

N Á R O D O P I S N Á

revue

1/2017

AUTOŘI STUDIÍ A ČLÁNKŮ NR 1/2017:

Mgr. Peter OBUCH, Ph.D., (*1979) vystudoval etnologii (se zaměřením na etnomuzikologii) na Filozofické fakultě Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře. Působí jako odborný pracovník Centra tradičnej kultúry v Myjavě. Věnuje se výzkumu tradiční hudební kultury s důrazem na ansámblovou hudbu. Vede také hudební dílny zaměřené na tradiční herní styly a metodické semináře orientované na problematiku scénické prezentace hudebního folkloru. **Kontakt:** arcibiskup@gmail.com

Mgr. Tomáš SPURNÝ (*1965) vystudoval hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V letech 1993–2000 pracoval v Etnologickém ústavu AV ČR v Praze na česko-německém projektu, zaměřeném na zpracování pozůstalosti německých národopisců v Čechách a analýz německých lidových písní z území bývalého Československa. Vedle tématu lidové hudby Němců v Čechách se zabývá teoreticky i prakticky dudáckou tradicí Chebska, Chodska a jižních Čech. Od roku 2005 žije v Německu. **Kontakt:** T.Spurny@seznam.cz

PhDr. Marian FRIEDL, Ph.D., (*1979) absolvoval obor hudba – zaměření jazz na Vyšší odborné škole J. Ježka, etnologii a postgraduálně muzikologii na Filozofické fakultě UK v Praze. V současnosti působí jako hudebník ve svobodném povolání, pedagog ZUŠ Frenštát pod Radhoštěm a katedry muzikologie FF UP v Olomouci a dále jako externí redaktor Českého rozhlasu stanice Vltava. Zabývá se mj. výzkumem hudebního instrumentáře severozápadních Karpat. **Kontakt:** marian.friedl@zusfrenstat.cz

PhDr. Marta TONCROVÁ (*1945) pracuje v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zabývá se zpěvností v městském i venkovském prostředí, monografickým studiem interpretů, interetnickými vztahy v hudebním folkloru, současnou etnokulturní tradicí a přípravou písňových edicí. Externě přednáší v Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně. **Kontakt:** marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie UHLÍKOVÁ, Ph.D., (*1969) vystudovala hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1994 působí v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zabývá se zejména výzkumem a zpřístupňováním folklorních pramenů, folklorismem, etnokulturními tradicemi v současné společnosti a etnickými stereotypy. **Kontakt:** uhlikova@seznam.cz

PhDr. Andrej SULITKA, CSc., (*1945) působil v Národopisném ústavu SAV v Bratislavě a v Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Praze a v Brně, od roku 1991 ve státní správě a v letech 2008–2014 přednášel na FF UJEP v Ústí nad Labem. V současné době je vědeckým pracovníkem Etnologického ústavu AV ČR v Praze. Zabývá se problematikou národnostních menšin. **Kontakt:** sulitka.andrej@seznam.cz

Národopisná revue vychází v tištěné černobílé podobě; pdf verze s barevnými fotografiemi jsou od roku 2016 zveřejněny na internetových stránkách časopisu v sekci Archiv <<http://revue.nulk.cz/obsah-cisel-archiv.html>>.

N Á R O D O P I S N Á

revue

1/2017



OBSAH

Studie a materiály k tématu Hudební folklor v současném bádání

Jaký je původ dlouhých fléten 3+0 a 3+0+2 v depozitářích moravských muzeí? (<i>Marian Friedl</i>)	3
Aerofóny v ľudovej ansámblovej hudbe v oblasti Bielych Karpát (<i>Peter Obuch</i>)	13
Několik poznámek k chodské a chebské lidové hudební kultuře a její interpretaci (<i>Tomáš Spurný</i>)	36
Moravské písně milostné – nedoceněný milník moravské hudební folkloristiky (<i>Marta Toncrová – Lucie Uhlíková</i>)	44

Ostatní studie

Rusíni v České republice: „revitalizace“ národnostně menšinové identity (<i>Andrej Sulitka</i>)	61
---	----

Proměny tradice

Bylo by smutný, kdybysme nebyli veselí... (<i>Josef Holcman</i>)	72
--	----

Ohlédnutí

Počátky ženského cestovatelství ve světě a u nás: od Idy Pfeifferové k Barboře Markétě Eliášové (<i>Oldřich Kašpar</i>)	75
Vzpomínka na Josefa Beneše (<i>Josef Jančář</i>)	80

Společenská kronika

Evě Romaně Melmukové Šašecí s úctou (<i>Lia Ryšavá</i>)	81
Loučíme se s Olgou Hrabalovou (1930–2017) (<i>Marta Toncrová</i>)	82
Odešel Ján Podolák, doyen slovenské etnologie (<i>Miroslav Válka</i>)	83
In memoriam Jiřího Parduby (<i>Karel Pavlišťík</i>)	85

Výstavy

Život harmoniky v Bavorsku (<i>Marta Ulrychová</i>)	86
Cizí bohové na oltáři Evropy: umělecká fascinace Afrikou a Oceánií (<i>Barbora Půtová</i>)	87
Výstava o kopřivě (<i>Daniel Drápala</i>)	89

Konference

Brikoláž – bádání nad zítřejšími tématy (<i>Klára Nádaská</i>)	90
Mezinárodní konference „Etnológia v treťom tisícročí: témy, metody, výzvy“ (<i>Jan Semrád</i>)	91

Festivaly, přehlídky

Mezinárodní dudácký festival Strakonice 2016 (<i>Marta Ulrychová</i>)	91
Mrákovská hyjta 2016 (<i>Marta Ulrychová</i>)	94
Celostátní přehlídka choreografií folklorních souborů v Jihlavě 2016 (<i>Dorota Gremlicová</i>)	95

Recenze

J. Mačuda – J. Schneiderová: Tradiční lidový oděv na Znojemsku; J. Mačuda: Od Hromnic až do Tří králů (<i>Marta Toncrová</i>)	96
J. Tancer: Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave (<i>Peter Salner</i>)	97
M. Korandová: Piruety na ostří nože (<i>Marta Ulrychová</i>)	98
J. Otčenášek (ed.): Černá nevěsta. Pohádky a pověsti spolupracovníků a studentů Karla Jaromíra Erbena (<i>Marta Pavelková</i>)	100
Áron z Húrky: O Igimarasussukovi, který jedl své ženy (<i>Adéla Adámková</i>)	101

Zprávy

Mezinárodní festival etnologických dokumentárních filmů „Kratovo 2016“ (<i>Michal Pavlásek</i>)	103
---	-----

Resumé

104

JAKÝ JE PŮVOD DLOUHÝCH FLÉTEN 3+0 A 3+0+2 V DEPOZITÁŘÍCH MORAVSKÝCH MUZEÍ?

Marian Friedl (*Katedra muzikologie, Univerzita Palackého v Olomouci*)

Zajímavým typem flétnového nástroje v depozitářích moravských muzeí je bezpochyby 60–80 cm dlouhá lidová flétna se třemi či pěti otvory v plášti bez palcového otvoru (3+0 a 3+0+2).¹ Jedná se o podélnou cylindrickou flétnu se vzduchovým kanálkem v hlavici a labiem otočeným směrem k hráči, vyrobenou vrtáním bezu či štipáním a dlabáním prutu lísky. Doposud jsem našel jedenáct exemplářů, z nichž sedm je uloženo v muzejních depozitářích Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm (dále VMP), Moravského zemského muzea v Brně (dále MZM), Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici (dále NÚLK), Muzea Valašska ve Vsetíně (dále MV-VM – depozitář Valašské Meziříčí a MV-VS – depozitář Vsetín) a čtyři pocházejí ze soukromých sbírek.²

Doklady o užívání tohoto nástroje nacházíme od Moravy přes severní a východní Slovensko, jižní Polsko, Maďarsko až do Rumunska a Moldávie (Polášek 1932; Ország Vranecký 1963; Jakubík 2012; Chybiński 1961; Leng 1967; Alexandru 1980; Manga 1998). Tradice hry i výroby však v severozápadních Karpatech vymizela bezzbytku, nebo byla případně převrstvena pravděpodobným nástupcem v podobě středoslovenské fujary.³ Všeobecně se předpokládá, že jde o pozůstatek někdejších třídírkových fléten známých z instrumentáře středověkého souboru píšťala-buben (Elschek 2006: 36–42; Garaj 2006: 88), ale některé souvislosti pozorovatelné již na několika vzorcích z východní Moravy ukazují, že situace by mohla být daleko komplikovanější.

Co označují termíny *fujara* a *fujarka*?

Pokud jde o organologicky zaměřené publikace, dozvídáme se o tomto hudebním nástroji na východní Moravě jen z několika málo zdrojů (Kunz 1974, 2009; Markl 1979; Kurfürst 2002), které navíc bezzbytku čerpají z práce Joži Országa Vraneckého ml.⁴ Ten ve své publikaci *A měl sem já píšťalenku* uvádí, že se jej naučil vyrábět od posledního výrobce bači Martina Kováře Machejáka (1857–1930) z Nového Hrozenkova na Valašsku (Ország Vranecký 1963: 35). Popisuje zde pak jeden z jeho nástrojů, který sám užíval jako základní model pro svou vlastní výrobu. Uvádí také notaci oblíbené Ková-

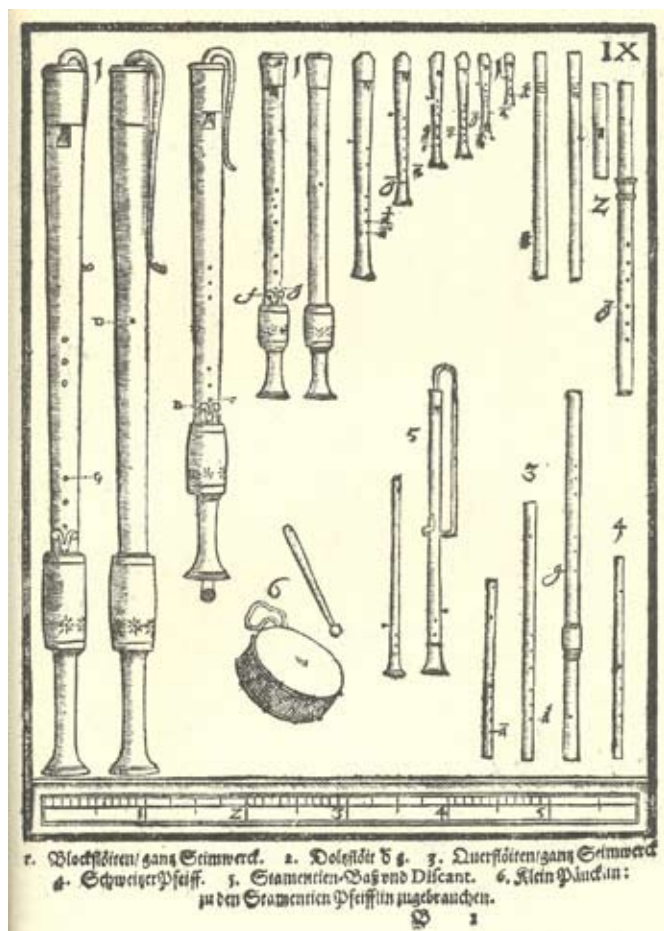
řovy písně (obr. 7) společně s cennou tabulkou hmatů (obr. 8). Kromě toho dále udává, že tento nástroj byl označován jako *fujarka*. Jakkoli by však tato informace mohla napomoci identifikovat daný nástrojový druh v přírodních literárních dokladech, není tomu tak.

Zdá se sice, že J. Ország Vranecký se spíše klonil k přesvědčení, že termín *fujarka* / *fujara* byl v oblasti Ja-



Obr. 1. Martin Kovář Macheják hraje na fujarku (Polášek 1932: 160)

vorníků a Beskyd užíván exkluzivně pro dlouhou flétnu se třemi hmatovými otvory,⁵ ale proti tomuto tvrzení existuje několik výhrad. Například hudební skladatel a sběratel lidových písní Jan Nepomuk Polášek (1873–1956) uvádí ve svém článku *Salašnictví a jeho vliv na lidovou hudbu* (1936), že označení *fujara* se užívalo také pro píšťaly se sedmi hmatovými otvory.⁶ V podobném smyslu, tedy jako obecné pojmenování lidových fléten, se s termínem *fujara* setkáme také v prvních dvou dílech edice *Valašské písničky* (Polášek – Kubeša [1939], [1940]). Dále připomeňme, že dokonce jeden z informátorů Országa Vraneckého, Jan Zezulka z Valašské Bystřice (1883–1969), hrál na zřetel známou pořízeném Československým rozhlasem Ostrava



Obr. 2. Reprodukce vyobrazení hranových aerofonů ze publikace *Syntagma Musicum* (Praetorius 1619: 285)

v 50. letech⁷ i na alikvotní (tj. bezdírkovou) flétnu, kterou označoval jako *fujara*. V rozhovoru s Jaromírem Gelnařem⁸ používal pak tentýž informátor pro alikvotní flétnu i termín *fujarka* (Gelnař 1954: 20). Konečně dodejme, že termín *fujara* nacházíme v mnoha obměnách po celém území karpatsko-balkánského prostoru a že zde označuje velmi různorodé nástroje flétnového typu,⁹ a v severozápadních Karpatech dokonce i pastýřské trouby.¹⁰

Je tedy evidentní, že i v případě, že nalezneme termín *fujara* / *fujarka* ve starší literatuře, může odkazovat k mnoha různorodým nástrojům. Z jistějších východomořavských zmínek o tomto nástroji lze snad ještě uvést článek Jana Nepomuka Poláška *Lidové hudební nástroje k tanečnímu doprovodu neužívané* z roku 1932. Zde je zmíněn rod Ondračků z Palkovic, který vyráběl soustružené flétny k jarmarečnímu prodeji. Nejstarší známý výrobce tohoto rodu, Josef Ondračka, měl na konci 19. století vyrábět *hlasnice* (tj. alikvotní flétny), do nichž později vrtal jednu až tři dírký, a teprve jeho syn Martin (1844–1919) zvýšil počet hmatových otvorů až na sedm. V článku nalezneme také cenné kresby nástrojů patrně nejmladšího výrobce z rodu Ondračků Martina (r. 1883), díky nimž se podařilo tutéž kolekci identifikovat v depozitáři Muzea regionu Valašsko ve Valašském Meziříčí.¹¹ Bohužel však ani kresba, ani tato kolekce neobsahují dlouhou flétnu se třemi nebo pěti otvory v plášti; dlouhé flétny zde zastupují pouze dvě alikvotní flétny. Polášek ale ve zmíněném článku také popisuje nástroj s názvem *fujara*. Jde nicméně zcela evidentně o popis středoslovenského (detvanského) typu a to zcela chybný, neboť Polášek považuje tento nástroj za jazýčkový aerofon. V úvodu téhož článku je dále umístěna fotografie výše zmíněného Martina Kováře Machejáka hrajícího na třídírkovou dlouhou píšťalu (obr. 1). Tomuto nástroji ani fotografii se Polášek v textu nevěnuje.

Bubnová píšťala a dlouhé flétny 3+0 a 3+0+2

Jak bylo již uvedeno, nástroj se vyskytoval na severu Karpat ve dvou modifikacích: se třemi nebo s pěti otvory v plášti. Jak Ország Vranecký (1963), tak Leng (1967) shodně informují o tom, že i v případě pětídírkových fléten se zde jedná o nástroje se třemi hmatovými otvory, neboť na spodní dva otvory se nehrálo, sloužily jako tzv. dolaďovací otvory.¹² Uspořádání otvorů lze tedy označit vzorcem 3+0+2, v němž nula odkazuje k absenci palcového otvoru. Na základě analogie se proto společný původ těchto

dlouhých fléten hledá u basových verzí tzv. *bubnových píšťal* (*tabor pipe / Trommelpfeife*), souboru píšťala + buben (viz např. Garaj 2006; Elschek 2006). Tato bubnová píšťala měla pouze tři hmatové otvory uspořádané tak, aby bylo možné hrát na nástroj pohodlně pouze jednou rukou (dva otvory jsou na vnější straně trubice a palcový vespod), protože tentýž hráč obsluhoval současně i buben.¹³ Takový nástroj lze označit vzorcem 2+1.

Sopránová a basová verze bubnové píšťaly je vyobrazena v organologicky zaměřeném druhém dílu spisu *Syntagma Musicum* (Praetorius 1619: 285) pod názvem *Stammentien Bass und Discant* (obr. 2). Basový nástroj je zde znázorněn s vnější vzduchovou trubicí a toto vyobrazení společně s dochovanou fujarou z Priechodu (obr. 3), která má rovněž jeden hmatový otvor na straně hráče, je chápáno jako důkaz genetické příbuznosti středoslovenské fujary a tohoto dávného nástroje (Elschek 2006: 36–41; Garaj 2006: 88). Dlouhé lidové flétny se třemi či pěti otvory typu 3+0 a 3+0+2 by tak mohly být přímým předstupněm středoslovenské fujary v lidovém instrumentáři.¹⁴

Pokud bychom znali v daném prostředí pouze nástroje s třemi hmatovými otvory, mohli bychom se s takovýmto výkladem ještě spokojit. Protože tomu tak není, zůstává zde otázka: Jsou skutečně dlouhé flétny se třemi hmatovými otvory potomky bubnových píšťal, nebo jde o nástroj geneticky shodný s nástroji s pěti otvory typu 5+0 a změna stylu hry vedla k rudimentaci dvou spodních otvorů? Jednoznačnou odpověď už stěží budeme schopni nalézt. Minimálně je však možné upozornit na některé zajímavé souvislosti, které ozřejmí zvláštní typ flétny s pěti otvory v plášti z moravských sbírek a mohou možná vrhnout i nové světlo na ranou historii středoslovenské fujary.

Další možní předci dlouhých fléten 3+0 a 3+0+2

Chceme-li najít nástroje obdobné délky a počtu otvorů jako případné inspirační zdroje zkoumané *fujarky*, můžeme obrátit pozornost i jina, než jen do historie evropského instrumentáře. S dlouhými podélnými flétnami se setkáme v okruhu arabské (tedy i perské a turecké) hudby a v uralsko-altajské oblasti. Z této druhé oblasti zmiňme například baškirskou a tatarskou flétnu *kuraj*¹⁵ (5 hmatových otvorů), kazašskou *sybyzgy*¹⁶ (3–4 hmatové otvory) či západomongolskou *tsuur*¹⁷ (3 hmatové otvory). Tyto nástroje všechny sdílejí několik společných

rysů. Jde o 60–80 cm dlouhé flétny bez vzduchového kanálku (*ductless / rim-blown flutes*), jejichž hrana hlavice se při hře opírá o zuby (nikoli o ret, jak je obvyklé v arabsko-turecké oblasti) a typické je při hře užívání subvokalizace (v případě Mongolů i v podobě alikvotního zpěvu). Ústa jsou při hře pootevřena a pohyb volné poloviny rtů se užívá ke změně tónu i výšky tónu.

Zcela totožný způsob tvorby tónu nalezneme také u perské flétny *ney*. Tím však podobnost končí: na vnější straně pláště má tato flétna umístěno pět hmatových otvorů uspořádaných ve dvou skupinách (shora) 3–2 a dále jeden palcový otvor (je to tedy typ 5+1). V oblasti perské hudby se dále neužívá subvokalizace. Počtem



Obr. 3. Tzv. priechodská fujara ve sbírkách Slovákého muzea v Uher-ském Hradišti, inv. č. E 1365: a) celek, b) dva hmatové otvory v přední části pláště, c) hraněná spodní část trubice s dolaďovacím otvorem (?). Fotoarchiv Slovákého muzea

a uspořádáním hmatových otvorů se perský *ney* již řadí k flétnám s chromaticky rozvrženými hmatovými otvory. Sem bude patřit například také turecká a arabská flétna *ney* se sedmi hmatovými otvory, bulharský *kaval* nebo rumunský *caval dobrogean* s osmi otvory a další podobné nástroje balkánského prostoru (srov. např. Baines 1992).

Z našeho hlediska však budou nejzajímavější dlouhé flétny typu 5+0 známé v Rumunsku jako *caval* (Alexandru 1980, 2014) a v Maďarsku jako *hosszú furulya* (Sárosi 1967; Manga 1998). V obou případech jde o nástroje jádrové, při jejichž hře je užívána subvokalizace a případně také transformace tónu pomocí překrytí zvukového otvoru rtem. Užívá se všech pět otvorů, které jsou sdruženy (shora) 3–2 (tedy shodně se zkoumanými nástroji moravských sbírek), obvyklá délka je 80–100 cm. Rumunský *caval* je rozšířen na jihu v oblastech Oltenie, Muntenie a jižní Moldávie, kde je také typickým nástrojem lidové hudby menšiny Csangó.¹⁸ Maďarská *hosszú furulya* (viz obr. 4) je doložena pouze pro jižní část oblasti Dunántúl,¹⁹ kde se stýká Maďarsko s Chorvatskem.



Obr. 4. Hráč na *hosszú furulya* z vesnice Decs, snímek z roku 1911
Dostupné z: www.zti.hu

Již těchto několik informací vyvolává řadu otázek: Tentýž nástroj se vyskytuje relativně daleko od sebe, aniž by zde jako prostředník působil karpatský prostor jako v jiných případech. Vznikly tyto tradice nezávisle na sobě? Byl nástroj přenesen do západního Maďarska z oblasti jižního Rumunska? Nebo jde naopak o autochtonní maďarský nástroj (možná s vazbou na středoasijskou pravlast?) a jižně od Karpat jej přenesli příslušníci dnešní menšiny Csangó? A jaká je pak souvislost mezi těmito nástroji a identicky vypadající *fujarkou* Martina Kováře Machejáka a obdobnými nástroji severozápadních Karpat? Mají také rumunský *caval* a maďarská *hosszú furulya* svůj původ v bubnové píšťale, anebo je to naopak – tedy, že právě tyto nástroje jsou předky dlouhé flétny 3+0+2 a možná tedy i středoslovenské fujary?

Nepodařilo se mi doposud najít organologickou publikaci, v níž by byla možná souvislost středoslovenské fujary a maďarské *hosszú furulya* či rumunského *cavalu* uvedena. Nejpravděpodobnějším důvodem je odlišný počet hmatových otvorů a z něj vyplývající zcela odlišné hráčské možnosti. Jak můžeme ale vidět na nástroji M. Kováře Machejáka, shoda obou typů je tak velká, že spodní dolaďovací otvory mohou být rudimentem původních hmatových otvorů. Kromě toho si můžeme všimnout zajímavé morfologické souvislosti: hranění spodního konce fléten nacházíme běžně v Jižních Karpatech i v Zadunají (viz např. obr. 4) a tentýž rys vidíme i na fujarce priechodského typu na obr. 3 a na vyobrazení starého nástroje z oblasti Podhalí, jak jej uvádí Chybiňski (viz obr. 5). Za zmínku stojí i malý otvor v dolní části fujary na obr. 3 – jde o jakýsi dolaďovací otvor a případně památku na nástroje s větším počtem hmatových otvorů?

Rekonstrukce nástroje 3+0+2

Protože, jak bylo zmíněno, nástroj typu 3+0+2 zcela vymizel z praxe výrobní i hráčské,²⁰ pokusil jsem se shromáždit informace k jeho rekonstrukci. Víme, že Ország Vranecký se setkal s *fujarkou* ze všech svých informá-



Obr. 5. Reprodukce nákresu „fujary jaworowe“ z Białego Dunajca (Chybiňski 1961: 329)

torů pouze u bači Kováře Machejáka, naučil se od něj na nástroj hrát a dva exempláře také získal – ze štípané lísky omotané třešňovou kůrou a z vrtaného bezu. Popis druhého nástroje uvedl v publikaci *A měl sem já píščalenku* (Ország Vranecký 1963: 35–38), ale až třicet tři let po informátorově smrti.²¹ Zdálo by se tedy, že po celou dobu své výrobní a hráčské praxe udržel Ország Vranecký dokonale v paměti, co se od něj naučil, ale srovnání jeho nástrojů ukazuje opak.

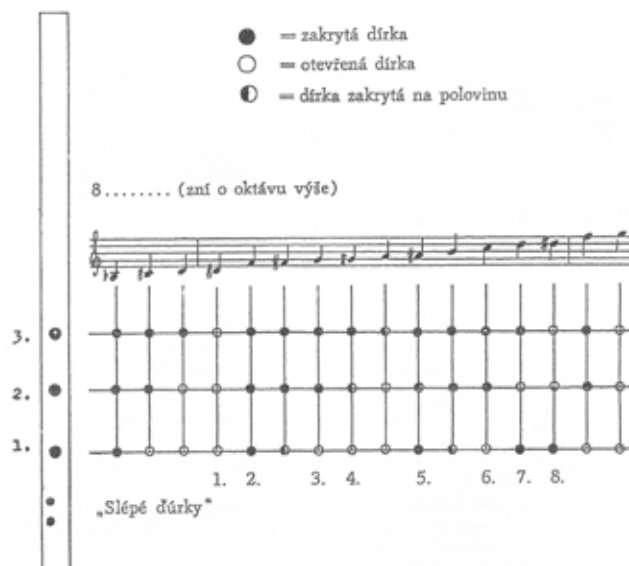
Jak vyplynulo z porovnání sedmi dochovaných exemplářů prokazatelně z dílny Országa Vraneckého,²² při jejich výrobě byl v základních rysech vždy dodržen model Kováře Machejáka (viz tabulka níže), ačkoli se jednotlivé nástroje liší povrchovou úpravou. Nicméně evidentní nezájem o vyladění základního tónu všech nástrojů na shodnou výšku a odchylky v umístění a velikostech otvorů i v celkové délce jednotlivých exemplářů dávají vzniknout intonačně velmi rozmanitým nástrojům. U čtyř empiricky porovnaných nástrojů²³ však nalezneme dva základní shodné rysy – krok velmi zvýšené velké sekundy mezi prvním a druhým tónem nástroje a neutrální septimu (použijeme-li systém hmatů bez částečného zakrývání hmatových otvorů i tzv. vidličkových hmatů). Tytéž rysy objevíme dále v notaci tónové řady nástroje Kováře Machejáka (obr. 7) a dokonce i na autentickém exempláři typu 3+0 ze sbírky J. Jakubíka (obr. 6).

Zarážející by mohl být především zmíněný krok téměř zvětšené sekundy. Pokud bychom skutečně vyladovali



Obr. 6. Autentický exemplář dlouhé flétny typu 3+0 od neznámého tvůrce. Sběrka Juraje Jakubíka z Hvozdnice. Foto V. Bjaček 2013

nástroj od základního tónu nástroje (tj. 2. alikvotu), zcela jistě bychom se mu snažili v kontextu hudebního myšlení severozápadních Karpat vyhnout. Mohli bychom chápat tuto výslednou řadu jako náhodný produkt tradice, která umisťovala otvory v plášti na základě nějakého rozměrovacího systému bez ohledu na výsledný hudební materiál. Tuto premisu by podporovalo přibližně ekvidistanční rozmístění otvorů analyzovaných nástrojů s pěti otvory. Na druhou stranu je patrné, že žádný nástroj není s druhým identický a navíc získáme velmi podobné intonační výsledky i u nástroje se třemi hmatovými otvory. Mnohem pravděpodobnějším vysvětlením tak bude předpoklad, že základní tón hráčské praxe a základní tón flétnové trubice nejsou shodné. Toho si můžeme všimnout již v popisu nástroje Kováře Machejáka, protože základní tónová řada zde jasně začíná kvartou, kdy jsou všechny otvory otevřené (viz obr. 7). Pomineme-li pak dále všechny hmaty užívající částečného zakrývání dírek, získáme řadu přibližně lydickou a dále možnost směřovat pod základní tón na spodní kvartu. Tím výchozí možnosti tohoto nástroje odpovídají zcela tónovým možnostem alikvotní flétny, které mohou být doplněny o kombinace různých hmatů a částečného zakrývání dírek až téměř na plnou



Obr. 7 Tabulka hmatů pro fujarku M. Kováře Machejáka (Ország-Vranecký 1963: 37)

chromatickou řadu (!). To, že tyto hráčské možnosti využíval i sám bača Kovář Macheják naznačuje nejen již zmíněná tabulka hmatů, ale i notace mollové písně, kterou na tomto nástroji údajně hrával (obr. 8).²⁴

Zdá se tedy, že rozmístění hmatových otvorů nebylo jen důsledkem aplikace modelu, ale mělo snad svou oporu i v očekávaných vlastnostech nástroje, jehož základní řada odpovídala základní řadě alikvotní flétny. K tomuto možná odkazuje vzpomínka Országa Vraneckého: „Zajímavá je taky valašská fujarka. Víte, některé písňaly můžete vyrábět průmyslově. Jejich rozměry a vzdálenosti mezi dírkami jdou přesně změřit, a když je dodržíte, písňala musí ladit. O fujarce to neplatí; ona má totiž ještě dvě doladovací ‚slepé dírky‘, jejichž umístění musíte hledat zkusmo. Jednou jsem pozoroval při práci starého řezbáře. Povídal mi: ‚Tož ju uděláme čtyři pídě dlúhú, dírky dycky po pídi. Prvú slepú dírku na dva prsty od začátku a tu druhú... šak to se ukáže!‘ Když jsem se ho ptal, proč to tak dělá, řekl: ‚Co já vím? Tak to dělal můj táta a já to dělám taky tak.‘“ (Veselý 1972, srov. obr. 9).

Podle tabulky hmatů uvedené J. Országem Vraneckým (obr. 7) víme, že nástroj měl značný rozsah od malého hes po g^2 . Abychom získali možnost hry v nejvyšším rejstříku, budeme potřebovat mít všechny hmatové otvory stejně velké.²⁵ Přesto nástroje Országa Vraneckého ukazují různé vývrty hmatových otvorů, jakoby tvůrce hledal u každého nástroje jeho optimální vyladění. Výsledkem jsou ale proměnlivé intonační možnosti jednotlivých rejstříků a odlišné hmatové možnosti od nástroje Kováře Machejáka. Nejbližše této předloze se jeví být nástroj s inventárním číslem NÚLK 21726, u něž také všechny tři hmatové otvory mají shodnou velikost kolem 0,9 cm. Jak velké hmatové otvory měly nástroje Kováře Machejáka, nevíme. Ale porovnáním hráčských možností nástroje NÚLK 21726 a hmatové tabulky uvedené Országem Vraneckým se zdá být pravděpodobné, že také hmatové otvory Kováře Machejáka měly stejnou velikost. Z jakého důvodu se však tohoto postupu nedržel Ország Vranecký při tvorbě dalších nástrojů, není jasné.

A) mój sem já přičalenu o de-vě-ti dūr - kách,
 nechceť ně ona pískať o chudobných dív - kách.
 Jak sem si já spomjět na jednu bo-ha - tú,
 hned ně ona zapíska-ť na dūrku de - vá - tú.

Obr. 8. Notace písně, kterou hrával Martin Kovář Macheják na fujarce (Ország-Vranecký 1963: 37)

Po dvou neúspěšných pokusech se postupně díky srovnáním několika nástrojů (viz tabulka níže) a shromáždění a analýze dostatku informací podařilo dospět k modelu odpovídajícímu rozsahem i hmaty nástroji Martina Kováře Machejáka (obr. 10). Základní rozměry (včetně rozmístění otvorů) byly převzaty z nástroje ze sbírky P. Čípa (mírná odchylka je u druhého dolařovacího otvoru), velikosti otvorů odpovídají již zmíněnému předmětu NÚLK 21726, který z porovnaných nástrojů typu 3+0+2 svými hráčskými možnostmi nejvíce odpovídá popisu původního nástroje. Jako stupnice pro vyladění byl použit základní obrys Es lydické. Parametry takto vzniklého nástroje jsou tyto: základní tón trubice je (malé) hes, základní tón hráčské řady es¹; celková délka 76 cm, délka trubice od hrany 72,7 cm, vývrt 1,6 cm; rozmístění otvorů odspodu 4,3 / 7,8 / 16,4 / 20,4 / 24,1; velikost otvorů: hmatové 0,9, dolařovací (odspodu) 0,5 / 0,6. Hmaty i rozsah odpovídají středoslovenské fujaře (Filš 2004: 23).



Obr. 9 a, b. Fujarka z dílny J. Országa-Vraneckého ze sbírek Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, inv. č. 21726. Foto J. Höhn 2017

Závěr

Je pozoruhodné sledovat vzájemné podobnosti u nástrojů flétnového typu z relativně odlišných končin. Může jít o jevy náhodné, ale na druhou stranu je dobré připomenout, že například dnešní Baškirsko je pravděpodobnou pravlastí Maďarů, že kultura perské říše ovlivnila obrovské území od severní Afriky po Indii a tuto kulturu konečně zprostředkovali Evropě především Turci. Nelze tedy jednoznačně tvrdit, že basové flétny s třemi hmatovými otvory, jaké známe z vyobrazení Praetoriova, jsou jedinou možnou inspirací pro vznik dlouhých fléten se třemi či pěti hmatovými otvory severozápadních Karpat, Maďarska a Rumunska. Na příkladu nástrojů moravské provenience, a především díky svědectví Joži Országa Vraneckého totiž vidíme, že předobrazem dlouhých fléten se třemi hmatovými otvory mohly být také nástroje, jejichž příbuzné nacházíme až v daleké Střední Asii. Teprve vlivem kontaktu se západoevropskou hudební kulturou mohly při svém přenosu do severních partií Karpat ztratit dva spodní otvory zcela své opodstatnění. Zde je pak nacházíme již jen jako rudimenty, jimiž odkazují ke své dávné historii.



Obr. 10. Rekonstrukce nástroje typu 3+0+2 provedená Markem Gondou. Foto T. Odstrčilová 2017

TABULKA SROVNÁVAJÍCÍ DLOUHÉ FLÉTNY SE 3 A 5 OTVORY V PLÁŠTI Z RŮZNÝCH ZDROJŮ

Exemplář	Celková délka + světlost trubice	Umístění otvorů (odspodu)	Průměr otvorů (odspodu)	Základní tón (přibližná výška)	Materiál + způsob výroby
Kovář Macheják I ²⁶	-----	-----	-----	-----	Štípaná líska, omotána třešňovou kůrou
Kovář Macheják II ²⁷	78+1,6	4,5 / 8 / 16,5 / 20 / 24	-----	b	Vrtaný černý bez, žádná výzdoba
Ze sbírky J. Jakubíka	67,5+ 2,0+(dole) 1,7	12,5 / 15,5 / 18,5	0,7 / 0,7 / 0,7	c	Štípaná líska, omotána březovou kůrou
MV-VM N1425	58,5+---	8 / 13 / 18,5	-----	nehraje	Štípaná líska, omotána třešňovou kůrou
Ország Vranecký sbírka P. Čípa	76,5+1,6	4,7 / 8 / 16,5 / 20,4 / 24,1	0,4 / 0,6 / 0,9 / 0,9 / 0,7	b	Vrtaný černý bez, žádná výzdoba
Ország Vranecký (?) MV-VM N1426 (nemá značku VH, ale totožná s NÚLK 1669)	76+1,6	4,2 / 7,5 / 15,5 / 19,5 / 23,5	0,7 / 0,7 / 1 / 1 / 1	b	Vrtaná (v kartě: líska), vrubověz do tmavého podkladu, šelak, mosazný kroužek nahoře (dnes chybí)
Ország Vranecký MV-VS 3084	77,5+1,6	5 / 9 / 16,5 / 20,8 / 25	0,4 / 0,4 / 1 / 1 / 1	b	Vrtaná (asi č. bez), šelak, vypalovaný ornament, nahoře mosazný kroužek
Ország Vranecký NÚLK 21 726	76+1,6	4,8 / 8 / 16,5 / 20,5 / 24,5	0,4 / 0,4 / 0,9 / 0,9 / 0,9	b	Vrtaný černý bez; šelak; vypalovaný ornament; mosazné kroužky nahoře i dole
Ország Vranecký NÚLK 1669	78+1,6	5,5 / 9,2 / 17 / 21 / 25,5	0,6 / 0,6 / 1 / 1 / 1	b	Vrtaná (černý bez?), mořená do tmavé hnědé + vrubověz, šelak, mosazné kroužky nahoře i dole
Ország Vranecký VMP 16 934	76,5+1,6	5,2 / 8,2 / 16,5 / 20,8 / 24,8	0,7 / 0,7 / 1 / 1,2 / 1	b	Vrtaný černý bez, žádná výzdoba

POZNÁMKY:

1. Předkládaná studie vychází z dizertační práce *Alikvotní flétna a její deriváty v karpatských regionech ČR – organologický hologram* (Friedl 2016). Další související informace viz tamtéž.
2. Jde o tyto muzejní exempláře: VMP 16 934, MV-VM N1426, MV-VS 3084, MZM HN199, NÚLK 1669, NÚLK 21726, MV-VM N1425. Zbylé nástroje pocházejí ze soukromé sbírky Pavla Čípa ze Zubří, Juraje Jakubíka st. z Hvozdnice (SK) a sourozenců Pavla Országa a Jany Stuchlíkové (roz. Országové) z Hrabyně.
3. Pokud jde o Slovensko, Ladislav Leng k danému nástroji uvádí, že „uvedený druh píšťal dnes už patří k nástrojom muzeálnym“ (Leng 1967: 97). Podobně informuje Adolf Chybiński (1961: 349–350) o dlouhé třídirkové flétně na Podhalí pouze na základě jediného muzejního exempláře a Joža Ország Vranecký (1963: 35) se naučil vyrábět tento nástroj od posledního výrobce, který zemřel v roce 1930. Soudobá produkce dlouhých třídirkových fléten není obnovou původního nástroje, nýbrž jde o zmenšeninu středoslovenské fujary.
4. Joža [Josef] Ország Vranecký ml. (1913–1977) byl dlouholetým pracovníkem Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm a hráčem i výrobcem všech tradičních hudebních nástrojů známých z Beskyd a Javorníků. Nástroje prezentoval i s výkladem na veřejných vystoupeních, ve školách, v muzeích, v médiích a na výstavách a o své znalosti se dělil i prostřednictvím publikační činnosti. Blíže k jeho významu v oblasti obnovy tradiční hudby na Valašsku viz např. Blažková 2011 a Friedl 2013.
5. „V poslední době bývají všechny lidové píšťaly nazývány obyčejně fujarami, kdežto starší výrobci názvy důsledně rozlišovali. Byli-li počet dírek větší nežli 3, nebyla to již fujarka či jednoručka, ale přebírací píšťalka, popř. jen píšťalka.“ (Ország Vranecký 1963: 41)
6. „Na valašských salaších vznikala i výroba dřevěných vrtaných t. z. „přebíracích“ píšťal o sedmi dírkách, též fujary zvaných ...“ (Polášek 1936: 56)
7. Český rozhlas Ostrava, Archivní a programové fondy Českého rozhlasu, sign. HL 171.
8. Jaromír Gelnar (1931–1990), etnomuzikolog, redaktor Československého rozhlasu Ostrava, vědecký pracovník Ústavu pro etnografi a folkloristiku ČSAV v Brně, sběratel a popularizátor lidové hudby.
9. V maďarštině slovo *furulya* [vysl. furuja] označuje obecně podélkou flétnu (píšťala je zde *síp*, lidová flétna je pak *népi furulya*), v Rumunsku je *fluiera* označení pro lidové flétny (tedy ve smyslu píšťala). V Srbsku se šestidirková pastýřská píšťala označuje jako *frula* [фрула] a v Řecku nalezneme pro pastýřskou píšťalu označení *floghera* [φλογέρα; vyslov flogera]. Mezi Huculy na Podkarpatské Rusi pak nese dlouhá pastýřská flétna se šesti hmatovými otvory označení *floyra* [Флояра].
10. Srov. Chybiński 1961; Olędzki 1971; Leng 1967; v podobě *furyja* též Ország Vranecký 1963; Kunz 1974 ad.
11. Jde o předměty s inv. č. N1429 až N1436. Blíže k obsahu depozitářů z hlediska lidových fléten viz Friedl 2016.
12. Informátor J. Országa Vraneckého, bača Martin Kovář Macheják, je označoval jako *slepé dírky* (Ország Vranecký 1963: 35). Výrobce Juraj Jakubík z Hvozdnice si při zmínce o těchto otvorech vzpomněl na Mikuláše Hraboše z Hvozdnice (*1902), který jim říkal *vynášková dzierka* a aplikoval je i na alikvotních flétnách (osobní komunikace z roku 2013, nahrávka v archivu autora; k osobě J. Jakubíka st. viz blíže Friedl 2016: 28.). Význam takových otvorů, zvláště v případě alikvotní flétny, je nejasný. Možným vysvětlením by mohla být snaha o přiblížení vlastností silně kónické trubice k vlastnostem cylindrického vývrtu.
13. V průběhu středověku a renesance je tento soubor doložen v celé Evropě jako oblíbený doprovod tance a doposud se udržel jako součást lidové hudby na Pyrenejském poloostrově a ve Francii. Blíže např. Baines 1992: 264–265.
14. „Počet bočných hmatových otvorov a ich rozloženie na píšťalovej trubici nám umožňuje vysloviť názor, že trojdierkové píšťaly boli mladším vývojovým druhom detvianských fujár.“ (Leng 1967: 97)
15. Viz např. Sachs 1964: 235.
16. Viz např. „Kazakh musical instruments.“ *Bukhara-Carpets.com* [online] [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <<http://www.bukhara-car-pets.com/kazakh-musical-instruments.html>>.
17. V roce 2009 zapsána do seznamu nehmotného kulturního dědictví UNESCO; blíže viz www.ichcap.org [cit. 10. 9. 2015].
18. Jde o mluvčí archaické verze maďarštiny žijící v župě Bacău. Vedou se spory, zda jde o maďarizované Rumuny či o izolovanou větev Maďarů.
19. Část Maďarska na západ od Dunaje, česky Zadunají. Blíže viz např. Manga 1998: 37–41 a tamtéž i obr. č. 20+21.
20. Viz pozn. č. 3.
21. Ország Vranecký (1963: 35) uvádí ve své publikaci, že se stýkal s Kovářem Machejákem za svých studentských let. Mohlo to tedy být někdy v letech 1928–1930, v době Országových studií ve Valašském Meziříčí.
22. Dva nástroje ze soukromé sbírky manželů Stuchlíkových z Hrabyně jsou nejasného původu. Jeden z nástrojů je patrně nehotový, u druhého připadá v úvahu, podle některých znaků, jako výrobce další z Országových informátorů Jan Zezulka. Ország Vranecký však nezmínil, že by tento nástroj Zezulka vyráběl.
23. NÚLK 1669 + 21726, VMP 16934, P. Číp – soukromá sbírka.
24. Vzhledem k absenci zvukového záznamu se zde ovšem musíme opírat pouze o svědectví J. Országa Vraneckého.
25. Tento předpoklad je založen na dvou experimentálně zhotovených nástrojích autorem tohoto článku a analýze nástrojů z díly Országa Vraneckého, u nichž se vyskytují hmatové otvory různých velikostí.
26. Podle popisu in Ország Vranecký 1963: 35.
27. Tamtéž.

LITERATURA:

- Alexandru, Tiberiu 1980: *Romanian folk music*. Bucharest: Musical Publishing House.
- Baines, Anthony 1957: *Woodwind instruments and their history*. London: Faber.
- Baines, Anthony (ed.) 1961: *Musical instruments through the ages*. London: Penguin Books.
- Baines, Anthony 1992: *The Oxford companion to musical instruments*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Blažková, Klára 2011: *Joža Ország-Vranecký, otec a syn: život a přínos pro lidovou kulturu Valaška*. Brno: Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta.

- Dobrovolný, František 1958: *Lidové hudební nástroje na Moravě I, II*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti.
- Elschek, Oskár 1991: *Slovenské ľudové píšťaly*. Bratislava: Veda.
- Elschek, Oskár 2006: *Fujara – The Slovak Queen of European Flutes*. Bratislava: Hudobné centrum.
- Fiľo, Michal 2004: *Fujary, píšťalky*. Bratislava: Ústredie ľudovej umeleckej výroby.
- Friedl, Marian 2013: Hudební kultura + Exkurz / Bezdírková píšťala. In: [Brandstettróvá, Marie et al.]: *Beskydy – dny všední a sváteční*. Třinec: Wart, s. 236–267.
- Friedl, Marian 2016: *Alikvotní flétna a její deriváty v karpatských regionech ČR – organologický hologram*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.
- Garaj, Bernard 2006: The Fujara – a symbol of Slovak folk music and new ways of its usage. *Studia Instrumentorum Musicae popularis* XVI (Vilnius), s. 129–138.
- Gelnar, Jaromír 1954: *Lidová nástrojová hudba na Rožnovsku. Příspěvek k monografii moravského Valašska*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta.
- Chybiński, Adolf 1961: *O polskiej muzyce ludowej*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich.
- Jakubík, Juraj 2012: *Ľudová hudobná inštrumentálna tradícia Javorníkov*. Bakalárska práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- Kunz, Ludvík 1974: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 1*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kunz, Ludvík 2009: *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. C–H*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Leng, Ladislav 1967: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Manga, János 1998: *Hungarian Folk Song and Folk Instruments*. Budapest: Corvina.
- Markl, Jaroslav 1979: *Lidové hudební nástroje v Československu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Olędzki, Stanisław 1978: *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Ország Vranecký, Joža 1963: *A měl sem já píščalenku*. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě.
- Polášek, Jan Nepomuk 1932: Lidové hudební nástroje k tanečnímu doprovodu neužívané. *Naše Valašsko* 3, s. 160–166.
- Polášek, Jan Nepomuk 1936: Salašnictví a jeho vliv na lidovou hudbu. In: *Sborník Výstavy salašnictví v Novém Hrozenkově od 14. června do 12. července 1936*. Nový Hrozenkov: Výstavní výbor, s. 54–59.
- Polášek, Jan Nepomuk – KUBEŠA, Arnošt [1939]: *Valašské písničky I*. Milotice nad Bečvou: Knihovna milotického hospodáře.
- Polášek, Jan Nepomuk – KUBEŠA, Arnošt [1940]: *Valašské písničky II*. Milotice nad Bečvou: Knihovna milotického hospodáře.
- Praetorius, Michael 1619: *Syntagma musicum. De Organographia*. Wolfenbüttel: [b. v.]. Dostupné z: <<https://archive.org/stream/imslp-musicum-praetorius-michael/PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2#page/n7/mode/2up>> [cit. 12. 12. 2016]
- Sachs, Curt 1964: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. London: Dover Publications, Inc.
- Sárosi, Bálint 1967: *Volksmusikinstrumente Ungarns*. Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik.
- Veselý, Pavel 1972: Než se narodí píšťala. *Zemědělské noviny. Deník Ministerstva zemědělství a výživy ČSR* 28, č. 89, 15. 4.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- „Kazakh musical instruments.“ *Bukhara-Carpets.com* [online] [cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <<http://www.bukhara-carpets.com/kazakh-musical-instruments.html>>.

Summary

What is the origin of long flutes ordered as 3+0 and 3+0+2 in depositories of Moravian museums?

The usage of long flutes with three to five holes ordered as 3+0, 3+0+2 or 5+0 is evidenced in an area going from Moravia, through northern and eastern Slovakia, southern Poland and Hungary to Romania and Moldova. Other similar instruments can also be found in Arabian, Persian and Turkish traditional music and in the Uralo-Altaic region. In north-western Carpathians the tradition of playing and making these instruments has completely disappeared, or it has been replaced by a possible successor of these instruments – the Central-Slovakian *fujara*. A research recently executed in museum depositories and private collections in the Moravian-Slovakian borderland caused several questions. Based on the analogy, the common origin of long flutes with three finger holes (3+0) is assumed to be in bass versions of so called *tabor* pipes (*Trommelpfeife*). Together with a one handed drum, these instruments created a typical entertainment instrumental group in the late Middle Ages. However, very similar instruments with five finger holes of the 5+0 type can be found in Romania under the name *caval*, and in Hungary under the name *hosszú furulya*. If these instruments are related to the Eastern-Moravian variants, the so called tuning holes can be rudiments of the earlier finger holes, and such long flutes an unknown evolutionary step of the Central-Slovakian *fujara*.

Key words: Ethnoorganology; folk musical instruments, traditional folk music; long flutes; north-western Carpathians.

AEROFÓNY V ĽUDOVEJ ANSÁMBLOVEJ HUDBE V OBLASTI BIELYCH KARPÁT

Peter Obuch (Centrum tradičnej kultúry v Myjave)

Slovensko-moravský pohraničný pás je územím, cez ktoré historicky prebiehala intenzívna obojsmerná kultúrna výmena. V zmysle ľudovej hudobnej kultúry tu na Slovensko prenikali prvky západoeurópskej kultúry, východná Morava si zase dlhodobo udržiavala kontakt s východným kultúrnym okruhom aj v rámci neskoršieho vývoja (novouhorská hudobno-tanečná kultúra). Vplyv západo-východným smerom sa ešte zintenzívnil po vzniku Československej republiky. Kontakt územia západného Slovenska a rakúskej časti monarchie (české zeme, Rakúsko) je citeľný aj v ľudovom inštrumentári. Prejavuje sa to ako skorším zakladaním dedinských dychových hudieb, tak prenikaním trúbky a klarinetu do sláčikových združení a vznikom nových nástrojovo zmiešaných ansámblov, čo sa tu deje výrazne skôr než inde na Slovensku. Tento príspevok sa zameriava na aerofóny s melodickou funkciou¹ v ľudových nástrojových zoskupeniach na slovensko-moravskom pohraničí v západnom cípe Bielych Karpát². Zo starších prác nadväzujeme predovšetkým na štúdie Dušana Holého (1969b a i.), ktorý sa podrobne venoval tradičnej ľudovej hudobnej kultúre Horňácka.

