odpolední pořad Z. Vejvody, nazvaný *Všichni svatí tancovali*, byl věnován ukázkám výročního zvykosloví. Zahájil jej dětský soubor Duběnka z Hodonína s muzikou, v níž na sebe upoutal pozornost gajdoš Jiří Holásek, který na tento hudební nástroj učí hrát i další zájemce na Břeclavsku. Na Duběnku navázaly soubory Šumavan, Písečan, Prácheňáček, Rokytka a dětské dudácké muziky z Blatné a ze Strakonic.

Druhý večerní festivalový koncert, uskutečněný v režii Z. Vejvody v Letním

kině, byl opět zdařilý. Autorovi se podařilo seřadit jednotlivá vystoupení do téměř dramaticky sevrěného tvaru. Pořad začal atraktivním nástupem třicetičlenného španělského souboru s hrou na dudy doprovázenou bubny, na něž úspěšně navázal Prácheňský soubor. Ve střední části pořadu vystoupily méně početné skupiny: téměř rodinně působící skupina z Itálie, muzika z Rakouska (dudy a niněra), poněkud zvláštní skupina se středověkými písněmi z Holandska, ve Strakonících populární anglický dudák Neil Smith se svou skupinou a soubory z Polska a Turecka. Charakteru pořadu se vymykalo kytarové sólo virtuózního Štěpána Raka, i když kytarové skladby věnoval dudákům. Po bulharském, maďarském a polském souboru vystoupili na závěr skotští dudáci souboru Neilston and Districh Pipe Band ve svých kiltech, vedení majorem Jainem MacDonalodem.

Stále atraktivní součástí strakonického festivalu je nedělní průvod účinkujících, sledovaný mnoha tisíci diváky, kteří i přes krátkou dešťovou přeháňku zaplnili hradní nádvoří i přilehlé Letní kino na závěrečných Galakoncercích. Unavený úsměv ředitelky festivalu E. Dresslerové svědčil o tom, že 16. Mezinárodní dudácký festival byl úspěšný a že za dva roky se ve Strakonících opět sejdou dudáci, folklorní soubory i obdivovatelé lidových hudebních tradic na jeho 17. ročníku.

Jako u většiny velkých folklorních festivalů byla i ve Strakonících programová nabídka bohatá. Návštěvník jen s vypětím sil mohl stihnout všechny pořady. Ale to už je úděl takových festivalů, jejichž účastníci mají mít možnost výběru pořadů a účinkující možnost více vystoupení v průběhu festivalových dnů. Novodobou součástí folklorních festivalů se stávají stánky lidových řemeslníků, jakési řemeslnické jarmarky s výrobky různé úrovně od keramických prací až po kýchovité suvenýry z různých materiálů. Po zrušení Ústředí lidové umělecké výroby, jeho Krásných jizeb a odborných komisí, spadla tato oblast lidové tvůrčí činnosti do tržního prostředí, v němž

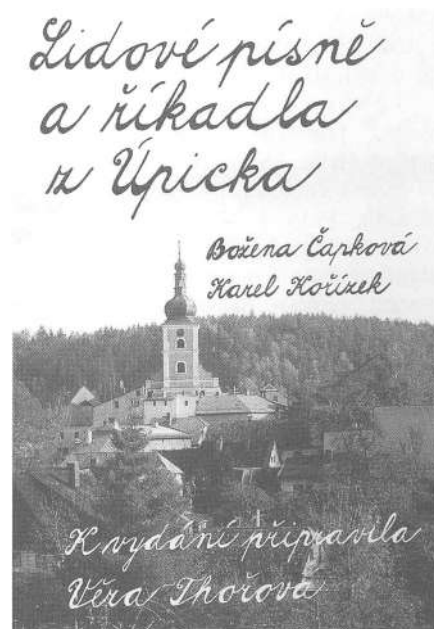
většinou vítězí láce nad kvalitou. To ovšem není jen problém folklorních festivalů, nýbrž širší problém státní správy, bez jejíž pomoci nelze uchovat a rozvíjet úroveň tradičních řemesel.

Výbor festivalu, jeho programová rada a odborná hodnotící komise budou posuzovat podrobně organizační i programovou úroveň strakonického Mezinárodního dudáckého festivalu 2004, aby za dva roky Strakonice opět rozoznaly tance a písně, v jejichž hudebním doprovodu budou hrát prim opět dudy.