Dychové nástroje v kontexte regionálneho vývoja nástrojovej hudby

Prvé priame informácie o nástrojovej tradícii z oblasti Bielych Karpát naznačujú, že niekedy okolo polovice 19. storočia sa uskutočnil prerod gajdošských nástrojových zoskupení hudby (gajdy a husle) na **sláčikovú hudbu**, a to pridávaním ďalších sláčikových nástrojov ku gajdám.³ Základ sláčikových združení tvoria dvojce husle (jedny hrajú melódiu, druhé rytmicko-harmonický sprievod) a malá basa, pričom sa môžu zdvojiť ako husle hrajúce melódiu, tak kontry. Do tohto obsadenia následne prenikajú dychové nástroje.

Z drevených dychových nástrojov sa v sláčikových združeníach⁴ uplatňuje predovšetkým **klarinet** (*píščela*, *klarinjét*, *kladinét*, *klabrnet*, *šfebenec*). Z hľadiska ladenia boli v sláčikových zoskupeniach najrozšírenejšie C klarinety, popri ktorých sa zriedkavejšie objavujú aj iné ladenia (D, Es A). Po druhej svetovej vojne sa uplatňuje najmä ladenie v B, čo súvisí s výrobným trendom nástro-

járskych fabrik. V sláčikových združeníach v oblasti Bielych Karpát sa používali nástroje profesionálnej výroby.⁵

Prvé zmienky o klarinete v ľudových nástrojových zoskupeniach na Slovensku pochádzajú z 19. storočia, kedy bol veľmi obľúbený obzvlášť v cigánskych hudbách, odkiaľ preniká do malomestského a vidieckeho prostredia⁶ (Elschek 1983: 202); na Morave sa klarinet vo vidieckom prostredí objavuje od polovice 18. storočia⁷. V sláčikových muzikách sa uplatnil najprv na Horňácku a v myjavskej oblasti, neskôr v Stráni, na Moravských Kopaniciach a v lieskovskej doline. O uplatnení klarinetu na súčasných kopaniciach nemáme informácie.

Na Horňácku klarinet preniká od druhej polovice 70. rokov 19. storočia⁸ a jeho zaradenie do nástrojového obsadenia znamená definitívne oddelenie gájd od sláčikových nástrojov.⁹ No ako hovoria dobové správy, gajdy sa na moravskej strane príležitostne pridávajú k sláčikovým hudbám počas celej druhej polovice 19. storočia¹⁰. Z myjavskej oblasti presné informácie nemáme, vieme však, že v 80. rokoch sa v muzikách na kopaniciach klarinet používal (Jurášek 1961: 136, 160). Najmä na Horňácku sa stal pevnou súčasťou muzík, v myjavskej oblasti bol všeobecne rozšírený, nemali ho však všetky hudby. Z Moravských Kopanic je prvá zmienka¹¹ o klarinete v ľudovej hudbe z roku 1933 (Lopeník-Bošáčky).¹² Kedy presne tento nástroj preniká do sláčikových hudieb na kopanice v okolí Nového Mesta nad Váhom, nevieme, ale z lieskovskej doliny sú o ňom správy z prelomu 19. a 20. storočia a na bošáckych kopaniach hrali malé hudby s klarinetom pred prvou svetovou vojnou.¹³

Príležitostne sa objavuje aj zdvojenie klarinetov, ako je to možné sledovať vo Velkej nad Veličkou (Rutte 1950: 14) od polovice 40. rokov 20. storočia a sporadicky aj v myjavskej oblasti (Chvojnicka¹⁴, Myjava¹⁵). Naopak stabilne sa so zdvojením klarinetov stretávame v Lipove.¹⁶

Z plechových dychových nástrojov dominuje v sláčikových združeníach **trúbka** (*trupka*, *trumpeta*, *trupétka*, *piston*). Najrozšírenejšie boli ventilové trúbky. Tento systém vznikol vo Viedni a nátrubkové nástroje s rotačnými ventilmi boli rozšírené v celom Rakúsko-Uhorsku, kde sa prostredníctvom pôsobenia armádných hudieb dostávajú aj do ľudového prostredia. V myjavskej ob-

lasti sa v období pred druhou svetovou vojnou objavujú aj piestové trúbky. Prvé z nich boli pravdepodobne prinesené navrátilcami zo Spojených štátov amerických. V skúmanej oblasti sa používali nástroje ladené v C, čo umožňovalo ľahšiu hru v tóninách požívaných v sláčikových hudbách, ktoré hrávali hlavne *f kríškoch*. C nástroje majú v porovnaní s nástrojmi v B tiež subtilnejší zvuk, a teda aj po zvukovej stránke boli vhodnejšie na hru so sláčikovými nástrojmi. Ďalším dychovým plechovým nástrojom, ktorý sa uplatnil v sláčikových hudbách, bola **krídlovka** (*krídlafka*, *fligórna*). Stabilne sa vyskytuje spolu s trúbkou na Horňácku. V literatúre sa objavujúce zmienky o nej z myjavskej oblasti sú sporné (Leng 1960: 8–9; Cibulka 1984: 68); k nedorozumeniam prispeli aj výpovede informátorov. Samko Dudík spomínal, že staré kopaničiarske hudby mávali vo svojom obsadení krídlovku, v obsadení jeho hudby spomína *piston*, čiže piestovú trúbku. Aj keď používanie krídlvky nemožno vylúčiť, domnievame sa (Obuch 2006: 34), že ide o ventilový nástroj. Vychádzame pritom z dobových fotografií, kde sa ani na jednej z nich krídlovka nevyskytuje, a tiež z našich výskumov, v rámci ktorých si samotní informátori termíny niekedy zamieňali a o ventilovej trúbke (chtiac ju odlíšiť od piestovej) hovorili ako o krídlvke. Na Horňácku sa v medzivojnovom období namiesto krídlvky používajú popri trúbke aj lesný roh (*valhorna*) a trombón (Holý 1969a: 44).

Plechové aerofóny sa objavujú na sledovanom území od poslednej štvrtiny 19. storočia. Do muzík sa dostávajú jednak pod vplyvom miestnych dychových hudieb,¹⁷ no tiež pod vplyvom muzikantov pôsobiacich počas základnej vojenskej služby v posádkových hudbách (Obuch 2006: 26). Bolo to tak napr. v myjavskej oblasti, kde (najmä v jej centrálnej časti) bol ešte v polovici 20. storočia dosah dychových hudieb minimálny. Prenikanie plechových dychových nástrojov do sláčikových zoskupení možno sledovať aj inde na juhovýchodnej Morave,¹⁸ kým na Slovensku je ojedinelé¹⁹, a okrem sledovanej oblasti sa s „plechmi“ v sláčikových hudbách stretávame práve na moravskom pomedzí ako južným smerom na Záhorí (Michalovič 2015: 40–65), tak aj severne, v hornej časti Bielych Karpát a Javorníkov (Jakubík 2012: 28). Zaradenie plechových aerofónov do ľudových zoskupení bolo motivované snahou zvýšiť akustickú silu ansámbľu, ktorá bola pre muzikantov vždy dôležitá (obzvlášť, keď sa sláčikové muziky dostali do konfrontácie s dychovými hudbami). Rozhodujúcou bola aj dobrá nosnosť zvuku,

dôležitá pri hre vo svadobnom sprievode, kde mala trúbka doslova signálnu funkciu. „*Tú trúbku bolo z najďalej čuť, už keď ten sobáš išiel k tomu puóvodnému domu, de tá svadba bola, ostatní inštrment nebol čuť, ale tú trúbku bolo čuť. „Už ide sobáš!“, už boli naradostení – „Už trúbku čujeme!“*“²⁰ (Priepasné, J. Petrucha /*1904/).

Uplatnenie plechových dychových nástrojov v sláčikových združeniach naberalo isté krajové špecifiká. V slovenskej časti pomedzia sa v sláčikových nástrojoch uplatňuje trúbka, veľmi často spolu s klarinetom. Deje sa tak v myjavskej²¹ a v trenčianskej oblasti²². Raritné je príležitostné zaradenie Es trúbky na posilnenie kontry v hudbe Blahovcov-Bibišov z Hornej Súče-Hornej Závrskiej v medzivojnovom období. Za zmienku pri hornozávrskiej hudbe stojí fakt, že hoci fungovala v tesnom kontakte s miestnou silnou tradíciou dychových hudieb, ona sama do obsadenia nikdy stabilne nezaradila ani klarinet, ani trúbku.

Na Horňácko plechové aerofóny prenikajú od 90. rokov 19. storočia (Holý 1969b: 94) a v niektorých obciach vystupujú v páre²³ – k trúbke sa pridáva krídlovka, neskôr lesný roh alebo trombón.

Z dychových nástrojov používaných v sláčikových hudbách treba spomenúť ešte **priečnu flautu**, ktorá sa objavuje na Horňácku; ani tu však nenašla širšie uplatnenie (Lipov, krátkodobu Hrubá Vrbka)²⁴.

V priebehu medzivojnového obdobia preniká do oblasti diatonická harmonika – **heligónka** (*harmaniga*), ktorá okrem toho, že sa uplatňuje sólovo, zanedlho vytvára **malé nástrojové zoskupenia** – duá, triá, najčastejšie s bubnom, ozembuchom, klarinetom, trúbkou, husľami, neskôr so saxofónom (slovenská strana). V prípade tria nebolo zvykom nástroje zdvojsť.²⁵

Od polovice 19. storočia začínajú prenikať do sledovanej oblasti **dychové hudby** (*dechofka*, *plechová muzika*, *turecká muzika*, *banda*).²⁶ Najväčšie uplatnenie zaznamenali v trenčianskej oblasti, na príhraničnom Uherskobrodsku a Horňácku. Intenzívny rozmach vzniku dychových hudieb je badateľný od 80. rokov 19. storočia, pričom miera uplatnenia bola závislá okrem ekonomickej sily aj od konfesijného zloženia obyvateľov oblasti. Vzhľadom na uplatnenie sa dychových orchestrov v rímskokatolíckej liturgii počas veľkých cirkevných sviatkov boli iniciátormi zakladania dychoviek neraz práve katolícki farári. To vysvetľuje absenciu dychoviek na väčšej časti územia evanjelickej myjavskej oblasti, ako aj ich silnejšiu tradíciu v katolíckych obciach na Horňácku (Lipov, Louka, Kuželov).²⁷

Z pramenného materiálu (literatúra, pozostalosti, fotografie) vyplýva, že obvykle mali dychové orchestre 10–16 členov. Pri veľkých cirkevných sviatkoch mali neraz aj cez 20 členov,²⁸ naopak na svadbách hrávali dychovky neraz v malom 7 – 8-člennom obsadení.²⁹ Ak sa nástroje nezaobstarávali ako zánovné, objednávali sa priamo od výrobcu, ktorý ponúkal štandardizované zostavy.³⁰ Z pohľadu etnomuzikológie sú však zaujímavé práve redukované obsadenia, pri ktorých bol výber nástrojov (a teda aj celkový zvuk kapely) výsledkom miestneho estetického cítenia. Ako príklad uveďme dva odlišné prípady. V Moravskom Lieskovom v povojnovom období hrávala na svadbách „osmička“ (kapelník Milan Žákovíc) v obsadení bez klarinetov: 2 krídlovky, 2 tenory, Es trúbka, bas, veľký bubon s činelom a malý bubienok³¹. Iné zaujímavé riešenie „sedmičky“ je z Dolnej Súče (7–8 členov) uvedené v kronike Dolnej Súče: „Stará súčanská dychovka [...] Používala zásadne dva klarinety Es (cifrovanie), melodicú[!] trúbku Es, malé tenory, ktoré mali funkciu sprievodu [?], krídlovku B ako základný vedúci hlas. Ďalej Es korná, Es bas a bubon.“³² I keď nemožno overiť zvýraznené nejednoznačné údaje,³³ minimálne informácia o používaní dvoch Es klarinetov je pravdepodobne reálna. Rovnako ho nachádzame u J. Černíka, ktorý opisuje zloženie dychovky z Hornej Súče – Vlčieho Vrchu („...*jim často vypo-máhali hudebníci ze slovenské Horní a Dolní Súče*“), pričom sa tu opäť objavuje údaj o dvoch Es klarinetoch.³⁴

V medzivojnovom období, vo väčšej miere od 30. rokov 20. storočia, sa objavuje nový typ nástrojových združení, ktorý vzniká podľa vzoru orchestrov hrajúcich súdobú populárnu hudbu – tzv. **džez**. Nástrojové zloženie takýchto hudieb bývalo pomerne variabilné. V skoršom období sa využívali nástroje, ktoré už boli na vidieku etablované – husle, kontrabas, bubon, trúbka, klarinet, trombón, flauta, menej sa uplatňuje heligónka, ktorú nahrádza akordeón (neraz pre svoju popularitu zdvojený až ztrojený). K týmto nástrojom sa pridáva v tom čase veľmi obľúbený saxofón. Pomerne vyhraneným sa stáva nástrojové zloženie: altový Es saxofón, tenorový B saxofón, B (C) trúbka, C trombón, akordeón a bicie (veľký bubon, malý bubon a činelom).³⁵ *Džezi* boli obľúbené viac na slovenskej strane (najmä na trenčianskom Považí), na Morave takú početnosť nedosahovali. Množstvo *džezov*, ktoré vzniklo (a neraz aj zaniklo) v období medzi vojnami, predovšetkým v trenčianskej oblasti, dokumentuje mimoriadnu odozvu vtedajšej populárnej hudby v tejto časti regiónu.³⁶

Na záver spomeňme transformačné procesy, ktorými prechádzali sláčikové združenia v období, keď boli nútené konkurovať novým typom hudobných zoskupení, akými boli dychová hudba a tzv. *džez*. V období masívneho nástupu dychových hudieb (80. roky 19. storočia) to bolo už spomínané prenikanie dychových nástrojov do sláčikových hudieb a transformácia niektorých starších sláčikových muzík na dychové hudby. Tento proces nemusel zákonito znamenať okamžitý zánik pôvodného sláčikového obsadenia. Neraz paralelne jestvovali oba typy nástrojového združenia. Na moravskej strane pohraničia (napr. Veľká nad Veličkou, Lipov) sa uplatňuje model, ktorý nachádzame aj inde na Morave – na začiatku tanečnej zábavy hrali na dychové nástroje, neskôr na sláčikové (tzv. *štrajch*).³⁷ V okolí Trenčína bola situácia skôr taká, že mnohí muzikanti hrávali v dychovej hudbe a súčasne pôsobili/vypomáhali v miestnych sláčikových hudbách (napr. Horná Súča, Drietoma). Silné postavenie sláčikovej tradície v myjavskom a horňáckom regióne dokumentujú neúspešné pokusy o zmenu sláčikovej hudby na dychovú, ktoré sa uskutočnili v 20. rokoch v Hrubej Vrbke (Holý 1969a: 54, pozn. 30) a Kostolnom (Obuch 2011: 63). Takéto transformačné tendencie sa objavujú aj vo Veľkej nad Veličkou koncom 19. storočia. Na zachovaní velickej hudby aj v sláčikovom obsadení (príp. posilnenie pozície sláčikovej tradície na Hornácku vôbec) sa podpísalo zapojenie sa tohto regiónu v rámci hnutia svojrázu,³⁸ resp. celkovo pôsobenie domácej národne uvedomelej inteligencie (Holý 1969a: 43–44). V *Súchovskej republike* Otakara Bystřinu je explicitne opísaná úloha kněždubského maliara Jožu Uprku³⁹ (1861–1940) pri oživení velickej sláčikovej hudby (Bystřina 1926: 223).

Snahy priblížiť sa novému zvukovému ideálu badať aj pri strete sláčikových a cimbalových hudieb s *džezovými* kapelami. Najvypuklejšie to možno sledovať v myjavskej oblasti po druhej svetovej vojne. Popri akordeóne sa v nástrojovom obsadení začína uplatňovať altový saxofón.⁴⁰ Pôvodné sláčikové obsadenie sa časom redukuje, pričom od 60. rokov sa tu kryštalizuje zostava husle, altový saxofón, akordeón, kontrabas – hrávajú tak generálne mladí, ako aj starší hudobníci (napr. Kostolné, Priepasné). Je zaujímavé, že konzervačný vplyv folklorizmu na Hornácku podobnému vývoju zamedzil a sláčikové a cimbalové hudby tu pôsobili pri prirodzených herných príležitostiach aj v povojnovom období v podstate v nezmenenej podobe.

2. Hudobnoštylová analýza hry aerofónov s melodickou funkciou

Technika hry má u dychových nástrojov svoje špecifiká v porovnaní napr. so sláčikovými nástrojmi, ale aj medzi samotnými skupinami aerofónov (drevené – plechové). Prírodzene ovplyvňuje podobu a mieru ozdobnosti u týchto nástrojov. V našom prípade je to badateľné v diferen-

cii medzi ozdobnými tvarmi preferovanými klarinetistami v porovnaní s huslistami a taktiež v o poznanie striednejšej hre trúbky. Odlišný typ koloristiky je asi najlapidárnejší pri interpretácii toho istého nápevu jedným hráčom – v prvom prípade na klarinete, v druhom na husliach (**Pr. 1**).⁴¹ Zdobnosť ovplyvňuje aj výber tóniny v kombinácii s lade- ním nástroja, ktoré majú vplyv na prstoklad.

Pr. 1 Švárná dívčina⁴² (**sedlácká**). Hrubá Vrbka, Jiří Ľorek (1911) – a) C klarinet. 1951, KP CD 008: stopa 7, b) husle prim. 1962, FČRo: DAT 269/2.



2.1 Klarinet

Zistiť, do akej miery nadväzuje herný štýl klarinetistov na ľudové aerofóny (ako gajdy, príp. drevené hranové aerofóny), je v dnešnej dobe problematické.⁴³ V prípade gájd by sme mohli očakávať isté paralely vo variačnej technike – logicky aj vzhľadom na príbuznú hernú tech-

niku oboch nástrojov.⁴⁴ V tomto zmysle je pozoruhodná hra Jána Kováčinyho-Šumien, ktorý v niektorých piesňach využíva skoky na základný stupeň dominanty, čo pripomína pohyb kontríčky u trojhlasných gájd (**Pr. 2**).

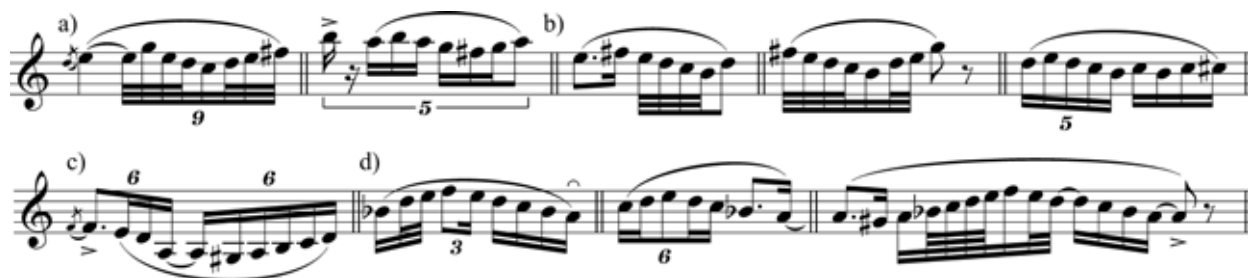
Pr. 2 Čo, šuhaj, čo mislíš (vo svadobnom sprievode). Priepasné, C klarinet – Ján Kováčiny-Šumien (1903). 1961, FSRo: DK 5286/2.



Základnou črtou herného prejavu klarinetistov hrajúcich v sláčikových zoskupeniach v sledovanej oblasti je prevažujúca **viazaná hra** melodických ozdôb. Tá zapríčiňuje často nerovnomernú rytmizáciu tónov v rámci rytmických floskúl i výskyt nepravidelných, neraz nepárnočetných ozdobných tvarov (**Pr. 3a-d**).⁴⁵ D. Holý (1966: 381) hovorí

u horňáckych klarinetistov o koncentrálnnej koloristike. Tento typ variačnej techniky, v ktorej má ozdobný tvar tendenciu nahusťovať sa (i keď nie vždy) pri hlavnom tóne melódie, nachádzame aj u viacerých hudobníkov z myjavskej oblasti. Odhliadnuc od odlišnej hernej polohy⁴⁶ rozdiely medzi regiónmi sú badateľné v tónovom materiáli aj v rytmike.

Pr. 3 Nepravidelné ozdobné tvary v hre klarinetu: a) Tomáš Kohút (1903), b) Jiří Norek (1911), c) Ján Kováčiny-Šumien (1903), d) Ľubomír Otiepka (1946).



Iný charakter má hra melodických ozdôb u klarinetistov v dychových hudbách, pre ktorých je pri interpretácii základnej melódie tanečných piesní typická **neviazaná hra**, ktorá je častá aj pri ozdobných tvaroch. Staccatový charakter môžu mať ako figurácie (napr. **Pr. 12**), tak melizmatické ozdoby (častý je jednoduchý alebo dvojité

predraz na rovnakom tóne – **Pr. 11**, predtaktie 5. taktu). Viaceré z týchto ozdobných tvarov preberali aj klarinetisti v sláčikových zoskupeniach. Časté sú u klarinetistu z Priepasného pri interpretácii melódií do pochodu alebo k polke (**Pr. 4**)

Pr. 4 *Uš som sa oženel* (vo svadobnom sprievode). Priepasné, C klarinet – Ján Kováčiny-Šumien (1903). 1961, FSRo: DK 5286/2.



Z **melizmatických ozdôb** sú všeobecne najviac rozšírené **príraz**, **prírazová skupinka**, **nátril**, menej **trilok**. Regionálne či individuálne špecifiká klarinetovej hry sú však lepšie badateľné pri **figurálnych ozdobných tvaroch** – obaloch, a najmä pri melodických behoch. **Obal** má v hre klarinetistov často podobu viac ako štvortóno-

vej floskuly, neraz presahujúcej terciový ambitus. Takýto tvar nachádzame v hre hornáckych muzikantov, častejšie u Tomáša Kohúta (**Pr. 25**). Štvortónový obal nemá v klarinetovej ornamentike také významné postavenie ako vo variačnej hre huslistov. Najčastejšie sa s ním stretávame u myjavských klarinetistov (J. Kováčiny, Ľubomír Otiep-

ka) a aj u Jiřího Ňorka. U Ňorka ide o prvok prebraný z husľovej techniky jednak na základe autopsie – J. Ňorek hral na husliach aj na klarinete (**Pr. 5**), jednak ako výsledok paralelného vedenia hlasu s primášom (**Pr. 26**). Aj tu však vidno, že po rytmickej stránke uprednostňuje nepra-

videlné „klarinetové“ frázovanie a drobnejšiu početnejšiu ornamentiku. V uvedenom príklade je vidno i pre tohto hráča charakteristické synkopické nasadzovanie fráz na prvú poldobu (takt 1, 3, 11), ktoré, hoci v menšej miere, nachádzame aj u T. Kohúta.

Pr. 5 Švárná dívčina (sedlácká). Hrubá Vrbka, Jiří Ňorek (1911) – a) husle prim. 1962. FČRo: DAT 269/2, b) C klarinet. 1951, KP CD 008: stopa 7.



Pre koloristiku väčšiny skúmaných klarinetistov sú obzvlášť typické melodické behy. Pre horňáckych klarinetistov je po melodickej stránke charakteristický oblúkový beh s vrcholom melodického zakrivenia smerujúcim nadol (v C dur veľmi často citlivý tón h¹), pričom spodný tón býva obvykle dlhší, čím sa zväčšuje jeho oporná funkcia (**Pr. 3**, takt 1, 4). Uvedený tvar možno nájsť i v hre niektorých klarinetistov v oblasti Myjavy; ako charakteristickú ozdobnú floskulu ho ale používa L. Otiepka. Oblúkový melodický beh sa však u neho objavuje v inverznej podobe – najprv smeruje nahor, následne klesá, pričom vrcholový tón (v F dur a d mol tón f², menej e²) môže byť predĺžený podobne ako

u horňáckych hráčov (**Pr. 3**). U klarinetistov z myjavskej oblasti sú častejšie jednosmerné behy, ktoré vyplňajú priestor medzi dvoma melodickými, resp. harmonickými tónmi. Avšak diferencie sú badateľné aj v používanom tónovom materiáli. Kým na Horňácku sme zaznamenali len diatonickosť, na slovenskej strane sa stretávame aj s chromatismami.

Z prostredia dychových hudieb uveďme ako príklad dlhšie melodické behy, ktorými klarinetista spája jednotlivé melodické frázy novouhorskej piesne (**Pr. 6**). V rámci analyzovaných nahrávok ide skôr o ojedinelý prípad – klarinetisti v dychových hudbách sa obvyčajne do rozsiahlejších figurálnych tvarov nepúšťali.

Pr. 6 Ňepi, Jano, Ňepi vodu (verbunk). Nová Bošáca, Es klarinet – pravdepodobne Miroslav Rýdzi-Paška (1944) 19??, archív S. Stračina: MG 0071b.



Klarinetisti uplatňujú pri variovaní nápevu aj **delenie rytmických hodnôt rozdvojením a roztrojením**. Melodicky môže ozdobný tvar obsahovať striedavý, prietiažný tón, alebo ho tvoria kratšie rytmické hodnoty rovnakej výšky; po rytmickej stránke sa stretávajú s pravidelnými (, ) aj nepravidelnými tvarmi (,  ...) Horňácki klarinetisti delenie rytmických hodnôt niekedy kombinujú s melizmatickým zdobením – nátrilom, prírazom a pod. (táto technika je obľúbená u T. Kohúta).

Obľúbené je rozdvojovanie a roztrojovanie v rámci pasáží plynúcich v štvrtových hodnotách. Pre J. Ňorka je tu typické roztrojenie s oblúkovou melodikou v tvare 

(**Pr. 1**, t. 4–5 s predrazmi). Takáto prax nie je cudzia ani klarinetistom v považských dychovkách pri hre tanečných piesní v rýchлом tempe (*sellácka, čardáš*), pričom rytmus ozdobného tvaru môže byť rôzny (**Pr. 9**) a v miernej tempe môže byť zostrený až do podoby nátrilu skupinky (**Pr. 12**, takt 5–6). Spomínané roztrojenie je dominantným ozdobným prvkom v hre novohotského druhého klarinetistu (**Pr. 28**, takty 2, 6, 8). Z myjavskej oblasti spomeňme špecifický klesajúci chromatický prieťah typický pre Ľ. Otiepku (**Pr. 7**) a rozdvojovanie objavujúce sa v rámci osminových variácií u Jána Bučka (**Pr. 7**).

Pr. 7 Pod Javorinu, pot tú dolinu (čardáš). Lubina, Ľubomír Otiepka (1946), prelom 70. a 80. rokov 20. storočia, archív Viliam Haruštiak.



Pr. 8 Mala som tej noci frajiera (čardáš). Brezová pod Bradlom, B klarinet – Ján Bučko (1927). 1971, FÚHV SAV: 1814.



Pr. 9 Mužu moj, mužu moj (sellácka). Moravské Lieskové, Es klarinet – ?, rytmické variácie hrané počas opakovania piesne. 19??, FSRo: DK 6200.



Špecifickým typom je staccato rozdvojenie. Tento spôsob koloristiky má pôvod v starších aranžérskych manieroch klarinetových partov v dychoch hudbách. Uplatňuje sa zvyčajne v polkových (pochodových) a valčíkových melódiách, no preniká aj do interpretácie tanečných piesní staršej (Pr. 10⁴⁷) a novej vrstvy krúti-
vých tancov (Pr. 11, takt 2). Spomínaná technika môže mať pulz v osminách (melódia v štvrtkách), ale aj v šest-

nástinách (melódia plynie v osminách). Po melodicko-
stránke je tu najtypickejšie zotrvanie na melodickej tó-
ne (Pr. 10B; Pr. 11; Pr. 12, takt 1–2), menej často prie-
ťah (Pr. 10A; Pr. 11) alebo oscilácia (Pr. 12 takt 8). Ako
už bolo naznačené, hra staccato je charakteristická pre
hru klarinetistov v dychoch hudbách, ale preniká aj
do sláčikových muzík pri hre pochodových a polkových
piesní (Priepasné, Pr. 4).

Pr. 10 *Straňanci, Straňanci (straňanská)*. Strání, a) klarinet – Jozef Nehněvajsa (cca 1910), alebo Jan Zámečník-Slaninkár (cca 1910). 1949, film *Fašank ve Strání*.



Pr. 11 *Zasadil som čerešjenku v humňe (lašunk)*. Horná Súča – Dúbrava, a) Es klarinet – Augustín Gago (1911). 1962, EÚB: A 1162-99, prepis Josef Hora.



Pr. 12 *A tam hore na komore (pri fašiangovej obchôdzke)*. Nová Bošáca, Es klarinet – pravdepodobne Miroslav Rýdži-Paška (1944). 19??, archív S. Stračina: MG 74b.



2.2 Nátrubkové aerofóny

Variačná technika trubkárov (resp. hráčov na plechové dychové nástroje), ktorých hra je zaznamenaná na archívnych záznamoch, je v porovnaní s klarinetistami striedamejšia čo do kvantít ozdobných tvarov, tak aj miery ich použitia. Pri tejto príležitosti treba upozorniť na odlišné postavenie týchto nástrojov v rámci sláčikových združení, a teda i herný štýl hráčov oblasti myjavskej

oblasti a Horňácka. Na Horňácku⁴⁸ sú hráči na *trúbi* nositeľmi prostej melódie. Tendencia melódiu skôr zjednodušať⁴⁹ je zrejmä vo všetkých uvedených príkladoch (Pr. 13, takt 3, 6b, 7; Pr. 27, takt 2–4) a ozdobné tvary v prejave horňáckych hráčov na plechové nástroje sú zriedkavé (Pr. 13b, takt 8).

Pr. 13 Vesele, muziko (sedlácká). Hrubá Vrbka, trúбка – Martin Ľorek (1906), krídlovka – Jan Záležák-Hájny (1900, Kuželov). 1945, KP CD 008: stopa 2.

Iná situácia je v myjavskej oblasti, kde je hra trubkárov pohyblivejšia. To, že sa mnohí hráči neuspokojovali s interpretáciou prostej melódie, dosvedčujú výpovede informátorov i zmienka v monografii *Myjava*. „Dotyčný tanec lebo pieseň hrá každý z týchto troch princípálov [primáš, klarinesta a trubkár] na vlastnú päšť, s vlastnými ciframi [sic!], s vlastným chápaním melodickej línie [...]“ (Cádra 1911: 341) Často najzdatnejšími *trubačmi* boli vojenský hudobníci. Priam legendárnym sa stal Michal Stančík (1876–1943), ktorý stabilne pôsobil (popri dychovej hudbe v Starej Turej) v cimbalovej hudbe Michala Cibulku a neskôr aj Martina Cibulku z Kostolného. „Von hrával s timi Kostelanci. Ale už jeho privolávali [do hudby Jána Kolárika], bol víborní, víborní trumpet! Mal takú trútku, takí uzlíček, takú krátku, maličku,⁵⁰ ale tí čardáče, to len sa mu tak sipalo! Cifroval akurát jak ten klarinetista vicifruje tí čardáše, alebo ten primista, to

isté vón spravel ket si dal sólo.“ (Priepasné, J. Petrucha /*1904/)

Hra staršej generácie trubkárov, žiaľ, nie je zaznamenaná, avšak aj v prejave mladších muzikantov (Ján Hrajnoha ml., Štefan Milčík) sa objavuje pomerne individuálny prístup. Figurálna ornamentika sa v hre trúby neobjavuje v takej miere ako u husíeľ či klarinetu, improvizácia sa prejavuje skôr v rytmických obmenách základnej melódie a vo vytváraní melodických variantov. Z **melizmatických ozdôb** sa objavujú najmä **prízaz** a **nátril**. Menej častý je **obal** (v zjednodušenom tvare – Pr. 24, posledný takt), z iných variačných techník najmä **rozdvajenie**. V súvislosti so spomínanou väzbou na vojenské prostredie zaujmú niektoré rytmické floskuly používané J. Hrajnohom v melódiách v miernom tempe, evokujúce pochodovú rytmiku. V Pr. 14 je to rytmický tvar $\frac{2}{4}$ hraný staccato.

Pr. 14 Bežala liška po háji (vo svadobnom sprievode; pri vihrávaní). Priepasné, C trúbka – Ján Hrajnoha ml. (1929). 1961, FSRo: DK 5313.



Čo sa týka ozdobnej hry melodických nástrojov v dychových hudbách všeobecne, badať výrazný úbytok ornamentiky v hernom prejave melodických nástrojov. Tá sa pri interpretácii krúživých tancov obmedzuje predovšetkým na príležitostné používanie drobných meliziem (príraz, nátril) najmä u (Es) klarinetistov. Toto však možno konštatovať len na základe nevelkého počtu zvukových záznamov, poväčšine z obdobia po druhej svetovej vojne. Dá sa predpokladať, že v skoršom období, najmä v čase pôsobenia generácie muzikantov, ktorá z veľkej časti vyšla z tradície sláčikových muzík, bol prejav malých dedinských dychoviek živelnnejší, zástož individuálneho vkladu jednotlivých hráčov väčší.⁵¹ Naznačujú to dochované zápisy hry klarinetistu Augustína Gaga z Hornej Súče (Pr. 10), aj svedectvo Karola Pádivého o dolnosúčanskej dychovej hudbe: „[...] všetky nástroje nenapodobiteľne improvizovali. V sprievode bolo toľko ľahkosti ako u cimbalovej muziky.“ (Oprchalová 2000: 113) I keď zoberieme do úvahy Pádivého osobnú zainteresovanosť, z výroku je zrejmé, že sa stretol s individualitou prejavu, na ktorú nebol z prostredia vojenských dychových ansámblov zvyknutý.

2.3 Rytmické špecifiká hry melodických nástrojov v dychových hudbách na trenčianskom Považí

Kým teda ornamentika v dychových muzikách nenadobudla také rozvinuté podoby, ako sme tomu svedkami v prípade sláčikových nástrojových zoskupení, zaujíma je svojbytná rytmika a spôsob frázovania melodických nástrojov, aký nachádzame predovšetkým v hudbách na trenčianskom Považí. Tie sa v prípade melodických nástrojových skupín (klarineti, krídlovky, tenory) prejavujú úsečnou hrou a priestrovaním niektorých rytmických motívov, na čo už v minulosti upozornili hneď niekoľkí autori (Zálešák 1964: 67; Dúžek – Garaj 2001: 142–143).

Hra **staccato** je pri piesňach k rýchlemu krúživému tancu *sellácka* najmarkantnejšia v melodických úsekoch plynúcich v štvrtových hodnotách. Nie všetky dychové kapely, ktoré sme porovnávali, však využívali staccato pri *selláckych* ako výsostný výrazový prostriedok (tak ako v Drietome a Kubrej). Napr. v hudbách z oblasti na západ od Nového Mesta nad Váhom (Moravské Lieskové, Nová Bošáca) sa stretávame so striedaním krátkych a tenutových štvrtiek (Pr. 15). V Moravskom Lieskovom sme sa rovnako stretli aj s úsekmi hranými legato, ktoré napr. pre kubranskú interpretáciu nie sú charakteristické.

Pr. 15 Mala som šati zvrát (sellácka). a) Drietoma, 1. krídlovka, kapelník dychovej hudby Jozef Stopka (1911). 1982, FSRo: DK 5813 b) Moravské Lieskové, 1. krídlovka, kapelník dychovej hudby Milan Žákovíc (1936). 19??, FSRo: DK 6200.

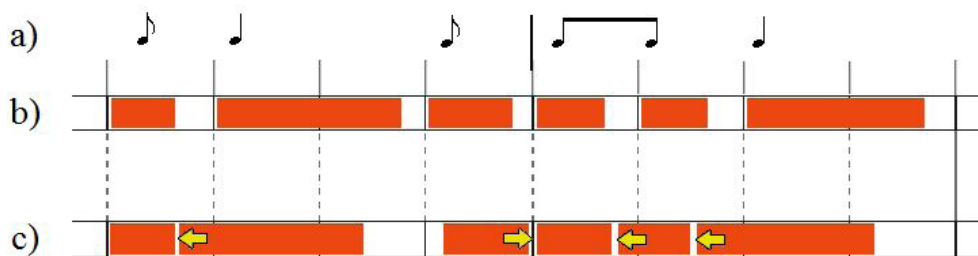




Ďalším špecifickým interpretačným znakom u sledovaných dychových hudieb je **zostrovovanie rytmu** v miestach, kde sa v melódii objavujú osminy, konkrétne pri **bodkovaných rytmoch** a (v miernom aj rýchлом tempe), **synkope** a **anapeste** (v rýchлом tempe). Pri sledovaní deformácií rytmu v podaní dycho-

vých hudieb sme sa sústredili na dva z týchto rytmických motívov – synkopu a anapest.⁵² Spomínané deformácie sú spôsobené „prilepením“ skrátených osmín k nasledujúcej/predchádzajúcej dlhšej note, alebo naopak, nasledujúcej noty ku skrátenej osmine (**Pr. 16**).

Pr. 16 Schematické znázornenie charakteristických deformácií rytmických tvarov: a) konvenčný notový zápis b) grafické znázornenie pravidelného znenia c) grafické znázornenie zhustenia rytmu.



Ako vidno, zostrovanie ide ruka v ruku s hrou staccato, avšak tento vzťah nie je výlučný. Kým staccato hra je všeobecne zaužívaným manierom dychoviek (nielen) na trenčianskom Považí, nie vždy sa spája so zahusťovaním rytmu. Napr. skrátenie prvej osminy v synkope môže byť sprevádzané charakteristickým „prilepením“ nasledujúcej noty, čím sa priestor prvej osminky skracuje na pentolu až sextolu (Kubrá, Drietoma, Nová Bošáca), alebo naopak – medzi prvou a druhou notou je ponechaná cezúra. Vtedy si zachováva prvá časť synkopy pomerne pravidelnú podobu (Moravské Lieskové), príp. predĺžením cezúry väčší charakter oscilujúci medzi osminou a štvrtovou triolou (Dolná Súča).

Ako vidno z tabuľky č. 1, zhustenie rytmu sa v prípade synkopy objavuje najčastejšie v jej prvej časti, koniec taktu býva zase menej rytmicky deformovaný. V prípade anapestu sa deje nahustenie rytmu rovnako v miestach s osminovým pohybom (**Pr. 16**). V sledovaných vzorkách

sme sa stretli s rôznym pomerom skracovania jednotlivých tónov – pritom obe osminy môžu byť skrátené relatívne rovnomerne (Kubrá, Drietoma), alebo deformácii podlieha skôr prvá (Nová Bošáca), príp. druhá osmina (Moravské Lieskové). Tieto drobné rozdiely v interpretácii však majú skôr individuálnu povahu a ich relevantnosť by bolo potrebné overiť na širšej vzorke repertoáru. Celkový efekt deformácie je ale stále rovnaký: skrátenie rytmických hodnôt v 1. polovici taktu.⁵³ U krídlovkára z novobošáckej hudby badať tendenciu prvú osminu dokonca predrážať, čím je v porovnaní so sprievodnými nástrojmi celková asymetria rytmického tvaru ešte viac zvýraznená.

Tu treba upozorniť na fakt, že spomínané rytmické deformácie sa dejú v melodickej línii (klarinety, krídlovky, tenory), kým rytmický sprievod plynie v podstate pravidelne. Tým vzniká charakteristické rytmické pnutie dolnotrenčianskej *selláckej* v interpretácii miestnych dychoviek.⁵⁴

Čo sa týka miery deformácie, najvýraznejšie rytmické zhustenie je typické pre prejavy dychových hudieb z Kubrej a Drietomy. Nie tak výrazne, stále však zreteľne⁵⁵ bol tento jav sledovaný u kapely z Novej Bošáče

a u klarinetistu zo Strání. Naopak, výraznejšie zostrovanie rytmu sme nezaznamenali na nahrávkach hudieb z Dolnej Súče a Moravského Lieskového.⁵⁶

lokalita	synkopa		anapest	
	1. osmina	2. osmina	1. osmina	2. osmina
Drietoma (1978)	5,59	5,02	4,88	4,56
Kubrá (1948)	6,24	4,94	6,12	6,27
Kubrá (1970)	5,51	4,78	–	–
Nová Bošáča (19??)	5,25	4,57	5,29	4,51
Moravské Lieskové (19??)	4,31	4,13	4,19	4,61
Dolná Súča (1955, -64)	3,51	4,43	–	–
Strání (1949)	5,05	4,12	–	–

Tab. 1 Podiel dĺžky jednotlivých „osminových“ hodnôt k dĺžke 2/4 taktu v sledovaných rytmických tvaroch. Údaj vyjadruje podiel dĺžky deformovanej „osminky“ z dĺžky taktu (dĺžka taktu ÷ dĺžkou tónu; teda údaj „4,00“ znamená presnú štvrtinu taktu; „5,00“ – pätinu, „6,00“ šestinu – teda osminovú pentolu, resp. sextolu atď. Priemerné hodnoty zaokrúhlené na dve desatinné miesta).

B. Garaj v súvislosti s hrou staccato a so zostrovaním rytmu („skrakovanie rytmických hodnôt“) v hre dolnotrenčianskych dychoviek upozorňuje na vplyv domácej sláčikovej tradície (Dúžek – Garaj 2001: 42–43). Táto hypotéza, ktorá sa rozhodne natíska (vzhľadom na isté špecifické štýlové znaky, do istej miery odlišujúce herný prejav niektorých dychoviek v okolí Trenčína od kapiel v iných oblastiach), si zaslúži bližšiu pozornosť. Chceli by sme jej preto venovať niekoľko poznámok a postrehov.

Pri interpretácii rýchlych krúživých tancov nachádzame **staccato** v hre dychových hudieb po celom západo-slovensku (Záhorie, Trnavská rovina). Pri hľadaní inšpiračných žriediel, z ktorých pramení tento štýlový znak, sa popri (azda) všeobecne úsečnom a naturálnom charaktere hry pôvodných sedliackych muzík hlási o slovo práve herná prax západoeurópskej tanečnej (polka) a vojenskej (pochod) hudby. Práve tá bola (aj na vidieku) neraz primárnym didaktickým materiálom formujúcim základné herné návyky muzikantov.⁵⁷

Genéza ďalších výrazných štýlových prejavov dolnotrenčianskych dychoviek – teda **deformácie bodkovaných rytmov a rytmických tvarov**  a , je azda ešte menej zreteľne sledovateľná. Kým zostrenie bodkového rytmu sporadicky nachádzame aj v hre dedinských dychových hudieb mimo trenčianskeho regiónu,⁵⁸ zhustovanie anapestu je charakteristickým štý-

lovým znakom práve v okolí Trenčína. Pri snahe hľadať pôvod tohto javu v miestnej sláčikovej tradícii sme sa stretli so vcelku zaujímavou situáciou. Keď totiž po spomínanom interpretačnom znaku pátrame v dostupných záznamoch hry huslistov z trenčianskej a myjavskej oblasti, situácia sa javí nasledovne:

1. V sledovanej časti trenčianskeho Považia sme sa u huslistov s týmto charakteristickým zhustovaním rytmu nestretli, a to ani u Blahovcov z Hornej Súče – Závrskiej, teda u hudby, ktorej herný štýl a repertoár je výrazne poznačený hernou praxou dychoviek, a v ktorej pôvodne pôsobili aj muzikanti hrávajúci súčasne v okolitých dychovkách.⁵⁹

2. Naopak, tieto, resp. podobné rytmické deformácie nachádzame skôr v rozvinutých interpretačných štýloch myjavskej oblasti. Všeobecne sa tu stretávame s priostrovaním bodkovaných rytmov v miernom tempe v melódiách k tancu *verbunk*, menej často⁶⁰ i v rýchlych tanečných melódiách (**Pr. 17**). Podobne nachádzame zhustovanie rytmu aj v iných rytmických tvaroch. Kým v prípade trenčianskych dychoviek sú to  a , v myjavskej oblasti (Priepasné, Myjava) sa najčastejšie analogickým spôsobom deformuje rytmický tvar  (**Pr. 18; Pr. 19b**), príp. (Myjava) aj motív  (**Pr. 19a**). Pokiaľ sa v interpretácii dychových hudieb spomínané deformované rytmické tvary objavujú veľmi stabilne, u huslistov badať väčšiu plasticitu a variabilitu frázovania.⁶¹

Pr. 17 Košarišćani v bjélích košelách (uklakovaná). Priepasné, husle prím – Ján Kolárik (1888). 1961, FSRo DK: 5286/2.



Pr. 18 Tancuj, Anuljénka, tancuj lachko (čardáš). Priepasné, husle prím – Ján Kolárik (1888). 1961, FSRo: DK 5286/2.



Pr. 19 Nescem sira, madu (čardáš). Myjava, husle prím – Samko Dudík (1880). 1955, FČRo: HR 20056.



Práve prax nahusťovania rytmických hodnôt v hre sláčikových a cimbalových hudieb v myjavskej oblasti (a naopak, jej absencia u trenčianskych huslistov) budí pozornosť. Tu si však treba uvedomiť aj fakt niekoľko desaťročí trvajúcej súhry sláčikových a dychových nástrojov (predovšetkým trúbky) v muzikách v myjavskej oblasti, čo malo dozaista väčší či menší vplyv aj na charakter hry huslistov v tomto regióne.⁶²

Z uvedeného je zrejmé, že vzhľadom na dlhú koexistenciu sláčikových a dychových hudieb na trenčianskom Považí a v okolitých regiónoch nie je dnes jednoduché hľadať pôvod niektorých javov. Čo sa týka takého výrazného uplatňovania staccato hry a charakteristických rytmických deformácií, ako ich nachádzame v hernom prejave viacerých dychových hudieb, sú, nazdávame sa, už výsledkom cibrenia interpretačného štýlu v rámci

prostredia dychových ansámblov so všetkými jeho hernými špecifikami. Na podobu tohto štýlu mala popri pôvodnej sláčikovej tradícii vplyv aj polkovo-pochodová herná prax vojenských hudieb, azda tiež pomerne vyhranená rytmika piesní k *selláckej* a svoje zohrala i pomerne dlho živá tradícia krúživých tancov v tomto regióne (napr. v porovnaní s trnavskou oblasťou).

3. Súhra melodických nástrojov

Pre vytvorenie si obrazu o hernom štýle hráčov na dychové nástroje v sledovanej oblasti treba venovať pozornosť aj vzájomným vzťahom melodických hlasov pri súhre. Sledovať možno ako typy viachlasu, tak aj rozvrstvenie hlasov v jednotlivých polohách, ktoré výrazne ovplyvňuje celkový zvuk kapely. Otázka vzájomnej súhry melodických hlasov (v zmysle vedenia hlasov a ich sadzby) je pri analýze herného štýlu ľudových hudobných zoskupení v západnej časti Bielych Karpát aktuálna aj vzhľadom na fakt, že popri malých muzikách s jedným či dvomi melodickými hlasmi tu (predovšetkým na Horňácku a v myjavskej oblasti) pôsobili sláčikové združenia počítajúce v stabilnom obsadení so štyrmi až šiestimi melodickými hlasmi (k sláčikovým nástrojom sa pridávajú 1–3 aerofóny). Tu sa stretávame neraz

s pomerne komplikovanými melodickými vzťahmi, ktoré však spravidla vznikajú ako kombinácia jednoduchých hudobných vzorcov. Jednoduchšia situácia je v prípade dychových hudieb, kde je miera individuálneho prístupu v interpretácii nižšia ako u komornejších zoskupení.

Vedenie hlasov hráčmi na dychové nástroje v sláčikových hudbách ovplyvnil do veľkej miery fakt, že funkciou týchto nástrojov bolo farebne a dynamicky obohatiť zvuk ansámbľu, primárnu melodickú funkciu majú stále huslisti, resp. primáš.⁶³ Hra klarinetistov a trubkárov sa tak niekedy odpútava od základnej melódie či už pri zdobení nápevu, alebo naopak, pri redukcii melódie. Časté je aj vytváranie druhého hlasu. Pri bližšom pohľade sme sa v skúmanom materiáli stretli s týmito typmi vedenia melodických hlasov.

Zádrž (bourdon) sa objavuje ako sporadická forma viachlasu, uplatňujúca sa navyše na pomerne krátkych – jedno, zriedkavejšie viactaktových – plochách. Najčastejšie túto formu viachlasu nachádzame u plechových nástrojov v horňáckej muzike Jana Ňorka ako pri hre *sedláckej* (**Pr. 26b**, t. 2–4), tak v rýchlej časti *verbuňku* (**Pr. 19b**), kde part trúbok nie je nepodobný hre „tenorov“ v dychových hudbách⁶⁴.

Pr. 20 *Na tú svatú Katerinu (verbuňk)*. Hrubá Vrbka, a) husle prim – Ján Ňorek (1893), b) trúbka – pravdepodobne Martin Ňorek (1906) a krídlovka – pravdepodobne Jan Zálesák-Hájny (Kuzelov, 1900), 1955, KP CD 011: stopa 1.



Ďalším archaickým spôsobom súhry melodických hlasov je **unisono**, resp. hra v oktáve, ktorá má vzhľadom na povahu ľudovej hudby v zásade podobu **heterofónie**. Melodické odchýlky sú spôsobené individuálnym poňatím základnej melódie, alebo i súčasným znením viace-

rých variantov nápevu (**Pr. 27b**, t. 8–9, **Pr. 29**). Prípadné disonančné intervaly a rozdielne chápanie tónorodu piesne nemusia byť vnímané negatívne, resp. hudobníci im nevenujú pozornosť a nemajú tendenciu korigovať ich ani pri mnohonásobnom opakovaní (**Pr. 21**).

Pr. 21 Zbohem tu bívajte (pri odchode zo svadby). Priepasné, a) husle prím [červená] – Ján Kolárik (1880) + C klarinet [zelená] – Ján Kováčiny-Šumien (1903), b) C trúbka – Ján Hrajnoha ml. (1929). 1961, FSRo: DK 5286/2.

voľne ♩ = cca 65

Akýmsi prechodom medzi heterofóniou a homofóniou možno považovať vedenie hlasov, ktoré ešte nemá konzekventný charakter, stále prevažuje horizontálne cítenie, prejavujúce sa v heterofónnej voľnosti jednotlivých hlasov, no je tu už ale cítiť vedomie vertikálnych vzťahov.

V príklade z Priepasného vidno variovanie počas bezprostredného opakovania 2. dielu piesne, typicky kumulované do kadenčných úsekov. Pod melodicky pomerne stabilnými huslistami sa voľne preplietajú party klarinetistu a trubkára (**Pr. 21b**).

Pr. 22 Na vrchu, na Bradle (čardáš). Priepasné, ľudová hudba Jána Kolárika (1888), a) husle prím [červená] – Ján Kolárik (1880) + husle terc [zelená] – Jozef Slezák (1929), b) C klarinet [modrá] – Ján Kováčiny-Šumien (1903) + C trúbka [oranžová] – Ján Hrajnoha (1929). 1961, FSRo: DK 5286/2.

♩ = 177

Popri spomínaných typoch viachlasu sa v oblasti všeobecne vyskytuje harmonický (najčastejšie terciový) **paralelizmus**. Objavuje sa u trubkárov i u klarinetistov a môže sa uplatňovať buď len v určitých úsekoch (*de to dobre pasuje*) (**Pr. 28**), alebo počas celej melódie. Permanentné konzekventné tercovanie postavené na stereotypnom podkladaní melódie **terciami** a **sextami** je

geneticky zviazané so západoeurópskym typom melodiky. Príznačné je najmä pre hru dychových hudieb, kde sa využíva ako univerzálny typ melodického viachlasu aj pri starších tonálnych typoch (**Pr. 23**); aj tu sa však môžu príležitostne objaviť vybočenia z úzu, spôsobené individuálnym ponímaním vedenia partu (**Pr. 30**).

Pr. 23 *Három, fárom, pod močárom (podšable)*. a) klarinet [zelená] – Jozef Nehnevajsa (cca 1910), alebo Jan Zámečník-Slaninkár (cca 1910), b) krídlovka [červená] – ?. 1949, film *Fašank ve Strání*.



Protipohyb má v našom prípade spravidla harmonický charakter a má podobu krátkych ascendentných kvázi basových kadenčných figúr, obľúbených u trubká-

rov z myjavskej oblasti (J. Hranoha, Š. Milčík) (**Pr. 22**, takt 8–10; **Pr. 24**).⁶⁵

Pr. 24 *Vírvostel mi pod okjenkom hřebíček (verbunk)*. Brezová, C trúbka – Štefan Milčík (1931). 1971, FÚHV SAV: 1813.



Pri charakterizovaní súhry melodických nástrojov je dôležité sledovať i mieru ozdobnosti v jednotlivých melodických hlasoch, resp. ich vzájomný vzťah. Napriek dôležitosti individuálnych dispozícií konkrétneho hráča možno pristúpiť k zovšeobecneniu – z hľadiska ornamentiky býva hra primáša a klarinetistu pohyblivejšia (v porovnaní s druhým/d ďalšími huslistom/-stami a hráčmi na nátrubkové nástroje).

Pokým v myjavskej oblasti sa ako ťažisková javí súhra primáša a druhého huslistu (*tercistu*), k horňáckemu primášovi partnersky pristupuje klarinetista.⁶⁶ V uvedených príkladoch vidno dve podoby **figuratívneho dvojhlasu**⁶⁷.

U T. Kohúta máva vybočenie do druhého hlasu najčastejšie charakter variantnej heterofónie. Jeho hra sa pohybuje ako nad, tak pod primášom (**Pr. 25**). Súvislejšie tercovanie sa u Kohúta objavuje, ale nie tak často ako u J. Ňorka (**Pr. 26**). Napriek Ňorkovej veľkej miere zdobnosti ostáva terciová faktúra v základných rysoch zachovaná. Vzhľadom na odlišnú techniku variovania sa v oboch uvedených príkladoch k pravidelným rytmicko-melodickým tvarom huslistu často družia nepravidelné ozdobné tvary klarinetistu; len ojedinelo sa objavujú miesta cifrované syrytmicky (**Pr. 26**, 9. takt).

Pr. 25 *Ej, orešínko orešná (sedlácká)*. Hrubá Vrbka/Velká nad Veličkou, husle prím [červená] – Jožka Kubík-Majtr (1907), C klarinet [zelená] – Tomáš Kohút (1903). 1972, CRB 0042-2: stopa 12.





Pr. 26 Sľoboděnka, sľoboda (sedľácká). Hrubá Vrbka, husle prím [červená] – Ján Ľorek (1893), klarinet [zelená] – Jiří Ľorek (1911). 1951, KP CD 008: stopa 9b.



Pre celkový zvuk sláčikových zoskupení je dôležité aj rozvrstvenie hlasov, teda **herná poloha jednotlivých nástrojov**. Rozdiely medzi regiónmi sú výslednicou zaužívaných tónin, typického zloženia hudieb a samotného herného štýlu v regióne. V prípade **klarinetu** sa na audiozáznamoch sláčikových združení stretávame s dvomi tendenciami. Na Horňácku hrá v hornom registri v polohe huslistov, na slovenskej strane sa pohybuje o oktávu nižšie. Že tomu tak v minulosti nebolo, nasvedčuje spomienka Samka Dudíka na muziky z okolia Myjavy aj informácia J. Ľ. Holubyho o kopaničiarskych hudbách z Bošáckej doliny. „U nás sa užíval klarinét, kerí visoko pískal. A to bolo vrjéskavé. Velkí klarinet, kerí hral obligát, to tu nebívalo. To sme potom už až mi mali, ket sme boli zrzádená kapela, kerá hrávala ofšem potom aj druhé veci.“⁶⁸ (Myjava, S. Dudík /*1880/) „[...] kapela záleží obyčajne v dvoch huslistoch a jednom barborášovi

[basistovi], [ak je] aj klarinetista, to platí za najparádnejšiu muziku, hoci zúfalé pískanie klarinetu až do uší vŕta, zvlášť keď klarinetista s celou parou duje do svojho nástroju, až mu oči vyliezajú a celý osvetľieva, lapajúc pritom tóny aj o celú oktávu vyššie než treba.“ (Holuby 1958: 111) Dudíkova informácia o veľkom klarinete, ktorý hral obligát (čiže melódiu o oktávu nižšie), potvrdzujú aj nahrávky, teda že hra B (A) klarinetu sa pohybuje skôr v nižšej polohe, kým nástroje ladené v C v hornej. To, že nejde o striktné pravidlo, dokazuje hra J. Kovačinyho-Šumieny, ktorý hrá na C klarinete v spodnej polohe. Ťažisková poloha **plechových dychových nástrojov** je v zásade v jednočiar-kovej oktáve.

Ako už bolo naznačené, i v prípade relatívne rovnakého nástrojového obsadenia badať určité regionálne rozdiely v **rozložení jednotlivých melodických hlasov**. Dobré je to pozorovateľné na nahrávkach sláčikových muzík, ktoré

majú v obsadení viacero dychových nástrojov. V prípade horňáckej hudby Jana Ňorka z Hrubej Vrbky sa v hornej polohe pohybuje prím, príp. ďalší huslisti, a klarinet, ktorý môže vytvárať spodný terciový hlas.⁶⁹ O oktávu nižšie hrajú trúbka a krídlovka, ktoré sú nositeľmi základnej melódie (s príležitostnými terciovými súzvukmi), čím tvoria akúsi protiváhu k bohato zdobenej hre horných hlasov (**Pr. 13**, **Pr. 27**). Iné rozvrstvenie hlasov má kopaničiarska hudba Jána Kolárika z Priepasného (**Pr. 22**). Kým v hornej po-

lohe sa pohybujú huslisti⁷⁰, pod nimi hrá trúbka s klarinetom. V porovnaní s Ňorkovou hudbou možno vzhľadom na časté paralelizmy sledovať rovnomernejšie rozloženie hlasov a zmenšovanie oktávového odsadenia medzi huslistami a dychmi. Rovnako hra trúbky nemá takú statickú podobu ako v hudbe z Hrubej Vrbky, ale spolu s klarinetom a primášom vytvára voľný heterofonický viachlas doplnený paralelným tercovaním druhého huslistu, vedeným striedavo nad a pod primášom.

Pr. 27 Švárná divčína (sedlácká). Hrubá Vrbka, a) husle prím [červená] – Ján Ňorek (1893) + klarinet [zelená] – Jiří Ňorek (1911), b) trúbky – ?. 1962, FČRo: DA 269.

Iný príklad odlišného rozvrstvenia hlasov sú muziky z Novej Lhoty⁷¹ a Moravského Lieskového⁷²; v oboch sú nositeľmi melódie huslista a dvaja klarinetisti. V ľudovej hudbe z Novej Lhoty hrajú všetci traja hráči v rovnakej polohe (dvojčiarková oktáva). Nositeľmi základnej melódie sú huslista a klarinetista, druhý klarinetista sa pohybuje pod melódiou. Zaujme rytmická súhra klarinetistov, ktorí hrajú akoby jedným dychom (**Pr. 27**). Príkladom nekonvenčného vedenia melodických hlasov predstavuje viachlas husiel a dvoch klarinetov v kopaničiarskej

hudbe z Moravského Lieskového.⁷³ V podstate ide o jednoduchú súhru v unisone plnú drobných figurácií a individuálneho chápania rytmu a melódie, pozornosť však púta rozvrstvenie hlasov rovnomerne pokrývajúce tri oktávy. To je spôsobené netradične nízkou hernou polohou druhého klarinetistu, ktorá sa pohybuje v medznom rozsahu nástroja (po malé d), čím nástroj nadobúda až saxofónový tember. Ako vidno v **Pr. 29**, všetky tri nástroje sa pohybujú v oktávovej sadzbe, príležitostne narúšanej výbehmi klarinetistov na koncoch melodických fráz.

Pr. 28 Čekaj na, milenko (sedlácká). Nová Lhota, a) husle prím – Vladimír Klusák (*1888, Velká nad Veličkou), b) klarinety – Antonín Janás-Matejčík (*1904) a [?]. 1957, FNÚLK: V57.

$\text{♩} = 120$

5

Pr. 29 Zasadil som čerešničku v humne (verbunk). Kopanice Moravského Lieskového, a) husle prím – Ján Pastorek (1909), b) B klarinet – Martin Rýdži (1920), B klarinet – ?. 1973, archív Jozef Lehocký: MG12.

$\text{♩} = 109 - 113$

6

S ustálenejšími formami súhry sa stretávame u dedinských dychových hudieb. Ich herná prax sa do značnej miery viaže na notový zápis (*partes*), ale v prípade interpretácie domáceho repertoáru šlo do veľkej miery o hru 'podľa ucha' (*z hlavi, z modzgu, bes pamati*).⁷⁴ Na záznamoch hry staršieho tanečného repertoáru (najmä krúživé tance) sa stretávame s tutti unisonom⁷⁵ a už spomínaným terciovo-sextovým paralelizmom. Aj v prvom,

aj v druhom hlase pritom mohli príležitostne vzniknúť melodické odchýlky spôsobené individuálnym vedením (**Pr. 29**). Poloha jednotlivých nástrojov je aj pri hre podľa sluchu v intenciách zaužívanej praxe, teda v hornej polohe klarinety (resp. Es klarinet), v strednej krídlovky (prip. aj B klarinet), v nižšej 'tenory'. Na porovnávaných záznamoch vytváral druhý hlas najčastejšie B klarinetista a hráč na baskrídlovku (k unisono krídlovkám).



V rámci ľudovej ansámbovej hudby na Slovensku a juhovýchodnej Morave majú drevené a plechové dychové nástroje so svojimi hernotechnickými a zvukovými špecifikami osobitné postavenie. Na jednej strane sa v rôznych regionálnych a lokálnych formách stávajú súčasťou sláčikových združení (čím neraz spúšťajú dynamické zmeny v ich nástrojovom zložení), jednak sa združujú pod vplyvom mestskej hudobnej kultúry (vojenská hudba, populár-

na hudba) do novších typov ansámblov (dychové kapely, heligónkové združenia, tzv. džezzy). Spomínaná problematika – v tomto príspevku spracovaná v interetnickom kontexte vybranej časti moravsko-slovenského pohraničia – si určite zaslúži ďalšie bádanie, a to ako v rámci vývoja nástrojovej hudby, tak na poli tradičných herných štýlov, ktorým bola doteraz v súvislosti s ansámblovou hudbou venovaná pozornosť len minimálne.

POUŽITÉ SKRATKY:

FČRo – fonotečný archív Českého rozhlasu Brno
 FNÚLK – fonotéka Národného ústavu lidové kultúry, Strážnice
 FSRo – fonotečný archív Slovenského rozhlasu Bratislava
 FÚHV SAV – fonotéka Ústavu hudobnej vedy SAV, Bratislava

EÚB – zbierkové a dokumentačné fondy Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., pracovisko Brno
 ZM – základný melodický tvar

POZNÁMKY:

1. Tu máme na mysli najmä klarinet a nátrubkové dychové nástroje hrajúce melodický hlas v rôznych typoch nástrojových obsadení. Nevšímame si gajdy a diatonické a chromatické harmoniky.
2. Príspevok vychádza z poznatkov spracovaných v rámci dizertačnej práce (Obuch 2011). Výskum prebiehal v myjavskej oblasti (2002 – 2006) a príhraničnej časti trenčianskeho Považia (lieskovská, bošácka, drietomská a súčanská dolina), Horňácka, príhraničného uherskobrodského Dolňácka a Moravských Kopaníc (2008 – 2010). Príspevok ďalej čerpá z ďalšieho terénneho (slovenská strana) a pramenného výskumu (celé skúmané územie), ktorý prebieha až do súčasnosti.
3. Kým na slovenskej strane pohraničia tento prechod prebehol pravdepodobne skôr, na moravskej strane nachádzame gajdošské združenia ešte začiatkom 20. storočia.
4. Pojem sláčikové združenie chápeme ako strešný termín pre nástrojové zoskupenia, v ktorých dominujú sláčikové nástroje. Zahŕňa ako sláčikové, tak cimbalové hudby.
5. Jediná informácia o domácej výrobe klarinetu pochádza z Moravských Kopaníc (Vyškovec, Štěpán Šopík /*1894/) (Plocek 2001: 15). Výroba jednoduchých klarinetov je bohato zdokumentovaná z horného Považia (Červený Kameň, Maríková, Zubák) (Elschek 1983: 196 – 202).
6. Pozri napr. litografiu z konca 19. storočia (Elschek 1975: 1094, obr. 347).
7. Písomné správy z inventarizácií pochádzajú z prelomu 18. a 19. storočia (Vetterl 1976: 165), no najstarší ikonografický doklad z moravského vidieka pochádza z roku 1732 (Kurfürst 2002: 760; 687, obr. 485). Ďalšou ikonografickou pamiatkou je drevoryt z polovice 18. storočia (Václavík 2005: 511).

8. Podľa údajov z Velkej nad Veličkou (Rutte 1950: 13; Klusák 1944: 3), Hrubej Vrbky (Holý 1969a: 35), Novej Lhoty (EÚB, sign. A 999, Jelínková, Zdenka: *Poznámky k tanečným zábavám atd. Nová Lhotá*. Nedatovaný rukopis, s. 48), v Lipova (Holý 1977: 116 – 117).
9. Na rozdiel od Čiech (Chodsko), kde Es klarinet prevzal úlohu husľového prímu a združuje sa s gajdami (Holý 1969b: 89).
10. Dokladá to záznam Leoša Janáčka o muzike *dvou houslí a basy s gajdošem* z roku 1891 z Velkej nad Veličkou (Procházková 2006: 292).
11. Srov. Černík 2010: 44.
12. V neďalekej Korytnej (Uherskobrodsko) sa klarinet objavuje pravdepodobne už koncom 19. storočia. Srov. Muzeum Jana Amose Komenského, knižnica, Stivar, František et al.: *Podjavořinská dědina Korytná*. Nedatovaný rukopis, s. 174.
13. Moravské Lieskové-Šance (Žákovice 1998: 8), pred prvou svetovou vojnou na bošáckych kopaničiach (Lehocký 2006: 318), od 1924 v samotnom Moravskom Lieskovom (Žákovice 1998: 27). V Moravskom Lieskovom-Malej Strane pôsobila od 30. rokov hudba v obsadení: dvojho husiel, klarinet, harmonika (heligónka?) a bubon (Žákovice 1998: 28).
14. Foto in Michalovič 2015: 45.
15. „*Tam sme mávali kapelu dvanásťčlenovú na Myjave, bol veľký klarinet, malý klarinet a bol aj pistone ešče k tomu. Takže sme hrávali do pochodu! Mi sme hrávali do pochodu a basu si dal basista tak, že hu mohel njest a hrat. Mi sme aj pochodové veci robjévali.*“ (Myjava, S. Dudík /¹⁸⁸⁰/). Z rozhovoru Ľuby Pavlovičovej-Bakovej, FSRo: DK 5466 (ďalej rovnako).
16. V prameni však nie je zrejmé, či klarinetisti hrávali súčasne po dvoch, alebo sa alternovali (Holý 1977: 118 – 119).
17. „Důslednější uplatňování žesťových nástrojů v hudeckých sestavách bylo později způsobeno také snahou zapojovat do muziky mladší příslušníky muzikantských rodů, kteří se na tyto nástroje vyučili pod vlivem proniknuvších dechových kapel.“ (Holý 1969a: 44)
18. Napr. v Strážnici (Úlehla 1949: 61), na Valašsku (Vetterl 1960: 418), na Kyjovsku a Podluží (Holý 1969b: 94, pozn. 157). Zaujímavé sú informácie o prenikaní trúbky, ale aj iných dychoých nástrojov do skrípkafských hudieb na Jihlavsku. Na trúbku tu často hrával basista (Kurfürst 2002: 803).
19. Tu nemáme na mysli v medzivojnovom období vznikajúce tzv. *džezové* kapely produkujúce najmä súdobú populárnu hudbu, v ktorých už majú sláčikové nástroje minimálne zastúpenie.
20. Z rozhovoru s Ondrejom Demom, FSRo: DK 6194 (ďalej rovnako).
21. Najstaršie informácie o trúbke z tejto oblasti sú z poslednej pätiny 19. storočia. „*Ale bývali hudbi po kopanicjách. Bol to jeden primista, jeden kontráš, jeden basista a jedna trupka, teda to sa víj křídlofka, a jeden klarinét. No to boli také vrjéskavé muziki potom s tími dechovími. Takže to malo náter, to bol zvláštní motiv, jakí sa snád inde nepočúvol. Sedláckí.*“ (Myjava, S. Dudík /¹⁸⁸⁰/). Trúbka však na kopanice preniká postupne. Napr. v hudbe v Priepasnom sa objavuje až na prelome 19. a 20. storočia (Demo 1978: 18).
22. Napr. už spomínané muziky na bošáckych kopaničiach (Lehocký 2006: 318); k malým sláčikovým hudbám sa trúbka pridávala aj v Drietome (Stopka, Pavol [1988]: *Z Drietomskej doliny* [...]. Rukopis, nestr.) a v Dolnej Súči – Polníkoch (*Kronika Dolnej Súče*. Rukopis, s. 76).
23. V rodových hudbách Ňorkovcov (Holý 1969a: 35) a Miškeřkovcov (Pavlík 1971: 18).
24. Kým v Lipove bola flauta súčasťou viacerých hudieb (Holý 1977: 118–120). V Ňorkovej hudbe z Hrubej Vrbky sa niekedy objavovala ako obligátny nástroj primáša (Jan Ňorek /¹⁸⁹³/) pri hraní kompozovaného tanečného repertoáru.
25. Menej často sa cca od 30. rokov – často spolu s bubnom a nejakým aerofónom – pridáva do kopaničiarskych sláčikových hudieb (Horná Súča, okolie Starého Hrozenkova).
26. Prvou bola žiacka dychová hudba založená v roku 1852 Jozefom Matulayom (1825) v Dolnej Súči.
27. V istej dobe sa Ňorkovej sláčikovej hudbe z Hrubej Vrbky hovorilo aj *luteránska muzika* (Holý 1969a: 45).
28. Rovnako školské orchestre a dychové súbory vo fabrikách.
29. Tento trend sme zaznamenali predovšetkým na Slovensku – v kopaničiarskych oblastiach v okolí Trenčína.
30. Pozri ponuku firmy Lídl z roku 1910 pre 6- až 40-členné ansámble (Kurfürst 2002: 771 – 775).
31. Dvaja hráči na bicie nástroje boli v zostave pre ich spevacké kvality.
32. Uvedenú zostavu spomína aj Oprchalová (2000: 113) s tým, že ide o svedectvo Karola Pádívého (1908–1965, do Trenčína prišiel v roku 1928). Pôvod a presnejšie časové zaradenie údajov o zložení dolnosúčanskej hudby sa nám nepodarilo zistiť.
33. Hrala Es trúbka melódiu (druhý hlas)? Pod sprievodnou funkciou „malých tenorov“ sa myslí ich sekundárna melodická funkcia, alebo to, že hrali rytmický sprievod? Ak áno, potom by boli zhodné s „Es komami“ uvádzanými ďalej – terminom *Como* sa v dobových partitúrach označovali rohy hrajúce rytmický sprievod a Es ladenie je altové (= malé tenory?).
34. Okrem nich udáva B křídlovku, dve B baskřídlovky, dve Es trúbky, „bombardon“ Es alebo F a veľký bubon (Černík 2010: 44).
35. K tejto zostave sa môžu pridať (inak vytrácajúce sa) husle, môže byť zdvojená trúbka, alebo už spomínaný akordeón, príp. môže byť zostava redukovaná. Príležitostne vznikajú aj ďalšie eklektické nástrojové zostavy napr. s akustickou gitarou, mandolínou, flautou.
36. Počas medzivojnového obdobia pôsobili napr. v Moravskom Lieskovom dve a susednej Bošáci tri *džezi* (Žákovice 1998: 28; Lehocký 2006: 320; Kravarčík, P. – Lobíková, D. 2000: 159).
37. Napr. v Strážnici (Úlehla 1949: 66) alebo na kyjovskom Dolňácku (Bimková – Vetterl 1970: 232).
38. L. Rutte (1950: 14) spomína pozitívny vplyv účinkovania na *Národopisnej výstave československej* roku 1895.
39. Snahy o zachovanie ľudovej kultúry sú vypuklé aj u Uprkovho žiaka Antoša Frolku (Tasov, 1877–1935) (pozri Frolka 2000: 155 – 183).
40. Skôr sa pravdepodobne saxofón objavuje na trenčianskom Považí. Dokumentuje to aj informácia, že na svadbe v 1930 muzikanta Jozefa Holásku (*1907) z Chocholnej-Kykule, vnuka gajdoša Jana Holásku-Holárika, saxofón hral.
41. Rozdielom vo variačnej technike huslistov a klarinetistov na Horňácku sa po stránke rytmickej aj melodickej venuje D. Holý (1969b: 159–162).
42. Pri prepise dialektu sa v tom-ktorom prípade riadim úzom zaužívaným v slovenskej alebo českej praxi.
43. Zaujímavá je zvuková podobnosť pískania na list a klarinetovej hry v hornej polohe, ako na to upozorňuje D. Holý. Táto paralela rezonovala aj v povedomí ľudí, ako to dokazujú hodnotenia klarinetovej hry „*píská ako na lísteček*“ (Holý 1969a: 371).
44. Pozri tiež prirôvanie klarinetistu Jiřího Ňorka (*1866) ku gajdošovi (Holý 1966: 420, pozn. 136).

45. Veľmi často päťtónové, ale aj sedemtónové, z párnych šesťtónové.
46. Pozri kapitolu 3.
47. Na filmovom zázname (*Fašank ve Strání*, 1949) hrá hudba v zmiešanom obsadení (sláčiková hudba s dvoma klarinetmi a trúbkou). Podľa miestnych informátorov však bola takáto zostava vytvorená len pre potreby filmu z členov kvétnianskeho orchestra (sláčikové nástroje) a stráňanskej dychovky (dychové nástroje). Na základe tohto záznamu si teda možno čiastočne vytvoriť obraz o spôsobe hry piesní k *stráňanskej* dychovou hudbou v Stráni v tomto období.
48. Vychádzajú z nahrávok hudby Jana Ňorka.
49. V hre nátrubkových nástrojov sa rytmická frekvencia v porovnaní s vokálnym tvarom melódie veľmi často znižuje.
50. Ventilová C trúbka.
51. Svoju úlohu iste zohrával aj menší počet muzikantov (hlavne na svadbách) – napr. v niektorých lokalitách v okolí Trenčína sedem až osem.
52. Bodkované rytmy  a  sa neobjavovali v analyzovanom zvukovom materiáli v takej miere, aby sme mohli robiť nejaké zovšeobecnenia.
53. Uvedené možnosti len ilustrujú realizáciu deformácie anapestu v živej praxi. Vzhľadom na obmedzený zvukový materiál nemožno určiť, do akej miery boli/sú spomínané interpretačné nuansy zaužívané, resp. do akej miery ide o individuálne/lokálne špecifiká.
54. Vytváranie rytmického napätia medzi melodickými a sprievodnými hlasmi je charakteristické skôr pre sláčikové nástrojové zoskupenia.
55. Ako pri bežnom posluchu, tak aj pri meraniach (teda hodnoty pohybujúce sa okolo 5,00 – pentola).
56. Dnes už možno ťažko povedať, či absenciu zhŕšťovania na niektorých nahrávkach možno vysvetľovať ako autochtónny jav, alebo nivelizáciou spôsobenú inou hernou praxou mladšej generácie či kapelníkom v prípade frázovania nenadväzujúcim na staršiu tradíciu.
57. V tomto zmysle nám rezonuje práve úsečný herný štýl klarinetov v dychovkách, ktorý je iste bližší západoeurópskej praxi ako viazanému a neraz bohato zdobenému spôsobu hry klarinetistov spätému so staršou hudobno-tanečnou tradíciou.
58. Napr. Brodské (1979; FSRo ST 3293).
59. Ondrej Blaho st., Habánik.
60. Najvypuklejšie u huslistov z Priepasného.
61. Tento jav je len logickým dôsledkom povahy celkovej súhry – teda prevahy kolektívnosti na strane jednej (dychové hudby) a individualnosti na strane druhej (sláčikové združenia).
62. Ako najrukolapnejší sa nám javí práve v myjavskej oblasti značne rozšírené zostrovanie bodkovaných rytmov.
63. V lokalitách, kde sa postupne sláčikové zoskupenia rozrúšali priberaním väčšieho počtu aerofónov (príp. zároveň úbytkom husiel), dychy prirodzene preberajú hlavnú melodickú funkciu (napr. Moravské Lieskové, Nová Lhota).
64. Harmonické zádrže v nižších melodických hlasoch sú bežnou manierou dychových hudieb. V porovnávanom materiáli sme sa však s týmto spôsobom hry u dolnotrenčianskych ansámblov stretli minimálne, materiál však nebol dostatočne početný na vyvodenie jasných záverov.
65. Ako vidno na príklade, spomínaná figúra nemusí byť vedená len v protipohybe, ale aj ako vyplnenie melodického skoku (Pr. 25, t. 2).
66. Ďalší huslisti hrajú menej zdobený *druhý prim*, *obligát*, novšie paralelne vedený *terc* (hudba J. Kubíka-Majstra).
67. V literatúre sa možno stretnúť aj s termínom voľný kolorovaný protihlas (podľa J. Stanislava, Holý 1969b: 132).
68. *Zriadená kapela* – hudba hrávajúca štátnym úradníkom v maďarskom kasíne na Myjave; *iné veci* – nielen ľudový repertoár.
69. V uvedenom príklade ide len o heterofonické vybočenia v prime a klarinete.
70. Pôvodne v heterofónnom unisone, neskôr v terciovom dvojhlas.
71. Sláčiková trojka s dvoma C(?) klarinetmi. Hudba v tomto obsadení síce hrala len v rokoch 1957 – 1958 pri príležitosti Horňáckych slávností (sláčikové nástroje hrali muzikanti z Veľkej nad Veličkou), ale herný štýl a súhru oboch klarinetistov možno považovať za štýlotvornú (ich herný prejav je na záznamoch z oboch ročníkov veľmi homogénny).
72. Hudba v obsadení husle prím, dva B klarinety, akordeón a bicie (veľký a malý bubon a činel).
73. Súčasťou súzvuuku bola aj melodická hra akordeonistu, ktorá ale nebola transkribovaná, keďže zvuk akordeónu bol na nahrávke veľmi potlačený.
74. Hra spamäti bola rozšírená najmä v období, keď boli domáce krútiwe tance bežnou súčasťou tanečného repertoáru obce. Po druhej svetovej vojne s príchodom mladšej generácie muzikantov a kapelníkov bolo čoraz častejšie zvykom rozpisovať do nôt aj túto vrstvu repertoáru.
75. Unisono je na starších záznamoch dychovej hudby z Kubrej (rok 1949) dominantným typom súhry melodických nástrojov.

PRAMENE:

Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pracovisko Brno, sbírkové a dokumentačné fondy, sign. A 999, Jelínková, Zdenka: *Poznámky k tanečním zábavám atd. Nová Lhota*. Nedatovaný rukopis.
Muzeum Jana Amose Komenského, knižnica, Stivar, František et al.: *Podjavořinská dědina Korytná*. Nedatovaný rukopis.

LITERATÚRA:

Bimková, Milada – Vetterl, Karel 1970: Lidové kapely písně a tance. In: Hurt, Rudolf a kol.: *Kyjevsko. Vlastivěda moravská*. Brno: Musejní spolek, s. 229 – 240.
Bystřina, Otakar 1926: *Súchovská republika. Kronika mládí*. Brno: Moravské kolo spisovatelů.

Obecný úrad Dolná Súča, *Kronika Dolnej Súče*. Nedatovaný rukopis. Nečíslované.
Stopka, Pavol [1988]: *Z Drietomskej doliny* [...] Rukopis. [2 zošity, jediný časový údaj 1988, zápisky rôzneho dátá, strany nečíslované] Dostupné u rodiny Stopkovej v Drietome.

Cádra, Janko 1911: Spev, hudba a tance. In: Bodnár, Július (ed.): *Myjava*. Myjava: Daniel Pažický, s. 313 – 357.
Cibulka, Stanislav 1984: Ozdobnosť v hre myjavských predníkov. In: Leng, Ladislav et al.: *Varičná technika predníkov v oblasti západ-*

- ného, stredného a východného Slovenska. Bratislava: Osvetový ústav, s. 67 – 83.
- Černík, Josef: Zpěv a hudba moravských kopaničářů. In: Toncrová, Marta – Uhlíková, Lucie (eds) 2010: *Písňe z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno, s. 41 – 44.
- Demo, Ondrej 1978: Myjava a jej kopaničiarske okolie. *Rytmus* 10, s. 16 – 19.
- Dúžek, Stanislav – Garaj, Bernard 2001: *Slovenské ľudové tance na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- Elschek, Oskár 1975: Piesne a hudba. In: *Slovensko. Ľud*. 3 diel, II. časť. Bratislava: Obzor, s. 1069 – 1097.
- Elschek, Oskár 1983: [Die] *Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Tl. 2. Die slowakischen Volksmusikinstrumente*. Leipzig: Deutsch. Verl. f. Musik.
- Frolka, Antoš 2000: *Mezi paletou a písní. O malíři Frolkovi a jeho rodině*. Zpracovali a k vydání připravili Dušan Holý a Ludmila Holá. Brno: Host.
- Holý, Dušan 1969a: Ňorkova muzika z Hrubé Vrbky. *Národopisné aktuality* 6, č. 1, s. 31 – 55.
- Holý Dušan 1969b: *Probleme der Entwicklung des Stils der Volksmusik. Volkstümliche Tanzmusik auf der mährischen Seite der Weissen Karpaten*. Brno: Universita J. E. Purkyně.
- Holý, Dušan 1977: [Hudba]. In: Kol. autorů: *Lipov 1976. Revoluční proměny jiho-moravské vesnice*. Lipov: JZD Obránců míru, s. 116 – 119.
- Jakubík, Juraj 2012: *Ľudová hudobná inštrumentálna tradícia Javorníkov*. Bakalárska práca. Nitra: UKF.
- Jurášek, Jaroslav 1961: *Lidová hudba Samka Dudíka z Myjavy*. Diplomová práce. Brno: JAMU.
- Klusák, Vladimír 1944: Velická hudební tradice. *Úprkuv kraj* 3, č. 5 – 6, s. 3 – 4.
- Kravarčík, Pavol – Lobíková, Danko 2000: Hudobné tradície v Novej Bošáci. In: Kravarčík, Pavol (ed.): *Nová Bošáca 1950–2000*. Nová Bošáca: Obecny úrad, s. 157 – 160.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Lehocký, Jozef 2006: *Ľudové piesne, spevné a tanečné tradície spod Bielych Karpát I*. Trenčín: Kultúrne centrum Sihot'.
- Leng, Ladislav 1960: *Spevy a tance z Myjavy*. Bratislava: Osvetový ústav.
- Michalovič, Peter 2015: *Ľudová nástrojová hudba na Záhorí*. Skalica: Záhorské múzeum v Skalici.
- Obuch, Peter 2006: *Tradičné sláčikové združenia na Myjavsku*. Diplomová práca. Nitra: UKF.
- Obuch, Peter 2011: *Tradičná hudobná kultúra na slovenskej a moravskej strane Bielych Karpát*. Dizertačná práca. Nitra: UKF.
- Oprchalová, Monika 2000: Dychová hudba v Dolnej Súči. In: *Dolná Súča. (1208 – 1998)*. Dolná Súča: Obecny úrad, s. 104 – 124.
- Pavlík, Vladimír 1971: Hudci – dokončení. *Malovaný kraj* 7, č. 4, s.18.
- Plocek, Jiří 2001: *Proměny v čase. Tradiční hudba na Moravě ve 20. století*. [CD buklet.] Brno: Gnosis.
- Procházková, Jarmila 2006: *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru I. Komentáře*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.
- Rutte, Ladislav 1950: *Horňácko ve zpěvu, hudbě a tanci*. Gottwadow: Svít, s. 13 – 18.
- Úlehla, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- Václavík, Antonín 2005 (1930): *Luhačovské Zálesí*. Luhačovice: ATELIER IM.
- Vetterl, Karel 1976: Klarinet v cimbálových kapelách na Slovácku. *Národopisné aktuality* 4, č. 2, s. 165.
- Vetterl, Karel 1960: Doslov. In: Vetterl, Karel – Jelínková, Zdenka (eds.): *Lidové písňe a tance z Valašskokloboucka II*. Praha: Nakladatelství ČSAV, s. 388 – 453.
- Zálešák, Cyril 1964: *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava: Osveta.
- Žákovic, Milan 1998: *Dejiny hudobných súborov v Moravskom Lieskovom*. [Moravské Lieskové]: s. n.

OSTATNÉ ZDROJE:

- Fašank ve Strání* [ČB film]. 1949 [réžia V. Kašlík].
- Majstr Jožka Kubík (1907–1978). Z hudebního a mudroslovného odkazu legendárního hornáckého primáše* [CD]. Brno : Aton, 2000.
- Drsná pohlazení. Ňorkova muzika a zpěváci z Horácka* [CD]. Brno: Aton, 1999.
- Jan Miklošek. Zpěvák, vypravěč, hudec a tanečník z Hrubé Vrbky* [CD]. Brno: Aton, 2001.

Summary

Aerophones in folk ensemble music in White Carpathians

Modern aerophones permeated the rural musical traditions in the Slovakian-Moravian borderland in the last quarter of the 19th century. At that time, the boom of rural brass music bands began and clarinet and trumpet (as well as other brass instruments later-on) became stable parts of string and cimbalom music bands. After the World War I., the brass instruments formed music bands with 2 – 4 members and an accordion. This happened mainly on the Slovakian side of the borders; the music bands became part of “jazzes” – groups representing the rural form of town dance orchestras; the rural bands also included saxophone. From the perspective of the style of play, common regional earmarks can be found – despite individual peculiarities – in variations and mutual coordination of melodic voices. The clarinet players featured figurations that seemed to be deciding to create an own style; the trumpet players rather used time-proven melodic patterns for their variable heterophony. The play of melodic musical instruments in brass music bands is typical for its moderation in variants; peculiar is the deformation of several rhythmic patterns (the Trenčín area). From the perspective of polyphony, heterophony and tierce-parallelism dominate; the advanced style of playing the clarinets (the ethnographic area of Horňácko) features figurative contra-voice.

Key words: Aerophones in folk instrumental groups; interethnic relations; style of playing; coordination of melodic instruments; string groups; brass music.

NĚKOLIK POZNÁMEK K CHODSKÉ A CHEBSKÉ LIDOVÉ HUDEBNÍ KULTUŘE A JEJÍ INTERPRETACI

Tomáš Spurný (Denzlingen)

Tento příspěvek předkládá zamyšlení nad některými jevy spjatými s dudáckou hudbou jižních a západních Čech. Metodologicky vychází jak z analýzy dobových pramenů, tak z vlastní hudební praxe autora.¹

Když jsem se v roce 1995 jako zaměstnanec Ústavu folkloristiky a etnografie (dnes Etnologický ústav) Akademie věd České republiky v Praze podílel na vydání sbírky Thomase Antona Kunze *Böhmische Nationalgesänge und Tänze / České národní zpěvy a tance I – II* (1995), netušil jsem, jak moc mne tato práce ovlivní a jakým způsobem určí směr mého bádání i mé aktivní muzikantské praxe. V té době jsem zároveň spolupracoval s Německým archivem pro lidovou píseň ve Freiburgu na analýzách německých lidových písní z Čech, Moravy a Slezska, které byly součástí tzv. Pražské sbírky² (pod signaturou FNO – Fond národní obnovy). Při katalogizování cca 88 000 lidových písní Němců z Čechách, Moravy a Slezska jsem objevil rukopis Antona Kohla. Jedná se o nepublikovaný pramen z jižního Chebska, který obsahuje záznamy instrumentálních variací lidových písní, jak je na počátku 19. století hrála dudácká muzika. Sbírkou vznikla pravděpodobně v oblasti mezi Planou u Mariánských Lázní a Borem u Tachova a zapsána byla v roce 1865 jako muzikantská vzpomínka na mládí.³ Třetím výrazným pramenem, který mne ovlivnil, byly digitalizované nahrávky z fonografických válečků, které v roce 1909 pořídil Otakar Zich. Na snímcích lze slyšet hru jihočeského dudáka Františka Kopšíka z Klenovic u Soběslavi (soběslavská Blata) a záznamy blíže nespecifikované dudácké muziky z Chodska (Tyllner 2001).

Pro potřeby této studie byly dále použity také dvě edice Jaroslava Markla, a to *Česká dudácká hudba* (Markl 1962) a *Nejstarší sbírky českých lidových písní* (Markl 1987). Posledním důležitým zvukovým pramenem jsou gramodesky, na nichž byla opět na popud Otakara Zicha v pěti ukázkách zachycena v roce 1929 chodská dudácká muzika (též Kratochvíl 2009).⁴

Všechny výše uvedené prameny nám zprostředkovávají jihočeskou a západočeskou dudáckou hudbu v notových a zvukových záznamech zhruba od počátku 19. století až do konce 20. let 20. století, dokládají mini-

mální proměny hudebního stylu v oblasti české dudácké hudby a zároveň představují možné východisko pro stylovou interpretaci české dudácké lidové hudby ještě neovlivněné masmédií a pozdějším vývojem v oblasti folklorního hnutí od 50. let 20. století. Jedná se vlastně o unikátní konstelaci notových a zvukových pramenů, které dokládají nepřerušenou tradici této hudby přes jedno století a které by zároveň mohly sloužit k dalšímu pěstování a rozvíjení této hudby. Navíc jsou přínosem nejen pro českou „folklorní“ scénu, ale i pro zájemce o lidovou hudbu Čech v zahraničí, především v Bavorsku a Rakousku, regionálně mohou nejvíc obohatit činnost spolků chebských obcí integrovaných v Sudetoněmeckém krajském sdružení.⁵

Z hlediska interpretačního stylu se tyto autentické snímky vyznačují určitou syrovostí, spontánností výrazu a jednoduchostí. Hudební frázování je převážně *non legato* – bez obloučku, což platí pro všechny tři nástroje (dudy, housle i klarinet). Frázování je v pravidelném pulzu, ale jednotlivé drobné noty (většinou osminy nebo šestnáctiny) nejsou hrány rovně, ale jakoby „swingově“ v *non legatu*.⁶ Znamená to, že každá druhá osmina je maličko zpožděna a dvojice not zní jako triola, z nichž první nota je dvakrát delší než nota druhá. V nepravděpodobnosti frázování však nalézáme v těchto nahrávkách i modus opačný (krátká a dlouhá). Také dvojhlas nástrojů není vždy zákonem, zaznamenáváme i hru unisono. Poslech nahrávek dává přesný návod k tomu, jak lze zacházet s dochovanými písemnými notovými prameny a jak by mohla vypadat stylově poučená autentická interpretace těchto pramenů. Bohužel se s tímto trendem v oblasti pěstování hudebního folkloru setkáváme zatím jen výjimečně.

Naše generace narozená dlouho po roce 1945 vyrůstala v představě, že folklor je národnostně vyhraněný fenomén – že jsou sice jisté přesahy, ale že právě česká lidová hudba má svá specifika, která se jinde nevyskytují – a že české je to, co je prezentováno v češtině. Vše ostatní pak patřilo do oblasti menšinových kultur. Není proto divu, že po roce 1989 a právě při práci na edicích výše zmíněných pramenů se stala nejzajímavějším tématem

otázka hudebních projevů společných pro české i německé jazykové prostředí. Během veřejné prezentace sbírky T. A. Kunze u příležitosti jejího vydání bylo poukazováno na migraci nářevů mateníků⁷ a na nejstarší verzi tance furiant v češtině i v němčině.⁸ Přesto řada dalších drobných fenoménů při veřejné prezentaci této sbírky unikla pozornosti badatelů a dodnes se k nim nikdo nevrátil.

Jeden takový projev se týká celé starší vrstvy české lidové hudby. Jde o problém existence tzv. chebských koleček (německy nazývaných *Roija*)¹⁰, která v německých jazykových oblastech Čech na rozdíl od českých během 19. století rychle vymizela a v dnešní praxi folklorních souborů chebských obcí (Eghalanda Gmoin) Sudetoněmeckého krajanského sdružení již nejsou pře-

stována. Výše uvedené prameny tak představují inspiraci a nové podněty i pro soubory zabývající se německými jazykovými regiony západních Čech. Kolečka jako etnomuzikologický fenomén (hudební i taneční) přesahují jazykové hranice národopisných oblastí a v tomto kontextu dosud nebyla prezentována. Ve sbírce T. A. Kunze (ale i v Rittersberkově sbírce¹¹) se nachází několik těchto nářevů, které unikly pozornosti badatelů a které dokumentují jednotnost české a německé lidové hudební kultury. I když se jedná o stav před rokem 1848, je zajímavé se na několik těchto melodií zaměřit.

Tak např. ve faksimile Kunzovy sbírky (Kunz 1995: 50) nacházíme pod č. 169 (v hranaté závorce 178) následující píseň z Loketska:



Kunz. Hiezt hob i mi a Moil am Tonz - - buan as - - gsa, sie geht sua schein
 Markl, 1982 : Eizt hob i mia a Moi - - dail am Tanz - - buan as - - gsea, sie geit sua schöi

trat - - schet in Roi - - a dau - - her. Ja win - - kan ja wan - - ken, ja
 trat - - schet in Roi - - ja dau - - hea; ia win - - ken, ia won - - ken, ia

wu - - na - - schöns tan - - zen, des is a sua schea drum mouß i zu ia gea.
 wu - - na - - schöins ton - - zen, des is a sua schöin, drum mouß i zu ia gain.

Z hlediska průběhu melodie by se mohlo jednat o tzv. prolamovanou melodii, jak je známe např. z Chodska, nebo dokonce o instrumentální variaci na píseň. K této variaci byl volně zaznamenan text písně. Abstrahujeme-li totiž tuto melodii a zbavíme ji ozdob, vypadá následovně:



Kunz. Hiezt hob i mi a Moil am Tonz-buan as - gsa, sie geht sua schein
 Markl, 1982 : Eizt hob i mia a Moi-dail am Tanz-buan as - gsea, sie geit sua schöi

trat - schet in Roi - a dau - - her. Ja win - kan ja wan - ken, ja
 trat - schet in Roi - ja dau - - hea; ia win - ken, ia won - ken, ia

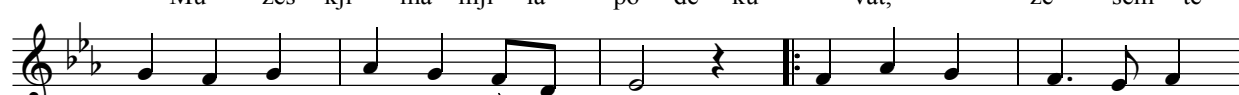


wu - na-schöns tan-zen, des is a sua schea drum mouß i zu ia gea.
 wu - na-schöins ton-zen, des is a sua schöin, drum mouß i zu ia gain.

Takto abstrahovaná melodie je vlastně variantou chodské písně *Můžeš mi, má mjlá, poděkuvát* z Mrákova na Chodsku, z repertoáru dudáka Bohumila Krause (Bláha 1990: 104):



Mů - - žeš kji má mji - lá po - dě - ku - - vát, že sem tě



na - u - čil dě - ti cho - - vát, dě - ti cho - vát, cho-vát,



ka - ši va - - řit, že sem tě na - u - čil ho - spo - da - - řit.

Variace



Ve faksimile Kunzovy sbírky (Kunz 1995: 37) se nalézá píseň *Bo meina Scchwarzen* z Klatovska:

Bo mei - - na Schwar - - zen war e heut Nacht so gern,
 dei kua recht far - - zen das heier e gern.
 Haut sei a Ma - lerl wei a Zu - ka sua seiß, und
 wenn meh ner s' Lau - da heüt Nacht drü - - ba leiß.

I v tomto případě se jedná o zápis variace. Po oproštění melodie vypadá píseň takto:

Bo mei-na Schwar - - zen war e heut Nacht so gern, dei kua recht far - - zen
 das heier e gern. Haut sei a Ma - lerl wei a Zu - ka sua
 seiß, und wenn meh ner Lau - da heüt Nacht drü - ba leiß.

Jedná se o melodii, kterou má rovněž píseň *Hdyž sem šel k lesíčku* z Chodska (Jindřich 1926: 32–33, č. 16):

Hdyž sem šel k le - sí - čku, kou - kal sem na smr - čku, vo - na mně na vr - šku



Také ve faksimile Kunzovy sbírky (Kunz 1995: 38) nacházíme melodii, která připomíná českou píseň:



Srovnáme ji s písní *Třebas já pole, louky neměl* (Markl 1987: 260, č. 47) z Klatovska:



Ačkoli u těchto písní není žádná nadepsána jako kolečko nebo *Rojja*, z jejich charakteru i ze souvislosti je patrné, že se jedná o tento tanec. Kolečka – podobně jako instrumentální obsazení housle, dudy a klarinet – tvoří spolu s dalšími typy písní a tanců (např. mateníky, furianty) základ svébytnosti chodské i chebské hudby. Při tomto zkoumání se dokonce zdá, že chebská a chodská lidová dudácká hudba byla jednolitou lidovou hudeb-

ní kulturou dvou jazyků. Připočteme-li k tomu ještě další příbuzné nebo podobné dudácké písně z jižních Čech, dostáváme se k široké oblasti od Loketska a Karlovarska přes Chodsko až k oblastem Budějovicka, popřípadě i Českomoravské vysočiny – Horácka, okolí Pacova, kde byla rovněž dudácká hudba pěstována. Regionální rozdíly v repertoáru a tanečním způsobu na tomto faktu nic nemění.