Josef Jančář

BOŽENA ČAPKOVÁ - KAREL KOŘÍZEK: LIDOVÉ PÍSNĚ Z ÚPICKA. Uspořádala a zpracovala Věra Thořová. Praha: Etnologický ústav AV ČR a Ministerstvo kultury ČR 2002, 782 stran.

Písníová sbírka matky slavných synů, Karla a Josefa Čapků, vznikla z části na konci 19. století v rámci příprav na Náro-



dopisnou výstavu československou v roce 1895 a z části na počátku 20. století. Božena Čapková, žena venkovského lékaře, našla naplnění svého života ve sběratelské činnosti, k níž ji přivedl její manžel, předseda národopisného odboru v Úpici, sám sběratel předmětů lidové kultury hmotné i duchovní. I když B. Čapkové nechybělo hudební vzdělání, přizvala ke sběru učitele Karla Kořízka z úpické měšťanské školy, aktivního kulturního pracovníka, který se angažoval v Sokole, ochotnickém divadle, orchestru a pěveckém spolku. B. Čapková zapisovala lidové písně, pověsti, pověrečné povídky a názvy krajových pokrmů. S K. Kořízkem sbírali v letech 1893 a 1894, ve sběratelské práci pokračovali v roce 1907, dodatky pocházejí z let 1908 až 1910. První část sběrů, reprezentovaná 262 písněmi, byla zaslána na Národopisnou výstavu, kde byla zhodnocena jako jedna z nejlepších. Další písně poskytli oba sběratelé Pracovnímu výboru pro českou národní píseň vzniklému v roce 1906 v rámci akce *Das Volkslied in Österreich*, která směřovala ke shromáždění a vydání lidových písní národů žijících v rakouském soustátí. Část získaného materiálu - názvy jídel a pověstí publikovala sběratelka v časopise *Český lid*, v ročníku 1896 a 1911.

Po více než sto letech vyšla tiskem rovněž písňová sbírka B. Čapkové a K. Kořízka, kterou pro vydání připravila Věra Thořová. Je zajímavá z více důvodů. Patří k souborům získaným v rámci živého národopisného ruchu při shromažďování exponátů pro Národopisnou výstavu československou. (Ze stejné sběratelské aktivity vyšla před časem jiná významná edice - *Lidové písně z Chodska*, které zapsal Ludvík Kuba. Vydal ji v roce 1995 Etnologický ústav AV ČR rovněž ve zpracování V. Thořové.) Sbírka byla pořízena v duchu progresivních sběratelských zásad, neboť sledovala všechno, co se mezi lidmi zpívalo. B. Čapková a K. Kořízek byli jedni z prvních terénních pracovníků, kteří tímto způsobem přistupovali ke

sběru, i když podle vlastního vyjádření ve sběrech pro Národopisnou výstavu pracovali podle tehdejší, obvyklé praxe a vybírali jen to, co považovali za lidové. Nedokázali však zcela odstranit původem nelidové písně ve zpěvním repertoáru. Při sběrech pro Pracovní výbor už záměrně nic nevylučovali. Dokázali tak zaznamenat určitou vývojovou etapu písňové tradice v regionu, který byl poměrně brzy poznamenán výraznou změnou hospodářských a společenských podmínek. Úpicko představovalo průmyslovou oblast, kam od druhé poloviny 19. století proudily pracovní síly z okolí. Šlo také o území v pomezí oblasti, což přinášelo působení i cizího, v tomto případě německého živlu. Tyto okolnosti zapříčinily ústup folkloru nebo aspoň některých jeho projevů a usnadnily pronikání nových prvků. V hudební stránce se to projevilo např. v melodice, v textu zase v rozšíření šlágrových výrazů. Rychlost těchto proměn byla značná, jak dokazuje porovnání sbírek z roku 1894 a 1907. Během této nepřilíh dlouhé doby poklesl podíl lidových písní v repertoáru o polovinu. Zřejmě z tohoto důvodu byla sbírka některými odborníky, např. Otakarem Zichem, považována za méně hodnotnou. Dnešní folkloristika ovšem takové písňové soubory hodnotí jinak. V. Thořová nevybírala ze shromážděného materiálu pouze ty, které mají znaky folklorních písní, jak to odpovídá běžné praxi při zpracování podobných publikací. Otiskla celý materiál, a zpřístupnila tak zájemcům skutečný obraz zpěvnosti. Je rovněž zachováno pořadí, v němž byly písně zaznamenány. Mnoho jiných rukopisných sbírek má podobnou skladbu, avšak pro tištěné edice se stále provádí výběr jen tzv. folklorních lidových písní. Přístup V. Thořové je ojedinělý a nový. A jistě oprávněný, neboť jak říká editorka, sbírka představuje přímo učebnici pololidové písně (s. 24).