Důležitým aspektem, který bych v kontextu tohoto příspěvku rád připomenul, jsou **dvě protikladné tendence** nahlížení na lidovou hudbu obou regionů (Chodska i Chebska): náhled obecný, vycházející z analýzy obou regionů, který vidí lidovou hudební kulturu obou jazykových oblastí jako jednotnou, a náhled národnostní, který vidí obě lidové hudební kultury izolovaně, resp. zabývá se pouze jednou národnostní oblastí bez znalosti druhé.

Kunzova sbírka nám podává obraz situace před rokem 1848 a prezentuje kulturu všech oblastí Čech bez ideologického zaměření či výběru, zde se jeví celá lidová hudební kultura Čech obou jazykových oblastí jako jednotná. Při četbě Baarovy trilogie týkající se regionu Chodska (*Paní komisarka – Osmáctýřicátníci – Lůsy*) již nicméně nacházíme národnostní rozpory, které by mohly svědčit o změně společenské situace kolem roku 1848; jinak je vnímána národnostní situace přímo v oblastech Chodska a Chebska, a jinak ve vnitrozemí, popřípadě v hlavním městě Praze. Jindřich Šimon Baar např. ústy řídícího Aloise Jindřicha líčí, jak se v Postřekově učí děti ve škole česky i německy (Baar 1929: 248).¹² Také další důležitá postava Baarova románu, vlastenecky uvědomělý páter Jakub Faster, líčí tuto česko-německou symbiózu: „*Pokud lidská paměť – psaná i zkazkami udržovaná – sahá, na nejzazším západě našeho království žijí po celé věky v nejtěsnějším sousedství dva světy: slovanský a germánský. Dřevěný sloup nad fořtovnou na Výhledech tvoří mezník mezi těmito světy. Lidé se tady dnes rodí, žijí, umírají a po celý život jim ani na mysl nepřijde, aby se navzájem počeštili, anebo poněmčili. Pokládají za samozřejmou povinnost, umřít v tom, v čem se zrodili. Nosí své kroje, zpívají své písně, my se smějeme ‚hloupým Němcům‘ a Němci ‚hloupým Čechům‘, chodíme do společné školy, kde se vyučuje česky i německy, chodíme do společného kostela, kde se čte evangelium česky i německy a klademe své nebožtíky na společný hřbitov. My putujeme do Němec k Ježíškovi na Brodě a k Boží krvi v Nových kostelích, Němci z Prenetu a Maxbergu chodí na pouti do Klenčí k sv. Martinu, na sv. Hoře a k Dobré Vodě v Dražinově. Naši sedláci kupují a prodávají dobytek v německé Hostouni a Bavoráci chodí na dobytčí trhy do Kdyně. O muzikách dojde často k řezi mezi námi a Němci, ale to jsou pouhé zálezné zápasy, které se odehrávají i v rýze českých anebo německých vsích. Přivede-li si náš člověk ženu z Němec, hned druhý den začne mluvit česky, vychovává děti po česku a obléká se jako Česka. A zase*

naopak, přiznal-li se někdo do německé vsi, ví, že čelem zed' neprorazí a kdo chce s vlky být, že musí s nimi výt.“ (Baar 1929: 201–202).

Baar pak v postavě Boženy Němcové naráží na protikladné chápání česko-německé problematiky v českém vnitrozemí: „*Totě strašné, zalomila rukama náhle paní Božena Němcová, až se všichni lekli, kam se podělo národní uvědomění! Což necítíte hrozné nebezpečí, jež se na nás valí?*“ (Baar 1929: 202)

O prolínání obou jazykových kultur v těchto regionech a jejich splývání v oblasti lidové hudební tradice svědčí zmínka v publikaci Josefa Režného *Po stopách dudáků na Chebsku*: „Otakar Zich se ve své studii o českém tanci s proměnlivým taktem zmiňuje o oblíbené ‚Furiantu‘ nejen v českém, ale i v německém prostředí a poznamenává, že čeští muzikanti docházeli velmi často do sousedních německých vesnic. Někdy kolem r. 1903 se Zich zeptal dudáka Jana Kobese z Domažlic: ‚Co jim hraje?‘ ‚No naše písničky. A jakpak se jim líbí?‘ ‚A zpívají je?‘ ‚I něco voni při nich brblají, člověk jim nerozumí.‘“ (Režný 1992: 33)

Písně, které dudák Jan Kobes zmiňuje, byly zcela jistě nejen mateníky, ale i kolečka a další tance, které byly rozšířeny v obou regionech. V německých materiálech a sbírkách vydaných od druhé poloviny 19. století až po dobu po roce 1945 se však o chebských kolečkách najdou zmínky jen sporadické. Výjimku tvoří sbírka Alberta Brosche *Der Liederschatz des Egerlandes*, kde je u písně č. 1434 *Baua, schau raus ban Fenstala*¹³ dokonce doplněna jakási stručná charakteristika tance, a dále článek Rudolfa Schückera v časopise *Unser Egerland*, kde se rovněž nachází popis tance (Schücker 1921: 3). Žádný z těchto pramenů však nepřináší přesný popis tanečních kroků a dodnes pro tyto kroky není v němčině jednotná odborná etnochoreologická terminologie. Jako kdyby v německých písňových sbírkách po roce 1848 i v příslušné literatuře byla snaha tyto tance a písně z pramenů a literatury vyřadit, nebo se jimi příliš nezabývat. Může to být důsledek historického vývoje repertoáru v oblasti lidové hudby, může to však být také ideologický důsledek společensko-politického vývoje. V předmluvě k jednomu z hlavních pramenů této doby, sbírce Aloise Hruschky a Wendelina Toischera *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*, čteme následující charakteristiku německých písní z Čech: „Oproti tomu musíme zdůraznit, že ta většina nejlepších lidových písní je obecným vlastnictvím celého německého národa; dokazují, že

Němci, ať už žijí kdekoli, ať už je dělí jakékoli vzdálenosti, hranice a doby, zůstávají a zůstanou jedním národem.“¹⁴ (Hruschka – Toischer 1892: VI-VII) Ve zmíněném textu se oba autoři sbírky odvolávají jen na německé prameny a tradice a v rámci charakteristiky nasbíraného materiálu řadí do jedné skupiny všechny krátké popěvky *Stückla*, *Schnadahüpfel*, *Rundas*, všeobecně spojují tuto kategorii písní s alpskými zeměmi a zdůrazňují, že v Čechách končí výskyt těchto písní tam, kde končí chebský (hornofalcský a východofrancký) dialekt (Hruschka – Toischer 1891: XII–XIII).¹⁵ Nikde se nevyskytuje termín *Rojja*, obecně je poznamenáno, že tyto písně jsou původně ryze taneční, více však autoři nerozlišují a podle textové formy řadí tyto písně do skupiny *Vierzeiliger*¹⁶ (čtyřřádky). Srovnání s českým jazykovým prostředím chybí. Jakoby se chtěli oba sběratelé, ale i jejich pozdější následovníci distancovat od všeho, co by spojovalo německou lidovou hudbu z Čech s českým jazykovým územím.

Také v doslovu Hatto Zeidlera k prvnímu vydání písňové sbírky Alberta Brosche *Der Liederschatz des Egerlandes* (Brosch 1886) najdeme velmi jednostrannou charakteristiku chebské lidové hudby. V rukopisné sbírce Karla Krause z Lobez u Falkenau (Falknova, dnes Sokolov) z roku 1816 nachází Zeidler v nápěvech vlivy lidové hudby „z Franků“ (Brosch 1886: 392), v pozdějších sbírkách vlivy severobavorské, v krátkých vokálních útvarech vycházejících z akordické melodiky, nazývaných *Troudi*,¹⁷ vidí autor alpské vlivy (tamtéž: 393). Oproti tomu vliv české lidové hudby je prý malý (tamtéž: 393). Tato tvrzení svědčí o malé znalosti jak česko-německé problematiky, tak české lidové hudby. Vždyť z guberniál-

ních pramenů se u Brosche nacházejí většinou jen texty, ale žádné nápěvy.

Na rozdíl od uvedených tvrzení a pojetí pokládám na základě zkoumání německy a česky psaných pramenů lidovou hudební kulturu Chebska a Chodska za jednotnou kulturu z hlediska nápěvového, tanečního i instrumentálního (obsazení dudáckých muzik). Odlišnosti lze nalézt pouze v hledisku jazykovém.

Své úvahy o interpretaci pramenů spjatých s chebským hudebním folklorem bych zakončil dvěma podle mého názoru zásadními požadavky:

1. teoretické i praktické zkoumání a interpretace této hudby by mělo vycházet ze znalosti pramenů obou jazykových prostředí;

2. s praktickou realizací materiálu obsaženého v pramenech obou jazykových prostředí by se mělo zacházet podobným způsobem, jako je tomu při stylově poučené interpretaci např. dobové artifiční hudby, tedy využít znalosti nejstarších zvukových a notových záznamů a jejich srovnání s dnešní situací v pěstování folkloru.

Lidová hudba a lidový tanec se sice nemohou vrátit do původních funkcí, které plnily v oblasti živé lidové tradice, ale jejich smysluplná a stylově poučená interpretace v přísnějším slova smyslu může dnešního člověka právě svým autentickým výrazem významně oslovit. Aktuální zůstává i psychoterapeutické působení pěstování lidové hudby a tance. Na rozdíl od uměleckých pojetí či stylizačních úprav/aranžů lidové hudby by však v takto postavené interpretaci lidové hudby měla platit zásada, že v jednoduchosti je krása.

POZNÁMKY:

1. Autor od roku 1989 vede soubor Pošumavská dudácká muzika, který založil, věnuje se výuce dud a klavíru, zabývá se lidovou hudbou německých jazykových oblastí Čech, historicky poučenou interpretací klasické hudby a historickými klávesovými nástroji.
2. Tzv. Pražská sbírka je rukopisná pozůstatost německých národopisců působících na půdě Státního ústavu pro lidovou píseň. Nacházejí se v ní nejen rukopisné záznamy lidových písní, ale také slovesného folkloru, popisy zvykosloví či lidové stravy. Sbírka je členěna podle oblastí Čech, Moravy a Slezska, včetně jazykových ostrůvků, a oblastí Slovenska obývaných karpatskými Němci.
3. Srov. Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha, Fond národní obnovy, Aus dem Nachlass von Czerny, sign. E 36/1–22. Jedná se o 22 rukopisných záznamů instrumentálních melodií koleček, nad nimiž je volně kurentem doplněn text písně. Svazek listů notového papíru má 25 stránek formátu B4. Geografický původ sbírky odvozují na základě zmínek o lokalitách v textu a podle instrumentálního obsazení, které odpovídá seskupení, v němž vystupovala

a hrála dudácká muzika pradědečka dudáka Adolfa Husky, jak se o ní zmiňuje Josef Režný (1992: 42).

4. Nahrávky jsou obsaženy v publikacích *Antologie autentických forem československého folklóru* (Venhoda – Elschek 1962) a *Lidová hudba v Československu 1929–1937. Nahrávky Fonografické komise České akademie věd a umění* (Kratochvíl 2009).
5. Bund der Eghalanda Gomin sdružuje potomky Němců násilně vysídlených z různých regionů západních Čech od oblasti Plzeňska až po Aš, Cheb, Kraslice a Karlovy Vary. Členem se však může stát prakticky každý, kdo se zajímá o kulturu regionu Chebska a její pěstování.
6. Praktika obdobná interpretaci barokní hudby, tzv. hra „inégál“.
7. Kunz 1995: faksimile s. 40 / č. [122] [113], s. 42 / č. [133] [124], s. 49 / č. [173] [164]; Markl 1962: 119–120; Jindřich 1955: s. 222–223 / č. 288; Kunz 1995: s. 40 / č. [121] [112], s. 42 / č. [134] [125], s. 49 / č. [172] [163]; Markl 1962: 117–118; Jindřich 1955: s. 204 / č. 66, 22, s. 223 / č. 289.

8. Kunz 1995: faksimile s. 20 / č. [64]) [61]; Markl 1987: s. 549 / č. 8.
9. Pokud používám ve spojení s lidovou hudbou termín česká, rozumím tím nikoliv jazykový, ale geografický model; slovo český bych zde přeložil do němčiny jako *böhmisch*, s poznámkou, že se týká písní v obou jazycích.
10. Jako první na tento pojem poukázal Rudolf Schücker v časopise *Unser Egerland* (Schücker 1921: 3), po něm Albert Brosch ve své sbírce *Der Liederschatz des Egerlandes* u č. 1434. Jejich výzkumem a záznamy se na Karlovarsku zabývali také vedoucí karlovarského folklorního souboru Dyleň, manželé Aleša a Miroslav Balounovi. Slovo *Roija* pochází z německého „Reigen“, v oblastech Vogtlandu se vyskytuje jako *Rundas*. Dalo by se přeložit jako rej (taneční rej).
11. [Ritterberk, Jan] 1825: *České národní písně / Böhmische Volkslieder*. Oddíl nářevů. Oddíl textů. Praha: [b. v.]. Kritické vydání in Markl 1987.
12. Dílo vzniklo v roce 1923 a líčí tedy situaci již s velkým historickým odstupem.
13. Píseň je přetištěna in Jungbauer – Horntrich 1972: s. 679 / č. 626.
14. „Wenn sich auch die meisten Lieder unserer Sammlung mit größeren oder kleineren Abweichungen in anderen deutschen Gegenden wiederfinden, so beweist dies nur von neuem, wie alle Deutschen, wo immer sie leben, welche Fernen, Grenzen und Zeiten sie auch trennen mögen, ein Volk sind und bleiben.“ (Překlad autor)
15. To neodpovídá skutečnosti, neboť česká kolečka se vyskytují od oblastí Plzeňska, Pošumaví a jižních Čech až po Pacovsko v Kraji Vysočina či po jižní okraj Středočeského kraje. Byla většinou spojena s existencí dudácké muziky.
16. Dnes běžné německé označení „Vierzeiler“.
17. Obdoba chodských *jukaček*.

PRAMENY A LITERATURA:

- Baar, Jindřich Šimon 1929: *Paní komisarka*. Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské.
- Bláha, Zdeněk 1990: *100 kusů pro sólo dudy a duo dudy*. Domažlice: Okresní kulturní středisko.
- Brosch, Albert 1986: *Der Liederschatz des Egerlandes*. Band I.–IV. Ed. Seff Heil. Sulzbach-Rosenberg: Arbeitskreis Egerländer Kulturschaffender.
- Holas, Čeněk 1908: *České národní písně a tance*. Díl I. Praha: B. Kočí.
- Hruschka, Alois – Toischer Wendelin 1891: *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*. Prag: Deutscher Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag.
- Jindřich, Jindřich 1926: *Jindřichův chodský zpěvník*. Díl I. Kdyně: Okresní osvětový sbor ve Kdyni.
- Jindřich, Jindřich 1955: *Jindřichův chodský zpěvník*. Díl VIII. Praha: SNKLHU.
- Jungbauer, Gustav – Horntrich, Herbert 1972: *Die Volkslieder der Sudetendeutschen*. Bärenreiter – Kassel, reprint Dr. Martin Sändig oHG, Walluf bei Wiesbaden.
- Kratochvíl, Matěj 2009: *Lidová hudba v Československu 1929–1937. Nahrávky Fonografické komise České akademie věd a umění*. Praha: Etnologický ústav AV ČR (5 CD).
- Kunz, Thomas Anton 1995: *Böhmische Nationalgesänge und Tänze / České národní zpěvy a tance*. Ed. Lubomír Tyllner. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR.
- Markl, Jaroslav 1962: *Česká dudácká hudba, Praha Orbis*
- Markl, Jaroslav 1987: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Editio Supraphon.
- Režný, Josef 1992: *Po stopách dudáků na Chebsku*. Cheb: Chebské muzeum.
- Schücker, Rudolf 1921: *Roialieder. Unser Egerland* 25, s. 2–3.
- Tyllner, Lubomír (ed.) 2001: *Dudy a dudácká muzika*. 2000. CD. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky.
- Venhoda, Miroslav – Elschek, Oskár (eds.) 1962: *Antologie autentických forem československého hudebního folklóru*. Praha: Supraphon.

Summary

Several notes to folk music culture in the regions of Chodsko and Chebsko, and its interpretation

The contribution submits a thought about some phenomena which are connected with bagpipe music in southern and western Bohemia. In terms of methodology, it is based on an analysis of period sources as well as author's own musical practice, and it tries to apply these on another analysis and the interpretation of bagpipe folk music in the regions of Chebsko and Chodsko. Based on catalogued hand-written records of German songs from Bohemia, Moravia and Silesia, which are stored at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences in Prague, as well as printed Czech and German collections of songs from Bohemia, and the oldest voice records of Bohemian folk music, it is possible to map the continual development of bagpipe folk music in southern and western Bohemia since the beginning of the 19th century to date. The analysis of all the sources shows that the bagpipe folk music from the regions of Chodsko and Chebsko formed a compact culture despite all the language differences between both regions. Due to musical notations in the oldest collections of folk music and due to the oldest voice records, it is possible to interpret the bagpipe folk music from the aforementioned regions reliably and in an informed form even today.

Key words: Bagpipe folk music; stylish interpretation of folk music; interpretation of sources; Germans in Bohemia; Chebsko region; Chodsko region.

MORAVSKÉ PÍSNĚ MILOSTNÉ – NEDOCENĚNÝ MILNÍK MORAVSKÉ HUDEBNÍ FOLKLORISTIKY

Marta Toncrová – Lucie Uhlíková (*Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.*)

Zamýšlíme-li se nad dějinami vědních oborů, činíme tak většinou prostřednictvím přehledu nejvýznamnějších osobností, zásadních děl či hlavních badatelských metod. Není třeba se na tomto místě rozepisovat o tom, že dějiny moravské hudební folkloristiky jsou zcela zásadním způsobem spjaty se jménem Leoše Janáčka (1854–1928) – ačkoliv je u něj obvykle zdůrazňován umělecký charakter osobnosti, je po právu považován za zakladatele vědeckého bádání o moravském hudebním folkloru. Daleko komplikovanější je pozice jeho zásadního edičního počínu na tomto poli – vědecky koncipované sbírky lidových písní nesoucí titul *Moravské písně milostné* (dále MPM), pod kterou je kromě Janáčka podepsán také filolog Pavel Váša (1874–1954). Shodou historických okolností se totiž tomuto dílu prakticky dodnes nedostalo podrobnějšího pojednání či posouzení. Následující text objasňuje nejen důvody, proč se vydání sbírky protáhlo na více než dvacet let (a Janáček se ho nedožil), ale také přibližuje zvláštní strukturu edice, v neposlední řadě pak i možné příčiny nedostatečného docenění díla, které se jako první skutečně vědecká edice stalo inspirací pro další práce a patří tak jednoznačně k milníkům moravské hudební folkloristiky.

Moravské písně milostné a Lidová píseň v Rakousku

V historii vydávání písňových sbírek v českém prostředí se můžeme setkat s různými typy edicí. Devatenácté století i začátek století následujícího se nesly ve znamení velkých souborných (nadregionálních) edicí, které si kladly za cíl ukázat písňové bohatství celého národa. Proto se v jejich titulech také setkáváme s označením „národní písně“. ¹ V době, kdy se započalo s prací na edici MPM, měla domácí vydavatelská praxe za sebou téměř stoleté zkušenosti, při nichž prodělala vývoj od sbírek celonárodních (resp. českých a moravských) ke sbírkám regionálním. ² Zaměření na jediný písňový druh v té době ještě běžné nebylo, i když třídění lidových písní do jednotlivých oddílů podle obsahu nebo funkce najdeme už u Františka Sušila (1853–1859), Karla Jaromíra Erbena (1862, 1864), Eduarda Pecka (1884), Františka Bartoše (1889, 1899–1901) ad. Rozhlédneme-li se po produkci nejbližších středoevropských zemí, zjistíme, že

zvláštní pozornost byla ve studiu i v ediční aktivitě věnována zejména baladám, resp. epice vůbec. Obecně se však dá říct, že tematické edice v prvních sto letech soustavné sběratelské a editorské práce vycházely jen zřídka. ³ V českých zemích vyvstal plán takového projektu teprve v souvislosti s podnikem nazvaným „Lidová píseň v Rakousku,“ (*Das Volkslied in Österreich*), který se rozběhl na počátku 20. století v části habsburské monarchie. ⁴ Zúčastnily se ho rakouské země, země koruny české a některé další oblasti, spadající dnes pod Ukrajinu, Polsko, Itálii a Slovinsko. ⁵ Na území Uher tato akce neproběhla, nejčastěji se uvádí, že z politických důvodů. Zmíněný podnik, iniciovaný prvotně ekonomicky motivovaným záměrem vídeňského nakladatelství Universal Edition, záhy přešel vzhledem ke svému rozsahu a velikosti pod garanci rakouského Ministerstva kultu a vyučování (srov. Tyllner 2005, 2006). Cílem této rozsáhlé sběratelské akce bylo nejen shromažďování lidových písní různých národů monarchie, ale rovněž jejich vydání. Realizace celého podniku byla svěřena odborníkům – hudebníkům, literátům, historikům, hudebním pedagogům, sběratelům a dalším specialistům. K tomu byly v jednotlivých zúčastněných zemích ustanoveny tzv. pracovní výbory. V českých zemích pracovaly čtyři, dva pro české lidové písně a dva pro německé. Na přímělu Otakara Hostinského, předsedy Pracovního výboru pro českou lidovou píseň v Čechách, byl předsedou Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku určen Leoš Janáček. Dalšími členy byli, kromě zástupce vládních úřadů, zemského inspektora Aloise Vlka, různí odborníci – profesor učitelského ústavu v Brně František Autrata pro dialektologii, brněnský architekt Dušan Jurkovič pro lidové stavitelství, lobodický farář Jan Vyhliďal pro sledování života a povahy lidu, jeho zvyky a obřady. Ke spolupráci byli přizváni také sběratelé – Martin Zeman pro Slovácko, Cyril Hrazdira pro Slezsko a Hynek Bím pro Horácko a Hanou. Dodatečně se v roce 1909 stala členkou výboru také Františka Kyselková, která se měla sběratelsky věnovat zejména západní Moravě a dále Brněnsku i jiným regionům. Externě s výborem spolupracovali další sběratelé a odborníci, mezi jinými Pavel

Váša, který měl od června 1909 na starost komparační práce – bylo mu svěřeno zpracování katalogu písňových textů (Vysloužil 1955: 64; Mišurec 1978: 222; Hrabalová 1982, 1984, 1995 ad.).

Prvořadým cílem práce moravsko-slezského výboru bylo zejména systematické doplňování materiálu tak, aby byla zaplněna všechna dosavadní sběratelská bílá místa. Byl vypracován plán lokalit a sítě sběratelů, byly stanoveny i některé písňové druhy, kterým měla být věnována zvláštní pozornost. Janáčkem formulované zásady sběru⁶ a zápisu folklorního materiálu požadovaly „jednak záznam pokud možno autentického folklorního projevu v adekvátních podmínkách, jednak objektivní textový a hudební zápis, podřizující přesně dialekt i tóninu, ve kterých je píseň přednášena. [...] Spolu s komentářem o sociálním, přírodním a etnickém prostředí a o hudebních a charakterových vlastnostech zpěváka měl tak být získán materiál ke komplexní historicko-sociologické analýze“ (Hrabalová 1982: 170). Janáček jako zastánce moderní dokumentace využil pro sběr písní také Edisonův fonograf⁷ a pro zachycení lidových tanců fotoaparát⁸.

Díky sestavě řídicích výborů podniku „Lidová píseň v Rakousku“ i rozsáhlé síti spolupracujících sběratelů v terénu bylo možné již po několika letech uvažovat o zveřejňování sebraných písní, a to prostřednictvím různě zaměřených edicí: některé byly vymezeny geograficky (písně z určitého území), jiné etnicky, pokud byl shromážděn dostatečně rozsáhlý materiál, mohlo se přistoupit i k edicím tematickým. Co se vydávání týká, ponechával tedy centrálně řízený podnik jednotlivým pracovním výborům poměrně značnou autonomii. Podle plánu Janáčkem řízeného moravsko-slezského výboru měly po prvním svazku, který byl věnován písním milostným, následovat díly zaměřené na další písňové skupiny, a to na písně taneční a balady. Zaměření jednotlivých svazků celého díla „Lidová píseň v Rakousku“ bylo ovšem nejsnadnější etapou práce. Jak ukazují zápisy z jednání výboru i korespondence zúčastněných osob, realizátoři stáli záhy před nelehkým úkolem, jímž bylo stanovení vědeckých edičních zásad pro sbírky lidových písní. Spory se týkaly např. zpracování jednotlivých písní, odpovídající notace, řazení materiálu,⁹ ale také jazyka, ve kterém mělo být dílo publikováno (Janáček 1955: 530–536). Protože měla edice sloužit zejména jako zdroj pramenů pro další vědecké studium písňového folkloru jednotlivých národů (plánováno bylo šedesátisvazkové

dílo¹⁰), vzešel z vídeňské řídicí komise požadavek na německý překlad písní ve slovanských a románských jazycích (resp. dialekttech). Po diskuzích a výhradách zejména ze strany zástupců slovanských výborů bylo dohodnuto, že texty písní budou ponechány v originální podobě a překládat se budou pouze výkladové pasáže. Šlo vlastně o akceptaci Janáčkova návrhu dvojího vydání neněmeckých písní, a to prostřednictvím jedné edice výhradně v jazyce příslušné národnosti a druhé (určené pro vědecký trh), s německým překladem všech doprovodných textů – úvodů, objasnění, registrů apod. (Janáček 1955: 536). K realizaci záměru nakonec nedošlo v důsledku vypuknutí první světové války.

Janáček se postavil k řešení některých problematických aspektů chystaného díla aktivně a předložil v prosinci 1910 hlavnímu výboru podniku „Lidová píseň v Rakousku“ hned tři své návrhy (Janáček 1955: 531–533). Mimo jiné se snažil stanovit termín ukončení sběratelské práce tak, aby chystaná edice byla skutečně realizována: „*Lidovou píseň není možná vysbírat. Vždy se bude tvořit znovu, neb aspoň jistě nové varianty budou vznikat. Pracím pracovních komisí třeba tudíž určití termín (Frist), zakončující sbírání. Zdá se, že dospěl nasbíraný materiál u všech komisí počtu písní, že možno mluvit o sbírce, jež obsahuje podstatné typy písňové své oblasti. Jistě každá komise vládne již sbírkou, jež sahá do pěti až 10 tisíců písní. Kromě termínu sběracího třeba stanovit termín, kdy má být dílo vytištěno. Jistě nikdo si nepřeje, aby nasbírané písně staly se jen dokumentem historickým (jak tomu bylo se sbírkou, již vedla gubernia v r. 1819. Nepřejeme si, aby sbírka dočkala se světla až za sto let [...]) Navrhují tudíž, aby sběrací práce pro dílo ‚Lid. píseň v Rakousku‘ byla zakončena rokem 1912 a hned aby bylo přikročeno k vydání tiskem.*“ (Janáček 1955: 533)

Přestože Janáčkův návrh byl v rámci celého podniku přijat jen zčásti, moravsko-slezský výbor se podle něj řídil. Materiál sesbíraný do roku 1912 (cca 10 000 písní) byl roztříděn podle hlavních obsahových skupin a svazek tzv. lyrických písní milostných byl připravován jako první díl souborné edice do tisku pro rok 1914. Úkol ležel od počátku na bedrech L. Janáčka, se kterým úzce spolupracoval nejdříve F. Autrata a od roku 1909 zejména P. Váša. Janáčkovým hlavním záměrem nebylo jen zveřejnění sebraného materiálu, ale vytvoření skutečně vědecké edice (2050 písní bylo rozděleno do 314 skupin

textových variant a uvnitř těchto skupin seřazeno abecedně, vypracován byl také rejstřík hudební a textový¹¹). Již v roce 1907 zveřejnil časopis Dalibor zprávu výboru o postupu sběratelských prací, v níž se mj. uvádí: „Výbor přehlédl dosavadní výsledky své práce a učinil důležitá zásadní usnesení jak pro notace, tak i pro zaznamenávání textů. Pro znázornění choreografická při písničných tanečních bude třeba opatřit jemný mžikový aparát fotografický. — Usneseno připravit úvod k chystané sbírce práce lidopisné, jež shrnouti bylo by možno, slovy: *Duše lidu a jež napsati bude svěřeno odborníkům*.“ (Český Moravsko-slezský výbor... 1907: 50) Jak uvádí muzikolog Jiří Vysloužil, Janáček plánoval obsáhlý soubor statí nesoucí název „Duše lidu“ jako předmluvu ke sbírce a snažil se pro ni získat takové autory, jako byli filolog Stanislav Souček či bratři Mrštíkové. Dílčí studie měli napsat také P. Váša a F. Autrata (Vysloužil 1955: 89). Název pojednání doznal postupem času změn, neboť v jeho dochovaných verzích zmíněný titul již nefiguruje. Jedno z posledních znění je nazváno prostě „Národní píseň“ (srov. Janáček 1955: 396), ve verzi použité pro přepracování v další fázi Janáček původní nadpis škrtl a nahradil jej pouze slovem „Úvod“.¹² Skladatel na textu začal pracovat v roce 1909, z velké části jej dokončil v roce 1913, kdy jej ve vysázené podobě tzv. kartáčového otisku poslal F. Autratovi k jazykové korektuře. Ve stejném roce vyzval H. Bíma a M. Zemana ke spolupráci na podkapitole s názvem „O lidu, který zpíval“.¹³ Zdá se pravděpodobné, že podobnou žádost mohl adresovat také dalším spolupracovníkům, např. F. Kyselkové.

Janáčkem plánovaná úvodní stať nesoucí název „Národní píseň“ představuje svou strukturou rozsáhlé pojednání o lidové písni zaměřené na několik faktorů spjatých s její existencí. Byly to jednak podmínky vzniku písně, které Janáček definuje jako závislost nápěvu na skladatelově okolí geografickém i sociálním, jednak její motivika hudební i textová – v Janáčkově terminologii původně tzv. konkrétní motivy, v pozdějších verzích úvodu tzv. reálné motivy, jejichž katalog Janáček plánoval, jeho záměr však nebyl naplněn. Jedním ze zásadních témat úvodu byla samozřejmě písňová variabilita: Janáček plánoval topografické zachycení zapsaných variant, přičemž tato metoda měla sloužit k určení tzv. originálu písně a z něj odvozených variant. Tomuto v zásadě nereálnému požadavku¹⁴ se věnovalo české hudebněfolkloristické bádání od 19. století – na poli studia tzv. písňových rodokmenů

je rozvinul zejména O. Hostinský v práci *Česká světská píseň lidová* (1906) a Janáček na něj ve svém snažení navazoval. Struktura MPM od počátku staví na předpokládaném průběhu variačního procesu, neboť řazení písní uvnitř jednotlivých čísel sbírky začíná vždy od tzv. základního znění („pravděpodobném originálu“ značeném 1a) a pokračuje k variantům vzdálenějším. S hledáním „originálu národní písně“ souvisí u Janáčka také zdůrazňování důležitosti tzv. prvotního verše či motivu, které se jako červená nit táhne všemi verzemi úvodu až po jeho skutečně otisknou verzi. Podobně tomu bylo i s problematikou přízvuku a časomíry, kterou Janáček vnímal na základě svých bohatých zkušeností z terénu jako jednu ze zásadních otázek spjatých s co nejpřesnější metodou zápisu písňového nápěvu. Své úvahy skladatel neustále rozpracovával (a přepracovával) nejen v rámci příprav úvodní studie k edici milostných písní.

Vydání sbírky v roce 1914 zabránilo propuknutí první světové války, k práci na jejím úvodu se nicméně Janáček později ještě vrátil. Podle Jiřího Vysloužila (1955: 89) se tak stalo pravděpodobně v roce 1919. Dataci jeho posledních zásahů do pojednání „Národní píseň“ se zatím nepodařilo doložit. Z oprav však vyplývá, že skladatel v té době již plánoval odlišnou koncepci úvodního pojednání ke své a Vášově publikaci. Jejeho vydání se měl chopit Československou republikou zřízený Státní ústav pro lidovou píseň.

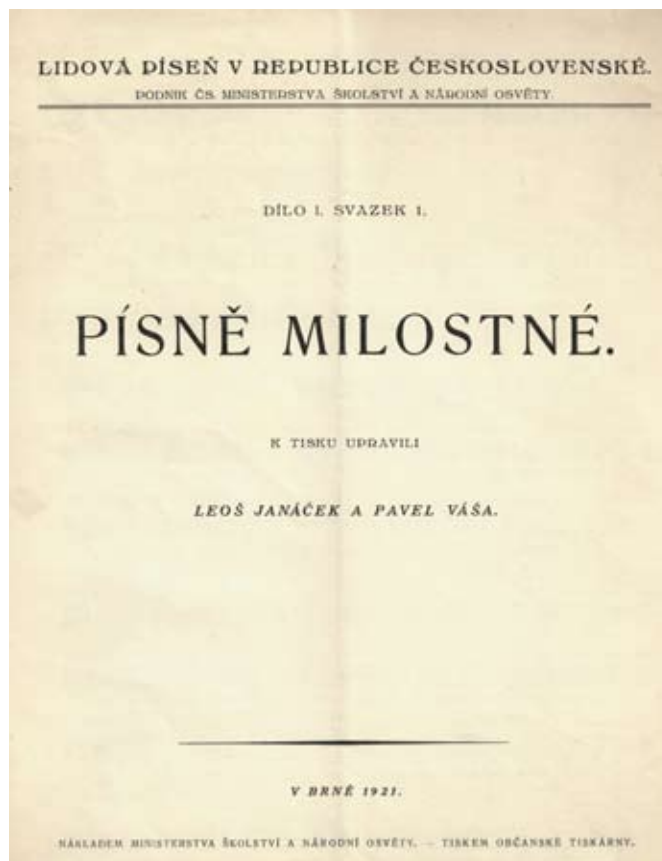
Moravské písně milostné a Lidová píseň v republice československé

Konec války a vznik samostatného Československa znamenal pro oba pracovní výbory zaměřené na českou lidovou píseň možnost pokračovat v činnosti, a to pod hlavičkou v roce 1919 vzniklého Státního ústavu pro lidovou píseň¹⁵ (dále SÚLP), spadajícího pod Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO). Členy těchto výborů se kromě dřívějších pracovníků z podniku „Lidová píseň v Rakousku“ stali také noví odborníci. V Čechách to byl Jiří Polívka, který stál společně s jednatelem Jiřím Horákem v čele hlavního výboru ústavu. Předsedou českého výboru byl Zdeněk Nejedlý, moravsko-slezský výbor řídil nadále Leoš Janáček, nově byl vytvořen slovenský výbor pod vedením Milana Licharda¹⁶ a v roce 1922 byl pod SÚLP koptován také německý výbor, jehož vedoucím byl ustanoven Adolf Hauffen¹⁷ (Horák 1925: 75–76, 1933: 451; Jungbauer 1930: XI).

Jedním z hlavních úkolů SÚLP bylo vydávání vědecky zpracovaných písňových edicí, v čemž tato instituce přímo navázala na činnost předešlého podniku z časů monarchie. Hned prvním edičním počinem se měly stát MPM, o jejichž dokončení se mluvilo už v souvislosti s rokem 1914.¹⁸ Pro Leoše Janáčka, který přípravě této edice věnoval řadu let, bylo vydání díla naprostou prioritou. Vzhledem ke změně institucionálního záměru – etablovaný projekt reflektující lidovou píseň mnohonárodnostní monarchie a zaštitěný ministerstvem kultu a vyučování nahradila nově vzniklá státní instituce zřízená republikou, která se potýkala s velkými finančními problémy – však bylo potřeba vyřešit řadu otázek. Na zasedání Hlavního výboru (dále HV) SÚLP v listopadu 1920¹⁹ vyslovil Janáček požadavek rychlého stanovení jednotných edičních zásad, aby bylo možno co nejdříve přistoupit k vydávání.²⁰ Jednatel Jiří Horák k tomu sdělil hlavní body řídící se zásadami Otakara Hostinského, z nichž zdůraznil zejména pramenný ráz edice. Materiál měl být vydáván přesně, kriticky a měl být opatřen důkladnými rejstříky. Hlavním bodem jednání se stalo projednání způsobu členění celé ediční řady, a to na základě návrhu, který již v roce 1914 vypracoval J. Horák společně s Otakarem Zichem: **I. Starší píseň světská:** 1. Epika; 2. Lyrika – a) Milostné, b) Společenské, c) Vojenské; 3. Obřadní – a) Svatební (s ukolébavkami + popis svatby a seznam písní, jež se zpívají při svatbách, i když přímo k obřadu nemají vztah), b) Písně při obřadech výročních, c) Hry dětské a říkadla; 4. Taneční – a) Staré tance, b) Popěvky taneční; **II. Písně kramářské:** 1. Epika, 2. Lyrika; **III. Znárodnělé písně umělé;** **IV. Odrhovačky;** **V. Písně duchovní:** 1. Epika, 2. Lyrika. Ve zprávě určené pro ministerstvo se členové výboru rozhodli uvést, že k tisku jsou připraveny dva svazky, a to svazek moravské lyriky (MPM) a svazek československých balad, které měly být zpracovány společně „vzhledem k pádu přehrady mezi zeměmi v rámci rakouské říše“.²¹

Na tomto místě je vhodné uvést několik bližších údajů k celému edičnímu projektu SÚLP. Běžně se MPM charakterizují jako dílo jedinečné svým zpracováním, ale také jistým způsobem vymykající se z rámce ostatní ediční práce. Je však třeba si uvědomit, že mělo jít pouze o úvodní, první publikaci v řadě dalších. Struktura ediční řady se s postupem prací proměňovala, neboť reagovala mimo jiné na oblasti zájmů nově angažovaných členů jednotlivých výborů. Na schůzi HV SÚLP v lednu 1929 byl

pro všechny svazky stanoven jeden spojující titul „Lidová píseň v republice československé. Vydává Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR“²². Celá edice měla být rozdělena do tří částí (série A – Písně české a moravskoslezské; série B – Písně slovenské; série C – Písně německé), přičemž série A měla mít celkem devět svazků: 1. Písně ze 14.–17. století; 2. Lidové písně duchovní; 3. Lidová epika z Čech, Moravy a ze Slezska; 4. Lyrické písně české; 5. Lyrické písně moravské; 6. Písně taneční; 7. Písně obřadní a výroční (dětská říkadla); 8. Písně kramářské; 9. České písně znárodnělé. Série C byla naplánována následujícím způsobem: 1. Volkslieder aus dem Böhmerwalde; 2. Volkslieder aus Böhmen und Schlesien; 3. Deutsche Volkslieder der Slowakei; 4. Geistliche Lieder; 5. Kinderlieder; 6. Geschichtliche und Soldatenlieder.²³



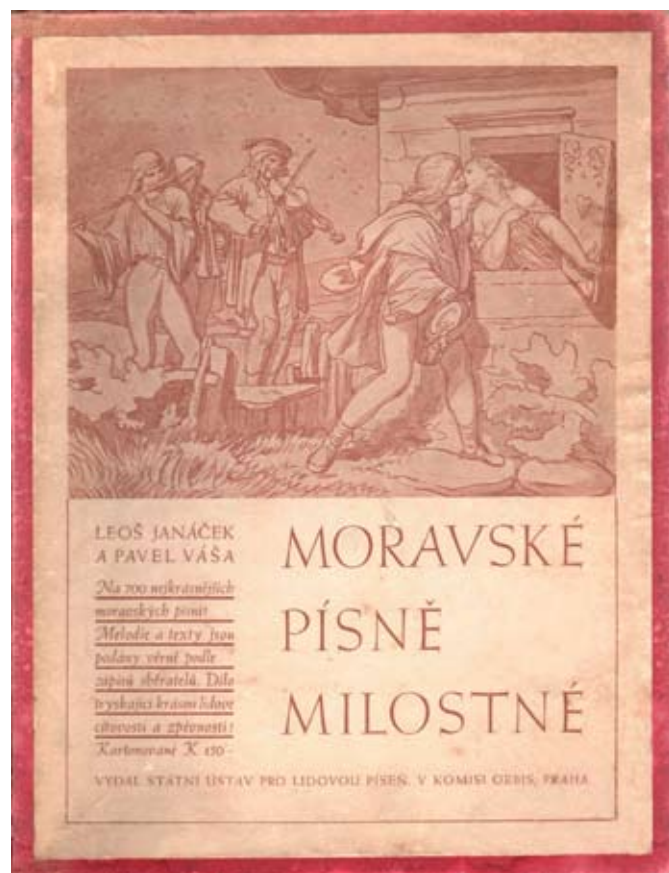
Návrh grafické úpravy Janáčkovy a Vášovy edice z roku 1920 nesl název *Písně milostné* a předpokládal formát A4. Janáčkovy poznámky k hudební stránce písní měly být umístěny pod čarou

Toto rozdělení bylo schváleno, stejně jako návrh Jana Jakubce, aby všechny publikace měly kromě společného titulu také titul konkrétního svazku. Výbor se k dvojímu titulu přiklonil zejména z toho důvodu, že vydávání se mohlo protáhnout na delší dobu. Rozhodnutí vycházelo z nepříliš pozitivních zkušeností SÚLP, který byl zcela odkázán na státní subvence, o jejichž navýšení v té době již deset let marně žádal, aby mohl dostat svým publikačním plánům. Nová republika však měla jiné priority (a také nedostatek finančních prostředků), a tak peníze na činnost SÚLP přicházely pouze v omezené míře, roku 1932 dokonce subvence nebyla vyplacena vůbec.

Jednotným názvem se tedy plánované svazky hlásily ke stejnému projektu. Ten se stal jedním z hlavních

úkolů SÚLP. Rozdělení písní podle edičního plánu bylo nicméně realizováno pouze v materiálu sesbíraném na území českých zemí. Slovenský výbor v době aktivit spjatých s podnikem „Lidová píseň v Rakousku“ neexistoval a se systematickým, institucionálně řízeným sběrem materiálu se tedy teprve začínalo.²⁴ I z toho důvodu bylo upuštěno od původně plánované edice československých balad (viz výše) a veškeré úsilí bylo nasměrováno k vydání MPM a edice Jungbauerovy. Byly plánovány také další svazky²⁵ – celá řada měla mít 9 dílů českých (resp. českých, moravských a slezských) písní, 9 dílů slovenských a 6 dílů německých. V rámci HV SÚLP byla zvolena vydavatelská komise, která měla na starost vyjednání grafické úpravy i tisku. Výbor původně zamýšlel vydat písně u soukromé firmy, od roku 1923 však bylo intenzivně jednáno se Státním nakladatelstvím; hledala se také nejvhodnější firma pro distribuci a propagaci. Veškeré aktivity však stále brzdil nedostatek peněz. Z Janáčkovy korespondence z té doby je zřejmé, že situace mu nebyla nijak lhostejná: v dopise z 8. února 1927 píše J. Horákovi: „Sděluji Vám, že ‚Milostné písně‘ mohou se tisknouti kdykoliv. Dnes jsme práci zakončili. Smím se-li Vás ptáti, jak jste pochodili u p. ministra vyučování a u p. presidenta. Nám teď rostou zuby, pokoje s tiskem nedáme.“ (Janáček 2002: 57) V listu z 20. května 1927 pak Horákovi sděluje: „16. května byl v Brně Dr. Mojžíšek z ministerstva osvěty. Mluvil jsem s ním. Je prý to jisté, že přispěje ministerstvo tou částkou 15.000 K pro rok 1927–28–29. Dal již i odbor český, slovenský a německý ten podíl 2000 K tak jako my? Zemský výbor moravský [...] 3000 K v roku 1927–28–29. Tak by se mohlo tisknout!“ (Tamtéž: 63)

Náklady na tisk sbírky však byly zřejmě hodně vysoké a nedokázala je pokrýt ani podpora MŠANO, ani finanční příspěvky dalších výborů SÚLP, moravského zemského výboru a také České akademie věd a umění. Celá situace se vyhrtila v lednu 1928. Ministerstvo zasílalo na konto SÚLP roční subvence, které stačily sotva na sběratelskou činnost a redakční práce jednotlivých výborů, na druhé straně však finančně podporovalo soukromé subjekty a jejich aktivity spjaté se sběrem a vydáváním lidových písní. Od SÚLP si přitom vyžadovalo posouzení těchto žádostí. Na jednání HV dne 7. ledna 1928 se k celé situaci vyjádřil člen moravsko-slezského výboru Stanislav Souček: „...nutno přiznati, že je namnoze značný nepoměr v tom, jak se podporuje činnost ústavu



Kartonový obal pro sešitové vydání Moravských písní milostných

a práce soukromá...“ V zápisu dále čteme: „*Prof. Váša navrhuje: Budiž v upozornění mšano [MŠANO] vytčeno: Hlavní výbor vzal s potěšením na vědomí, že mšano podporuje – namnoze vydatně – soukromé akce sběratelské a vydavatelské v oboru lid. pís. Hlavní výbor z toho čerpá naději, že také jeho práci se dostane podpory hojnější.*“²⁶ Na dané téma proběhla na schůzi emotivní diskuse, Janáčkovu reakci však zápis nezachycuje. Můžeme jen odhadovat, jak se jeho výbušná letora srovnávala s faktem, že pro ediční aktivity ústavu (tedy pro vydání sbírky, na které čekal již 14 let) není dostatek peněz, i když jiné – z jeho pohledu jistě banální – ministerstvo finančně podpořilo. Faktem zůstává, že 9. ledna 1928 proběhla neúspěšná schůzka se zástupci Státního nakladatelství,²⁷ po níž bylo jednání s touto firmou přerušeno. Na Vášovu radu se Janáček rozhodl obrátit přímo na některé tehdejší ministry a 29. února jednal s ministrem školství Milanem Hodžou a také s Kamilem Kroftou, úředníkem MŠANO (Janáček 1955: 539–540). Díky jeho osobní iniciativě a jistě i autoritě získal SÚLP dostatek prostředků na zahájení tisku.²⁸ Janáček celou situaci komentuje v dopise J. Horákovi z 29. února 1928: „*Milý příteli! Budeme tisknout naše milé lidové písně – a nepřetržitě tisknout! Ministr, p. Dr. Hodža nařídil: 1./ aby z obnosu 35.000 K dalo se na administrativní potřeby Věd. úst. pro lidovou píseň jen 15.000; zbytek 20.000 K, aby se doplnil na 56.000 K, potřebných na tisk tří svazků²⁹ tohoto roku. Nařídil: 2./ Aby do rozpočtu byla vždy pojata částka 50.000 K na tisk písní lidových. Tak se stalo po mé prosbě. P. min. Dr. Hodža zavolal svého sekretáře, aby se tak stalo. Ten si vše zapsal, pak ještě jednou přečetl. Zavolají Vás ještě; prosím, abyste ničeho neměnil, nijak nedoplňoval to ujednání. 3./ Myslí, že jsem vykonal pořádně to, co jsem na sebe vzal.*“ (Janáček 2002: 67)

Podle korespondence navštívili J. Horák, Z. Nejedlý a výtvarník František Kysela 23. dubna 1928 tiskárnu Grafia, kde zadali tisk *Moravských písní milostných* i sbírky Jungbauerovy.³⁰ Dopis informuje o záležitostech týkajících se písma a notové sazby, neboť nebyla dořešena jednotná grafická úprava obou publikací. První korekturu Janáček obdržel v červnu 1928,³¹ ve stejné době dokončil poslední verzi úvodu ke sbírce. O měsíc později ještě požádal HV SÚLP o možnost vložit do sbírky mapu písňových variant,³² avšak výsledku svého dlouholetého úsilí se nedočkal – zemřel v srpnu téhož roku.

Janáčkovu úmrtí bylo jak pro moravsko-slezský výbor, tak pro celý SÚLP velkou ztrátou. Přesto práce na přípravě MPM neustaly. Do čela moravsko-slezského výboru i na Janáčkovu místo do HV SÚLP byl jmenován Stanislav Souček, jednání v Praze se účastnil ale také Vladimír Helfert, který se ujal připravované edice po hudební stránce (korektury, část rejstříků, tisk), Pavel Váša pokračoval v práci na písňových textech (Procházková 2016: 144). I když tiskové práce započaly v roce 1928, trvalo dalších osm let, než se celá edice dostala do rukou veřejnosti: 1. a 2. sešit vyšel v roce 1930, 3. sešit v roce 1931, 4. sešit 1932, 5. sešit 1933, následovala pauza způsobená nedostatkem peněz kvůli dopadu světové hospodářské krize, 6. sešit je pak datován 1936, tisk byl však ve skutečnosti dokončen až v roce 1937. Kromě distribuce po sešitech, k nimž byl přichystán zvláštní kartonový (srov. obr. 1) měla být kniha prodávána také ve svázaném vydání. V zápise z jednání HV SÚLP z dubna 1937 čteme: „*Prodlením roku 1937 byl dokončen tisk Moravskoslezských písní milostných vydaných prof. drem Vladimírem Helfertem a prof. P. Vášou. Mistr Kysela odevzdá v nejbližší době návrh na desky. V roce 1937 byla dokončena také sbírka prof. Jungbauera, t. j. sbírka německých písní z Pošumaví.*“³³

Distribuce byla vyjednána s nakladatelstvím Orbis, nicméně evidentně vázla – v Bímově zprávě z výroční schůze Slovenského výboru SÚLP z března 1937 čteme: „*Veřejnost naše celkem ani neví o vydaných 5 sešitech písní milostných. Víám sám, že nebylo mně snadno vypátrat, kde sešity tohoto díla byly vydány a kdy byl vydán nový sešit. Pátrám po tom vždy občas prostřednictvím knihkupectví, ačkoli bylo svého času řečeno, že členové Pracovního výboru obdrží vydané sešity.*“³⁴ Podobně se vyjadřuje např. valašský sběratel Arnošt Kubeša v srpnu 1937: „*Dosud vydané Moravské písně milostné Janáček – Váša jsou tak neznámé, ačkoli zájem o ně je. Kdyby se nabídlý všem školám obecným i středním, jistě by se skladem pohnulo [...] Prosím o zaslání všech sešitů pro reál. gymnasium ve Valaš. Meziříčí.*“³⁵

Důkladné zprávy ze schůzí HV SÚLP vypovídají o tom, že vydání MPM a sbírky Jungbauerovy stálo v popředí činnosti SÚLP celých sedmáct let. Plánována byla veřejná propagace díla, rozesláno mělo být také několik desítek recenzních výtisků. Odezva po dokončení tisku však byla překvapivě malá. Známe dosud pouze tři tištěné reflexe: recenzi Mirko Očadlíka na první sešit

MPM v hudebním periodiku *Klíč* (1930), která poměrně přesně charakterizuje některá pozitiva i negativa edice,³⁶ stručnou anotaci J. Horáka v anketě Lidových novin o nejzajímavější knize roku 1931³⁷ a značně opožděnou zprávu Josefa Černíka v regionálním periodiku *Naše Vlast* (1943), která konstatuje mj. fakt, že o sbírce se ví jen málo. Svou roli nepochybně sehrála neklidná doba, v níž v konečné fázi dílo vznikalo.

Moravské písně milostné jako první vědecká hudebněfolkloristická edice

Obsah edice lidových písní milostných, tak, jak jej připravila dvojice editorů Janáček – Váša, znamenal v ediční praxi na poli hudební folkloristiky naprostou novinku. Sestavení tematických sbírek představovalo náročnější činnost než vydávání celonárodních nebo regionálních edicí. Především bylo potřeba zpracovat velké množství písňového materiálu z terénního výzkumu i z archivních fondů. Podmínkou takového záměru bylo získání dostatečného množství písní. Sběratelská aktivita po celé 19. století usilovala o to, aby byl takový cíl naplněn. V souhlasu s teoretickými východisky byla nicméně sběratelská praxe dlouho ovlivněna názorem, že je potřeba zapisovat hlavně nové písně, tj. takové, které ještě nebyly zaznamenány. Nutnost dokumentovat různá podání jednotlivých písní – tedy zachytit co největší počet variant – naléhavě formuloval ve 20. letech 20. století Bedřich Václavek. Ten rovněž prosazoval potřebu edic podle jednotlivých písňových druhů, tj. edice tematické (Václavek 1947: 67–70). Vzhledem k rozsahu přípravných prací (nutnost prostudovat značné množství materiálu a pořízení výběru) patří tematické edice k nejpracnějšímu edičním aktivitám. Není to však jen rozsah, ale i povaha hudebně folklorních záznamů, co znesnadňuje vytvoření takových publikací. U velkého množství zápisů nejsou totiž k dispozici údaje o funkci písní: většinou zcela chyběly zvláště v počátcích sběratelského snažení, ani u pozdějších záznamů není vždy možné tyto informace jednoznačně určit. V případě písní milostných je situace o to komplikovanější, že tato tematika pronikala ve značné míře i do jiných písňových druhů (do písní vojenských, obřadních, žertovných ad.). Rozhodnutí o příslušnosti písně k jistému druhu je tedy obtížné. Nicméně byla volba písní milostných jako prvního svazku logická – jak uvedl v opožděné recenzi na sbírku sběratel Josef

Černík (1943: 91), neboť tyto písně tvořily více než 50 % sebraného materiálu.

Pro přípravu plánované edice milostných písní bylo hned v počátcích celého podniku potřeba doplnit již existující fondy dalšími sběry. Janáček jako předseda moravsko-slezského výboru si dobře uvědomoval, které oblasti Moravy a Slezska stále byly nedostatečně zpracovány. Ustanovil své nejlepší spolupracovníky – Hynka Bíma a Františka Kyselkovou – zodpovědnými za oblast západní Moravy, kde byl zápis písní nejvíce naléhavý. Výborem shromážděný celkový materiál (cca deset tisíc písní) ovšem nebylo možno zveřejnit v úplnosti. Stopy hodnocení spojené s nutností výběru písní pro tištěnou edici nacházíme přímo v rukopisných písňových zápisech. Jde o Janáčkovy poznámky k hodnotě písně, prováděné barevnou nebo obyčejnou tužkou. Vedle víceméně bezpříznakových výrazů („ujde“, „dobrá“, „všední“ apod.) jsou zde i zcela odsuzující hodnocení typu „odrhovačka“, „mizerná“, „jarmareční, sprostá bez poezie“ aj.³⁸

Výběr materiálu do edice milostných písní prodělal řadu změn, z původních 2040 písní jich bylo nakonec vybráno zhruba tisíc, v průběhu připomínkování rukopisu Z. Nejedlým a S. Součkem byl pak výběr ještě drobně změněn (některé skupiny variant byly vynechány a nahrazeny jinými). Finální verze obsahuje písně, které zapsalo 23 sběratelů u 131 zpěváků. Edice zahrnuje kromě materiálu získaného aktivitami moravsko-slezského pracovního výboru také písně ze starších sběrů: 25 písní pochází z tzv. guberniální sbírky,³⁹ která byla v době přípravy MPM pouze v rukopise, výběr byl proveden také ze tří sbírek Františka Sušila z poloviny 19. století,⁴⁰ ze sběrů shromážděných v období kolem Národopisné výstavy československé v roce 1895,⁴¹ ze tří sbírek Františka Bartoše,⁴² z první regionální edice z konce 19. století⁴³ a nakonec z několika krajových sbírek ze začátku 20. století.⁴⁴ Celkem bylo takto převzato 539 písní, tedy více než polovina otištěného materiálu. Leoš Janáček zpracoval písně po hudební stránce,⁴⁵ což představovalo zejména úpravy zápisu nápěvů a vytvoření skupin variant. Pavel Váša byl pověřen přípravou slovesné složky – jeho práce spočívala v komentování odchylek písní spjatých s jediným tzv. základním textem a ve vytčení skupin variant. Publikace obsahuje 150 čísel (jednotlivých písní či skupin variant) zahrnujících celkem 940⁴⁶ kompletních písní, ve Vášou zpracovaných skupinách

textových variant nalezneme i další texty, které však nejsou zachyceny v žádném z rejstříků.⁴⁷

Sbírka je řazena na první pohled abecedně, není to však pravidlem.⁴⁸ Jak již bylo uvedeno výše, struktura edice reflektuje předpokládaný průběh variačního procesu – neboť řazení písní uvnitř jednotlivých čísel sbírky začíná vždy od tzv. základního znění (1a) a pokračuje k variantům nápěvově vzdálenějším (čísla 2, 3 atd.), textové varianty jsou značeny malými písmeny abecedy, přičemž písmena (a, b, c, ...) označují vždy vzdálenější variant. Celkový počet variantů uvnitř jedné skupiny se pohybuje od jednoho do devatenácti.⁴⁹ Pokud je pod hlavním číslem skupiny pouze jediná píseň, pak jde buď o jedinou existující variantu z Moravy (doplněnou heslovitými odkazy na sbírky české, popř. slovenské), anebo jde o tzv. originál písně – tedy píseň, u níž je znám autor a k níž nebyly zachyceny žádné varianty.⁵⁰ Jak víme, koncepci sbírky i Janáčkův způsob písňového záznamu odmítal jeho dlouholetý protivník na poli hudební vědy Z. Nejedlý.⁵¹

Vášovým úkolem bylo stanovení tzv. jediného základního textu nebo několika jeho skupin (Janáček – Váša 1930 [1937]: XI), Janáčkovým záměrem pak vytčení nápěvových variant, ale také zpřesnění notace vybraných písní a doplnění písní o tzv. značky tónového myšlení (tamtéž: XII). Tyto značky představují z dnešního hlediska zřejmě nejproblematictější aspekt celé edice, neboť vycházejí z Janáčkovy léta propracovávané analýzy struktury písně na základě tzv. motivů.⁵² Janáčkovu pojetí bylo nicméně natolik subjektivní, že jej již za jeho života akceptoval jen málokdo (např. s Janáčkovým termínem *sčasovka*, který je nejčastěji synonymem rytmického motivu, se setkáme u Josefa Černíka či Vladimíra Úlehly). Jiní badatelé s ním naopak polemizovali. Patřil k nim např. M. Očadlík, který v roce 1930 v recenzi sbírky poznamenává, že Janáčkovu označování skladebného myšlení odráží některé výstřední sklony jeho nápěvkové koncepce melodické, které by bylo vhodnější vykládat pomocí teorie melopotické – tedy na základě tónových řad. V moravské hudební folkloristice šel vývoj podobným způsobem, z hlediska analýzy struktury písně se pak dospělo k odlišným jednotkám – k tzv. řádkovému členění jako nejnižší formové jednotce písně (srov. Holý 1988a: s. 13, 65n).

U řady písní připojil Janáček v závěru příslušné skupiny také různorodé poznámky, které komentují v rámci variant např. důležité rytmické motivy, stabilitu tóniny, tó-

nový rozsah a proměnlivost nápěvných motivů a důležité společné motivy všech variantů. Skladatel se často vyjadřuje k použitému označení taktu. Jak ukázala detailní analýza těchto vysvětlivek, mnohé z nich jsou doslovně převzatými odpověďmi Janáčka⁵³ na kritické připomínky z pera Z. Nejedlého, posuzovatele rukopisu edice po hudební stránce.⁵⁴ Janáček k tomuto kroku přistoupil úmyslně. V dopise J. Horákovi z 13. dubna 1925 píše: „Velevážený příteli! 20 skupiny vyplní asi tři tiskové archy, podle výtek pp. Dr. Nejedlého a Dr. Součka uprave-



Janáčkovu skica s analýzou struktury motivů jednotlivých variant písně *Sadil sem si višeněčku v humně* (MPM č. 124). EÚB, fond X 7

no. Zejména já jsem vděčen Dr. Nejedlému. Kde jsem mohl, tam jsem vyhověl; kde nebylo lze, tam jsem přičinu uvedl v notační poznámce. Ponejvíce týká se to těch triol , z kterých chtěl mít takty 3/4! Když on se tak na to díval, což teprve oko laikovo. Bylo dobře, že na to poukázal, a že jsem mohl trioly zdůvodnit.“ (Janáček 2002: 57)

Pokud jde o požadavky Z. Nejedlého, týkaly se zejména použití jednotné tóniny pro jednotlivé skupiny variant či pokud možno stejného taktu v jedné písni, z dalších připomeňme také přesnost citace již dříve otištěných písní (Mišurec 1978: 225; Janáček 2002: 93–94). Janáček reagoval po svém – přestože J. Horákovi coby jednateli HV SÚLP ve výše citovaném dopise napsal, že většinu Nejedlého připomínek akceptoval, neučinil tak. Jeho důvody nejsou dnes vždy zcela jasné, v mnoha ohledech se však skladatelovo rozhodnutí zakládalo na dobré znalosti moravského terénu a na výsledcích měření zpěvního přednesu Hippovým chronoskopem.⁵⁵ Rozpory obou badatelů byly dány ale také odlišným charakterem českého a moravského materiálu.

Janáčkovy poznámky k charakteru nápěvu nejsou součástí všech písní či skupin písní v MPM a úlohu srovnávacího komentáře splňují velmi málo. Na problematiku spojenou s vývojem srovnávacích poznámek k písním v tištěných edicích jsme podrobně upozornily v publikaci *Hudební a taneční folklor v ediční praxi* (Toncrová – Uhlíková 2011). Zde jsme jako komentované sbírky označily ty publikace, ve kterých byly srovnávacími komentáři (odkazy na další varianty písně v jiných sbírkách) opatřeny všechny písně. Postavení edice MPM je z tohoto hlediska nejednoznačné: poznámky uvedené u jednotlivých čísel (jednotlivých písní či skupin variant) totiž nelze označit v pravém slova smyslu jako doplňující komentáře. Vzhledem k charakteru sbírky coby edice věnované jediné písňové skupině jde totiž o nedílnou součást materiálu. Nicméně právě způsob, jakým jsou jednotlivé písně ve sbírce seskupeny po stránce nápěvové a textové, je pro další vývoj ediční praxe na poli hudební folkloristiky nepřehlédnutelný. Navazuje totiž na promyšlenou sestavu třetí sbírky F. Sušila a představuje zásadní vývojový článek vedoucí od počátečních zkušeností při editování hudebně folklorního materiálu v 19. století k vrcholovému, dosud nepřekonanému dílu, inspirovanému též příklady z ostatních evropských zemí, sbírce *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka* (1955, 1960), připravené

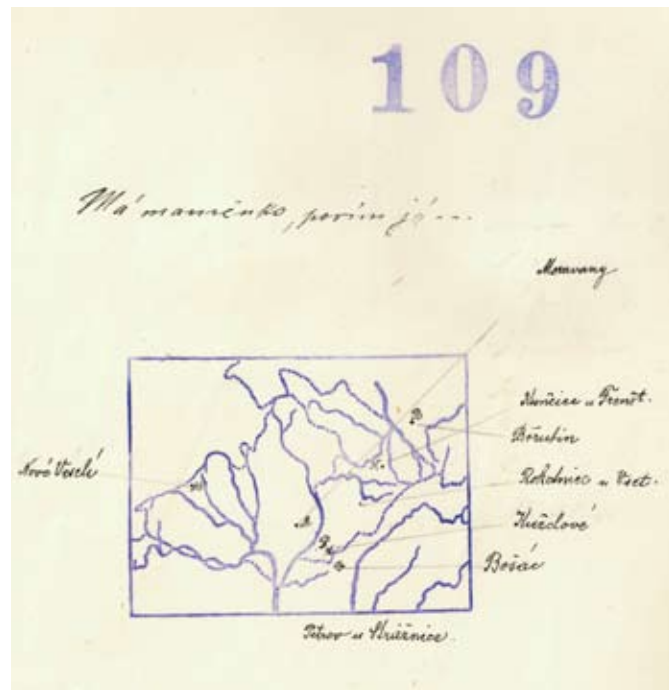
Karlem Vetterlem ve spolupráci s dalšími spolupracovníky (Holý 2005: 123).

Vědecké zpracování MPM se kromě struktury díla a řazení písní mělo projevit také v doprovodném aparátu. U jednotlivých písní je uvedena v levé části záhlaví lokalita, v pravé části pak další pasportizační údaje, odkazující buď na původní pramen (např. guberniální sběr či příslušnou tištěnou sbírku) či – v případě materiálu získaného v rámci činnosti pracovního výboru – na jméno zpěváka a sběratele. Analýza těchto údajů ukazuje, že přes veškerou snahu přistupovat k práci vědecky nebyla metoda zápisu jednotná; v edici byly navíc využity i sběry vzniklé před zřízením pracovního výboru. U některých písní není uveden zpěvák, v řadě případů chybí datace záznamu, velmi nejednotně je také uváděn věk zpěváků (obsahují jej pouze záznamy H. Bíma a F. Kyselkové, nicméně u řady jejich záznamů tento údaj také schází). Z provenience písní pak mj. zjišťujeme, že název edice je poněkud zavádějící – písně totiž pocházejí z 314 lokalit Moravy, Slezska a Slovenska.⁵⁶ Přesto je takto detailní vypravení písní prvním počinem svého druhu u nás.

Za vlastním písňovým materiálem pak následují rejstříky, a to seznam lokalit, v nichž byly písně zapsány (včetně čísla příslušné písně), seznam zpěváků sestavený V. Helfertem (každý údaj obsahuje nejen číslo písně, ale také jméno sběratele), seznam sběratelů⁵⁷ (s čísly jednotlivých písní i jejich celkovým počtem), seznam písní převzatých ze starších rukopisných či tištěných sbírek, seznam písní podle textových incipitů (včetně v lidové písni značně nestabilních úvodních citoslovců – Ej, Aj, Oj, Ach⁵⁸) a konečně rejstřík nápěvů, sestavený V. Helfertem na základě melodického incipitu.⁵⁹ Podle první ucelené hudební myšlenky, již je obvykle předvětí, Helfert sestavil dvě skupiny. První zahrnuje čtrnáct typů. Jde o nápěvy, které začínají některým tónem tónického trojzvuku. Druhá skupina obsahuje nápěvy začínající druhým, třetím, čtvrtým nebo sedmým stupněm. Tato menší skupina obsahuje čtyři typy, označené písmeny A, B, C, D. Do písňové edice byl zařazen hudební rejstřík úplně poprvé. Jeho cílem bylo najít konkrétní píseň podle začátku nápěvu. Z praktických důvodů je založen na jednotné tónině G dur a g moll, bez ohledu k modulacím uvnitř a bez zřetele např. k ornamentice, rozhodující je pouze melodická kostra. Jak upozornil Dušan Holý (1988b: 801), přestože zařazení Helfertova katalogu nápěvů bylo ve své době progresivním prvkem, reagujícím na vývoj evropské vědy, badatel při zpracování

rejstříku nerespektoval vlastnosti sledovaného materiálu a vytvořil systém pro lidovou píseň nevhodný. D. Holý rovněž správně zdůrazňuje, že to byl právě Helfertův žák Karel Vetterl, který se později podrobně věnoval katalogizaci lidové písně. Vetterl se pak přiklonil u moravského materiálu ke katalogizaci nápěvových celků založené především na struktuře metrrytmické, která je podle něho relativně nejpevnější složkou východomoravských nápěvů,⁶⁰ a také podle obsahu ve smyslu melodické náplně (Vetterl – Gelnar 1962: 243). Janáčkem plánovaný rejstřík tzv. reálných motivů, kartografické zobrazení rozšíření jednotlivých písňových variant či fotografie a obrázky krajiny, ve kterých písně žily, nakonec do edice pojatý nebyly. Nicméně již samotné zařazení rejstříků do MPM bylo HV SÚLP schvalováno jako výjimka z dohodnuté koncepce: podrobné rejstříky měly být totiž vždy až na konci celých dílů, v tomto případě až v závěru celé edice lyrických písní moravských, nikoliv písní milostných jako prvního svazku. HV SÚLP však v březnu 1934 učinil i této věci výjimku: „Avšak při sbírce Janáčkově – Vášově jest třeba přihléd-

*nouti k tomu, že běží o sbírku nedokončenou o jeden svazek, jež Janáček připravil k tisku. Proto bude připojen rejstřík, aby edice Janáčkova byla také formálně uzavřena. Přijato jednomyslně.*⁶¹



Kartografické zobrazení rozšíření jednotlivých variant písní *Má maměnko, povím já vám cosi* (MPM č. 13) a *Sadil sem si višeněčku v humně* (MPM č. 124). EÚB, fond X 7

jej vymínil jako součást prvního sešitu po vzoru německé edice Jungbauerovy.⁶⁹ Horák Janáčkův požadavek neodmítl, podmínil však zařazení úvodu jeho předložením k recenzování. Skladatel tak učinil obratem a odeslal do Prahy svůj i Vášův text. Dne 20. května 1928 přišel na jeho brněnskou adresu dopis, v němž mu J. Horák napsal:

„Vážený mistře, dnešní poštou posílám prof. Součkovi předmluvy. Pročetli jsme je s prof. Nejedlým podle své povinnosti, tj. jako členové vydavatelské komise, jimž byla svěřena péče o věcnou i typografickou stránku díla.

Pokud jde o předmluvu kolegy Vaší, píše mu právě dnes. Dovolte, abych se zmínil také o předmluvě Vaší. Jsem pevně přesvědčen, že přijmete má slova tak, jak jsou míněna: Prof. Nejedlému ani mně nejde o nějaké malicherné slovíčkářství nebo kritikaření, ale vyznáváme, že podle našeho přesvědčení Vaše předmluva vyžaduje některých změn. Podotýkám, že prof. Nejedlý plně souhlasí s tímto mým názorem. Byl by Vám napsal sám, ale dokončuje právě třetí svazek svého Smetany [...] Tedy: Prof. Nejedlý vyznává, že mu první odstavce Vaší předmluvy nejsou jasné.

Prosím Vás, drahý mistře, pročtete si klidně tuto svou předmluvu sám. Přisvědčíte nám jistě, že by měla být napsána prostěji, jasněji. Jde o vědecké dílo, nikoliv o essay. V předmluvě by mělo být podrobněji vytčeno, jakých zásad jste se přidržel při notaci, co znamenají jednotlivé značky (např. a^2 , b^2), jaké povahy jsou melodie, jak jste postupoval při volbě melodie základní i variantů ad. Slovem: prosté informace pro čtenáře o způsobu vydání.

Nejsem odborníkem, neodvážuji se mluvit o věcné stránce Vaší předmluvy. Mluvím o ní jen z hlediska obecně metodického a pak z hlediska čtenáře, který si přeje údajů, aby porozuměl způsobu vydání.

*Pokládám za svou povinnost upozornit Vás na tyto věci a podle svého zvyku jdu rovnou cestou bez okolků a obalených slov. Jistě nám věříte, že máme cíl jediný: Společnou práci přispět k tomu, aby dílo tak velké bylo po všech stránkách dokonalé. Jen tento veliký cíl mi diktuje má slova. [...] P.S. Čekáme na Vaše rozhodnutí a poněvadž tiskárna jest již připravena, bude lze ihned začít s tiskem.*⁷⁰

Dnes se můžeme jen dohadovat, zda J. Horák psal pouze za sebe, nebo i za Z. Nejedlého. Těžko si také představíme, jak Janáček skutečně zareagoval na dopis, který jej ultimativním způsobem nutil vypustit z úvodu většinu toho, co léta promýšlel a přeformuloval. Sklada-

tel si červenou tužkou v dopise podtrhl zejména pasáže „první odstavce“, „pročtete si klidně“, „prostěji, jasněji“, „jakých zásad jste se přidržel“, „jednotlivé značky“, dvojitou čarou pak označil slova „prosté informace pro čtenáře o způsobu vydání“. Svému dlouholetému kolegovi na půdě SÚLP pak odepsal: „Ano, přečtu si celý úvod můj klidně, vyhovím všemu, čeho Jste [se] dotknul, co Jste připomenul. Budu hledět prostě a jasněji psát. [...] Jsem tomu rád, že uznává se, aby čtenář porozuměl způsobu vydání, že třeba úvodu předem.“⁷¹ Rezignovaný tón dopisu nenechává nikoho na pochybách, že skladatel se rozhodl ustoupit ve všem, co bylo nutné k tomu, aby první sešit jeho sbírky konečně spatřil světlo světa. V červnu 1928 proto naposledy přepracoval úvod ke sbírce MPM a tento text byl také skutečně otištěn.⁷² Je smutným paradoxem, že právě seškrtáním původního znění vzniklo nesrozumitelné torzo, které Janáčkova koncepci spíš zatemňuje, než objasňuje. S řadou skladatelových názorů v dřívějších verzích úvodu se dá samozřejmě polemizovat, avšak v mnoha ohledech jsou jeho náhledy pozoruhodné a prokazují výjimečný pozorovací talent i znalost hudebního folkloru v jeho tzv. první existenci – tedy v podobě, která již za Janáčkovy života rychle mizela.

Otázka úvodu k MPM se dostala na program jednání HV SÚLP ještě jednou v roce 1930. Dobroslav Orel tehdy tlumočil dotaz Aloise Kolíska⁷³ týkající se Janáčkovy původního, nezkráceného znění předmluvy ke sbírce a sám ke vznesené otázce dodal, že se doslechl o tom, že se text ztratil. Další text zápisu nám dovoluje být svědky poněkud hořké komedie na pozadí tohoto bodu jednání:

„K tomu Nejedlý: Jako člen výboru pověřený vrchním dozorem na vydání díla prohlašuji důrazně, že se neztratilo nic. Informace prof. Orla je mylná. Vysvětluje (Nejedlý) otázku předmluvy: Zesnulý dr. Janáček zaslal předmluvu, která však nebyla vhodná pro ráz díla. Janáček byl tedy požádán (dopsal mu jednatel), aby předmluvu změnil. Jan[áček]. potom zaslal rukopis, který byl také vysázen. Jednatel [J. Horák] potvrzuje tento referát Nejedlého.

Prof. Nejedlý se táže předsedy moravskoslezského výboru, stojí-li výbor [...] za předmluvou, která byla vytištěna. Prof. Souček poznamenává: Výbor moravskoslezský plně schvaluje, že předmluva Janáčкова byla pojata do díla, poněvadž zesnulý vydavatel ji do díla určil. V tom smyslu výbor moravskoslezský stojí za předmluvou, ovšem nechává úplně stranou meritum předmluvy, za něhož odpovídá jen autor.

Prof. Orel připomíná, že neměl naprosto v úmyslu tvrdit, že se předmluva ztratila. Užil-li slov „prý se Vám ztratila“, bylo to nedopatření a rád tuto poznámku odvolává.

Prof. Helfert: Na dotaz prof. Orla po oně předmluvě oznámil Orloví, že předmluvu, v níž by Janáček vykládal své nové názory o písni slovenské,⁷⁴ nezná, že by snad musila být v pozůstalosti, poněvadž výboru moravsko-slez. nic o takové předmluvě není známo.

*Prof. Souček (předsedající) navrhuje, aby do protokolu bylo zapsáno, že se nijaká předmluva Janáčkova neztratila. Přijato. Tím byla debata o této věci skončena.*⁷⁵ Jak uvedla Jarmila Procházková (2016: 145) ve studii věnované působení V. Helferta v SÚLP, text Janáčkova původního úvodu k MPM po skladatelově smrti nikdo ze členů moravsko-slezského výboru evidentně nehledal a trvalo několik desetiletí, než byl tento rukopis identifikován v edici Jiřího Vysloužila (Janáček 1955).

Závěr

Zhodnocením významu sbírky MPM L. Janáčka a P. Váši jsme se pokusili zaplnit jedno z bílých míst týkajících se vývoje naší hudební folkloristiky. Práce na studii přinesla odpovědi na řadu otázek, mnohé další však naopak vyvolala. Obecně lze konstatovat, že kniha je pro mnohé prostě titulem, pod kterým si představují sbírku písní připravenou L. Janáčkem ve spolupráci s P. Vášou. Na tento ojedinělý publikační počín je však možné nahlížet i jinak: 1. Kniha lze právem označit jako první náročně, vědecky zpracovanou edici jednoho písňového druhu v českém folkloristickém bádání. 2. Na základě osobitého pojetí zejména L. Janáčka v ní došlo k rozdělení materiálu do písňových skupin vytvořených podle příbuznosti hudební a slovesné složky, psychického a citového účinu (působnosti). 3. Jde o první vědeckou písňovou edici vy-

bavenou řadou rejstříků, třebaže tato součást díla ještě zcela nepřekonala počáteční obtíže. 4. Sbírka milostných písní z Moravy a Slezska představuje důležitou vývojovou etapu na cestě k vzorové edici vědeckého typu.

Dodnes je málo známé, že nejde o edici pro běžného uživatele. Orientace v odděleně publikovaných nápěvech a textech (ty jsou navíc prezentovány formou odkazů na slovní odchylky od tzv. základního znění) je poměrně náročná i pro odborníky. Těm byla samozřejmě určena prvotně. Plánovaná výše nákladu (1500 ks) však napovídá, že se očekával velký zájem veřejnosti. Dnes si jen těžko umíme představit, jakým způsobem byla edice směřující k vědeckému rozboru hudebních a textových variant jednotlivých písní skutečně přijata. Zdá se však, že se k ní veřejně nevyjádřil žádný z Janáčkových nejbližších spolupracovníků, ani žádný z členů některého z výborů fungujících pod hlavičkou SÚLP. Vzhledem k neuvěřitelnému úsilí, které vydání edice provázelo, je to více než zarážející. Zdá se, že publikace se stala úhelným kamenem pro další vývoj hudební folkloristiky jak v oblasti analýzy lidových písní, tak jejich vydávání. Další ediční praxe totiž zejména na Moravě směřovala – vedle zpěvníků a sbírek určeným širokým vrstvám obyvatelstva – k edicím vybaveným vědeckým doprovodným aparátem, i když poněkud odlišného druhu, než podávají MPM. Zde máme na mysli zejména tzv. srovnávací komentáře, jak je známe z již zmiňované Vetterlovy edice *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*, jež se staly vzorem pro celou řadu dalších publikací. Bez edice Janáčka a Váši, která je spojnicí mezi sbírkou Františka Sušila (doplněnou odkazy na varianty v řadě dalších publikací) a právě dodnes nepřekonanou edicí Vetterlovou, si však prosazení tohoto způsobu práce lze představit jen stěží.

Studie vznikla s podporou grantu GA ČR č. 16-14263S „Leoš Janáček – Folkloristické dílo, řada I, sv. 3-2“.

POZNÁMKY:

1. Připomeňme Čelakovského *Slovanské národní písně*, Rittersberkovy *České národní písně* či Sušilovy *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Teprve Karel Jaromír Erben ve své třetí sbírce (1862, 1864) označil písně jako „prostonárodní“, to znamená lidové. Už na konci 19. století se ale objevily také první sbírky zahrnující lidové písně jednoho regionu (Koželuha, Fr[antišek] Jar[oslav] 1873: *Kytice z národních písní moravských Valachův*. Praha: Fr. A. Urbánek; Peck, Eduard 1884: *Valašské národní písně a říkadla s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: vl. nákl., reprint 2008).
2. K vývoji ediční činnosti u nás srov. např. Holý 1988 či Thořová – Toncrová – Uhlíková 2011.
3. Výjimkou je např. monumentální slovinská edice *Slovenske narodne pesmi*, která vyšla ve čtyřech tematických svazcích v letech 1895–1923 a je spjata se jménem slavisty, etnologa a sběratele Karla Štrekelje (1859–1912). Její druhý svazek, vycházející po sešitech v letech 1900–1903 byl věnován právě písním milostným.
4. Podrobně viz zejm. Vysloužil 1955; Mišurec 1978; Robek et al. 1978; Hrabalová 1982, 1983, 1995; Pavlicová 1995; Procházková 2016.

5. V rámci podniku fungovalo celkem osmnáct pracovních výborů: pro lidovou píseň českou v Čechách, českou na Moravě a ve Slezsku, dolnorakouskou, homorakouskou, italskou, ladinskou, německou v Čechách, německou na Moravě a ve Slezsku, německou v Korutanech, německou ve Štýrsku, německou v Tyrolích, polskou, rumunskou, ruskou, salzburskou, slovinskou, srbochorvatskou a pro lidovou píseň z Gottschee [Němci v Kraňsku] (Ankündigung des Werkes... 2004: 13).
6. Své pokyny pro sběratele Janáček publikoval v roce 1906 jako samostatný leták s titulem „Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku“, ve stejném roce jej otiskl také v časopise Dalibor (srov. Janáček 1955: 491–502; Janáček 2010: 297–309). Podrobněji k problematice srov. též Procházková 2006.
7. Zvukové záznamy vzniklé na půdě moravsko-slezského pracovního výboru byly zveřejněny v publikacích Plocek, Jiří – Nečas, Jaromír (eds.): *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu (z folklorního činnosti Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků)*. Brno: GNOSIS (výběr) a Procházková, Jarmila et al. 2012: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909–1912*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha – pracoviště Brno (v úplnosti). K této problematice srov. také Hrabalová, Olga 1989: Janáčkovy fonografické záznamy slovenských lidových písní. In: *Aktuální problémy současné folklorníky*. (= Studie o Těšíně 14.) Český Těšín: Muzeum Těšínska; Brno: Ústav slavistiky ČSAV v Brně, s. 17–29.
8. K problematice Janáčkovy fotodokumentace srov. Procházková, Jarmila 2003: Janáčkovy snahy o fotografickou dokumentaci v rámci podniku Lidová píseň v Rakousku. *Národopisná revue* 13, s. 199–211.
9. Uvažovalo se o řazení podle počátečního hudebního motivu, nebo podle textového incipitu, tedy dle abecedy.
10. Po skončení první světové války měly vyjít kromě MPM následující edice: Das Volkslied in Gottschee, Jodler, Juchezer, Rufe und Umschreie aus Steiermark, Ruthenische Volkslieder, Steirische Tanzweisen, Die deutschen Volkslieder des Böhmerwaldes, die Volkslieder der Ladiner, Tiroler Heimat- und Heimwehlieder, Die geschichtlichen, erzählenden, und ständischen Volkslieder aus Deutsch-Böhmen, Die Volksschauspiele und geistlichen Lieder der Deutschen in Mähren und Schlesien a Die Niederösterreichischen Tanzweisen (Ankündigung des Werkes... 2004: 12).
11. Masarykův ústav – Archiv Akademie věd, fond SÚLP, kart. 1, sign. 22, inv. č. 4, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 24. 11. 1920. Všechny dále citované dokumenty (zápisy, protokoly) jsou uloženy pod stejným inv. číslem a jsou řazeny chronologicky. Odkazujeme na ně pouze zkratkou MÚ-AAV.
12. Srov. MZM-ODH, sign. S 12, inv. č. 849e.
13. Janáček zaslal dne 29. 9. 1913 oběma sběratelům úryvek kartáčového otisku s nadpisem „O lidu, který zpíval“ s výzvou, aby sepsali své zkušenosti se sběrem písní (ad Bím srov. poznámku J. Vyslouzila in Janáček 1955: 424; ad Zeman srov. Uhlíková 1994: 110, č. 77).
14. Popis variačního procesu ve smyslu objasnění proměn originálního znění v řadě více či méně odlišných variant je možný pouze tehdy, pokud známe od počátku skutečně původní znění.
15. Název instituce není v literatuře ani v pramenech jednotný. V oficiálních protokolech ze schůzí je prakticky až do roku 1929 uváděna jako Ústav pro lidovou píseň.
16. Milan Lichard (1853–1935), slovenský hudební skladatel a novinář. Mimo jiné se věnoval také sběru lidových písní. Od roku 1921 působil jako úředník v Užhorodě.
17. Adolf Hauffen (1863–1930) působil na pražské německé univerzitě. Kromě germanistiky se věnoval národopisu. V rámci podniku „Lidová píseň v Rakousku“ předsedal Pracovnímu výboru pro německou lidovou píseň v Čechách.
18. Od roku 1922 se na všech jednáních HV SÚLP souběžně řešilo vydávání MPM a německých písní z Pošumaví (*Volkslieder aus dem Böhmerwalde*) zpracovaných Gustavem Jungbauerem, přičemž obě sbírky vycházely paralelně po sešitech od roku 1930.
19. MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 24. 11. 1920.
20. Janáčkovy apely na započítí tisku jsou pravidelnou součástí zápisů ze schůzí HV SÚLP. V dokumentu o jednání v lednu 1926 se např. uvádí: „*Dr. Janáček připomíná, že jde jen o to, aby se již začalo tisknouti. Jakmile veřejnost uvidí, že dílo se vskutku již vydává, vzroste zájem a pak bude možno také rozvířiti agitaci na veřejnosti.*“ MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 8. 1. 1926.
21. K jednání výboru srov. také Robek et al. 1978: 4.
22. Vydavatelem mělo být původně Státní nakladatelství, v roce 1928 však padlo rozhodnutí o tom, že SÚLP bude své publikace vydávat sám. V tomto směru se pak rozběhlo jednání s tiskárnou Grafia, která pak jednotlivé sešity skutečně vytiskla.
23. MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP z 9. 1. 1929; Robek et al. 1978: 5.
24. Určité sběry sice existovaly, ale byly uloženy v Matici slovenské. S ní bylo třeba vyjednávat, aby se v ediční aktivitě oba podniky spojily. V otázce vydávání slovenského materiálu se postupně zcela upustilo od původního plánu (tedy přípravy svazků podle písňových druhů). Např. v roce 1930 se slovenský výbor rozhodl započít s prací na přípravě sbírky vícehlasných písní sebraných H. Bímem, přičemž edice měla mít charakter populárního zpěvníku. Proti záměru vystoupil na schůzi HV SÚLP konané v Praze 8. ledna 1930 Z. Nejedlý – vydávat se měly pouze vědecky zpracované edice. Postupně ovšem došlo ke změně stanoviska a byla přijata rovněž možnost vydávání populárních sbírek, stejně tak jako svazků zaměřených na písně podle regionů (MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 30. dubna 1938).
25. V zápise ze schůze HV SÚLP ze dne 24. 11. 1920 (MÚ-AAV) informuje Jiří Horák za český výbor o tom, že Otakar Zich podrobně zpracoval české taneční písně. Práce se podle něj blíží dokončení. Pokud jde o zpracování moravských tanečních písní, Janáček je chtěl v roce 1927 svěřit Vladimíru Helfertovi (Procházková 2016: 141). Probíhaly také práce na edici písní zlidovělých (v zápisech ze schůzí důsledně označovány jako písně znárodnělé). Přípravoval ji Bedřich Václavek, který pro zpracování hudební stránky zvolil muzikologa Roberta Smetanu. Spolu chystali rovněž sbírku kramářských písní. Měla obsahovat pouze ty písně, které Václavek a Smetana sami shromáždili, nikoli materiál spadající pod správu SÚLP. Šlo tedy o publikaci, za niž odpovídali pouze její autoři. Vyšla v roce 1937 pod názvem *České písně kramářské* (Praha: Svoboda).
26. MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 7. 1. 1928.
27. „*Schůzka v tiskárně – 9. ledna 1928. Řed. zást. nebylo. Dr. Nejedlý: snad ještě zkoušet u jiných nakladatelů [...] Setkání s dr. Nejedlým u něm. divadla. „Ať si to už udělají sami! já už nepřijedu.“ 21. I. 1928.*“ (Janáček 1955: 538)

28. MÚ-AAV, zpráva jednatele HV SÚLP za rok 1928.
29. Podle plánů SÚLP měly být tištěny každoročně dva sešity české a jeden německý, ve skutečnosti se s tiskem započalo až v roce 1930 a vycházely vždy pouze dva sešity – jeden český a jeden německý (srov. Robek et al. 1978: 5)
30. EÚB, sign. B 2/Horák, dopis J. Horáka L. Janáčkovi ze dne 15. 4. 1928.
31. Tamtéž, dopis J. Horáka L. Janáčkovi ze dne 7. 6. 1928.
32. Srov. dopis L. Janáčka J. Horákově ze dne 23. 7. 1928 (Janáček 2002: 82), srov. též Janáčkův dopis F. Kyselkové z 5. 4. 1928 (MZM-ODH, sign. B 1647), v němž skladatel žádá sběratelku o spolupráci při zpracování mapy. Vzhledem k plánovanému měřítku není jasné, zda mělo jít o mapu pro propagaci práce SÚLP v rámci *Výstavy soudobé kultury*, která se konala v květnu až září 1928 v Brně, anebo o mapu, která měla být použita v MPM.
33. MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 30. 4. 1937.
34. EÚB, sign. X3/7, „Návrhy, které podal Hynek Bím ve výroční schůzi Slovenského výboru Stát. ústavu pro lid. píseň v Bratislavě dne 20. března 1937“.
35. EÚB, sign. B2/Kubeša, dopis A. Kubeši V. Helfertovi ze dne 20. 10. 1937.
36. Očadlík oceňuje shromáždění písňových variant po stránce hudební i textové, důkladnost zpracování (přímo zmiňuje Janáčkem zavedené vynechávání taktových čar v místech, kde by zápis písně narušil po stránce přízvuchné nebo časoměrné), vysokou úroveň tiskové úpravy i notosazby, zpochybňuje však Janáčkovu označování tzv. skladebného myšlení.
37. Horák knihu uvedl s douškou: „Ztělesnění Janáčкова snu, sborník lidových písní moravských, namnoze nových, pečlivě vydaných. Je třeba objasňovat, proč působí dojmem hlubokým tato kniha veliké naděje?“ (Horák 1931)
38. Srov. sbírkové fondy EÚB, sign. A.
39. Srov. Vetterl Karel (ed.) 1994: *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. K tisku připravila O. Hrabalová. Strážnice: Ústav lidové kultury.
40. Sušil, František 1835: *Moravské národní písně*. Brno: Josef Jiří Trassler; týž 1840: *Moravské národní písně sbírka nová*. Brno: vl. nákl.; týž [1853–1859]: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker.
41. Kocman, Metoděj [1884]: *Písně lidu v Troubsku*. [Brno]: bez vyd.
42. Bartoš, František (ed.) 1882: *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker; týž 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská; Bartoš, František – Janáček, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
43. Peck, Eduard 1884: *Valašské národní písně a říkadla*. Brno: vl. nákl.; Koželuha, Fr[antišek] Jar[oslav] 1873: *Kytice z národních písní moravských Valachův*. Praha: Fr. A. Urbánek.
44. Černík, Josef 1908: *Zpěvy moravských kopaničářů*. Praha: J. Otto; Lisa, Valeš 1912: *Slovácké a lidové písně z Uher. Hradištska*. Převor: vl. nákl.; Kunc, Jan [1913]: *Slovácké. 200 jednohlasých písní*. Moravská Ostrava: Adolf Perout; Tomek, Ferdinand 1926: *Slovenské písně z Uherskobrodské*. Vysvětlivkami opatřil Jiří Horák. Olomouc: vl. nákl.
45. Janáček získal již dříve zkušenosti s touto prací při spolupráci s Františkem Bartošem na antologii *Kytice z národních písní moravských* (1890, rozšířené vydání vyšlo s titulem *Kytice z národních písní moravských, slovenských i českých* v roce 1901) a na tzv. druhé a třetí Bartošově sbírce (1889, 1899–1901).
46. Helfertem udávaný počet 939 nápěvů není správný (srov. Helfert in Janáček – Váša 1930[–1937]: 491).
47. Srov. např. text z Tuřan a Žákovic u písně č. 148.
48. Např. hned po první písni *Ach, bolela mě hlava* následuje skupina variant zahájená písni *Prodala rubáč, rukávce*, od čísla 3 se řazení opět vrací k abecedě: *Ach, běda mně přesmutnému; Ach, Bože, Bože; Ach, Bože moj atd.* Je pravděpodobné, že vybočení z abecedního řazení bylo způsobeno buď přidáním později dohledaných variant písní k již stanoveným skupinám, anebo přesuny písní v rámci již nachystaného materiálu.
49. Devatenáct variant má např. píseň č. 80, kterou doplňují také čtyři tiskové strany textových variant.
50. Srov. Janáčkovy rkp. poznámky k úvodu MPM. MZM-ODH, sign. S 7/1.
51. Na překážky, které byly ze strany Nejedlého kladeny Janáčkovi na půdě HV SÚLP, upozornila Martina Pavlicová, když publikovala dopis Jiřího Polívky Stanislavu Součkovi ze dne 20. 3. 1922: „*Kol. Nejedlý činí proti Janáčkovu způsobu zapisování písní veliké námítky, ještě větší proti jejich seřazování. Vyslovuje se až příkře proti jeho práci, a má to za nemožné, aby mohla býti tak vytištěna, jak jest napsána. Byla by to prý evropská ostuda...*“ (Pavlicová 1995: 27, pozn. 6.)
52. Janáček ve svých analýzách pracuje s několika typy motivů (melodické/nápěvné, rytmické/sčasovací, tóninové/harmonické, ale také prvotní, reálné, tvrdé ad.) a je velmi obtížné sledovat, který motiv byl zásadní pro jeho určení výsledné struktury („architektoniky“) písně.
53. Srov. MZM-ODH, sign. S 7/2, inv. č. 57.227.
54. Jako vědecké dílo byly obě edice SÚLP (publikace Janáčka a Váši i sbírka Jungbauerova) posouzeny referenty, které určil HV ústavu. Jungbauerovu edici recenzoval po stránce textové A. Hauffen a po stránce hudební muzikolog Heinrich Rietsch, MPM po stránce textové S. Souček. Nejedlého „Zpravu o melodii v prvním svazku písní moravských“ otiskl Zdeněk Mišurec (2002: 93–96).
55. Srov. Janáčkův fejeton H. Ch., otištěný v roce 1922 v Prager Presse (Janáček 2003: 490–494), dále jeho žádost o zakoupení přístroje (Janáček 1955: 620) a výsledky měření, které chtěl použít např. do úvodu k *Moravským písním milostným* (jde o část nazvanou „K notaci lidové písně“, otištěna in Janáček 1955: 503–509).
56. Seznam písní slovenské provenience: Čadca (118/1e), Dolina Lieskovská (99, 1e; 103, 2a), Kopanice Myjavské (49, 1a), Kopanice Vrbovecká (142, 2a), Lieskové Moravské (5, 1a; 99, 1b; 124, 2e; 127, 3), Maríková (114, 2), Maríková Dolná (124, 3a), Peter, Sv. (124, 1f), Rovné (57, 1e), Slatina Trenčanská, Velká, Zvolenská (23, 1a; 57, 1b; 80, 2d; 127, 2), slovenské pomezí (13, 1a; 45, 2; 55, 1b; 80, 2f; 92, 1d, 1g; 111, 2; 114, 1d; 124, 2a; 125, 11; 126, 1b, 1h; 145, 1g; 146, 1l), Súča Hornia (5, 2a; 68, 1d; 145, 1n), Šaštín (148, 7; 149, 2), Štefanová (99, 1a), Terchová (122, 1c; 124, 3b), Timoradza (75a, 1c), Trenčanská stolice (49, 1b; 127, 1b), Turzovka (127, 1c), Vačkov (127, 1d).
57. Autor tohoto rejstříku není znám, seznam je však jakousi Achillovou patou celé edice. Kromě nepřehledného řazení (abecední dle příjmení, jednotlivé položky jsou však uváděny v pořadí křestního jméno/někdy jen iniciála křestního jména, nebo nic / a příjmení) je pouze u šesti sběratelů připojena noticka o jejich povolání, resp. posta-

- vení (sběratelka F. Kyselková je charakterizována jako choť ředitele měšťanských škol v Brně, Králově Poli...). Vystudovaný varhaník, významný sběratel a člen moravsko-slezského pracovního výboru Martin Zeman z Velké nad Veličkou je zde naprosto nesmyslně uveden jako hudebník samouk z Březové na Moravě. Špatně je uvedeno také jméno Josefa Pernického (1837–1894, v rejstříku jako Pernica), fojta z valašské Jasenice, který Janáčkovi v roce 1892 zaslal záznamy písní, tanců a instrumentální hudby ze zmíněné lokality.
58. Tato otázka byla definitivně vyřešena až v souvislosti s prací na textovém incipitovém katalogu Etnologického ústavu AV ČR. Srov. Šrámková, Marta – Hrabalová, Olga 1968: Zásady incipitové katalogizace textových písňových variant (příspěvek k problematice sjednocování a katalogizování textových variant). *Český lid* 55, s. 207–222.
59. Tento rejstřík byl doplněn jako poslední a představuje jediný výrazný zásah do Janáčkem plánované struktury publikace.
60. K. Vetterl s J. Gelnarem vyšli z Janáčkova názoru, formulovaného v jeho studii *O tom, co je nejtvrdšího v lidové písni* (Janáček 1927, 2010: 377–392).
61. MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 3. 3. 1934.
62. MZM-ODH, sign. S 4, rkp. z října 1923. Srov. Janáček 1955: 503–509.
63. MZM-ODH, sign. S 28. Srov. Janáček 1955: 442–445.
64. MZM-ODH, sign. S 18. Srov. Janáček 1955: 446–456. Tuto část Janáček v přepracované podobě vydal pod názvem *O tónině v lidové písni* (srov. Janáček 1925, 2010: 355–366).

LITERATURA:

- Ankündigung des Werkes „Das Volkslied in Österreich“. In: Deutsch, Walter – Hois, Eva Maria: *Das Volkslied in Österreich. Volkspoese und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht Wien 1918*. Wien: Böhlau, s. 1–186.
- Černík, Josef 1943: Moravské písně milostné. *Naše Valašsko* 8, č. 2, s. 91–92.
- Český Moravsko-slezský výbor... *Dalibor* 30, 1907, č. 5–6, s. 49–50.
- Deutsch, Walter – Hois, Eva Maria 2004: *Das Volkslied in Österreich. Volkspoese und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht Wien 1918*. Wien: Böhlau.
- Gelnar, Jaromír 1989: Janáčkův folkloristický odkaz před lety a dnes. In: *Aktuální problémy současné folkloristiky*. (= Studie o Těšínsku 14.) Český Těšín: Muzeum Těšínska; Brno: Ústav slavistiky ČSAV v Brně, s. 8–10.
- Holý, Dušan 1988a: *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně v Brně.
- Holý, Dušan 1988b: 12. Etnomuzikologie (hudební folkloristika). In: *Hudební věda. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj. Disciplíny hudební vědy (2. část) Hudebněvědecká dokumentace*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 778–822 (zde zejména s. 799–813).
- Holý, Dušan 2005: Karel Vetterl jako hudební folklorista a muzikolog. In: Petr Macek – Rudolf Pečman (eds.): *Musicologia brunensis. Ad honorem Jan Racek, Bohumír Štědroň et Zdeněk Blažek 1905–2005. Sborník příspěvků z mezinárodní hudebněvědné konference Brno, 28.–29. ledna 2005*. Praha: KLP, s. 119–123.