Písně jsou doplněny poznámkami, zpracovanými na základě konfrontace s tištěnými sbírkami, jejichž soupis je přiložen, dále editorka srovnávala s rukopis-

ným materiálem uloženým v EÚ v Praze a částečně i v Brně. Jistou část sbírky tvoří písně, které spadají do celonárodního fondu lidových písní, např. *Čtyři koně ve dvoře, Včera jsem byl u muziky, Hradčanské hodiny, Já na vojnu, z vojny domů, Když jsem já šel k městu Josefovu, Na Velehradě krásný dům, Pod Lány je louka, Na Moravě v černém lese, Ty záleský kostelíčku* a řada dalších.

Edice přináší mnoho cenného materiálu také pro moravskou a slezskou lidovou píseň. Autorka u řady písní uvádí jejich rozšíření i mimo území Čech. Bližší pohled ukazuje, že jde někdy o velký počet variant. Např. píseň č. 83 *A Pásla milá, pásla koně* je v moravském prostředí zastoupena stovkou zápisů z Horácka, Brněnska, Znojemska, Slovácka, Valašska a Lašska (V. Úlehla: *Živá píseň* s. 426; J. Poláček: *Slovácké písničky* 1/160, 2/76, 6/170; V. Bělík: *Horácký zpěvník* 33; *Guberniální sbírka*. 31 atd.). Na celém území Moravy a Slezska se zpívala píseň č. 14 *B Už ja více přes hranice maširovat nebudu*, doložená šedesáti variantami, podobně jako č. 27 *Co ten ptáček povídá*, jejíž varianty najdeme na Horácku, Brněnsku, Slovácku, Valašsku a Lašsku. Bylo by možné uvést celou řadu další dokladů. V podstatě lze říci, že přibližně ke každé třetí písni ze sbírky z Úpicka najdeme na Moravě a ve Slezsku buď poměrně četné varianty, nebo některé společné znaky (nápěv či část textu). Přesný výčet není v této zprávě nutný a případného zájemce lze odkládat na příslušný katalog na brněnském akademickém pracovišti.

Sbírka představuje významné svědectví proměn zpěvu na konci 19. století a současně doklad moderního postupu při práci v terénu, stejně jako při zpracování materiálu pro edici. Rovněž další doprovodný materiál o sběratelích, o písňové tradici na Úpicku a obrazové přílohy patří ke kladům sbírky zpracované na vysoké odborné úrovni.

Marta Toncrová

JIŘÍ HANZAL: CIKÁNI NA MORAVĚ V 15. AŽ 18. STOLETÍ. DĚJINY ETNIKA NA OKRAJI SPOLEČNOSTI. 24. sv. Knižnice Dějin a současnosti. Praha: Nakladatelství Lidových novin 2004, 240 stran.

Pojednání Jiřího Hanzala (*1945) o pronikání Cikánů (podle usnesení jejich mezinárodní unie od roku 1971 Romů) evokuje situaci dnešních asijských běženců, kteří jsou chytáni na hranicích mnoha evropských států a internováni nebo odesíláni zpět stejně jako v 16. a 17. století Cikáni. Rozdíl je v tom, že zatímco dnešní běženci se snaží integrovat se do majoritní společnosti, Cikánům se to po staletí v takové míře nedaří.

Knížka o počátcích pobytu Cikánů na Moravě je vítaným příspěvkem k poznání prvních kroků tohoto etnika, rozptylujícího se od konce středověku - i přes kruté pronásledování - po celé Evropě. Hanzal s neobyčejnou heuristickou pečlivostí a důsledností sleduje první Cikány, jimž byl tolerován pobyt na Moravě na uherskobrodském panství. Sem rozvětvenou rodinu Danielů ze svých statků v Uhrách přivedl na konci 17. století Dominik Ondřej Kounic.