65. MZM-ODH, sign. S 5. Tuto část Janáček částečně převzal ze starší verze úvodu. Svědčí o tom mj. slovní spojení „národní píseň“, které Janáček od 20. let 20. století nahradil termínem „lidová píseň“.
66. MZM-ODH, sign. S 18. Přepracované části kapitol o skladebné práci a o prosodii lidové písně Janáček vydal pod názvem *O tom, co je nejtvrdšího v lidové písni* (srov. Janáček 1927, 2010: 377–392).
67. MZM-ODH, sign. A 7.448. Část této verze úvodu k *Moravským písním milostným* je napsána na rubových stranách Janáčkova autografu partitury opery *Z mrtvého domu*. Srov. Němcová 1972.
68. Část textu této verze srov. Janáček 1955: 477–484.
69. Srov. Janáčkovy dopisy Horákovi ze dne 4. 5. 1928 a 10. 5. 1928 (Janáček 2002: 76).
70. EÚB, sign. B 2/Horák, dopis J. Horáka L. Janáčkovi ze dne 20. 5. 1928.
71. Dopis L. Janáčka J. Horákovi ze dne 24. května 1928 (Janáček 2002: 80).
72. Vášovu část tvoří v otištěné předmluvě pouze první odstavec.
73. Alois Kolísek (1868–1931) – kněz, pedagog, historik, hudební publicista, politik, popularizátor lidové kultury. Zabýval se zejména slovenskou lidovou písní. Uspořádal několik přednášek o Janáčkovi.
74. Kolískův dotaz reflektuje fakt, že Janáček řadu svých názorů opíral o analýzu slovenského materiálu.
75. MÚ-AAV, zápis ze schůze HV SÚLP ze dne 8. 1. 1930.

- Horák, Jiří 1925: Zpráva o činnosti ústavu pro lidovou píseň. In: Horák, Jiří (ed.): *Úkoly a cíle národopisu československého. Zprávy o jednáních sjezdu národopisných pracovníků československých v Praze roku 1924*. [Zvláštní svazek Národopisného věstníku československého.] Praha: Národopisná společnost československá, s. 62–79.
- Horák, Jiří 1931: [Dr. Jiří Horák, profesor Karlovy university:] *Lidové noviny* 39, č. 598, 29. 11., příloha, s. 2.
- Horák, Jiří 1933: Národopis československý. Přehledný nástin. In: *Československá vlastivěda, díl 2. Člověk*. Praha: Sfinx, s. 305–472.
- Hostinský, Otakar 1906: *Česká světská píseň lidová. Úvahy národopisné a hudební*. Praha: Šimáček.
- Hrabalová, Olga 1982: K dějinám hudebněfolkloristického bádání na Moravě. *Národopisné aktuality* 19, s. 169–178.
- Hrabalová, Olga 1983: O moravských sbírkách lidových písní. Příspěvek k dějinám hudební folkloristiky na Moravě. In: Hrabalová, Olga: *Průvodce písňovými rukopisnými sbírkami Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV, pracoviště v Brně. Díl 1*. Brno: Krajské kulturní středisko v Brně, s. 7–52.
- Hrabalová, Olga 1995: Vznik a počátky moravského Pracovního výboru pro lidovou píseň. In: 1905–1995. *Od Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku k Ústavu pro etnografii a folkloristiku*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, s. 8–23.
- Janáček, Leoš 1925: O tónině v lidové písni. *Národopisný věstník československý* 18, 1925, s. 40–48.
- Janáček, Leoš 1927: O tom, co je nejtvrdšího v lidové písni. *Český lid* 27, s. 161–174.
- Janáček, Leoš 1955: *O lidové písni a lidové hudbě*. Ed. Jiří Vysloužil. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

- Janáček, Leoš – Váša Pavel (eds.) 1930[–1937]: *Moravské písně milostné*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.
- Janáček, Leoš 2002: *Korespondence a studie*. Ed. Zdeněk Mišurec. Praha: Academia.
- Janáček, Leoš 2003: *Literární dílo (1875–1928). Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici = Das literarische Werk. Feuilletons, Studien, Rezensionen, Glossen, Vorlesungen, Reden, Syllaben und Skizzen = Literary works: Feuilletons, studies, reviews, glosses, lectures, speeches, syllabuses, and sketches*. Řada I / Svazek 1-1. Eds. Theodora Straková a Eva Drlíková. Brno: Editio Janáček.
- Janáček, Leoš 2010: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy = Das folkloristische Werk. Studien, Rezensionen, Feuilletons und Berichte = Folkloric Studies: essays, reviews, feuilletons and articles*. Řada I / Svazek 3-1. Eds. Jarmila Procházková, Marta Toncrová a Jiří Vysloužil. Brno: Editio Janáček.
- Jungbauer, Gustav 1933[–1937]: *Volkslieder aus dem Böhmerwalde I*. Praha: Státní ústav pro lidovou píseň v ČSR.
- Mišurec, Zdeněk 1978: Činnost Leoše Janáčka jako organizátora národopisné práce. *Český lid* 65, č. 4, s. 221–229.
- Němcová, Alena 1972: Janáčkovská skica o lidových písních. *Opus musicum* 6, s. 78–79.
- Očadlík, Mirko 1930: Leoš Janáček a Pavel Váša: Moravské písně milostné I. *Klíč* 1, č. 4, s. 124.
- Pavlicová, Martina 1995: Z historie Státního ústavu pro lidovou píseň v Brně v meziválečném období. In: 1905–1995. *Od Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku k Ústavu pro etnografii a folkloristiku*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, s. 24–29.
- Procházková, Jarmila 2006: Janáčkovská koncepce činnosti Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku. In: Pospíšilová, Jana – Nosková, Jana (eds.): *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, s. 42–49.
- Procházková, Jarmila 2016: Vladimír Helfert ve Státním ústavu pro lidovou píseň. *Musicologica Brunensia* 51, č. 2, s. 137–154. doi: 10.5817/MB2016-2-11
- Robek, Antonín et al. 1978: Zdeněk Nejedlý a národopis. *Český lid* 65, s. 2–9, 92–94, 146–152, 218–220.
- Toncrová, Marta – Uhlíková, Lucie 2011: Srovnávací poznámky k lidovým písním v tištěných edicích. In: Uhlíková Lucie et al.: *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, s. 59–70.
- Tyllner, Lubomír 2005: Z historie Etnologického ústavu Akademie věd České republiky: sběratelský podnik „Lidová píseň v Rakousku“ v letech 1905–1918. *Český lid* 92, s. 113–127.
- Tyllner, Lubomír 2006: Jubilejní ohlédnutí. In: Pospíšilová, Jana – Nosková, Jana (eds.): *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, s. 9–15.
- Uhlíková, Lucie 1994: Leoš Janáček a Martin Zeman. Vzájemná korespondence. *Národopisná revue* 4, č. 3–4, s. 77–112.
- Václavek, Bedřich 1947: *Pisemnictví a lidová tradice. Obraz jejich vzta-
hů v české písni lidové a zlidovělé*. 2. vyd. Praha: Svoboda
- Vetterl, Karel – Gelnar, Jaromír 1962: Nad katalogy písňových ná-
pěvů. *Český lid* 49, č. 6, s. 241–249.
- Vysloužil, Jiří 1955: Bibliografie a poznámky k edici. In: Janáček, Leoš: *O lidové písni a lidové hudbě*. Ed. Jiří Vysloužil. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s. 79–117.

Summary

Moravian Love Songs – an unappreciated milestone in Moravian musical folkloristics

The study sets out the first scientifically treated Czech edition of songs – *Moravské písně milostné* [Moravian Love Songs] prepared by the composer Leoš Janáček and the philologist Pavel Váša, and published in parts between 1930 and 1937. The authors assess the collection's importance, explain the reasons why its publishing lasted for more than twenty years (and Janáček did not live to see it), set out an unusual structure of the edition as well as possible causes for the insufficient appreciation of the work. They state that within the Czech context, the publication is a unique event in publishing for more reasons: 1. it can justly be described as the first scientifically treated edition of one sort of songs in the Czech folkloristic research; 2. based on a peculiar conception, mainly by Leoš Janáček, the material is divided into groups of songs based on the relationship between the musical and the literary component as well as the psychic and the emotional effect; 3. it is the first scientific edition supplemented with a lot of registers, although that part of the work has not overcome initial difficulties yet and it has introduced many inaccuracies into the collection; as a collection of love songs from Moravia and Silesia, it represents an important stage of development on the way to a model edition of scientific type.

Key words: folk song, scientific edition of folk songs, ethnomusicology, Das Volkslied in Österreich, Leoš Janáček, Pavel Váša.

RUSÍNI V ČESKÉ REPUBLICE: „REVITALIZACE“ NÁRODNOSTNĚ MENŠINOVÉ IDENTITY

Andrej Sulitka (*Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.*)

V širším spektru charakteristik kulturní a sociální identity, které jsou v současnosti v centru pozornosti studia společenskovedních disciplín,¹ je naším záměrem ukázat na oživení národnostní sebeidentity Rusínů v České republice na základě poznatků etnologického výzkumu zástupců této menšiny v Praze.² Věnujeme-li pozornost tématu rusínské národnostní menšiny, činíme tak z důvodu, že Rusíni zaujímají ve stávající skladbě národnostních menšin České republiky specifické místo. Z historického hlediska provází totiž Rusíny ve středoevropském prostoru od konce 19. století složitý politický vývoj a v jeho důsledku rovněž i komplikovaný proces národnostní identifikace.³

Z kulturně antropologických přístupů studia sociální identity vyplývá, že svébytnost jednotlivce i skupiny se formuje v závislosti na sociálním statusu ve společnosti. Jde o proces, který provází individuální i kolektivní vymezování skupiny v rámci většinového společenství, ale také vůči ostatním menšinovým komunitám. Víme přitom, že kolektivní identita je obtížně definovatelný pojem, o čemž vypovídá řada teoretických konceptů, které se opírají o konstruktivistické nebo esencialistické přístupy při studiu etnické identity (Ferencová 2005: 31–42). V daném případě budeme sledovat současný proces vymezování a udržování rusínské národnostně menšinové osobitosti.

Význam a užívání pojmu identita prošly v sociální a kulturní antropologii mnoha změnami (srov. např. Maslowski – Šubrt a kol. 2014). Z diskurzů o chápání identity je zřejmé, že neexistuje shoda na jejím definování, nicméně je akceptováno, že se jedná o specifický jev, sebereflexi, vnímání odlišnosti sebe sama vůči subjektivně vymezené či vymezovaným skupinám (Findor 2005: 46). Důležité je přitom rozlišování mezi sebeidentifikací vlastní (vnitřní) a identifikací jinými (vnější), jakož i kategorizaci „identifikátorů“ z hlediska jazyka, kulturních tradic, národnostního vědomí, náboženského vyznání atd. Vymezuje-li se sociální skupina jako národnostní menšina, individuální i kolektivní vědomí identity jejich příslušníků je v demokratických poměrech právního státu formováno v závislosti na možnostech budování vlastního menšinového života, ale i podpory politické

moci pro zajištění podmínek naplňování národnostně menšinových práv, tj. předpokladů pro uchování a rozvoj kulturních tradic, vzdělávání v mateřském jazyce, používání menšinového jazyka v úředním styku apod. Jak se tyto souvislosti projevují v postavení rusínské národnostní menšiny v ČR, pokusíme se ukázat na projevech jedinců zdůrazňujících národnostní identitu kolektivity Rusínů. Metodologicky vycházíme z konstruktivistického pojetí studia sociální identity, vnímání identity jako produktu sebereflexe, konstituované během sociálních procesů (Kreisslová 2013: 21). Jde o ukazatel v průsečíku subjektivních identit jednotlivců, které váže vědomí příslušnosti k rusínskému společenství v peripetiích jeho historického vývoje, osobitosti jazykových poměrů a kulturních tradic v současném menšinovém postavení v ČR.

K tématu nynější úvahy náleží úvodem uvést, že příslušníci rusínské národnostní menšiny v České republice představují početně nevelkou skupinu a netvoří ani kompaktně usídlený celek. Podle definitivních výsledků sčítání lidu v roce 1991 uvedlo v České republice rusínskou národnost 1 926 osob, v roce 2001 poklesl jejich počet na 1 106 a v roce 2011 na 739 osob,⁴ ovšem vzhledem k migračním vlnám Rusínů ze Slovenska je v současnosti podle kvalifikovaných odhadů počet Rusínů v České republice o mnoho vyšší. Z prostorového hlediska je sice jejich lokalizace vázána především na Prahu, ale jinak Rusíni žijí rozptýleně na celém území státu. Jejich reflexi opíráme nejen o poznatky z dotazníkového šetření a kvalitativního výzkumu, rozhovorů s dvěma desítkami respondentů či volného dotazování účastníků společenských a kulturních akcí rusínských organizací v Praze,⁵ ale též empirických poznatků, které ukazují na projevy sebeidentity Rusínů. Jde o zástupce, kteří náleží do členské základny spolku *Rusíni.cz – Rusínská iniciativa v ČR* (dále jen Rusínská iniciativa), a zástupce *Společnosti přátel Podkarpatské Rusi* (dále jen SPPR). Zaměření aktivit obou uskupení a postoje jejich členů se totiž odvíjejí z rozdílných společenských souvislostí.

Charakteristické pro rusínské společenství v ČR jako celek je, že ho tvoří několik vrstev, které odpovídají vývoji migračních vln, s nimiž se spojuje i proměnlivost sebei-

identity Rusínů či osob hlásících se k rusínství. Tato skutečnost souvisí v historické retrospektivě území Podkarpatské Rusi s nejistým ukotvením jeho kulturní orientace, tj. velkoruské, ukrajinské a rusínské, která se prolнула do podoby etnické orientace (Švorc 2007: 77). Podle jiných autorů vyplývá z historicky podmíněné oscilace mezi velkoruskou (zanikla po druhé světové válce), malorusko/ukrajinskou, karpatorusko/rusínskou, ukrajinskou či národně/národnostně rusínskou orientací (Lipinský – Konečný – Baumgartner – Frankovský – Gajdoš 2002: 7). Interpretace uvedených kategorizací je v dosavadní literatuře závislá na akcentování historických, lingvistických či etnologických aspektů příslušných badatelů. Ovšem tyto otevřené otázky není naším cílem na tomto místě analyzovat. Pozornost soustředíme na sebereflexi postavení Rusínů po druhé světové válce, vnímání politicky řízené ukrajinizace, která provázela Rusíny v Československu až do listopadu 1989.⁶ Jde o období, kdy Rusíni byli obecně prohlašováni za část ukrajinského národa bez ohledu na jejich subjektivní i skupinové postoje ve společnosti. Pojmy ‚Rusín‘ či ‚Rusnák‘ byly považovány za synonymum slova Ukrajinec⁷ a na deklarování rusínstva, národnostní příslušnosti Rusínů, nebyl brán zřetel.

Diferenciace rusínského společenství

Z historického hlediska lze v rusínském společenství v českých zemích identifikovat následující vrstvy:

A) osoby z bývalé Podkarpatské Rusi, které se usídlily v Československu po první světové válce (v současnosti jejich potomky, rodinné příslušníky),

B) váleční veteráni (původem z Podkarpatské Rusi), příslušníci východních jednotek československé armády z druhé světové války, kteří zůstali v Československu (v současnosti jejich potomky, rodinné příslušníky),

C) optanti z Podkarpatské Rusi po druhé světové válce (v současnosti jejich potomky, rodinné příslušníky),

D) imigranti z oblasti Zakarpatské Ukrajiny či širšího teritoria západní Ukrajiny po roce 1989,

E) imigranti z východního Slovenska, a to zejména po rozdělení Československa v roce 1993.⁸

Každá z uvedených skupin vykazuje odlišnou sociální charakteristiku, s níž se v současnosti spojují i rozdílné postoje k účasti ve spolkovém menšinovém životě Rusínů. Hledáme-li odpověď na otázku, na čem Rusíni v Česku staví svou identitu, nelze nevnímat proměnnost v individuálních postojích na pozadí uvedeného členění. Ve skupině A) až C), kterou tvoří občané ČR, chybí jednak

shoda v nahlížení na akceptování kolektivního vymezování Rusínů jako národnostní menšiny, jednak zájem usilovat o stálou pozici v současné skladbě národnostních menšin v České republice. Míra individuální sebereflexe ve vztahu k rusínství tak rozděluje příslušníky rusínského společenství z hlediska individuálních postojů k národnostně menšinové kolektivitě. Spojuje je však se skupinou E) – migranti převážně občané SR, resp. s dvojitým SR/ČR občanstvím či občanstvím ČR – existence vědomí kulturní osobitosti a svébytnosti Rusínů ve vztahu k Ukrajincům a rovněž k ostatním národnostním menšinám.

Koexistence uvedených skupin Rusínů ve veřejném prostoru, tj. těch, jejichž příslušníci jsou dlouhodobě usídlení na území České republiky se statutem občanů, a migrantů od roku 1990 má dvojí dimenzi. Na jedné straně jde o vztah k české veřejnosti, na druhé straně vztah k ostatním národnostním menšinám. V individuálním i kolektivním vědomí příslušníků tradičně usídlených Rusínů v České republice se projevuje jako samozřejmost rovnost vztahu k české většinové společnosti i příslušníkům ostatních národností. Oproti tomu ve skupinách nových imigrantů, kteří si budují sociální status, je upřednostňován vztah k české většinové společnosti na úkor ostatních národností. Pro oba celky je přitom charakteristické, že je považováno etnické/národnostní vědomí rusínství za nezpochybnitelné.

Výzkum vybraného vzorku zástupců organizací rusínských národnostních menšin ukázal, že příslušníci náležející do skupiny A) až C) jsou z pozice spolku Rusínská iniciativa, jehož členská základna patří do skupiny E), vnímáni jako asimilovaná část z národnostně smíšených česko-rusínských rodin nebo česko-rusínských optantů z Podkarpatské Rusi. Patří mezi ně i širší okruh sympatizantů SPQR. Na diskurz o asimilované části rusínského společenství reagují kontinuálně členové spolku Rusínská iniciativa v rámci svých aktivit, především uskutečňováním projektů „Rusíni v ČR – mlčící menšina“, „Cestou rusínské tradice“, „Rusíni o nás s vámi“. Partneri těchto projektů jsou také SPQR (viz www.podkarpatskarus.cz) a hlavně *Holosy* (viz komunitní portál karpatských Rusínů – www.holosy.sk).⁹ Projekty spolku Rusínská iniciativa jsou koncipovány jako dlouhodobý plán spolkové činnosti.

Z biografických zaměřených rozhovorů se zástupci rusínské menšiny vyplynulo, že jejich reflexe identity je individuálně limitována vazbou na výše uvedené skupiny. V konstrukci individuální a kolektivní paměti spojuje skupinu A) až C) identifikace kolektivně sdíleného obrazu

novodobé historie Podkarpatské Rusi a deklarování vztahu k tomuto území. Konkrétně jde o potomky a rodinné příslušníky přesídlenců z bývalé Podkarpatské Rusi do Československa po první světové válce, dále válečné veterány původem z Podkarpatské Rusi, kteří jako příslušníci z východních jednotek československé armády z druhé světové války zůstali v Československu či optanty z Podkarpatské Rusi po druhé světové válce. Zvláště pak historické události násilné migrace Čechů a Rusínů z Podkarpatské Rusi v době nesvobody, odstoupení Podkarpatské Rusi Sovětskému svazu v roce 1945 a s komunistickým režimem spjaté popírání rusínství, perzekuce řeckokatolických kněží a zákaz řeckokatolické církve apod. zanechaly v individuálním i skupinovém vědomí nejstarší generace těchto migrantů stopy kolektivního traumatu. S ohledem na území Podkarpátí se tyto otisky historie uplatňují v kolektivní paměti jednotlivců selektivně, jsou prostorově definovány žitými událostmi. Z hlediska motivace procesu současné revitalizace rusínské identity je jejich sdílení rusínství zprostředkované, opírající se hlavně o vzpomínkové vyprávění. Svědčí o tom řada biografií, na které nově poukázala Agáta Pilátová.¹⁰

Z deklarovaného vztahu k Podkarpatské Rusi zástupců náležejících do skupiny A) až C) ovšem nelze dovozovat, že jednotlivci tvoří vnitřně provázanou komunitu. Spojuje je sice vědomí existence rusínské identity, ale jen část jedinců považuje rusínskou sebeidentitu za dominantní. Podle zástupců spolku Rusínská iniciativa – rusínských imigrantů ze Slovenska po rozdělení Československa – se nejedná o Rusíny, ale o Čechy nebo osoby ze smíšených česko-rusínských rodin, v současnosti asimilované jedince v české společnosti. Nicméně náleží do společenství „přátel“ Podkarpatské Rusi a účastní se spolkových společenských a kulturních aktivit. Tato skupina se vyznačuje tím, že zaujímá vůči aktivitám spolku Rusínská iniciativa rezervovaný postoj a neprojevuje zájem ani aktivně se účastnit jejich programu revitalizace rusínství.

Z hlediska deklarování rusínské národnosti představují specifickou skupinu imigranti z oblasti Zakarpatské Ukrajiny po roce 1989 (viz např. Novotná: 2005: 353). Ekonomičtí migranti – v našem označení skupina D) – jen sporadicky vyhledávají kontakty se zástupci rusínské národnostní menšiny. Zapojení se těchto migrantů do spolkového života rusínské menšiny v České republice omezuje jednak pracovní vytížení v zaměstnání, jednak podle zástupců spolku Rusínská iniciativa neprokázané obavy pracovníků z Ukrajiny z deklarování rusín-

ské národnosti v současnosti.¹¹ A protože je jejich pobyt na území České republiky motivován hlavně možnostmi výdělečné činnosti, neprojevují z časových důvodů zájem zapojit se do spolkové činnosti rusínských organizací. Imigranti v Praze, ať už Rusíni nebo Ukrajinci, udržují skupinové vazby především v rámci náboženského života, účasti na nedělních řeckokatolických bohoslužbách hlavně v chrámu sv. Klimenta nebo slovenské řeckokatolické farnosti u Nejsvětější Trojice v Praze,¹² případně v pravoslavném kostele Zvěstování P. Marie na Albertoově. Jsou to místa pravidelných krajanských setkání imigrantů z Ukrajiny, jimž slouží jako komunikační prostor.¹³

Zdroje obnovy rusínství

V současném procesu revitalizace rusínství v Česku lze rozpoznat dvě etapy. První po roce 1990, kdy započala činnost SPPR jako občanského sdružení, ke kterému se hlásili jedinci náležející do výše uvedených skupin A) až C). Společnost rozvinula společenské a kulturní aktivity, začala vydávat časopis Podkarpatská Rus a edici neperiodických publikací. Jedním z cílů Společnosti bylo, aby se Rusíni zařadili do skladby národnostních menšin ČR. Toto úsilí bylo završeno v souladu s legislativní úpravou o právech příslušníků národnostní menšin v roce 2001, resp. po přijetí usnesení vlády o schválení nového Statutu Rady vlády pro národnostní menšiny,¹⁴ který mj. stanovil, že jedním ze zástupců národnostních menšin v Radě je také představitel Rusínů. Doposud tuto funkci vykonává zástupce národnostně indifferenční části členské základny SPPR.

Druhá etapa se spojuje s přílivem migrantů z východního Slovenska, kteří se v českém prostředí deklarují jako Rusíni, zejména po konstituování samostatného spolku Rusínská iniciativa v roce 2011. Činnost tohoto spolku znamená pro rusínskou národnostní menšinu zlom ve vývoji menšinového života Rusínů v České republice. Aktivita nového spolku ovšem nesměřují k zatlačování do pozadí dosavadní činnosti SPPR, ale k rozšíření spektra společenského a kulturního života Rusínů, proto také participují i na akcích pořádaných SPPR. Překlenuje se tak doposud omezená vnitřní provázanost rusínského společenství jako celku. Nicméně východiska programového zaměření činnosti obou spolků jsou odlišná, rozděluje je hlavně rozdílný vztah k Podkarpatské Rusi (zástupci spolku Rusínská iniciativa ho považují za marginální).

Výzkumný vzorek rusínských imigrantů ze Slovenska, kteří tvoří členskou základnu spolku Rusínská iniciativa,

ukazuje, že tato skupina má zakódováno v individuální i kolektivní paměti obraz rusínství, který není spojován s Ukrajinci. Identifikace s rusínstvím se opírá o vlastní jazykové a národnostní vědomí. Přímá či zprostředkovaná žitá zkušenost z prostředí původního domova na východním Slovensku, kde po druhé světové válce probíhala pod tlakem komunistického režimu politicky řízená ukrajinizace Rusínů v oblasti společenského života, školství, kultury i náboženského života,¹⁵ znamenala po roce 1990 i v českých zemích oživení individuálních postojů deklarování rusínství a budování rusínské kolektivity. Akcentováno je odlišování na diferenční hranici mezi „my“ a „oni“ ve vztahu nejen k většinové společnosti, ale i ostatním národnostně menšinovým skupinám, tj. odlišení se kolektivity „od těch druhých“ (Kreisslová 2013: 75). Zdůrazňování rusínské odlišnosti zvláště vůči Ukrajincům vychází ze subjektivně konstruované mentální predispozice a preference jazykových, kulturních nebo náboženských daností.

Rozdílnost vnímání pozice Rusín – Ukrajinec se ve výzkumném vzorku zástupců spolku Rusínská iniciativa promítá ve dvou rovinách: na jedné straně individuální i kolektivní paměti reflektující rusínsko-ukrajinské vztahy v původním domově na východním Slovensku, posuzování Ukrajinců jako „těch jiných“, kteří byli nástrojem ukrajinizace, na druhé straně nahlížení na Ukrajince jako krátkodobé ekonomické migranty z Ukrajiny. Zástupce střední generace Rusínů demonstroval nahlížení na Ukrajince na příkladu postojů vysokoškolských studentů v Prešově (muž, 36 let, vysokoškolské vzdělání, občan SR). V roce 2001 se zúčastnil jako respondent výzkumu se zaměřením na rusínsko-ukrajinské vztahy. Na otázku „Čo si ty, Rusín alebo Ukrajinec?“ odpověď respondentů často zněla: „No što ja znam?“ V prostředí vysokoškolských studentů respondenti vnímali situaci tak, že odpověď nemůže být jiná než se prohlásit za „Rusnaka“, protože Ukrajinci jsou „jiní“. A odlišování se od Ukrajinců pozoruje i v Praze v místě bydliště na sídlišti v Letňanech. Svou reflexi popisuje takto: „Ukrajinci majú svoj svet, napríklad v lete na sídlisku na detskom ihrisku sa hrajú popoludní deti z rusínskych i českých rodín spoločne, ale ukrajinské rodiny prichádzajú na ihrisko s deťmi až večer, keď sú ostatní preč, separujú sa, neprispôsobujú sa prostrediu väčšinovej spoločnosti, žijú v uzavretosti svojej komunity a ohraničujú i svet detí.“ Subjektívne nahlížení na odlišnost chování se ukrajinských rodin v čase osobního volna respondent doplnil dále postřehy z pracovního prostředí, kde

má denně kontakt s ukrajinskými zaměstnanci. Ukrajince charakterizoval v tom smyslu, že v zaměstnání zastávají podřadná pracovní místa a navzdory odborné kvalifikaci neusilují o odpovídající profesní uplatnění: „Rozprávam s nimi rusnacky, ale oni sa vyhýbajú bližšiemu osobnému kontaktu, ponížujúco sa vyhýbajú konfliktom, nebojujú o zlepšenie pracovnej pozície, začlenenie sa do kolektívu, urobia, čo sa im prikáže, chýba im pocit hrdosti. Ich cieľom je posielat' zarobené peniaze domov.“ I když jde o prezentaci subjektivní výpovědi respondenta, jeho reprezentativnost potvrzovali v průběhu skupinově vedených rozhovorů i další zástupci spolku Rusínská iniciativa.

Slovenští Rusíni, kteří se sdružují ve spolku Rusínská iniciativa, deklarují svou odlišnost také ve vztahu k Rusínům ze Zakarpátí či širšího teritoria západní Ukrajiny, příslušníkům ukrajinské pracovní migrace v ČR. Podle zástupců spolku Rusínská iniciativa se zakarpatští Rusíni, které jsme označili jako skupinu D), nesnaží reflektovat společensko-kulturní rámec spolkového života rusínské menšiny v ČR, nevyužívají otevřenou možnost zapojit se do činnosti spolku. Pokud se však jedinci či menší skupina sporadicky účastnila akcí spolku Rusínská iniciativa, v členské základně to vyvolávalo negativní reakce z důvodu, že setkání využívali k politickým debatám o Ukrajině a Rusku, ale vyhýbali se tématu postavení rusínské



Rusínská folklorní skupina Kantar spolku Rusínská iniciativa. Fotodokumentace spolku 2016

národnostní menšiny na Ukrajině, resp. měli zájem o prezentaci ukrajinského folkloru na společensko-kulturních akcích spolku apod.¹⁶ Zástupci spolku Rusínská iniciativa proto udržují kontakty se skupinami ukrajinských migrantů jen v omezené míře (oficiálně na akce spolku nejsou zváni). Z jejich rezervovaného postoje vyplývá, že pohlíží na ukrajinské ekonomické migranty jako na etnicky homogenní celek, nerozlišují etnickou diverzitu Zakarpatska, ze které přichází většina migrantů (Čermák – Lupták 2015: 61–62), a nereflktují jejich kulturní rozmanitost.

Prostorová dimenze identity Rusínů

Sociální skladba rusínských migrantů ze Slovenska rámcově odpovídá charakteristice většinové společnosti. V českých zemích se usídluje mladá generace (studenti, rovněž i zaměstnanci převážně technického zaměření) i střední generace, která se uplatňuje na trhu práce hlavně jako dělníci v různých profesích. Byť důvody k usídlování se rusínských migrantů v českých zemích (krátkodobý, dlouhodobý či trvalý pobyt) jsou subjektivně různě motivovány, spojuje je vědomí rusínství a snaha začlenit se do sociální struktury rusínského společenství a účastnit se pořádaných akcí. Podle statutárního zástupce spolku Rusínská iniciativa (muž, 35 let, vysokoškolské vzdělání,

občan SR) se to projevuje například v zájmu o přípravu a účast na rusínských lidových plesích nejen v Praze,¹⁷ ale i v jiných městech. Podobný zájem je o účast na tradičních rusínských zábavách, které rovněž organizuje spolek Rusínská iniciativa. Tyto akce plní nezastupitelnou roli při zdůrazňování kolektivního vědomí osobitostí rusínského společenství a ožívování národnostní identity v postavení migrantů v novém prostředí. Rusíni prožívají vlastní plesové akce a zábavy manifestně. Oceňují jejich význam ve veřejném prostoru, neboť tak upoutávají pozornost většinové společnosti a demonstrují svou přítomnost ve skladbě národnostních menšin České republiky.

Je signifikantní, že rusínští respondenti ze Slovenska – imigranti po roce 1993 – často akcentovali rozdílnost „své mentality“, která je odlišuje od Rusínů z Podkarpatské Rusi, českých Ukrajinců, Slováků či Čechů: „*My sme iní, máme inú mentalitu*“, říká zástupce spolku Rusínská iniciativa (muž, 31 let, vysokoškolské vzdělání, občan SR). Z dotazování se na chápání pojmu mentalita vyplynulo, že ho Rusíni chápou v širším významu jako vzorce chování, které spojují se sdíleným obrazem osobitosti vlastního rusínství. V členské základně SPPR, kterou tvoří převážně starší generace, se přitom neprojevuje potřeba akcentování vymezování vůči příslušníkům ukrajinské menšiny. V činnosti SPPR dominuje uchovávaní historické paměti ve vztahu k území Podkarpatské Rusi.

Rozdílnost rusínské mentality, kterou zástupci spolku Rusínská iniciativa často zdůrazňují, se zjevně zakládá na subjektivní pocitovosti, emoční vazbě k rusínské kolektivitě původního domova. Vypovídá o tom jasně postoj respondentky střední generace z národnostně homogenní rusínské rodiny (žena, 58 let, vysokoškolské vzdělání, občanka ČR i SR), která je dlouhodobě usídlena v České republice: „*Rusínska mentalita je od iných národností obrovsky rozdielna. Napríklad my [Rusíni] pohostíme bohato i neplánovanú návštevu. U iných sa treba vopred ohlásiť a pohostenie sa obmedzuje na skromné občerstvenie. Rusíni sa vyznačujú družnosťou, štedrou pohostinnosťou, vzájomne si pomáhajú, sú temperamentní, preto mám pocit, že v českej spoločnosti vyčnievam. Komunikácia Rusínov z východného Slovenska je silne emocionálna...*“ A dále také upřesnila, že i když se bez problémů adaptovala v českém prostředí (doma mluví rusínsky, na veřejnosti česky nebo slovensky), v komunikaci s příslušníky většinové společnosti ji provází vědomí rusínského původu, které ji brání plně recipovat hodnotové orientace většinové společnosti.



Prezentace tradičních rusínských řemesel v Domě národnostních menšin v Praze v rámci projektu Rusíni – o nás s Vámi, který realizuje Rusínská iniciativa. Fotodokumentace spolku 2014

Vedle zdůrazňování osobitosti rusínské mentality postoje respondentů vypovídají o vyhraněné sebereflexi rusínství, co dělá Rusína Rusínem: „*Primárně subjektivní pocit hrdosti a přesvědčení, že patřím a hlásím se k Rusínům a jsem Rusínem [...] Rusínské příbuzenstvo, život v lokalitě Rusínů, používání rusínského jazyka, obliba rusínského folkloru apod., to vše může podpořit národní uvědomění*“.¹⁸ Pokud v sebereflexi českých Rusínů rezonuje pocit hrdosti, lze to chápat podle respondentů jako doklad, že rusínská národnostní menšina v českých zemích prokazuje schopnost ožívování kulturních tradic. A narátor dále uvádí, že na subjektivní uvědomění příslušnosti k rusínské národnostní menšině mají velký vliv elektronická média, Facebook a další sociální sítě, jejichž uživatelé jsou navázáni na spolkové aktivity Rusínská iniciativa. Čeští Rusíni oceňují také rozšiřování rusínských tištěných médií (periodických i neperiodických tiskovin), které jsou tištěny na Slovensku v rusínské latině i rusínské azbuce.

Co znamená pro respondenty rusínství, resp. hlásit se k Rusínům? S odpovědi na tyto otázky přicházeli narátoři v průběhu rozhovorů spontánně v biografických sděleních: „*Od malička som bol vedený k tomu, že som Rusín. Otec je z Medzilaboriec, matka zo susednej dediny, doma sme nerozprávali po slovensky, ale len rusínsky. Základnú školu som absolvoval v Humennom s ukrajinským vyučovacím jazykom. Na škole pôsobil spevácky a tanečný krúžok, čo ma bavilo, preto má rodičia zapísali na túto školu, ale ostatní súrodenci chodili do slovenskej školy. Vyučovanie prebiehalo v ukrajinskom jazyku, ale aj v slovenčine. Chodil som teda do ukrajinskej školy, ale to nemalo vplyv na rozvoj ukrajinského vedomia. Cítil som sa Rusínom, i v škole – mimo vyučovania v triede – sme rozprávali rusínsky či hovorili sme tomu rusnacky*“ (muž, 35 let, vysokoškolské vzdělání, občan SR). Hovoří-li citovaný narátor o rusínství, vztahuje tento pojem na jazykové vědomí původního domova a folklorní tradice. Takto reflektují tuto skutečnost obecně i zástupci spolku Rusínská iniciativa. Prioritou programu činnosti spolku je v menšinovém životě uchovávat jazykové vědomí a rusínský folklor. Cílem aktivit spolku je proto ožívovat rusínské kulturní tradice a podporovat kolektivní identitu Rusínů tak, aby rusínská národnostní menšina zaujímala ve skladbě národnostních menšin České republiky osobité místo.

Na základě výzkumného vzorku zástupců spolku Rusínská iniciativa lze postulovat poznatek o vědomém úsi-

lí budování vnitřní a vnější identity. Svou vnitřní identitu a kolektivitu stvrzují také pořádáním neformálních setkání spojených s pohoštěním a zpěvem lidových písní. Oproti tomu pozitivně vnímají vnější postoje ze strany jiných národnostních menšin či většinové společnosti vůbec. Hovoří o tom, že akceptace jejich etnické identity zvnějšku odpovídá postavení jiných národnostních menšin.

Jazykové kompetence

Otázka rusínského jazyka je předmětem sporů v odborných i politických kruzích od konce 19. století, kdy byla na Podkarpatsku dominantním literárním jazykem církevní slovanština (Duleba 2005: 112). Problematika rusínského jazyka zůstávala otevřena i v období první Československé republiky, jejíž součástí byla Podkarpatská Rus. Pojmy „rusínský jazyk“ a „rusínské školy“ se tehdy běžně používaly. K otázce vyučovacího jazyka bylo však přistupováno nejednotně. Na obecných školách probíhalo vyučování nejčastěji v místním dialektu – „každý učitel učil jazykem, který sám pokládal za vhodný, školní úřady to tolerovaly“, a na středních školách byla vyučovacím jazykem ruština nebo ukrajinština, byť učebnice byly označovány jako „rusínské“ (Rychlík – Zilinskýj – Magocsi 2015: 319–320). K otázce používání učebnic



Setkání s členy folklorního souboru Skejušan z Chomutova v Domě národnostních menšin v Praze v rámci programu Valné hromady SPPR v roce 2014. Fotodokumentace spolku SPPR 2014

na rusínských školách uvádí David Svoboda, že ministerstvo školství schválilo mezi lety 1919 až 1936 asi čtyřicet rusínských a čtyři ruské učebnice pro národní školy (Svoboda 2015: 56). Jejich využívání v praxi však nekomplementuje. Ovšem podle Antonína Hartla, který referoval na stránkách Národnostního obzoru v roce 1932 o obnovení jazykového boje na Podkarpatské Rusi (Hartl 1932: 135), vládl mezi zástupci ukrajinské a ruské orientace v zavádění schválených i neschválených učebnic chaos. Nicméně rusínština byla vyučovací jazykem a v letech 1928–1938 na československém území Podkarpatské Rusi i maturitním předmětem. Situace se radikálně změnila po druhé světové válce nástupem ukrajinizace, kdy snahy o kodifikaci rusínštiny jako spisovného jazyka byly umrtveny až do pádu komunistického režimu.

Obnova národnostního školství po druhé světové válce na severovýchodním Slovensku probíhala komplikovaně. V rusínských lokalitách se sice zaváděl vyučovací jazyk ukrajinský, ale fakticky výuka probíhala většinou v ruštině. Z důvodu nedostatku kvalifikovaných učitelů docházelo ke změně na vyučovací jazyk slovenský (Jancura 2015), nicméně se paralelně udržovala i ruština. K vyučování v ukrajinštině se přistupovalo postupně, i když často jako nepovinného předmětu.



Rusínské dětské spolkové centrum Rusínské iniciativy v Domě národnostních menšin v Praze. Fotodokumentace spolku 2016

S politickými změnami po listopadu 1989 v Československu se spojuje také nová etapa rusínského hnutí. Na východním Slovensku jednak propukly v rusínských regionech spory o národnostní orientaci obyvatelstva, které oscillovaly mezi rusínským a ukrajinským zaměřením, jednak vystoupily do popředí spory náboženské mezi příslušníky řeckokatolického a pravoslavného vyznání ohledně původně řeckokatolických kostelů. Ty užívala po zákazu řeckokatolické církve v roce 1950 pravoslavná církev a po uvolnění politických poměrů v roce 1968 se jen část z nich vrátila řeckokatolické církvi. Další specifický problém představovala oblast školství, řešení vyučovacího jazyka na základních a středních školách. V období po druhé světové válce, kdy komunistický režim uplatňoval program ukrajinizace, šlo v nových poměrech po listopadu 1989 v rusínských lokalitách o odstranění plošného zavedení ukrajinštiny jako vyučovacího jazyka. Obtížně se začalo prosazovat i vzdělávání v rusínském vyučovací jazyce. Ještě v roce 2012 Marek Gaj, pracovník Metodicko-pedagogického centra v Prešově, konstatoval, že i když výuka v rusínském jazyce probíhá pouze ve dvou základních školách a na dalších pěti formou volitelného nebo nepovinného předmětu (podobně i na jednom gymnáziu), lze předpokládat stabilizaci vyučování v rusínském jazyce (Gaj 2012: 31). V Česku zástupci spolku Rusínská iniciativa ovšem zastávají názor, že vzdělávání v rusínském jazyce nemá velkou perspektivu, když rodiče neprojevují zájem posílat své děti do škol s vyučovací jazykem nově kodifikované rusínštiny.

V rusínském hnutí na Slovensku od roku 1990 byla akcentována priorita ustavení rusínštiny jako spisovného jazyka. Tento záměr potvrdil v roce 1992 mezinárodní seminář rusínského jazyka.¹⁹ Výsledkem tohoto jednání bylo přijetí závěru, aby se na Ukrajině, Slovensku a v Polsku připravily varianty celorusínské spisovné normy. Následně byl na Slovensku ustaven v Prešově Institut rusínského jazyka a kultury, který sloužil jako koordinační centrum kodifikátorů rusínského jazyka. Kodifikace rusínštiny jako spisovného jazyka na Slovensku se uskutečnila v roce 1995 (Plišková 2015: 106). Následně se nový spisovný jazyk začal uvádět do příslušných oblastí veřejné sféry. Čeští Rusíni v menšinovém postavení pohlíží však na kodifikovanou formu rusínštiny s pochybnostmi a ve veřejném životě neprojevují potřebu používání spisovné rusínštiny. Dialekty rusínštiny či „rusnacky jazyk“ používají v soukromí rodiny, ve spolkovém životě a na sociálních sítích.

Příslušníci rusínské národnostní menšiny v Praze se oproti jiným menšinám vymykají z režimu uplatňování práva na užívání mateřského menšinového jazyka ve veřejném životě. I když obecně existuje v kolektivním vědomí Rusínů představa, že mateřský jazyk je jedním ze základních komponentů menšinového vymezování, rusínštinu jako mateřský jazyk vnímá mladá generace imigrantů, kteří se sdružují v spolku Rusínská iniciativa, ambivalentně, tj. jde-li o rusínštinu ve smyslu spisovného kodifikovaného jazyka. Například vysokoškolský student (23 let, student jaderné a fyzikálně inženýrské fakulty ČVUT, občan SR), člen folklorní skupiny při Rusínské iniciativě, komentoval otázku mateřského jazyka takto: „*Nemôžem povedať, že rusínština je pre mňa materinský jazyk, ale národnostne sa cítim Rusín, uviedol som to i při sčítaní obyvateľstva. Rusnacky som sa naučil v rodnej obci otca.*“ Respondent považuje za důležité uchovat si rusínské povědomí, využívá proto příležitosti setkání na akcích spolku Rusínská iniciativa, rusnacky komunikuje na sociální síti *Rusnaci v Prahe*,²⁰ ale jazykovou sebeidentifikaci odvozuje od osvojeného „rusnackeho“ nářečí.

Uvedený individuální postoj neznamena, že by příslušníci mladé generace rusínské národnostní menšiny neměli vztah k mateřskému jazyku. Problém ale spočívá v tom, že Rusíni tvoří jazykově různorodě diferencované společenství, které mluví vícero východoslovenskými „rusnackými“ dialekty. Rozdílnost nářečí přitom nepůsobí mluvčím problémy v komunikaci. Jazyková odlišnost je pro mluvčí jednotlivých nářečových skupin – i při zachování identifikačních znaků příslušných dialektů – vzájemně srozumitelná, hovoří prostě „rusnacky“. A s touto jazykovou výbavou vystupují rusínští imigranti i ve spolkovém životě. Ve veřejném životě pak komunikují slovensky, nebo částečně česky. Z hlediska užívání jazykových podob lze tedy skupinu rusínských imigrantů, kteří tvoří součást rusínské národnostní menšiny České republiky, chápat jako trilingvní.

Pokud jde o jazykové kompetence slovenských Rusínů, je charakteristické, že žádný respondent nepotvrdil, že dovede mluvit ukrajinsky. Bariéra vůči ukrajinštině vyplývá zjevně z individuálně motivovaných negativních postojů, které mají kořeny v minulosti v souvislosti s politicky prosazovanou ukrajinizací Rusínů na východním Slovensku. Ukrajinštinu tak vnímají jako cizí jazyk, který je jim více či méně srozumitelný, ale neovládají ho, byť v původním domově na východním Slovensku – jak výše uvedeno – někteří navštěvovali i školy s ukrajinským vyučovacím jazy-

kem. Z interpretace zástupců menšiny lze sice dovozovat, že jazykové vědomí nářečových podob rusínštiny ukazuje na rozmanitost jazykové výbavy jedinců, ale obecně existuje shoda na tom, že mluví „rusnacky“. Rozdílnost nářečových jazykových znaků, které lze vnímat v rovině relační vazby, ovšem nenarušuje kulturní vymezování rusínské národnostní identity.

Definování mateřského jazyka rusínských imigrantů z východního Slovenska je tedy otevřenou otázkou. Při výzkumu jsme zaznamenali mj. vyjádření, že „*my rozprávame každý po svojom, rusnackym dialektom, jazykom po rodičoch z pôvodného domova*“ (muž, 31 let, vysokoškolské vzdělání, občan SR). V skladbě národnostních menšin ČR je tak rusínská menšina jedinou, která nemá vlastní program výuky mateřského jazyka. V roce 1995 kodifikovanou rusínštinu na Slovensku (Plišková 2015: 106) přijímají zástupci rusínské menšiny indifferenčně, spisovnou podobu jazyka nevnímají jako obecně závaznou normu. V soukromé sféře i ve spolkovém životě komunikují v nářečích. Konstatují sice, že mluví rusínsky, ale k spisovné rusínštině mají zásadní výhrady, protože její podoba je postavena na východozemplínském a západozemplínském dialektu (Plišková 2007: 60), ke kterým se migranti obecně nehlásí jako k normě spisovné rusínštiny. Převládající negativní postoj k přijaté kodifikované formě spisovné rusínštiny je zdůvodňován tím, že norma nereflexuje jazykové odlišnosti rusínských dialektů severovýchodní části Slovenska, s nimiž se někteří jedinci z členské základny spolku identifikují (žena, 58 let, vysokoškolské vzdělání, občanka ČR i SR). Z hlediska národnostně menšinové politiky České republiky je však rusínština kvalifikována jako jeden z menšinových jazyků.

Navzdory výše uvedenému doposud neexistuje mezi zástupci rusínské menšiny obecně konsensus v postojích k vyhlášení kodifikace rusínského jazyka na Slovensku. Predikovat další vývoj je obtížné, nicméně pokud se v dosavadních rozporných stanoviscích odsune do pozadí obava, že spisovná rusínština je jazyk s nižší prestiží, může pak plnit sjednocující roli rusínského společenství i v menšinovém postavení. V opačném případě bude přetrvávat důraz na uchovávání variant rusnackých nářečí, které si v kolektivní paměti migrantů udrží pozici jednoho z ukazatelů rusínství.

Závěrem

Proces revitalizace rusínství v České republice je závislý především na aktivitách zástupců spolku Rusínská

iniciativa. Uchovávaní zvyků – byť z výzkumu vyplývá jen v selektivní podobě – je ukazatelem pozitivní identity vystavěné na hrdosti a přesvědčení, že etnická identita Rusínů je legitimní pro prosazování vlastních menšinových zájmů. Internalizované hodnocení ze strany druhých, vědomí o odmítání či odsudku z pozice hlavně příslušníků ukrajinské menšiny zástupci Rusínů nevnímají tak, že může pro ně znamenat ohrožení jejich menšinového postavení. Utváření etnické sebeidentifikace v rámci spolkové základny Rusínská iniciativa je interaktivní proces, v němž příslušníci rusínské menšiny v postavení diaspory ožívují rusínství jako konstrukt vyplývající z kulturních tradic rusínských regionů východního Slovenska. Vedle toho činnost SPPR se opírá o historickou paměť, od níž se odvíjí v různé intenzitě akcentování vztahu k území Podkarpatské Rusi. V kolektivitě rusínského společenství tak vyvstává zdánlivě rozpor dvou proudů: Na jedné straně tendence východoslovenských Rusínů oživovat tradice původního domova a akcentovat individuální identifikaci s rusínstvím a kolektivitu Rusínů, na druhé straně v závislosti na postojích jedinců náležejících do skupiny A) až C) v rámci členské základny SPPR a jejich sympatizantů uchovávat v kolektivní paměti vztah k Podkarpatské Rusi. Tyto dva proudy se však navzájem nevylučují, sjednocuje je idea jednoty Rusínů v postavení národnostní menšiny.

Pozice rusínské menšiny v skladbě národnostních menšin České republiky určují v současnosti postoje zástupců spolku Rusínská iniciativa, jejich deklaratorní stvrzování rusínské osobitosti. Že od poloviny 90. let minulého století bylo SPPR nositelem myšlenky obnovení rusínského společenství v českých zemích, je však v členské základně spolku Rusínská iniciativa vnímáno indifferenčně. Důvodem je akcentování vztahu SPPR k Podkarpatské Rusi. K aktivitám SPPR proto zaujímají slovenští Rusíni v zásadě neutrální postoj. Klade-li SPPR důraz ve své činnosti na pořádání výstav, přednášek, besed apod., jsou tyto akce především vázány na historické nebo současné reálie na Podkarpatské Rusi. Rusínská iniciativa ovšem považuje členskou základnu SPPR buď za asimilované Rusíny v české společnosti, nebo spolu se sympatizanty SPPR české národnosti za aktivisty vystupující ve prospěch Podkarpatské Rusi. Oproti tomu zástupci SPPR pohlížejí na aktivity spolku Rusínská iniciativa jako na folklorně zaměřenou skupinu, která svou hrdost projevuje v pěstování zpěvnosti, uchovávaní písňového repertoáru původního domova

(rusínských regionů na východním Slovensku). Diskurzu o dichotomii zaměření spolkové činnosti uvnitř rusínského společenství se však obě uskupení vyhýbají.

Rusíny provází v důsledku peripetií historického vývoje Podkarpatské Rusi od první světové války komplikovaný vztah k Ukrajině. Zástupci rusínských organizací – organizační uskupení SPPR a Rusínská iniciativa – plně reflektují tuto situaci. Projevuje se to mj. v tom, že rusínští migranti ze Slovenska udržují stálý kontakt pouze s rusínskými organizacemi na Slovensku a spojitost se Slovenskem vnímají v rovině vztahu k mateřské zemi. V členské základně SPPR dominuje orientace na prohlubování vztahů k Podkarpatské Rusi, od toho je odvozoována i indifferenčnost postojů k identifikaci s rusínstvím, které reprezentují slovenští Rusíni.

Platí-li teze, že identita jakéhokoli společenství předpokládá kontrast vůči těm druhým (Eriksen 2007: 17), proces rusínské etnické revitalizace identity v ČR je specifický v tom, že probíhá ve dvou rovinách: Jedna část, kterou tvoří skupina E), buduje svou etnickou identitu na odlišnosti od ukrajinské menšiny s akcentem na kulturní a jazykové rozdíly v návaznosti na tradice Rusínů na východním Slovensku, druhá část, náležející do skupin A) až C),²¹ spojuje ožívování etnické identity Rusínů na základě transmise vztahů k Podkarpatské Rusi, které jsou individuálně uchovávány v rodinné paměti. Je ale zjevné, že se v obou případech nejedná o stabilní sociální zakotvení předmětné identity. Jak také ukázala slovenská socioložka Zuzana Kusá na základě studia kolektivních a osobnostních identit, nelze pohlížet na identitu jako na neměnnou danost (Kusá 2005: 27). Podobně o etnické identitě zkoumaného rusínského společenství přísluší hovořit jako o sociálně proměnlivě vytvářené procesuální identitě. Především je třeba mít na zřeteli, že etnická identifikace má subjektivní charakter a je závislá na jedincích, jejich vlastní vůli, kam zařadí sebe a jiné (Ferencová 2005: 35). Spor v odborných i politických kruzích na Slovensku o rusínsko-ukrajinskou etnickou identitu (Duleba 2005: 109n.), zda Rusíni jsou nebo nejsou samostatnou národnostní menšinou, považují čeští Rusíni za irelevantní. Etablovali se v skladbě národnostních menšin ČR a jejich sebeidentita je procesuálně produktem interakcí kulturního, sociálního i politického konání v návaznosti na postavení Rusínů na Slovensku. Sebereflexe se tak opírá o stabilizovanou složku prorusínské orientace, která považuje Rusíny na Slovensku za samostatnou národnost spřízněnou s Rusíny Zakarpat-

ské Ukrajiny a v dalších sousedních zemích. Distancují se přitom od proukrajinského směru, který považuje Rusíny na Slovensku za etnografickou skupinu ukrajinského národa.²² Subjektivní vnímání sebeidentity je přitom reflektováno jako kulturně a etnicky podmíněná samozřejmost.

V rámci skladby národnostních menšin v ČR Rusíni představují v současnosti modelový příklad formování menšinového společenství. Otázka revitalizace rusínství a sebevymezení jako národnostní menšiny pohledem nositelů kolektivní identity nabízí z hlediska emického přístupu prostor antropologického bádání, které by mělo vycházet jednak z hodnocení rozdílů mezi tím, co nositelé rusínství říkají a dělají, jednak z toho, zda

se tím naplňuje aspirace menšinové kolektivity (k pojetí interpretativní antropologie viz Uherek 2008: 20). Skutečností je, že status národnostní menšiny, který Rusíni užívají, považují zástupci obou spolkových uskupení jako nezpochybnitelný. V postojích zástupců obou spolkových uskupení lze však identifikovat rozdílné nahlížení na rusínskou národnostní identitu. Jde-li o členskou základnu spolku Rusínská iniciativa, je rusínská národnostní identita vnímána jako kulturně a etnicky podmíněná samozřejmost. Oproti tomu zástupci SPPR přistupují k otázce identifikace s rusínstvím většinou indiferentně, v jejich postojích dominuje občanský princip a ztotožnění se s majoritní společností.

Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076.

POZNÁMKY:

1. Viz Šatava 2001; Kreisslová 2013; Maslowski – Šubrt a kol. 2014; Bittnerová – Moravcová a kol. 2005; Bittnerová – Moravcová 2010; Klvačová 2012 ad.
2. Opíráme se o poznatky výzkumu z roku 2014, který měl širší tematické zaměření s ohledem na zástupce organizací národnostních menšin sídlících v Domě národnostních menšin včetně zástupců Rusínů (viz Sulitka – Uherek 2015: 3–17), a zejména o výzkum v roce 2015 mezi příslušníky rusínské menšiny. Dílčí poznatky z tohoto výzkumu jsem zpracoval v příspěvku K otázce etnické identity Rusínů v České republice (*Český lid*, 103/2016, s. 451–472). Nynější text navazuje na studii uveřejněnou v časopise *Český lid* v roce 2016.
3. Srov. např. Bama 1994; Duleba 2005: 107–118; Pop 2011; Magocsi 2014. Je na místě uvést, že historiografie prací o Rusínech a Podkarpatské Rusi je poměrně rozsáhlá. Na Slovensku především zásluhou vědeckovýzkumné a ediční činnosti pracovníků Ústavu rusínskému jazyka a kultury Prešovské univerzity. Z publikací vydaných v poslední době v Česku je nutné odkázat na příslušné kapitoly v monografii *Dějiny Ukrajiny* (Rychlík – Zilynskyj – Magocsi 2015), v nichž je pojednáno mj. o postavení Podkarpatské Rusi, specifice jazykové otázky a školství, náboženských poměrech apod. K tématu významnou měrou přispěla také nejnověji práce *Podkarpatská Rus v dějinách Československa 1918–1946* (Rychlík – Rychlíková 2016), která obsahuje přehled historiografie prací o Podkarpatské Rusi, ukazuje v historické retrospektivě na vývoj politických zápasů Rusínů, na otázky příslušnosti Podkarpatské Rusi, správním a politickém vývoji po začlenění Podkarpatské Rusi do Československa, hospodářském vývoji, školství, jazykové problematice a kulturním vývoji Podkarpatské Rusi, anexi Podkarpatské Rusi po druhé světové válce a připojení k sovětské Ukrajině apod. Hlavně problematikou Podkarpatské Rusi se systematicky zabývá David Hubený, pracovník Národního archivu ČR. Aktuálně připravil k vydání obsáhlý monograficky zpracovaný tematický svazek *Paginae historiae* (23/2, 2015), který přináší celkem čtrnáct studií domácích i zahraničních badatelů o dějinách Zakarpatské Ukrajiny. Vlastní text příspěvku proto nezatežujeme historickými exkurzy.
4. Srov. „Demografická příručka 2013 [bod 1–16 Obyvatelstvo podle národnosti podle výsledků sčítání] lidu v letech 1921–2011.“ *Český statistický úřad* [online] [cit. 3. 6. 2016]. Dostupné z: <<https://www.czso.cz/csu/czso/demograficka-prirucka-2013-hjxznso9ab>> .
5. Rozhovory se zástupci Rusínů neměly ustálenou jazykovou podobu. Respondenti hovořili mezi sebou rusínsky (přesněji východoslovenskými dialekty rusínštiny) s prokládáním slovenských i českých výrazů. Ovšem na konkrétní otázky pokládané slovensky nebo česky odpovídali slovensky s užíváním hovorových prvků rusínské nářečí. Vybraná vyjádření (jejich citace v textu) jsou uvedena slovensky.
6. Po druhé světové válce byla uplatňována represivní politika vůči rusínské orientaci nejen na Podkarpatské Rusi, která byla začleněna do Ukrajinské socialistické sovětské republiky jako Zakarpatská oblast, ale i v Československu, podobně v Polsku či v Rumunsku. Nerušený rozvoj Rusínů jako národnostní menšiny probíhal jen v bývalé Jugoslávii v prostředí vojvodinských a sriemských Rusínů (viz Pop 2010: 134).
7. Vyjadřuje to i použití výrazu „ukrajinská (rusínská)“ národnost, který je obsažen poprvé po druhé světové válce v dnes již zrušeném ústavním zákoně č. 144/1968 Sb., o postavení národností v Československé socialistické republice.
8. Podle Agáty Pilátové, zástupkyně *Společnosti přátel Podkarpatské Rusi*, je důležité rozlišení rusínských migrantů v první až čtvrté skupině (informace postoupena elektronickou poštou ze dne 31. 1. 2016). V tomto postoji se odráží reflexe uvedených cílových skupin, které jsou v centru zájmu zástupců spolku. K tomu je ovšem třeba dodat, že v současnosti tvoří významnou část rusínské společenství v ČR migranti z východního Slovenska, zejména imigranti po rozdělení Československa v roce 1993, kteří se od roku 2011 sdružují odděleně na platformě samostatné organizace *Rusíni.cz – Rusínská iniciativa v ČR*.
9. Viz „Informační leták Informační leták Rusíni.cz – rusínská iniciativa ČR.“ *Dům národnostních menšin* [online] [cit. 9. 6. 2015]. Dostupné z: <<http://www.dnm-praha.eu/blog/rusinska-nm>> .

10. Tématu věnovala pozornost v příspěvku *Odstoupení Podkarpatské Rusi a osudy lidí* na semináři „Podkarpatská Rus – 70 let poté“ v Poslanecké sněmovně PČR dne 5. 11. 2015.
11. Na základě byť sporadických kontaktů s imigranty ze Zakarpátí konstatují, že „oni“ většinou nemají vztah k rusínství. Přísluší ale připomenout, že při sčítání lidu na Ukrajině v roce 2001 deklarovalo rusínskou národnost na území Zakarpatské oblasti více než 10 000 osob. O výsledky tohoto sčítání lidu opírají Rusíni na Zakarpátí svůj status národnostní menšiny, který také odvozují od rozhodnutí užhorodské Místní rady v roce 2007 (srov. Pop 2005: 172–175). Vláda Ukrajiny ve své národnostně menšinové politice ovšem odmítá princip národní či národnostní autonomie Rusínů, o něž usilují političtí lídři Rusínů na Zakarpátí. Zástupci spolku Rusínská iniciativa v ČR se však distancují od politických ambicí představitelů Rusínů na území Zakarpatské Ukrajiny.
12. Výzkumy ukrajinských imigrantů v ČR ukazují, že zejména farnosti řeckokatolické církve patří mezi první instituce, které migranti s důvěrou vyhledávají. Např. řeckokatolická farnost sv. Klimenta v Praze poskytuje po bohoslužbách sociální pomoc ukrajinským a rusínským migrantům, organizuje setkání věřících, diskuse, přednášky, pořádá společenská i sportovní programy (Sládek 2009: 28). Migranti mají zde možnost účastnit se nejen nedělních bohoslužeb v kostele, ale také využít farnost jako důvěryhodné místo sociálních kontaktů (Pavliková 2009: 43).
13. Srov. poznatky ze sociologických výzkumů se zaměřením na ukrajinské migranty v ČR (Leontiyeva 2005).
14. Viz usnesení vlády ČR ze dne 10. října 2001 č. 1034, o schválení Statutu Rady vlády pro národnostní menšiny.
15. V postojích představitelů pro-ukrajinské orientace na Slovensku přetrvává názor, že ukrajinizace Rusínů na Slovensku po druhé světové znamenala nejintenzivnější rozvoj kultury tohoto etnika (srov. např. Štec 1992). S takto formulovaným nahlížením na ukrajinizaci se neztotožňují zástupci Rusínů nejenom na Slovensku, ale i v Česku. Na mezinárodní souvislosti postavení Rusínů a jejich násilnou ukrajinizaci v poválečné Evropě výstižně ukazuje v řadě prací zejména Ivan Pop (srov. Pop 2010: 130).
16. Např. rusínská skupina ze Zakarpátí se v roce 2014 prezentovala na rusínském plese ukrajinskými písněmi, ukrajinskými lidovými tanci a „ruským kozáčkem“. Jejich vystoupení si však nezískalo sympatie mezi „pražskými“ Rusíny v členské základně Rusínská iniciativa. Tento postoj ukazuje na zjevný rozpor, protože na východním Slovensku tvoří repertoár ukrajinského folkloru organickou součást rusínských folklorních tradic. Na jinou zkušenost ukazuje např. chomutovský rusínský folklorní soubor Skejušan, který se účastní společných kulturních akcí s ukrajinskou národnostní menšinou.
17. „Lidový“ charakter plesů dodává i podtitul akce: *Puščaňa, puščaňa – do biloho rana tanec a špivaňa*. Na těchto akcích obvykle hraje k poslechu a tanci skupina Apollon, v které účinkují Rusíni. Vedle toho zde vystupují i rusínské hudební skupiny ze Slovenska, včetně folklorních souborů. Do hudebního programu je stabilně zařazováno vystoupení již zmíněného chomutovského souboru Skejušan. Účastníci pražských rusínských lidových plesů jsou oblečení ve standardním společenském oblečení, ale rovněž i v lidových krojích.
18. „Rusíni na Slovensku.“ *Hospodářská a kulturní studia* [online] [cit. 5. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.hks.re/wiki1/doku.php?id=2015:rusini_na_slovensku>.
19. Seminář se uskutečnil ve dnech 6. až 7. 11. 1992 v Bardejovských Kúpeľoch a je označován jako *Prvý kongres rusínského jazyka*. Jednání se zúčastnila odborná veřejnost z tuzemska i zahraničí a kulturně osvětoví pracovníci (Plišková 2015: 105).
20. „Rusnaci v Prahe.“ *Facebook* [online] [cit. 5. 1. 2016]. Dostupné z: <<https://www.facebook.com/Rusnaci-v-Prahe-260466548317>>.
21. Vzhledem k tomu, že zaměření nynějšího výzkumu nezahrnovalo imigranty po roce 1989 z oblasti Zakarpatské Ukrajiny či širšího teritoria etnický diverzifikované západní Ukrajiny, která je hlavní zdrojovou oblastí ukrajinské mezinárodní migrace, jež jsme v úvodu označili jako skupinu D), zůstává bokem naši pozornosti i otázka etnické identity této části migrantů.
22. Současné ukrajinsko-rusínské difference na Slovensku blíže specifikují Mikuláš a Alexander Mušínkovi v práci *Národnostná menšina pred zánikom?* (Mušíinka – Mušíinka 2011: 35, 40). Autoři považují sice Rusíny a Ukrajince na Slovensku za jednu národnost, proto používají pro její označení termín „Rusíni-Ukrajinci“, ale současně konstatují, že po sčítáních lidu v letech 1991 a 2001 nelze ignorovat Rusíny na Slovensku jako samostatnou národnost.

LITERATURA:

- Bama, Fedor (ed.) 1994: *Rusíni: otázky dejín a kultúry – Rusiny: voprosy istorii i kultury*. Prešov: Rusínska obroda.
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam a kol. 2005: *Kdo jsem a kam patřím? Identita národnostních menšin a etnických komunit na území České republiky*. Praha: Sofis.
- Bittnerová, Dana – Moravcová, Mirjam (eds.) 2010: *Etnické komunity. V kulturní a sociální různosti*. Praha: FHS UK.
- Čermák, Zdeněk – Lupták, Milan 2015: Socioekonomický a demografický kontext česko-ukrajinské migrace. In: Dušan Drbohlav (ed.): *Ukrajinská pracovní migrace v Česku. Migrace – remittance – (rozvoj)*. Praha: Karolinum, s. 53–65.
- Duleba, Alexander 2005: Minulé i současné otázky rusínskej identity. In: Marušiak, Juraj – Ferencová, Michaela (eds.): *Teoretické prístupy k identitám a ich praktické aplikácie*. Bratislava: Veda, s. 107–118.
- Eriksen, Thomas H. 2007: *Antropologie multikulturní společnosti. Rozumět identitě*. Praha: Triton.
- Ferencová, Michaela 2005: Konstruktivistické a esencialistické přístupy k etnickej identite. Prehľad teórií a problém konceptu identity. In: Marušiak, Juraj – Ferencová, Michaela (eds.): *Teoretické prístupy k identitám a ich praktické aplikácie*. Bratislava: Veda, s. 31–42.
- Findor, Andrej 2005: Čo je „identita“. In: Juraj Marušiak – Ferencová, Michaela (eds.): *Teoretické prístupy k identitám a ich praktické aplikácie*. Bratislava: Veda, s. 43–50.
- Gaj, Marek 2012: Súčasný stav rusínskeho národnostného školstva a jeho perspektívy. In: Alexander Duleba (ed.): *Rusíni na Slovensku – súčasné postavenie a historické kontexty vývinu*. Bratislava – Prešov: Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, s. 31–33. Dostupné z: <http://www.rusyn.sk/data/att/7081_subor.pdf> [cit. 31. 3. 2016].
- Hartl, Antonín 1932: K obnovení jazykového boje na Podkarpatské Rusi. *Národnostní obzor* 2, s. 135–136.
- Jancura, Vladimír 2015: „Prečo sa Rusíni nespriatelili s ukrajinčinou.“ *Žurnál Pravda* [online] [cit. 31. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://zurnal>

- pravda.sk/heznama-historia/clanok/367871-preco-sa-rusini-nespriatelili-s-ukrajincinou/>.
- Klvačová, Petra 2012: *Biografie a identity cizinců usilujících o integraci do české společnosti. Od „samozřejmé nerovnosti“ k „samozřejmé rovnosti“*. Edice Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky 9/2012. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky.
- Kreisslová, Sandra 2013: *Konstrukce etnické identity a kolektivní paměti v biografických vyprávěních českých Němců. Na příkladu vzpomínek Němců na Chomutovsku*. Praha: FF Univerzity Karlovy.
- Kusá, Zuzana 2005: Metodologické otázky výskumu premien kolektivních a osobnostných identit. In: Marušiak, Juraj – Ferencová, Michaela (eds.). *Teoretické prístupy k identitám a ich praktické aplikácie*. Zborník zo seminára. Bratislava: Veda, s. 10–30.
- Leontiyeva, Yana 2005: „Ukrajinci v ČR.“ *SOCIOWEB* [online] č. 5 [cit. 22. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.socioweb.cz/upl/editorial/download/124_socioweb_5.pdf>.
- Lipinský, Ján – Konečný, Stanislav – Baumgartner, František – Frankovský, Miroslav – Gajdoš, Marián 2002: *Sebareflexia postavenia a vývoja Rusínov na Slovensku. Niektoré výsledky etnosociologického výskumu na severovýchodnom Slovensku v roku 2002*. Prešov: Róbert Vico-vydavateľstvo. Dostupné z: <lemko.org/rusyn/sebareflexia.pdf> [17. 06. 2016].
- Magocsi, Pavel Robert 2014: *Národ odnikud. Ilustrované dějiny karpatských Rusínů*. Užhorod: Vydavateľství V. Paďaka.
- Masłowski, Nicolas – Šubrt, Jiří a kol. 2014: *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*, Praha: Karolinum.
- Mušinka, Mikuláš – Mušinka, Alexander 2011: *Národnostná menšina pred zánikom? Štatistický prehľad rusínsko-ukrajinských obcí na Slovensku v rokoch (1773) 1881–2001*. Prešov: Spoločnosť pre výskum a rozvoj minoritných skupín – Minoritas.
- Novotná, Hedvika 2005: Imigrace z Ukrajiny v České republice po roce 1990. In: Dana Bittnerová, Mirjam Moravcová a kol.: *Kdo jsem a kam patřím? Identita národnostních menšin a etnických komunit na území České republiky*. Praha: Sofis, s. 347–362.
- Pavlíková, Eva 2009: Religiozita Ukrajinců, její změny a vývoj v migraci. In: Pavlíková, Eva – Sládek, Karel a kol.: *Sociální situace a religiozita ukrajinských migrantů v ČR*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 31–50.
- Plišková, Anna 2007: Rusínsky jazyk na Slovensku: náčrt vývoja a súčasné problémy. Prešov: Metodicko-pedagogické centrum v Prešove. Dostupné z: <http://www.unipo.sk/public/media/11525/Rusinsky_jazyk_na_Slovensku.pdf> [cit. 31. 3. 2016].
- Plišková, Anna 2015: Rusínsky jazyk na Slovensku 20 rokov po kodifikácii. In: Sulitka, Andrej – Uherek, Zdeněk (eds.): *Praha a menšiny*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i. – Dům národnostních menšin, s. 103–124.
- Pop, Ivan 2005: *Podkarpatská Rus*. Praha: Libri.
- Pop, Ivan 2010: *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava: Združenie inteligencie Rusínov Slovenska.
- Pop, Ivan 2011: „Dějiny Rusínů. Podkarpatská Rus (Zakarpatská oblast) v SSSR a na Ukrajině (1946–2004).“ *Holosy.sk* [online] [cit. 6. 7. 2015]. Dostupné z: <<http://www.rusyn.sk/index.php?ID=5811&l=sk>>.
- Rychlík, Jan – Rychlíková, Magdaléna 2016: *Podkarpatská Rus v dějinách Československa 1918–1946*. Praha: Vyšehrad.
- Rychlík, Jan – Zilynskyj, Bohdan – Magocsi, Paul Robert 2015: *Dějiny Ukrajiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 236–397.
- Sládek, Karel 2009: Ukrajinská migrace v Čechách a její křesťanská religiozita. In: Pavlíková, Eva – Sládek, Karel a kol.: *Sociální situace a religiozita ukrajinských migrantů v ČR*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 13–30.
- Sulitka, Andrej – Uherek, Zdeněk 2015: National Minority Organisations in Prague: structure, competence and social activities. *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 25, č. 5, s. 3–17.
- Svoboda, David 2015: Konkurz na národ: Ukrajina v české polemice. *Ukrajinský žurnál* č. 10 (české vydání), s. 46–66.
- Šatava, Leoš 2001: *Jazyk a identita etnických menšin. K možnosti zachování a revitalizace*. Praha: Cargo Publishers, o. s.
- Štec, Mikuláš 1992: *Rusíni či Ukrajinci?* Prešov: Zväz Rusínov-Ukrajincov ČSFR.
- Švorc, Peter 2007: *Zakletá zem. Podkarpatská Rus 1918–1946*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Uherek, Zdeněk 2008: Oborová terminologie a lidové koncepty v pojetí interpretativní antropologie. In: Blahůšek, Jan – Jančář, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 19–25.

Summary

Ruthenians in the Czech Republic: the “revitalization” of a minority’s national identity

The contribution points to selected activities and their role that they play in constructing the national self-identity of Ruthenian minority. It is the *Rusíni.cz – rusínská iniciativa v ČR* (*Ruthenians.cz – a Ruthenian initiative in the Czech Republic*) association, founded in 2011, that initiates the regeneration of club life. In contrast to the members of the *Společnost přátel Podkarpatské Rusi* (*Society of Carpathian Ruthenia Friends*), who come from older generations, the members of the new association come from young generations of Ruthenians, immigrants from Eastern Slovakia. The Rusíni.cz association set themselves a target to develop the activity in the field of the community life of Ruthenians in Prague, to maintain and promote cultural traditions of Ruthenians and to inform the Czech public about Ruthenians. As resulting from the attitudes of the Rusíni.cz representatives, the revitalisation of “ruthenianism” is based on the safeguarding of customary traditions, calendar cycle and language in the form of Ruthenian dialects spoken in Eastern Slovakia. From the Rusíni.cz perspective, the national identity of Ruthenians is declared as a culturally and ethically determined matter-of-fact.

Key words: Ruthenians; identity; Ruthenian national minority; Ruthenia associations in Prague; activities of Ruthenians.

BYLO BY SMUTNÝ, KDYBYSME NEBYLI VESELÍ...

Když se ohlídím za uplynulým rokem, tak nejvíc mě potěšilo, že post ředitele Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici se nestal kořistí žádného bývalého politika, drceného vlastní bezvýznamnosti poté, co už někým někým nebyl zvolen či jmenován. I když zájem byl. Povzbudilo mě, že na něj byl instalován odborník, který má předpoklady navázat na všechno dobré, co Jan Krist, jeho předchůdci i jejich spolupracovníci v uplynulých šesti desetiletích vykonali. Potěšilo mě, že konkurz vyhrál muž, který si váží odkazu bývalých ředitelů tohoto ústavu, pro něž to nebyla funkce politická, nýbrž práce a služba rozvíjející naše tradiční lidové hodnoty, na nichž i 21. století bude stavět. Jak vznešená slova, pravda. Ale zasloužená! NÚLK oslavil vloni šedesát let od svého založení. Za dobu své existence dokázal odhalovat jakousi němotu i anonymitu tvůrců, šel k pramenům, až se stal mlynem, do něhož lidé svázejí zrnka minulosti, která se tak přetváří v chutnou přítomnost a nadějnou budoucnost. Ústav dokázal, že čas nic neznamená, když člověk miluje to z jeho náruče, co vytvořili naši předkové.

Jeden z bývalých ředitelů strážnického ústavu, Josef Jančář, napsal loni v březnu svému kolegovi a kamarádovi Karlu Pavlišťíkovi e-mail: „Milý Karle, když se nevidíme osobně, tož aspoň elektronicky: viděli jsme Tě s Maruškou ve Folklorice, Kořený i křídla. Byl to docela pěkný pořad a Ty ses uvedl dobře. Tož gratulujeme. A protože s Tebou byl na obrazovce i Dr. Holcman, na něhož nemám adresu, tož by ho možná zajímalo, že v restauraci U hejtmána Šarovce v Uherském Hradišti byl po dlouhou dobu obraz brněnského malíře Kalába, pod názvem Jízda králů ze Skoronic. Je velký asi 4 x 2 m a teď po nové rekonstrukci restaurace v režii podniku SYNOT leží někde srolovaný. Možná by jej mohl pan senátor věnovat Skoronicím. Až budeš

s panem doktorem, tož ho na to upozorní – pokud to třeba neví. Tož, ještě jednou Tě zdravím a doufám, že se uvidíme letos aspoň ve Strážnici. Josef.“

Pavlišťík napsal Holcmanovi: „Přeposílám Ti sdělení Jožky Jančáře, zkus vypátrat, o co jde.“

Holcman píše synovi: „Honzo, posílám zprávu dr. Jančáře, zkus najít někoho v SYNOTu, kdo Ti sdělí, co ví o obraze naší jízdy králů.“

Holcman mladší našel v SYNOTu kulturně založeného kolegu: „Podle sdělení znalců máte ve firmě vzácný obraz...“ Kulturně založený kolega David píše ředitelce divize: „Obrátil se na mě syn soudce Holcmana...“

Ředitelka Davidovi: „Obraz máme, po dobudování objektu bude vystaven na důstojném místě a nehodláme ho prodávat ani půjčovat.“

David mailuje Holcmanovi ml.: „Posílám aspoň fotku obrazu.“

Nadchla mě, tak píše K. Pavlišťíkovi: „Karle, posílám, co jsem na základě Tvého podnětu a podnětu dr. Jančáře zjistil o obraze jízdy králů, zejména kdy byl vytvořen. Pátral jsem v paměti i dokumentech a ujistil se, že je to skoronická jízda (např. první muzikant v průvodu, klarinetista, je podobou zcela jistě kapelník Antonín Ingr, nar. v roce 1901). Zobrazení jízdy je situováno buď cestou ze Slovákého roku v Kyjově, což by mohlo být jedině v letech 1956 resp. 1957, nebo přímo do Skoronic, kde se konala jízda králů v letech 1943, 1944, 1955, příp. 1956. Z encyklopedie se však dovídám, že brněnský malíř František Kaláb žil v letech 1908–1950, takže na obraze musí být Skoronic z let 1943, 1944 nebo 1947 – jindy až do smrti malíře se jízda králů nekonala.“

Napsal jsem také J. Jančářovi a on odpověděl: „Pokládám za vhodné doplnit Vaše informace sdělením, jak se dá přijít k obrazu: v roce 1965 jsem požádal prof. Fuchse o návrh rekonstrukce Slovákého muzea, které bylo původně hostincem Na střelnici, město jej v roce 1930 koupilo a nechalo upravit na muze-

um. V roce 1965, kdy jsem byl ředitelem, vznikl nový sál s lucernovým stropem se železnou konstrukcí. Tehdy se za mnou zastavil ředitel okresní organizace restaurací a jídelen s tím, zda by prof. Fuchs navrhl rekonstrukci mléčného baru naproti kina Mír. Profesor Fuchs souhlasil, přijal i můj (tehdy romantický návrh podle četby Fr. Kožíka), aby se nově upravená restaurace jmenovala U hejtmána Šarovce, ale požádal, aby na volné stěně v čele restaurace byl obraz skoronické jízdy králů od jeho přítele Fr. Kalába. Mistr Kaláb už byl po smrti, a tak prof. Fuchs chtěl přispět malířově vdově tím, že zajistí prodej zmíněného obrazu. Vedoucí RaJ pan Blaha souhlasil a podnik obraz zakoupil. Tak k němu nyní přišel SYNOT. Zatím pozdravuji a věřím, že se obraz dostane na odpovídající místo.“

Taky věřím, že se někdo ozve, abych mohl malou detektivku o velkém obraze dokončit a podat vítěznou zprávu zmíněným mužům, kteří dobře vědí, že obrazy naší minulosti jsou jejím symbolem, ale zároveň i odrazem naší vlastní reality. Mužům, kteří tuší, že umění, a lidové zvlášť, nás v jisté okamžiky dokáže dostat do bezčasového bodu, v němž končí tělo a začíná duše.

Doktor Pavlišťík se v listopadu stal nositelem čestného občanství obce Kašava. Co tomu v mé mysli, když píšu tuto úvahu, předcházelo. V neděli odpoledne 17. dubna jsem se vracel ze Skoronic, kde jarní tráva tradičně nerespektovala vinohrad a rostla třikrát rychleji. Kdo chce splotat, musí kopat. Ale i s třídenními mozoly na ruku jsem byl nakonec rád, že jsem se přemohl zastavit u Městského divadla ve Zlíně a zajít na představení souboru Kašava. Ta symbióza s divadlem je potěšující – málokterá inscenace dokáže vyprodat sedmisethlavý sál. Samotné představení bylo dynamické a dobře vystavěné, ale jak bývá zvykem, dlouhé. Ve vystoupeních dětských souborů byly prvky už chlapské, zpěvně nadějně a pohybově až nad rámec možností desetiletých kluků. Ale jinak by se mělo dbát na to, aby se držely dialekty

jednotlivých dědin; vždyť Ludvík Vaculík nám dával v Lidových novinách týden co týden najevo, jak je kolikrát nářečí vtipnější a originálnější než spisovná řeč. Konec puntíkářství: když uslyším u valašského či slováckého souboru třeba slovo „tohle“, tož ně beru čertu.

Uprostřed představení Jana Pluhařová, jinak konferenciérka strážnické verbířské soutěže, popřála tomu, kdo nejvíc ovlivnil tvář a podobu Kašavy. Následovala pocta Pavlišťíkovi: sedm stovek lidí nadšeně vstalo a tleskalo muži, kterého znají a vědí, že on zná je (i když ne všechny osobně) – zná je v jejich povahách a zvycích, jež byly vtěleny do závěrečného programového bloku; byla to pocta mužů, jehož folklorní inscenace před čtyřmi desítkami roků působily jako zjevení, protože v sobě nalezl schopnost propojit podstatu autentických obřadů se schopností stylizovat je pro jeviště tak, aby neztratily nic ze své původní křehké pravdivosti, ale naopak: byly povýšeny, protože práce, láska a radost v životě lidském jsou základními kameny naší tisícileté stavby. Jak prosté – a jak složitě napsané.

Pavlišťík nevěděl, jak reagovat. Otočil se doleva, doprava, uklonil se, neřikal nic; jakoby se řídil větou „profesora valašské řeči“ Lojzy Holíka, bývalého tanečníka Kašavy, který na jevišti svým neodolatelným měkkým valašským „I“ ukázal, že za nářečí netřeba se stydět. Neprav nic, nebude nic. Ale stejně víme, že mluvit nářečím je často odvaha, hlavně pro mladé lidi. S přibývajícím věkem však člověk přichází na to, že nářečové prvky v jeho řeči ho posilují.

Po představení se diváci nerozcházel, ale v pravém dolním křídle hlediště vytvořili chumel nadšenců, gratulujících tvůrci Kašavy. Ten seděl, zářil mezi účinkujícími a diváky, děkoval a všechny vyzýval k dalším začátkům. Muž, který loni přežil svoje už 85. narozeniny, muž toužící po klidu, který však denně vraždí svým životodárným neklidem. Muž, který v roce 2011 přednášel hercům Národního divadla v Praze o masopustu, jak napsal režisér J. A. Pitínský: „Když Karel

mluvil k hercům na půdě Kolowratského paláce, srdcem se smál a neskrýval bláhosť či blaženost potěchy mluvit o svých nejvlastnějších nápadech a vynálezech na poli maškarně maskovacím /takové masky, jak by řekli Slováci, lahůdky a sladkosti.../. To smějící se srdce způsobilo radost a zájem i u lidí nedbalých nebo vlažných. Tak vždy to má být! Bylo mně ctí, že jsem to mohl zažít.“

O tom, že Pavlišťíkovy znalosti a zkušenosti jsou inspirující, svědčí řady konzultací s divadelními režiséry. Do programu k Topolově hře Konec masopustu pro pardubické divadlo před rokem mj. napsal: „Je to období bezuzdné veselosti, uvolněných mravů, bojkotu společenských konvencí, hojného jedení a pití. Paroduje se vše, co přináší život, včetně životních okamžiků tak vážných, jakými jsou svatba nebo pohřeb. Parodují se tradiční řemesla i soudobé profese, před křivým zrcadlem divoké fantazie účastníků obchůzky se ocitají reprezentanti tradičních i novodobých sociálních skupin, lokální, celostátní i mezinárodní události, televizní seriály, společenské a jiné „úlety“ jednotlivců bez ohledu na jejich mocenské postavení.“

Při masopustní obchůzce maškara se v jedné směsici vyskytuje fascinující magické mlčení masek i jejich neartikulovaný křik, řev a ječení, bujarý zpěv i vznešené deklamace obřadních formulí a textů, vykřikování pomlouvačných, nesmyslných i mnohasmyslných sdělení, brutální i lascivní pohyby zvířecích masek, temperamentní a bujarý tanec maškara... Zcela jednoznačně však dominuje neodolatelně lákavá, všudypřítomná, neochabující, leč těžko popsatelná extáze, jež skýtá možnost skrytí a změnit své ego přestrojením do masky – do maškary.“

Režisér pardubické inscenace Břetislav Rychlík je nejen divadelní mág, ale i fenomén na organizování popremiérových setkávání a seznamování rozmanitých hostů. Tak dlouho mě zval do Pardubic, až jsem jeho mámení podlehl. Pro mě ale ta inscenace, zdá se to být divné až rouhačské, nebyla v ten večer

tím nejpodstatnějším. Konec masopustu je hra vyfabulovaná, ale poučená a pravdivá. V závěru se na pozadí jakoby bezděčných melodií vesnických obrázků zjeví hrůza, jakožto důsledek chování tajemníkem zmanipulovaného davu, který zneužije fašanku k likvidaci sedláka a jeho rodiny. Téma vesnických rituálů a smrti je věčné, ale tato hra ho povyšuje na krutý obraz let padesátých, kdy tradice byly ubíjeny ve jménu pokrokových jezeďáckých zítřků.

Týden před premiérou se mi nabídl známý, s nímž jsem hrál divadlo na zlínské Malé scéně a který měl přezdívkou Pérák, že mě tam vezme autem, premiéru chtěl taky vidět. Zajásal jsem – mám řidiče! Jak byl ale takový nečistý úmysl drahý: můj dočasný řidič se z radosti nad společenstvím muzikantů, herců a režisérů opil už před představením tak, že se v divadelní pokladně ptal paní, zda prodává dálniční známky, a pokud ano, že jsou stejně všechny falešné. Deset minut před skončením první půlky mi oznámil, že si musí odskočit. Když jsem o přestávce vyšel z hlediště, tak si vínem připíjel se šatnářkou. Po představení, se čtvrtou či kolikátou dvojku vína, za mnou přišel a říká:

„Jožko, spíme tady.“

„Kde!?“ zvolal jsem v údechu.

„Kdekoliv.“

Tak jsem zařval „Ne!“, drapl ho za límec a v jednu hodinu po půlnoci jsme vyjeli. Řídil jsem nevyzkoušené, mně cizí auto, bez mapy objížděkami kolem Pardubic, k tomu pálení očí, únava. Litomyšl, Chrudim, Vysoké Mýto, okresní silničky, déšť, sníh na vrcholcích Železných hor. Byl jsem rozčilený. Ale taky nadšený, že jsem auto vůbec nastartoval a odbrzdil nějakým čudlíkem, ovšem Pérák mi dobře radil a ještě na předměstí Zlína opakoval: „Jožinku, jak přijedeš do Mejta, přebírá řízení.“

Při sebedemši myšlenky na situaci po skončení představení jsem se oťrásal, až mi volant poskakoval v rukách. Pérák po představení pocházel mezi hosty a vznešeně je oslovoval, pil z láhve, kte-

rou mu od cimbalu půjčil Rychlíkův kamarád z Kyjova Jura Petru, hleděl ironicky a tragicky, se zdviženým levým obočím, a pravil: „Tak dobře, Jozifku, já už nepiju, od Vysokého Mejta budu řídit, to už vystřízlivím, já nemám s policajty problém.“

Problém jsem měl ovšem já, protože jsem čekal, až ze mě vyprchají dvě piva, která jsem vypil v divadelní restauraci před představením. Takže zatímco já jsem střízlivěl, tak Pérák alkohol nabíral, předsedu ústavního soudu oslovoval jako nejvyšší šajbu c. k. rakouské justice, paní senátorce, kterou považoval za šatnářku, kupoval v bufetu chlebiček a herečkám nabízel roli v nějakém divném televizním seriálu.

Ve čtyři hodiny nad ránem jsem přistál před jeho bytem ve Zlíně a rád jsem doklusal domů pěšky. Žena Jitka se mi smála celou neděli, smála se i při žehlení.

Alexander Balogh, znalec české literatury z Bratislavy a titel Rychlíkových inscenací, mi hned to ráno napsal: „Tú cestu z Pardubic ti nezávidím, keď som videl, ako si kamoša naháňal a on sa stále objavoval s novými pohármi vína a búšiacim srdcom, tak som ňa ľutoval...“

Při svízelné pouti zpět mě napadaly různé věci neslučitelné s řízením auta, tak jsem se upjal na ten masopust a náraz jsem byl u dalšího tématu pro televizní Folkloriku: Folklor a divadlo. Masopust, Velikonoce, jízda králů, dožínky... Dožínky v Rychlíkově inscenaci Gazdina roba! Hody v Pitínského Roku na vsi. Zabijačka ve Františkově Maryši, Její pastorkyňa...

Tyto inscenace na dnešních scénách jsou o podvědomé touze obyvatel z džunglí paneláků a betonových zdí příměstských satelitů vracet se do prostředí, kde se lidé rvali o holou existenci. Co nás táhne z prostředí dobře zásobeného jídlem, energiemi a informacemi z elektronických krbů k obrázkům vesnického společenství? Veřejné mínění, které bylo kdysi mechanismem s vyšší právní a mravní silou než trestní zákoník?

Preissová, Mrštici i uvedení režiséři (ale třeba také Krobot či Srba) se ve

svých inscenacích opírali o rituály, obyčeje a další tradice. Dosáhli tak toho, že divák se nedočkavě jde dívat na sebe samotného v době, kdy byl nepatrnou krůpějí v tělech svých předků. Vyprahlé, ale pořád zvědavé město se dnes, po kolikáté už, obrací k dědině, hledá v ní archetypy pro svoje konání a objevuje prověřený řád. Jenže při podrobnějším zkoumání toho řádu zjistí, jak byl život krutý. Nebo spíš lidé, kteří ho žili. Jsa vychován poměry vesnickými, kde bylo Desatero základním zákonem, si dodnes myslím, že jeho dodržování nemůže nikomu ublížit. Omyl? Například to čtvrté: Cti otce svého i matku svou, abys dlouho žil byl a dobře ti bylo na Zemi. Jak Lízal v Maryši dokázal dceru zaklínat právě tímto přikázáním, aby v ní vyvolal poslušnost. Aby mu byla po vůli ve snaze znásobit rodinný majetek. Jak rodiče dokázali s krutostí popravčí čtyř vypěstovat ze svého dítěte zločince. Proč?

Maryša zosobňuje smích, bolest, zmatek i tu krutost, vyvolává sympatie a její protihráči odpor, až divák končí pleskotem dlaní o sebe, čímž si srovnává svoji rozervanost a ví, že nelze použít tradiční hodnocení líbilo – nelíbilo, spíš cítí, že jde o to, zda to v něm zůstalo či nikoliv. Divadlo musí být nemilosrdné. Divadlo by mělo být o lidech, jak jinak. Ty inscenace však byly také o strachu z lidí. Řekly nám to, co kolikrát nemají odvahu nám říct ani naši nejbližší, ani my sami. Mě nezajímá, co píší kritici, ale mě bere to, když představení se ve mně zahákne jako kocour do mého trička, když nechce dolů z mé náruče – a když ho sundám násilím, tak si drápkama bere s sebou kusy nití a narušuje tak můj povrch i nitro. Takže od divadla, ale od umění vůbec čekám, že rozpáře člověčí ulitu a přinutí zpytovat svědomí.

Protože život je a na vesnici 19. století byl (mimo existujícího řádu) plný alkoholismu, sebevražd, dluhů a domácího násilí. Ty inscenace bolí. Hlavní hrdinové v nich dokázali něco, co se málokdy zdaří – na ploše zhruba tří hodin plasticky předvedli třeba proměnu nevinné dívky či zbožné ženy ve vraha nebo

vesnického furianta či zamilované mladé matky v sebevraha.

Ty inscenace byly tak přesvědčivé, že diváci odcházeli z divadel v pochmurné náladě s řadou otázek v hlavě. Jak mohou rodiče dceři tak láskyplně vymývat mozek? Jak může chlap být tak bezohledný k ženám? Hluchota, tvrdost, tupost, majetek, generační konflikty.

Postavy těch her jsou pravdivě a dokonale napsané, takže jsou zároveň symboly či archetypy. Vnímají takové hlavní hrdinové svoje skutky a považují je za správné? Neovládají sami sebe a chtějí ovládat jiné? Jsou schopni pokání? Jsou jejich děti schopny jim odpustit? Nebo to nechají být a přesunou výkon svědomí k tíži svých potomků?

Režisér Alois Hajda mi kdysi řekl: „Dobro sebelépe míněné se nedá prosadit násilím.“ To je, myslím, poslání bratří Mrštíků i Preissové, které nám svými romány či hrami sdělují. A varují. Jinými slovy: Dobro je pojem relativní, a to, co je dobré pro mě, nemusí být dobré pro jiného. A nejen, že nemusí být pro jiného dobrem, může být pro něj dokonce zlem. A zlo nepojmenované a nepotrestané trvá. Ty inscenace zlo odhalovaly. Ale kdo ho potrestá? Pokusím se odpovědět citátem: „Bojíš-li se utrpení, nečtiň zlo.“

Rituály, pudy a tóny života má v sobě zakódovány skoro každý tvor – ale jenom člověk z nich dokázal během staletí vytvořit páte roční období, které se neřídí naším lidským časem: do svých roboty zabudoval slavnosti, a tak uměl rozlišovat čas sváteční a čas všední – na rozdíl od doby dnešní, která nám svým brutálním rozvojem komunikačních sítí a médií nutí pocit, že s nimi budeme mít svátek každý den; to je ovšem zničující, protože permanentní oslavování vyčerpává. Naši předci si respektem k času práce a času odpočinku svůj život uměli udělat snesitelným, ba dokonce přitažlivým.

Tož jim to vracejme i jinak než jenom na Dušičky. První sobotu po nich se konají v mém rodišti hody – kult práce a její oslavy. Pátého listopadu loňského roku

tancovalo a cifovalo ve skronickém hodovém průvodu 130 svobodných krojovaných, dalších tři sta diváků pochovalo s nimi. Já odmítám být pasivním účastníkem, takže i tyto hody mám jemně zastřené, čili dnes už je to v mé mysli příjemný sen o nenadálém setkávání a hodových větvích o úrodě a nadcházejícím odpočinku od půdy, do níž v neděli hodně zapršelo. Takže druhý hodový den bylo v průvodu „jenom“ 65 krojovaných, ale stejně všecko proběhlo podle zažitých rituálů a starých „plánů“, tedy s kradením káčera a sólem pro zloděje a po půlnoci vládou ženatých.

Můj kamarád a literární hrdina řečený Náčelník sledoval od samého poledne ustarané obličej maminek, které chystaly kroje do deště, i nervózní oči diváků, obrácené k mokrosivé obloze, a když už to bylo hodně kormutlivé, tak zařval: „Bylo by smutný, kdybysme nebyli veselí! Na hody já mám formu, a když má chlap formu, tak ju musí využít! Jožo, ideme za klukama na hřbitov!“

A tak jsme se ocitli mezi těmi všemi na silnicích zabíjenými šoféry, oběšenými sebevrahy, zastřelenými myslivci a rakovinou sežehnutými kamarády, pokřizovali jsme, pošeptali Otčenáš (...chléb náš vezdejší dej nám dnes – a mysleli jsme na naše hrozny vezdejší –, ale zbav nás od zlého, amen) a těšili jsme se velice na následující minuty ubíhajícího podzimního života. Poseděli jsme v hospodě, ocitli jsme se ve sto padesát roků starých vinných sklepech v Barákách, v humně u bratrance Blažeje v altánu u krbu, střídavě jsme byli mokří a pak vysušení a přehřátí, v sále jsme sledovali barevné detonace pohybů a zvuků, až mě moje rozumné tělo samo zavedlo do vyhrátého vinného sklepa na lůžko, kde jsem ležel pod střechem, do níž šupotaly kapky vody z černé oblohy a chrplaví havrani se ubytovali na kompostu u sklepů, v nichž mladá vína větřila žízeň v nás – tak silnou na dotek, až jsem sestoupil o půlnoci do kvelbené nory a košťýř před spaním rozbil. Já, podzemní kazisvět, jsem se tak ve zvuku padajících střepů seznamoval s vlastním stínem

a neodvratnost zemské přitažlivosti posvětila můj vláčný postoj ke sklu, přestože žárovka nad mým lůžkem svítila až do chvíle, než zvony ráno začaly zvonit na slavnostní hrubou mši hodovou...

Josef Holcman
(Zlín)

POČÁTKY ŽENSKÉHO CESTOVATELSTVÍ VE SVĚTĚ A U NÁS: OD IDY PFEIFFEROVÉ K BARBOŘE MARKÉ-TĚ ELIÁŠOVÉ

Je obecně známou skutečností, že fenomény cestování a cestovatelství jsou staré jako lidstvo samo. Na úsvitu dějin představovalo někdy i pravidelně se opakující putování povětšinou záležitostí nezbytnou a praktickou, kdy například nomádky, lovecko-sběračské kmeny byly nuceny *cestovat* za obživou do různých oblastí (Kahlke 1967). V dalších etapách dějinného vývoje se objevují obchodní cesty a také válečná tažení, jež v sobě kromě primárního úkolu vojenského zahrnovala i další důležité momenty (jako např. klimatologická, geografická, etnografická a jiná pozorování a s nimi související popisy). Za mnohé stačí připomenout vojenskou výpravu Alexandra Makedonského (456–323 př. n. l.) – dá se říci, že mladý král je přímo zakladatelem nové tradice, jež v antickém světě rychle zdomácněla a jejímž základem je skutečnost, že válečných tažení se pravidelně zúčastňovali nejen ti, pro něž to bylo samozřejmé – vojáci a jejich vojevodci a velitelé – ale i historici, lékaři, farmakologové, přírodovědci ad. (Hrbek 1979: 12–13).

Dokonce i sami válečníci jsou pro nás zajímavým zdrojem historických i etnologických/antropologických informací. Např. známý antický politik a voják, první římský dobyvatel Galie a Británie Gaius Julius Caesar (100–44 př. n. l.), nám v úvodu své knihy *Zápisky o válce galské* (*Comentarii de bello gallico*) podá-

vá prakticky antropologický popis Keltů, včetně jejich rozdělení na jednotlivé kmeny (Löwe – Stoll 1969: 40–41).