Její členové se zabývali hlavně kovářstvím, a přestože jim byly nabídnuty za výhodných podmínek i pusté grunty, odmítali je s tím, že nerozumí polnímu hospodářství. Nesměli také přijímat příbuzné rodiny, které za nimi chtěly z Uher přicházet. Význam Hanzalovy práce je

zejména v tom, že exaktně na základě dochovaných archivních pramenů, zvláště farních matrik, mapuje rozptýl cikánských rodin z uherskobrodského panství na lichtenštejnská a jiná panství na jihovýchodní Moravě.

Zajímavým přínosem je i příloha „Vlastenecká úvaha o moravských Cikánech, včetně návrhu jak by měli být umraveni a užitečně vzděláni pro stát“ od kanovníka Rudolfa Říkovského z Dobručky z roku 1783. Její obsah se od mnoha současných programů liší snad jen květnatým barokním slohem. Je třeba ocenit, že se závěrečným přehledem o současném stavu bádání o historii Cikánů - Romů publikuje Hanzal rozsáhlou bibliografií české i zahraniční historické, etnografické i jazykovědné literatury, která může být podnětem pro další studium romského etnika.

Josef Jančář

MORAVSKÉ VYŠÍVÁNÍ V ANGLII

Pod tímto názvem přinesl Časopis vlasteneckého muzejního spolku Olomouckého v roce 1897 (s. 167) zajímavou informaci, jež by mohla inspirovat některého badatele k podrobnějším zjištěním: „Professor jurjevské university Dr. Kvačala, meškaje v Londýně za účelem vědeckého pátrání, shledal v Britském muzeu list, jasně ukazující, že moravské vyšívání v první polovici XVII. století v Anglii a v Holandsku obracelo

k sobě zřetel vážných kruhů. Z dotýčeného listu vysvítá, že J. Pell, slavný matematik, podal v záležitosti moravských vyšivek S. Hartlibovi, důvěrníku velkého protektora Anglie, Cromwela, memorandum. Později, zdržovav se Pell jako poslanec ve Švýcarsku a zvěděv, že se Jan A. Komenský z Lešna do Amsterdamu utekl, kde jeho žena a dcery žily, psal Hartlibovi prosil ho, aby jsa zvláštním přítelem Komenského dopomohl mu (Pellovi) vyjasnit, co je to za tajnost při zhotovování moravských vyšivek? Tento list psaný z Curychu dne 5. února 1657 S. Hartlibovi do Londýna zní takto: *‘Pravděpodobně ví pan Komenský o tajnosti při moravském vyšívání, o kterém před několika roky předložil jsem Vám pamětní list. Nerad bych Komenského obtěžoval, aby mi to vysvětlil - ale jest-li jeho manželka, anebo některá z jeho dcer ví o tom, přál bych si, kdyby to tajemství sdělila jedné z dcer pana Rulinusa, aneb některé druhé, od které potom mohla by se naučit tomu jeda z mojih dcer. Neboť já myslím, že tím dalo by se ženským lepší zaměstnání než mají ho nyní v svojich nesčíslných tížnostech, při kterých promarní se mnoho času.’* Originál tisku, spolu s jinými zprávami o Komenském uveřejní Kvačala ve sbírce, kterou vydá Česká akademie. V listě vzpomenutý Rulinus byl farář evangelický v Amsterdamě, též důvěrný přítel Komenského. Prof. Kvačala domnívá se, že vyšívání do Holandsu a do Anglie přinesli moravskobratřští vystěhovalci asi r. 1620.“

Josef Jančář

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2005

(Volkskundliche Revue 1/2005)

Herausgegeben vom Nationalinstitut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

tel. 00420- 518 306 611, fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Das Heft 1/2005 der Zeitschrift Národopisná revue (Volkskundliche Revue) ist vorwiegend dem Thema des bildenden Folklorismus bzw. der Nutzung einiger Elemente der bildenden Kunst in der Volkskultur als Inspirationsquelle oder eventuell der Beeinflussung dieser Elemente durch verschiedene Stilrichtungen gewidmet. Juraj Zajonc führt in seiner Studie gedruckte Sammelbücher auf, die die slowakische Stickerei geprägt haben (Slowakisches Ornament in gedruckten Musterbüchern. /Zur Entstehung und Bedeutung von Mustersammlungen Ende des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts/). Alena Křížová zeichnet die Problematik des Volksornamentes als Bestandteil der Lehrpläne für den Zeichen- und Handarbeitsunterricht auf (Volksornamente im Zeichenunterricht. /Anhand der Zeitschrift Náš směr/.) Mit der Tracht als einem Symbol der Volksidentität befaßt sich Anna Pohorálková (Tschechische Gesellschaft und die Tracht in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts). Iva Magulová untersucht in ihrem Beitrag die Geschichte einer Institution, die 1909 zur Förderung der handwerklichen Produktion gegründet wurde (Über die Tätigkeit des Brünnener Landesinstituts zur Förderung des Gewerbes für das Land Mähren). Weitere Studien sind der Thematik der Ikonographie gewidmet: Daniel Drápala befaßt sich mit der Darstellung von sogenannten „Portáš“ (Grenzwächter), die seit Mitte des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts in Mähren und Schlesien als eine Art Sicherheitstruppen tätig waren (Ikonographische Wandlungen des mährischen Portáš), Jana Tichá widmet sich dem Mythos des slawischen Gottes Radegast (Ikonographie der slawischen Gottheit Radegast auf dem Berg Radhošť).

Die Rubrik Tradition im Wandel bringt den Artikel „Volkskleidung und der gegenwärtige gesellschaftliche Bedarf“ von Romana Habartová. Die Gesellschaftschronik erinnert an zwei Jubiläen - an das Jubiläum der Choreographin Jiřina Mlíkovská (geb. 1925) sowie der Ethnochoreologin Zdenka Jelínková (geb. 1920). Sie bringt ebenfalls Nachrufe über den Choreographen Jan Čumpelík (1925-2004) sowie über die Leiterin des Javorník-Ensembles Olga Tesauerová (1933-2004). Weitere regelmäßige Rubriken enthalten Berichterstattungen über Konferenzen, Ausstellungen, Festivals, sowie aktuelle Buchbesprechungen.

Schlüsselworte: Volkskleidung, Tracht, Ornament, Stickerei, handwerkliche Produktion, portáš (Grenzwächter), Radegast

NÁRODPISNÁ REVUE 1/2005

(Journal of Ethnography 1/2005)

Published by the National Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

tel. 00420-518 306 611, fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Journal of Ethnography 1/2005 focuses on issues of folklorism in visual arts, mainly the use of some elements of folk arts as a source of inspiration, and the influence of artistic periods on folk arts. In his study, Juraj Zajonc explores printed anthologies which marked the embroidery in Slovakia ("The Slovak Decoration in Printed Pattern Books" /Some notes on the origin and impact of collections of pattern books from the late 19th century to the mid-20th century/); Alena Křížová deals with the issues of folk decoration as part of school syllabi of drawing and manual work ("Teaching Folk Decoration Drawing"/ As in the Náš směr magazine/). The folk costume as a symbol of national identity is the subject of an article by Anna Pohorálková ("The Czech Society and Folk Costume in the 1880s"). Iva Magulová has explored the history of an institution, which was founded in 1909 in support of the manual work development ("On the Activities of the Regional Institution for the Trade Advancement in the Country of Moravia in Brno"). Additional studies deal with iconographic issues: Daniel Drápala expounds on the institution and changes of regional security guards portáši, who were active in Moravia and Silesia from the mid-17th to the early 19th centuries. ("Iconographic Changes of the Moravian portáš"); Jana Tichá presents her research on the myth of the Slavonic god Radegast ("The Iconography of Slavonic Deity Radegast Located in Radhošť").

The Transforming Tradition column opens with an article by Romana Habartová called "The Folk Dress and its Present Social Need". Social Chronicle reminds us of two anniversaries: choreographer Jiřina Mlíkovská was born in 1925, and ethnochoreologist Zdenka Jelínková was born in 1920; the column also carries two obituary notices - for choreographer Jan Čumpelík (1925-2004), and Olga Tesauerová (1933-2004), artistic leader of the Javorník ensemble. Other regular columns include conference, exhibition, and festival news, as well as book reviews.

Key words: Folk dress, folk costume, decoration, embroidery, manual work, portáši security guards, Radegast.