Během následujícího vývoje se přidávaly další výpravy – náboženské (k významným poutním místům nebo spojené s misijní činností), diplomatické, cesty za vzděláním (*peregrinatio academica*) ad. Od evropských výprav k mongolským chánům, ať již diplomatických či obchodních (Giovanni Piano Carpin, Willem Ruysbroek, Odoricus Bohemus de Portu Naonis, neboli Oldřich Čech z Pordenone, Marco Polo ad.),¹ a později od doby velkých zámořských objevů jsou to pak i cesty za poznáním doposud Evrope neznámých etnik, jež vrcholí v 18. a 19. století.²

K tématu žen cestovatelek v poslední jmenovaném časovém úseku dnes existuje již poměrně rozsáhlá literatura, která jasně ukazuje, že jejich situace nebyla nijak záviděníhodná.³ Do zmíněného období bylo cestování totiž doménou mužů, a to až na naprosté výjimky. Jednu z nich představovala ve 4. stol. n. l. **Egeria** nebo také **Etheria** jeptiška z římské Hispánie (resp. z té její části, kterou dnes tvoří Galicie), která procestovala patrně v letech 381–385 Svatou zemi (Torres Rodríguez 1976), a dokonce zanechala popis svých zážitků pod názvem *Itinerarium Egeriae*, jehož četné středověké opisy i raná tištěná vydání a nové edice se nacházejí v řadě evropských knihoven.⁴

Pokud ženy v oněch dobách cestovaly, tak obvykle jen jako doprovod svých mužů. Klasickým příkladem v tomto smyslu je případ **Růženy** (Rosy) **Holubové** (1865–1958), která doprovázela svého manžela Emila Holuba (1847–1902) na jeho druhé, shodou okolností velmi dramatické cestě do Afriky (1883–1887). Během ní zahynulo několik Holubových spolupracovníků, jeho tábor byl přepaden bojovnými Mašukulumby, kteří zničili cestovatelovy deníky i další materiály, a navíc oba manželé po celé řadě dalších strastí těžce onemocněli a museli se vrátit do vlasti (Kunský 1961: 114–124; Rozhoň 2005: 30–32).

Slovního spojení ‚ženské cestovatelství‘ používáme ve smyslu odpovídajícímu součásti tzv. ženského hnutí, tj. první vlny *humanistického feminismu*, jehož hlavními cíly bylo dosažení práva na rovné vzdělávání žen a mužů a také rovnosti práv občanských a politických, kterou symbolizovalo hlasovací právo žen.⁵

Letošní rok je rokem 220. výročí narození jedné z prvních významných cestovatelek Rakušanky **Idy Pfeifferové**, která nejen představuje významný a vděčný objekt genderových studií, ale také osobnost, jejíž dílo je dodnes rovněž důležitým historickým a etnografickým pramenem (Chisholm 2001; Somer Heidhuest 2004: 289–313; Lagard-Fouquet 2009).

Narodila se 14. října 1797 jako **Ida Laura Reyerová** v rodině bohatého vídeňského obchodníka. Až do smrti svého otce, tedy do věku devíti let, měla na dobu, v níž žila, naprostou svobodu ve výchově. Vyrůstala mezi sedmi bratry a otec jí nebránil v tom, že dávala přednost chlapeckému oděvu, sportovala a vůbec se nechovala (podle tehdejších striktních pravidel) jako spořádaná dívka. Prudký zlom pro malou Idu nastal po ot-

cově smrti. Jeho odchod znamenal pro malou dívku nejen bolest nad ztrátou rodiče, ale také totální změnu dosavadního způsobu života. Její matka totiž konečně dostala možnost vychovat ze své jediné dcery – podle dobových měřítek – pravou dámu. Ovšem mladá dívka měla o svém životě vlastní představy a nehodlala se podřizovat ustáleným konvencím. Když byla nucena hrát na klavír, schválně si spálila prsty. Svému osudu nicméně neušla, i když snaha její matky se poněkud absurdně obrátila proti ní samotné. Najala totiž své dceři jako preceptora mladého spisovatele a básníka Emila Trimmela (1786–1867).⁶ Ten v tehdy již sedmnáctileté dívce prostřednictvím cestopisů vzbudil nejen zájem o zeměpis (zde jsou patrně kořeny Idiny cestovatelské touhy), ale svým vystupováním ji natolik okouznil, že se za něho chtěla provdat. Romantické vzplanutí skončilo podle vcelku obvyklého dobového klíše – učitel byl propuštěn a matka dceři vybrala za muže o čtyřicet let staršího vdovce, právníka a státního úředníka dr. Pfeiffera. Sňatek byl uzavřen v roce 1820 a mladá žena odcestovala se svým manželem do Lembergu (dnešní ukrajinský Lvov). Po pracovních problémech manžela se finanční situace rodiny natolik zhoršila, že Ida začala dávat hodiny kreslení a hudby, aby přispěla k řešení neutěšené finanční situace (Jehle 1989). Ta se poněkud zlepšila až v roce 1831, kdy nevelké dědictví po matce umožnilo Idě Pfeifferové najmout kvalitnější učitele pro své dva syny. Její manžel zemřel o sedm let později (1838). Rok nato, když se synové osamostatnili, dostává vdova konečně možnost začít žít vlastní život, tak jak si ho vysnila v dětství (Anonymous 1879). Začíná sedmnáctiletá cestovatelská anabáze, během níž Pfeifferová podnikla mj. dvakrát cestu kolem světa (Habinger 2014). Zažila neblahou zkušenost s piráty, mnohokrát čelila hladu a žízni i celkovému vyčerpání organismu, ovšem nic z toho ji neodradilo pokračovat v tom, co bylo pro tehdejší společnost stejně tak nepochopitelné, jako obdivované – cestování samotné ženy.

V roce 1842 se na čas vrátila do Vídně a o rok později vydala anonymně dvou-svazkový cestopis *Reise eininer Wienerin in das Heilige Land* (1846) popisující její zážitky z putování do Palestiny (podél Dunaje se vydala k Černému moři, pak do Istanbulu, Egypta, Palestiny a přes Itálii zpět do Vídně). Na této cestě se setkala s mladým rakouským malířem kosmorama Hubertem Sattlerem (1817–1904) a popsala incident, který umělce potkal v Damašku, kde jej místní obyvatelé málem ukamenovali, když se snažil malovat město (Plasser 2011: 5–7). Navzdory svému věku – měřeno pochopitelně podle tehdejších měřítek – i vyčerpání z předcházejících menších cest, např. roku na 1845 na Island a do části severní Evropy (*Reise nach dem skandinavischen Norden und der Insel Island* 1846, 1852 anglický překlad) se neúnavná cestovatelka – tentokrát již díky finančním prostředkům získaným prodejem zmíněných úspěšných knih – vydala do Afriky a Singapuru. Pak procestovala celou Ameriku od severu k jihu a vrátila se do Evropy. První cestu kolem světa absolvovala v le-



Ida Pfeifferová (1797–1858)



Ida Pfeifferová na litografii Adolfa Dauthageho

tech 1846–1848. Během ní se seznámila s českým šlechticem, botanikem a cestovatelem tyrolského původu Bedřichem Všemírem Berchtoldem (1781–1876),⁷ který ji doprovodil v úvodní etapě jejího putování kolem světa až do Brazílie.⁸ Zřejmě pod vlivem tohoto vědce začala Pfeifferová sbírat také nejrůznější přírodniny. Podruhé objela svět v letech 1851–1855 a pak dva roky (1856–1858) strávila na ostrovech Mauritius a Madagaskar (Kollar 1858). Na druhém z ostrovů upadla v nemilost původně nakloněné královny Ranavalovy (Barnier 1966) a byla dokonce v roce 1857 na čas uvězněna. Ve vězení onemocněla (zřejmě malárií) natolik, že v roce 1858, když se připravovala na cestu do Austrálie, řeklo její tělo dost. Neúnavná cestovatelka, spisovatelka, dobrodružka v tom nejlepším slova smyslu a sběratelka přírodnin⁹ zde dne 27. října 1858 zemřela (Haberlandt 1892).

Kdybychom měli jen krátce shrnout zvědavou touhou po vědění stejně jako dnes dosti těžko představitelnými překážkami naplněný život Idy Pfeifferové, bylo by dobré znovu připomenout, že dvakrát vykonala cestu kolem světa, jako první Evropanka žila mezi Batakami na Sumatře – a to v době, kdy toto etnikum ještě praktikovalo kanibalismus¹⁰ – a na svou první výpravu se vydala i na dnešní poměry v „pozdním věku“ pětáctýřetileté.

Schematický přehled cest Idy Pfeifferové nám ukazuje, že své výpravy podnikla v rozmezí let 1842–1858. První, jak jsme již uvedli, bylo putování do Svaté země (Palestiny) přes Turecko a Egypt (1842), následovala návštěva Islandu, Norska a Švédska (1845), první (1846–1848) a druhá cesta kolem světa (1851–1855) a konečně výprava na Mauritius a Madagaskar (1856–1858).

Pfeifferová byla také neúnavnou spisovatelkou a její knihy, které ve své době budily oprávněný čtenářský zájem, jsou dnes pramenem pro zkoumání hned několika vědeckých disciplín, např. historie, etnografie, antropologie či dějin umění. Poslední dílo o pobytu na Madagaskaru vydal v roce 1861 ve dvou svazcích její

syn Oscar a doplnil jej biografií své matky (Reise nach Madagascar).

Je vcelku pochopitelné, že první cestovatelka v pravém slova smyslu našla celou řadu následovnic, z nichž jmenujme alespoň některé, jež se zapsaly nemsazatelným písmem nejen do dějin lidské kultury, ale zanechaly po sobě i stopy poněkud kuriózní. Jako například **Annie Londonderry Cohen Kopchovsky** (1870–1947), která byla první ženou, jež v letech 1894–1895 objela na bicyklu celý svět navzdory kritice, že cestovala spíše s kolem než na kole. Jak napovídá její příjmení (Cohen), byla židovského původu a do USA emigrovala s rodiči z lotyšské Rigy. Tato matka tří dětí (v době jejího velkolepého podniku ve věku 5, 3 a 2 let) realizovala „*nejneuvěřitelnější cestu, kterou kdy podstoupila žena*“, jak psal poněkud bombasticky soudobý americký tisk (*Annie Londonderry* 1895). Na žádost svého sponzora – firmy Londonderry Lithia Spring Water – jak jinak než z reklamních důvodů přijala jedno slovo z jejího názvu jako součást svého jména (Zheutlin 2013: 18).

Velkou pozornost na sebe strhla ve druhé polovině 19. století i **Constance Frederica Eka Cummingsová** (1837–1924), skotská cestovatelka, spisovatelka a malířka, jež pocházela z bohaté rodiny. V mládí se věnovala výtvarnému umění. Pak prožila rok v Indii (1867) a poté navštívila mj. Austrálii, Nový Zéland, Čínu, Japonsko, USA ad. Na palubě francouzské válečné lodi Seignelay, které velel admirál Hyacinthe Laurent Théophile Aube (1827–1890), procestovala Pacifik (Cummings 1904). Během svého putování namalovala více než tisíc akvarelů, jimiž se pyšní galerie v Honolulu, na Novém Zélandě a v USA. Napsala také více než dvě desítky cestopisů. Poslední knihou jsou její *Paměti* (Cummings 1904).

Naproti tomu **Isabel Lucy Birdová** (1831–1904) pocházela z rodiny anglickánského duchovního a po celý svůj život se potýkala se zdravotními potížemi, zřejmě i psychického původu (Stoddart

1906; Lapierre – Mouchard 2007b: 59–63). To jí ovšem nebránilo v tom, aby se nevydávala na časté cesty. Nebo právě naopak. V 19. století lékaři nezřídka doporučovali lidem s psychickými potížemi tzv. změnu vzduchu – tedy cestování, ačkoliv později se prokázalo, že lidem s tímto typem nemoci naopak přemíra nových dojmů obvykle spíše škodí, než prospívá. Birdová v roce 1854 navštívila USA a výsledkem její cesty se stala kniha *The Englishwoman in America*, jež vyšla v Londýně roku 1856. V roce 1872 se vypravila do Austrálie, později procestovala např. Japonsko, Čínu, Vietnam a Singapur. V letech 1856–1904 vydala jedenáct cestopisných knih (Glauber 2002).

Isabelle Eberhardtová (1877–1904)¹¹ se už jako dítě oblékala do chlapeckých šatů, v jedenácti letech se začala učit arabsky, ve dvaceti odcestovala poprvé do severní Afriky, která se stala osudem jejího krátkého života. Doučila se arabštinu, studovala Korán a procestovala celou oblast v mužském oděvu pod jménem **Si Mahmúd Essadi**. Vystupovala proti nešvarům kolonialismu, své názory vyjádřila v knize *V horkém stínu islámu* (*Dans l'ombre de l'Islam*, 1921). V roce 1901 se v Marseille provdala za alžírského vojáka francouzské koloniální armády Slimana, bohužel o tři roky později zahynula při povodni v troskách domu, který si pronajala v Alžírsku. Její muž katastrofu přežil. Posmrtně byly vydány i cestovatelčiny zajímavé deníky (Kershaw 2002).

Na první cestovatelku z českých zemí, která objela svět, jsme si museli počkat až do počátku 20. století. Stala se jí **Barbora Markéta Eliášová** (1884–1957). Ta v letech 1912–1929 realizovala kromě cesty kolem světa také výpravy do jižní Afriky, jihovýchodní Asie, Austrálie a čtyři cesty do Japonska, které se nakonec stalo její celoživotní láskou (Kunsky 1961: 346–348).

Ve čtrnácti letech již pracovala v Brně jako textilní dělnice. Pak zasáhl příznivý osud, když získala místo služebné u německé herečky a její matky. Měla

zde přístup k rozsáhlé knihovně a později se s nimi odstěhovala do Vídně, kde mohla navštěvovat kurzy angličtiny, němčiny a také základů obchodu. Po nějakém čase odjela do Prahy, kde pracovala jako zahraniční korespondentka. Při jedné příležitosti se seznámila s profesorem Václavem Emanuele Mourkem a jeho anglickou manželkou. Bezdětní manželé ji podporovali v dalším vzdělávání a půjčili jí peníze na cestu do Velké Británie, kde si mohla zlepšit anglickou konverzaci. Při cestě navštívila s přítelkyní i Paříž a několik německých a švýcarských měst. Po návratu v roce 1904 začala angličtinu vyučovat v Praze na Vyšší dívčí škole, v Ženském výrobním spolku Elišky Krásnohorské a dávala i soukromé hodiny. Když roku 1911 zemřel na otravu krve její snoubenec a v říjnu také profesor Mourek, rozhodla se Eliášová vzít si neplacenou roční dovolenou na cestu do Japonska. V červenci 1912 zvolila cestu po souši (Praha – Moskva – Vladivostok) a poté lodí na ostrov Honšú. Během tohoto pobytu se naučila japonštinu a do značné míry si osvojila japonský způsob života (Martínek – Martínek 1998: 130–131). Po návratu do Evropy vydala vlastním nákladem knihu *Rok života mezi Japonci a kolem zeměkoule* (1915).

O pět let později odjela znovu do Japonska, navštívila však také Indii, Malajsii a Čínu. Tehdy jí osud ukázal i svoji druhou tvář. V Japonsku pracovala jako koncipientka na nově zřízené československé ambasádě v Tokiu, kterou vedl diplomat Karel Pergler. Ten měl konfliktní vztahy s ministrem zahraničí Edvardem Benešem, kterému Eliášová podávala o práci ambasády zprávy. Nakonec byla odvolána a v roce 1921 předčasně penzionována. Své zkušenosti a záku-
lisí československé diplomacie popsala v knize *Pod Karlem Perglerem: Rok života na československém vyslanectví v Japonsku* (1929).

Další úder přišel o dva roky později (1923), kdy Eliášová odjela do Japonska potřetí. Dne 1. září 1923 nastalo velké

zemětřesení v oblasti Kantó, při němž cestovatelka málem přišla o život a ztratila veškerý svůj majetek. Tento pobyt v Japonsku popsala v knize *V Japonsku v dobách dobrých i zlých* (1925). Najdeme zde i sugestivní popis, kterým autorka vylíčila své pocity z katastrofy, kterou naštěstí na rozdíl od sta tisíc obětí ona sama přežila:¹² „*A pojednou a bez výstrahy přišlo to nevylicitelně hrozné: Prudký vítr zaburácel kolem otevřeného okna, pod zemí se ozvalo strašlivé dunění, země se začala prudce otřásat [...] Židle se pode mnou převrhla, sjela jsem z ní na zem [...] A než jsem se mohla vzpamatovat z překvapení nebo vstát, zakolísala celá budova, ozval se strašlivý rachot a praskot [...] Vidím už jen jako v mrákotách, jak celá budova s rachotem padá na mne, prach a plyny derou se mi do krku a dusí mne... Uvědomila jsem si ještě v tom zoufalém okamžiku, že je konec [...] konec [...]* (Martínek – Martínek 1998: 130–131).



Barbora Markéta Eliášová (1884–1957) na dobové pohlednici

Když se Barbora Markéta Eliášová po návratu do vlasti vzpamatovala z onoho hrůzného zážitku, začala přednášet po celé republice a v rozhlase. V srpnu 1925 se do Asie vydala počtvrté díky stipendiu 6 000 Kč od Ministerstva školství a České akademie věd a umění. Původně se chystala opět do Japonska, ovšem během cesty se rozhodla navštívit raději Austrálii, Singapur, Jávou a Bali. O této třináctiměsíční cestě vydala knihu *Rok na jižní polokouli* (1929). Roku 1929 se vypravila na poslední cestu do Japonska, na kterou od Edvarda Beneše obdržela 30 000 Kčs. Při čtyřměsíčním putování navštívila rovněž Koreu, Mandžusko a Sovětský svaz. Nenapsala o ní však žádný cestopis a o průběhu její cesty tedy nic nevíme. V letech 1929–1939 pracovala na Ministerstvu zahraničí, kde pro úředníky překládala články ze zahraničního tisku. Začala psát literaturu pro mládež a vydávala i japonské pohádky (Rozhoň 2005: 284). Během druhé světové války se zapojila do odboje, když např. rozmnožovala ilegální letáky. V posledních letech života trpěla kloubním revmatismem a byla upoutána na invalidní vozík. Starala se o ni její studentka Eugenie Plíhalová, která také uspořádala část jejího archivu a byla vykonavatelkou její poslední vůle. Cestovatelka zemřela ve svém bytě v Učitelském domě na Pankráci. Pohřbena je na Olšanských hřbitovech. Její písemná pozůstalost byla odkázána Náprstkovu muzeu.

Oldřich Kašpar
(Katedra sociálních věd FF Upa)

Poznámky:

1. Podrobněji viz *Cesta Jana de Plano Carpiního* (T'Serstevens 1959: 48–104), *Cesta bratra Viléma z Ruburku, z řádu menších bratrů do východních krajín* (T'Serstevens 1959: 105–207). Dále srov. Čech z Pordenone 1998: 11–170 a Polo 2001: 3–243 ad.
2. Srov. *Cesty a cestování ve společnosti = Reisen in Leben der Gessellschaft*. Sborník z příspěvků konference konané 6.–8. září 1994. Acta Universitatis Purkynianae. Philosophica et Historica. Ústí

- nad Labem: UJEP, 1995. Dále Martínek – Martínek 129–130, 407–410 ad.
3. Viz např. Leo Hamalian (ed.) 1981: *Ladies on the Loose: women travellers in the 18th and 19th centuries*. New York: Dod Mead; Robinson, Jane 1990: *Wayward Women. A guide to women travellers*. Oxford: Oxford University Press; Fenton Hue, Shirley 1990: *Tiger Lilies: women adventurers in the South Pacific*. Sydney: Angus and Robertson, Hunford TAG ad.
 4. Srov. *Eteria Itinerario*. 2010. Prólogo, traducción y notas de Juan Monteverde. Valladolid: Maxtor; Alturo, Jesús 2005: Deux nouveaux fragments de l'itinerarium Egeriae du IX^e – X^e siècle. *Revue Bénédictine* 115, s. 241–250.
 5. Podrobněji viz Barša, Pavel 2002: *Panství člověka a touha ženy*. Praha: SLON, s. 19n. Dále Rowbothan, Sheila 1992: *Women in movement. Feminismus and Social Action*. New York: Routledge; Sinclair Deckhard, Barbara 1983: *The Women's Movement*. New York: Harper and Row ad.
 6. Trimmel většinou publikoval pouze pod pseudonymem Emil, např. *Romatisch: Historische Skizzen aus Österreich vorvel von Emil + .* Wien: Fr. Bedö, Universitäts Buchhandlung.
 7. Šolle, Zdeněk 1979: Ke stykům hraběte Všemíra Berchtolda z Uherčic s českými obrozenci. *Studie o rukopisech* 18, s. 145–186; Martínek 2003: 130–133; *Eine Frauenfahrt um die Welt. Reise von Wien nach Brasilien, Chili, Otahaiti, China, Ost-Indien*. 1850. Wien: Carol Herold.
 8. Pfeifferová a Berchtold vypluli 28. 6. 1846 z Hamburku do Ria de Janeiro, odkud se nejdříve společně vydávali na botanické výpravy. V prosinci 1846 se jejich cesty rozešli – Ida pokračovala v cestě kolem světa, kterou úspěšně dokončila v listopadu 1848, Bedřich Všemír uzavřel své botanické výzkumy v Brazílii a přes Španělsko, Francii a Itálii se vrátil domů.
 9. Mnoha botanickým, mineralogickými a dalšími exponáty, jež získala během svých cest, se dodnes pyšní *Natürhistorisches museum* ve Vídni a *Museum für Naturkunde* v Berlíně.
 10. Viz Lapierre – Mouchard 2007a: 31–35; popis batackého rituálního kanibalismu nám zanechal český cestovatel Pavel Durdík (1843–1903) v knize *U lidožroutů* (1897; ukázkou srov. Kinský 1961: 63–64).
 11. Podrobněji viz d'Aubonne 1967; Kobak 1988; Abdel-Jaouad 1993: 93–117; Roux 1988.
 12. Podrobněji viz Kinský 1961: 346–358; Martínek – Martínek: 130–133; dále Rázková 2010: 79–99; Horská 2000; Janka, Otto 2001: *Příběhy českých cestovatelů zapomenutých i nezapomenutých*. Třebíč: Akcent.
- Prameny a literatura:**
- Abdel-Jaouad, Hedi 1993: Isabelle Eberhardt: Portrait of the artist as a young nomad. *Yale French Studies* 83, č. 2, s. 93–117.
- Annie Londonderry. 1895. *The Washington Post* 20. 10., [titulní strana].
- Anonymous 1879: *The story of Ida Pfeiffer and her travels in many lands*. Edinburgh – New York: Thomas Nelson and Sons.
- d'Aubonne, Françoise 1967: *La Couronne de sable. Vie d'Isabelle Eberhardt*. Paris: Flammarion.
- Barnier, Marie-France 1966: *Ranavalona, dernière reine de Madagascar*. Paris: Balland.
- Cummings, Constance Frederica 1904: *Memories. Autobiography*. Edinburgh: William Blackwood.
- Čech z Pordenone, Oldřich 1998: *Cesta do říše Velkého chána (1316–1330)*. Praha: Kvasnička a Hampl.
- Donner, Eka 1997: *Und eine nirgends eine Karawane. Die Weltreisen der Ida Pfeiffer (1797–1858)*. Düsseldorf: Droste.
- Durdík, Pavel 1897: *U lidožroutů. Obrázky ze severní Sumatry*. Praha: Dr. Frant. Bačkovský.
- Egeria 2007: *Itinerario*. León: Edilesa y Diario de León.
- Glauber, Carole 2002: Isabella Bird: Korea, the Yangtze Valley. *Photo Review* 25, Summer, s. 3.
- Haberlandt, Michael 1892: Ida Pfeiffer. *Neuzeit* (Berlin) 4, s. 145–148.
- Habinger, Gabrielle 2014: *Eine Wiener Biedermeierdame erobert die Welt. Die Lebensgeschichte der Ida Pfeiffer (1797–1858)*. 4. Auflage, Wien: Promedia.
- Habinger, Gabriele 1989: Aufbruch ins Ungeheure: Ida Pfeiffer (1797–1858). In: Kossek, Brigitte – Langer, Dorothea – Seiser, Gerti (eds.): *Verkehren der Geschlechter: Reflexionen und Analysen von Ethnologinnen*. Wien. Wiener Frauenverlag, s. 248–261.
- Habinger, Gabriele (ed.) 1993: *Die unbezähmbare Reiselust einer Wienerin – Ida Pfeiffer: Abenteuer Inselwelt. Die Reise 1851 durch Borneo, Sumatra und Java*. Wien: Promedia.
- Horská, Dagmar 2000: *Barbara Markéta Eliášová: život a dílo české spisovatelky*. Diplomová práce. Praha: Ústav etnologie FF UK.
- Hrbek, Ivan 1979: *ABC cestovatelů, mořeplavců a objevitelů*. Praha: Panorama.
- Chisholm, Hugh (ed.) 112001: Pfeiffer, Ida Laura. In: *Encyclopædia Britannica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jehle, Hiltgund 1989: *Ida Pfeiffer: Weltreisende im 19. Jahrhundert*. Münster: New York.
- Kahlke, Hans-Dietrich 1967: *Ausgrabungen auf vier Kontinenten*. Leipzig: Urania Verlag.
- Kershaw, Elisabeth (ed.) 2002: *The Nomad. Diaries of Isabelle Eberhardt*. London: Summerdale Travel.
- Kobak, Anette 1988: *The Life of Isabelle Eberhardt*. London: Chato and Windus.
- Kollar, Vincenz 1858: *Über Ida Pfeiffer's Sendungen von naturalien aus Mauritius und Madagascar*. Wien: Gerold.
- Kinský, Josef 1961: *Čeští cestovatelé I*. Praha: Orbis.
- Lapierre, Alexandra – Mouchard, Christel 2007a: Ida Pfeiffer. Une bourgeoise chez cannibales. In: *Elles ont conquis le monde: les grandes aventurières (1850–1950)*. Paris: Arthaud, s. 31–35.
- Lapierre, Alexandra – Mouchard, Christel 2007b: Isabella Bird. Pour l'amour d'un desperado. In: *Elles ont conquis le monde: les grandes aventurières (1850–1950)*. Paris: Arthaud, s. 84–86.
- Löwe, Gerhard – Stoll, Heinrich Alexander 1969: *ABC. Antika*. Praha: Orbis.
- Martínek, Jiří – Miloslav Martínek, Miloslav 1998: *Kdo byl kdo. Naši cestovatelé a geografové*. Praha: Libri.
- Pfeiffer, Ida 1846: *Reise eniner Wienerin in das Heilige Land*. Wien: Jakob Dirnböck.
- Pfeiffer Ida 1846: *Reise nach dem skandinavischen Norden und der Insel Island*. Pest: Gustav Heckenast.
- Pfeiffer Ida: 1861: *Reise nach Madagascar*. Wien, Gerold.
- Plasser, Gerhard 2009: Hubert Sattler und Ida Pfeiffer (1797–1858). *Salzburger Museumsblätter* 9/10, s. 5–7.
- Polo, Marco 2001: *Milion, čili Cesty po Asii, po Africe a po moři Indickém popsané ve století XIII*. Praha: Levné knihy KMa.
- Randau, Robert 1945: *Isabelle Eberhardt: Notes et Souvenirs*. Paris: Charlot.
- Rázková, Bohumila 2010: Barbora Markéta Eliášová: Nippon druhým domovem. První česká samostatná cestovatelka, její život a literární dílo. *Theatrum historiae* (Pardubice) 6, s. 79–99,

- Roux, Edmond Charles 1988: *Un désir d'Orient: Jeunesse d'Isabelle Eberhard 1871–1899*. Paris: Grasset.
- Rozhoň, Vladimír 2005: *Čeští cestovatelé a obraz zámoří v české společnosti*. Praha: Nakladatelství Aleš Skřivan ml.
- Somers Heidhues, Mary 2004: Woman on the Road. Ida Pfeiffer in the Indies. *Archipel* 68, s. 289–313.
- Stoddart, Anna 1906: *The Life of Isabella Bird*. London: John Murrey.
- Torres Rodríguez, C[asimiro] 1976: *Monja gallega de siglo IV*. Santiago de Compostela: Ediciones Galicia.
- T'Serstevens, Albert 1959: *Předchůdcové Marka Pola*. Praha: Lidová demokracie.
- Zheutlin, Petr 2013: *První žena na kole kolem světa. Annie Londonderry (1894–1895)*. Praha: Cykloknihy.

VZPOMÍNKA NA JOSEFA BENEŠE

Připomínka stého výročí narození PhDr. Josefa Beneše, CSc., (1. 3. 1917 – 1. 10. 2005) je připomínkou díla jednoho ze zakladatelů moderní etnografické muzeologie. Odkazy na jeho bohatou publikační činnost, nejnověji uvedené v biografické části národopisné encyklopedie *Lidová kultura Čech, Moravy a Slezska* (2007), dokládají nejen jeho metodický přínos české etnografické muzeologii, ale i praktickou spolupráci na tvorbě národopisných expozic v regionálních muzeích.

Josef Beneš začínal na konci 30. let jako učitel v Nivnici a v rodném Vlčnově. Po zkouškách z kreslení a deskriptivy začal na počátku 40. let učit na měšťanské škole v Uherském Brodě. Živý zájem o tradice lidové kultury jej přivedl ke spolupráci s tamním muzeem Jana Amose Komenského (od roku 1943), v němž se posléze v letech 1955–1956 stal ředitelem. Ve své tvůrčí činnosti uplatnil nejenom své pedagogické nadání a výtvarný talent, ale i organizační schopnosti. Na základě poznatků o lidových krojích na Uherskobrodsku navrhl folklornímu souboru Olšava kroj vhodný pro vystu-

pování tohoto tělesa na jevišti. Byl mezi prvními, kdo navrhovali pro folklorní soubory rekonstrukce krojů podle získané dokumentace starších období. V období rozvoje organizovaného folklorního hnutí na počátku 50. let to byl svěží úder do staromilských představ mnohých bývalých členů slováckých krúžků.

Tehdejší aktivity a publikační činnost Josefa Beneše přispěly k tomu, že v roce 1956 byl povolán do Prahy na odbor muzeí a galerií Ministerstva kultury. Zde se po vystudování etnografie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy zabýval problémy dokumentace jednotlivých vědních oborů v regionálních muzeích, které na počátku 50. let přestaly být spolkovými institucemi, staly se zařízeními národních výborů různých stupňů a postupně se profesionalizovaly. Beneš připomínal, že prostřednictvím vizuálních pramenů lze nahlédnout do minulého času věcí a tím i vytvářet předpoklady k poznávání života jejich tvůrců a uživatelů.

I po odchodu do Prahy byla trvalým zájemem a zdrojem Benešovy tvůrčí badatelské i výtvarné činnosti jihovýchodní



Morava. Vyjadřuje to i odpověď na blahopřání k sedmdesátinám: „*Měl jsem to štěstí, že jsem se narodil v kraji Komenského a prožil dětství a mládí v líbezném kotlině pod Lopeníkem a Javořinou, jejíž písně mně zní v duši jako hudba domova.*“ Ve svých publikovaných pracích se zaměřil především na tvorbu, dokumentaci a prezentaci etnografických sbírek v regionálních muzeích. Proti dosavadním převážně estetickým kritériím zdůrazňoval potřebu komplexnosti expozic.

Ve spolupráci s Ludvíkem Kunzem připravil Josef Beneš první konferenci o muzeích v přírodě (konala se 7. až 10. 10. 1958 ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm). Ve své studii o lidové kultuře v našich muzeích (*Lidová kultura v našich muzeích. Slovácko* 31, s. 63–73) konstatoval, že masová návštěvnost muzeí prokazuje zájem široké veřejnosti o lidovou kulturu. Upozorňoval při tom, že etnografické muzejní sbírky jsou konkretizací abstraktního pojmu vlast. Zdůrazňoval, že sbírková činnost se nemůže orientovat jen na esteticky působivé předměty, protože důležité jsou i užitkové předměty, které se jako původní pramen poznání stávají kulturním statkem. Pro muzejní dokumentaci a prezentaci pokládal za důležité odlišit užitkovost předmětů v konkrétní době a místě, jež chceme poznávat. Zdůrazňoval také nezbytnost využívat sbírkové předměty jako předměty poznání a výchovy.

Josef Beneš v 60. a 70. letech minulého století přednášel také muzeologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, na Masarykově univerzitě v Brně a po roce 1990 také teorii kulturního dědictví na Slezské univerzitě v Opavě. Od počátků své práce hledal cesty jak vytvořit z muzeí živá a nově chápáná kulturní a vzdělávací střediska. I když nové technologie a neustále se rozšiřující poznatky přinášejí nové formy a obsahy etnografické muzeologie, tento jeho podnět zůstává neměnný.

Josef Jančář
(Uherské Hradiště)

EVĚ ROMANĚ MELMUKOVÉ ŠAŠECÍ S ÚCTOU

Tak jako jméno jubilantky je uvito z několika zajímavých komponentů, stejně tak, a ještě mnohem složitěji, jsou propleteny cesty jejího života. A vše dohromady tvoří bohatou pestrou kytici – mezi krásnými květy, cizokrajnými i zcela prostými, jsou však také snítky bodláků a trní. Životní příběh Evy Romany Melmukové je strhující, ba napínavý, bez obav ho lze nazvat ilustrací k části dějin 20. století.

Pokusme se společně rozplést kytici jubilantčina života. Už ona dvě křestní jména leccos napovídají. Eva Romana se narodila 25. února 1932 v Římě, jméno Romana jí rodiče vybrali jistě symbolicky, snad aby jí po celý život upomínalo na město měst, kde se poprvé nadechla a podívala životu do tváře. Měla to být krásná připomínka, že za časté jistě zhořklá vědomím, že do Říma se jen stěží podívá – k dospívání ve válečné Praze i pro život v zemi za železnou oponou bylo rodiště spíše přítěží.

Pestrá mezinárodní společnost, která malou Evu Romanu obklopovala v útlém dětství na Via Alessandro Farnese, sice vystřídala válečná Praha, bezesporu však měla vliv na formování osobnosti směrem k toleranci a úctě, k různosti jazyků i názorů. Rodina i prostředí Českobratrské církve evangelické, v němž jubilantka vyrůstala, ji po maturitě na Nerudově gymnáziu (1950) nasměrovaly ke studiu na Komenského evangelické teologické fakultě (1950–1954) a zájem o dějiny rozhodl, že se stala současně mimořádnou studentkou historie a archivnictví na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1951–1954). Následné působení v Praze však v roce 1958 ukončil zákaz duchovenské služby, jistě pro nekompromisní postoje mladé faráčky a snad i kvůli otci, vězni svědomí v komunistických žalářích. I to je jeden z bolestivých ostnů v pomyslné kytici života Evy Romany. Z intelektuálky se na dva roky stala krámská v Osvo-
bozené domácnosti Praha, figurantka

Geodézie a laborantka Středočeských mlékáren ve Stříbře. Nezahořkla, naopak, v roce 1961 úspěšně odmaturovala na Střední průmyslové škole potravinářské technologie a ještě týž rok zahájila externě studium etnografie a folkloristiky na FF UK, kde získala v roce 1968 titul PhDr. S muzejní praxí se nejprve seznámila v muzeu ve Stříbře a později – poté, co působila jako referentka zásobování v KOH-I-NOOR Dačice – v Muzeu Vysočiny v Telči a v Jihlavě. Po devíti letech odborné muzejní práce musí v roce 1976 nedobrovolně odejít a stává se knihovnicí na II. gynekologicko-porodnické klinice v Praze a poté odbornou referentkou ve Výzkumném ústavu pivovarnickém a sladařském (1979–1986), kde spolupracuje na oborovém česko-německém a německo-českém pivovarském slovníku.

Ke své původní profesi faráčky Českobratrské církve evangelické se jubilantka směla vrátit až jako invalidní důchodkyně v roce 1986 v Telči. Spolupracovala se svým manželem ThDr. Jiřím Melmukem, farářem ve Velké Lhotě u Dačic, a začátkem 80. let se společně pustili do odvážného díla – zpracování rozsáhlé-

ho archivního materiálu tolerančních přihlášek, dokumentů z doby vydání Tolerančního patentu Josefem II. V této době jsem měla možnost poznat Evu Romanu osobně. Společně s několika dalšími dobrovolníky jsme pod vedením manželů Melmukových pročítali a prepisovali archivní materiály z jednotlivých panství se zápisy rozhovorů komisí s těmi, kdo se chtěli přihlásit k víře otců a vystoupit z katolické církve. Několikrát do roka jsme se setkávali, nejen abychom konzultovali svoji práci, ale zejména proto, abychom hlouběji pronikli do zpracovávané problematiky. Setkání s Evou Romanou a jejím manželem byla nezapomenutelná, jejich nadšení, preciznost a schopnost pronikat pod povrch, vidět souvislosti a vyhledávat další a další prameny nenechávaly nikoho jen nezaujatě přihlížet a poslouchat. Průběžně tak vznikalo a bylo vydáváno kolektivní dílo v podobě sborníků s názvem Přihlášky k evangelickým církvím na základě povolení tolerančního patentu v letech 1781–1782. Edice a regesta archivních dokladů. Kraj Jihlava (1987); Kraj Znojmo (1988); Kraj Olomouc (1988); Kraje Rakovník a Litoměřice (1989); Kraje Beroun, Koubík, Tábor, Města Pražská (1996), v roce 1995 pak Eva R. Melmuková Šašecí redigovala další kolektivní dílo Evangelici v rané době toleranční v Čechách a na Moravě. Završením badatelské práce v této oblasti bylo vydání knihy Patent nejen toleranční (1999). To je jen malá ukázka z bibliografie jubilantky.

Zájem o církevní dějiny vedl Evu Romanu k založení Historické společnosti pro aktualizaci odkazu české reformace Veritas (1992) i k vybudování Evangelického tolerančního areálu a stálé výstavy České reformace v evropském kontextu ve Velké Lhotě u Dačic, společného díla manželů Melmukových.

Z uvedeného by se mohlo zdát, že jubilantka žije pouze historií; v listopadu 1989 se však otevřely možnosti působení v oblasti komunální politiky v Telči i k přednáškové činnosti na Evangelické teologické fakultě UK (1990–1995).



Odbornost, pevná vůle i věrnost, statečnost a laskavost, ochota podílet se na veřejném životě i duchovně vést svěřený sbor, to je jen několik charakteristických rysů Evy Romany Melmukové Šašecí, jen několik nevadnoucích květů v pestré kytky jejího života.

S přáním svěžesti a dobré mysli i v účtě za kolegy a přátele

Lia Ryšavá
(Miroslav)

LOUČÍME SE S OLGOU HRABALOVOU (1930–2017)

Po těžké nemoci nás 20. 1. 2017 ve věku 86 let navždy opustila PhDr. Olga Hrabalová, která svou profesní dráhu spojila s brněnským etnologickým akademickým pracovištěm. Pracovala zde od dob svého studia hudební vědy a národopisu na brněnské filozofické fakultě (1949–1954) až do roku 1989, kdy odešla do důchodu. Ve svém bádání se zaměřila především na dvě oblasti folkloru – zpočátku se věnovala folklorním projevům nejmladší generace, tzv. dětskému folkloru, větší část kariéry pak lidové písni. O dětském folkloru psala studie do časopisů a kapitoly do monografií, připravila několik pramenných edicí, pracovala na třídění materiálu a jeho katalogizaci. Vydala sbírku Františky Svobodové-Goldmannové *Říkadla a hry slováckých dětí* (1958) a publikaci pro děti *Hastrman, tatrmán* (1971). Ve spolupráci s kolektivem se podílela na sběru a zpracování dětského folkloru na Podluží a v nově osídleném pohraničí, jehož výsledky byly publikovány v dílech *Náš kraj* (1982) a *Etnické procesy v nově osídlených oblastech na Moravě* (1986).

Převážnou část svého vědeckého snažení se Olga Hrabalová věnovala lidovým písním, a to jejich slovesné a hudební stránce. Zabývala se různými otázkami, např. studiem písňových druhů – epických písní, žatevních a dožínkových

písní, historií bádání o hudebním folkloru, osobností Leoše Janáčka či zpracováním písňových edicí. Snad nejvíce zasáhla do vývoje oboru úsilím utřídit materiál, aby s ním bylo možné pracovat, studiem variant i poznáním stavebních komponent, z nichž se text a nápěv lidové písně utvářely. Pracovala v různých oblastech na Moravě i na Slovensku. K nepříliš rozšířeným tematickým edicím patří společné dílo Olgy Hrabalové a Ondřeje Dema *Žatevné a dožínkové píesne* (1969, 1971), v němž je zveřejněna část shromážděného materiálu zejména ze severozápadního Slovenska. V rukopisných fondech deponovaných na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR jsou však další početné záznamy těchto archaických vokálních projevů také z lokalit na samé hranici mezi Slovenskem a Ukrajinou. Na sbírce *V Zábřeze na rynku* (1987) spolupracovala Olga Hrabalová s Pavlem Klápilem, s týmem brněnských kolegů připravila *Podluží v lidové písni* (1988). Z písní Bučovicka a Slavkovska, svého rodného kraje, sestavila edici *Na Bučovském poli* (1990). V době, kdy už měla zasloužené odpočívat, dala se do práce na rozsáhlé



regionální edici *Lidové písně z Kyjovska a Žďánicka* [1998], která vyšla ve dvou svazcích: v prvním je písňový materiál, druhý obsahuje, jako jedna z mála edicí z českého prostředí, analýzy metrorhythmické stavby publikovaných písní.

Analýza a komparace se staly krátce po vzniku akademického pracoviště v Brně jedním ze základních postupů v odborné činnosti hudebních i slovesných folkloristů při katalogizačních pracích pod vedením Karla Vetterla. Olga Hrabalová odvedla, ve spolupráci s Martou Šrámkovou, největší díl na tzv. incipitovém katalogu, který sdružuje písně na základě textového incipitu s přihlédnutím k celkovému obsahu. S jeho pomocí jsou soustředěny textové varianty z většiny rukopisných i tištěných písňových sbírek z Moravy a Slezska, což představuje téměř 80 tisíc záznamů. Ze slovesné složky vycházel také katalog žertovných balad, připravený Olgou Hrabalovou pro tisk, který však zůstal v rukopise.

I po Vetterlově odchodu do důchodu pokračovala jeho spolupráce s O. Hrabalovou při budování hudebního písňového katalogu, vycházejícího z metrorhythmické stavby jako nejstabilnější složky moravských a slezských písní. Smyslem jejich snažení bylo podstatné zjednodušení původního systému, vypracovaného v 60. letech 20. století Karlem Vetterlem a Jaromírem Gelnarem. Poznatky z katalogizačních prací Hrabalové a Vetterla se pak staly náplní jejich společného díla *Nápěvy lidových písní z Moravy a Slezska a jejich základní typy melodické* (2003). O. Hrabalová také prohlédla a doplnila pro publikování *Guberniální sbírku písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*, nejstarší moravsko-slezskou písňovou sbírku, kterou do tisku připravil ještě za svého života K. Vetterl, avšak vydána byla až v roce 1994. Prostřednictvím zmíněného badatele navázala O. Hrabalová spolupráci s významným ukrajinským badatelem Volodymyrem Hošovským, s nímž několik let pracovala na problému využití počítačů při studiu lidových pís-

ní. Její zásluhou bylo českým čtenářům také zpřístupněno Hošovského zásadní dílo *U pramenů lidové hudby Slovanů* (1976), když jej do češtiny přeložila spolu se svým manželem, muzikologem Františkem Hrabalem.

Třídění, uspořádání, seřazení – to vše bylo O. Hrabalové blízké, byla to jakási její vnitřní potřeba. Z toho zjevně pramenila i náročná práce na *Průvodci písňovými rukopisnými sbírkami ÚEF ČSAV v Brně* (1983), slovníkem sběratelů lidových písní, kterou spojila s celkovou revizí rukopisných zápisů deponovaných na brněnském akademickém pracovišti. Jako většina badatelů brněnské muzikologické školy neopominula O. Hrabalová osobnost Leoše Janáčka. S manželem vydala publikaci *Leoš Janáček: Pět moravských tanců* (1979), osobnosti skladatele a jeho aktivitami v oblasti studia lidové písně se zabývala např. ve studiích o vývoji hudebněfolkloristického bádání, o Janáčkově systému třídění lidových písní (*Národopisné aktuality* 1982, 1988) či o nejstarších zvukových záznamech lidových písní pořízených prostřednictvím fonografu (*Studie o Těšínsku* 1989).

Ani po odchodu do důchodu neztratila badatelka kontakt se svým někdejší působišťem. Zaučovala mladší kolegy v práci s katalogy, pomáhala řešit nejasné případy, provedla korekturu části incipitového katalogu. O jiné její činnosti bychom zřejmě ani nevěděli, kdyby při jedné z posledních návštěv nepředala ústavu další výsledky svého celoživotního zájmu o lidovou píseň. Jde o katalog textových motivů, jemuž se začala věnovat ještě v době činné služby, a dále o katalogy tzv. významových jednotek a vnitřních slok, na nichž pracovala řadu let – samozřejmě už v důchodu. Jde o užitečné pomůcky, jejichž význam ocení každý, kdo se pustí do analýzy lidových písní.

S Olgou Hrabalovou jsme se setkali naposledy při společném posezení u příležitosti jejích 85. narozenin. I tehdy se živě zajímala o vývoj práce v oboru. O rok později ji opět překvapila zákeřná nemoc a na počátku letošního roku naše

bývalá kolegyně s ní svůj boj dobojovala. I když odešla, zůstává s námi ve svém díle, které zanechala bývalým spolupracovníkům i těm, kteří přijdou po nás. Pojkejte jí památce.

Marta Toncrová
(Etnologický ústav AV ČR)

ODEŠEL JÁN PODOLÁK, DOYEN SLOVENSKÉ ETNOLOGIE

Mezi výrazné osobnosti, které se zasloužily o formování poválečné slovenské etnografie i o rozvoj oboru po roce 1989, náleží bezesporu nedávno zesnulý prof. PhDr. Ján Podolák, DrSc. (17. 5. 1926, Dolná Súča, okr. Trenčín – 15. 2. 2017, Bratislava). Že se uvedené hodnocení plně zakládá na pravdě, ukázala v loňském roce oslava jeho devadesátin, kterou uspořádala Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnavě spolu se zdejší Katedrou etnologie a mimoevropských studií. Laudatia, jež přednesli zástupci slovenské etnologické obce i zahranič-

ní hosté, nastínila neobyčejnou šíři badatelské práce J. Podoláka, ale i jeho agilní organizátorskou činnost, obojí vykazující mezinárodní rozměry. Zástupci Podolákovy rodné obce Dolná Súča připomněli jubilantovo rodinné zázemí a jeho podíl na formování zájmu o obor a na utváření jubilantova národního citění.

Ján Podolák vystudoval národopis a historii na Univerzitě Komenského v Bratislavě. V roce 1952 obhájil doktorskou disertaci *Dolná Súča. Etnografická monografia dediny I. Materiálna kultúra*, která předznamenala jeho badatelskou orientaci, v níž dominovaly agrární problematika a tradiční transport, ale i otázky etnické. Následně badatelovo působení v Národopisném ústavu SAV (1952–1966) bylo spojeno s jeho podílem na formování této akademické instituce ve funkci vědeckého tajemníka nebo při vzniku a vydávání ústředního slovenského oborového časopisu *Slovenský národopis*, jehož byl výkonným a následně hlavním redaktorem. Roku 1958 stál u založení Slovenské národopisné společnosti, byl ale také členem obdobných společností v Polsku (Polskie Towarzystwo Ludoznawcze), Rakousku (Verein für Volkskunde), dále byl členem SIEF a Královské akademie Gustava Adolfa ve švédské Uppsale.

V Národopisném ústavu SAV obhájil J. Podolák v roce 1961 kandidátskou práci *Pastierstvo na Horehroní*, věnovanou jeho životnímu badatelskému tématu karpatskému salašnictví, které chápal jako integrální součást slovenské agrární kultury. Ještě v roce 1964 byl na Univerzitě Komenského v Bratislavě, kde externě přednášel, habilitován docentem slovanského národopisu. Na bratislavské univerzitě pak následně působil od roku 1966 téměř tři desetiletí a zasloužil se o vznik samostatné Katedry etnografie a folkloristiky, jejímž vedoucím byl ale jen krátce do počátku normalizace (1970). Jiným jeho zakladatelským počinem bylo ustavení Kabinetu etnologie (1968), vědecko-výzkumného pracoviště zaměřeného na komparační studium tradiční



kultury slovanských zemí, jehož tiskovou platformou se stala ročenka *Ethnologia Slavica* vydávaná ve světových jazycích. Uvolněná společensko-politická situace konce 60. let umožnila J. Podolákovi začít organizovat také Seminarium ethnologicum (1968–1975), mezinárodní seminář studentů etnologie a jejich pedagogů spojený s terénními výzkumy, rozborovými semináři a výměnou poznatků. Jako vysokoškolský pedagog se zúčastnil množství zahraničních konferencí (např. k evropskému etnografickému atlasu) a stal se členem redakční rady časopisu *Ethnologia Europaea*. Doktorem věd byl J. Podolák jmenován roku 1986 na základě monografie *Tradičné ovčiarstvo na Slovensku*, ale profesorem národopisu byl ustanoven až po „něžné revoluci“, a to v Brně na Masarykově univerzitě (1991).

Po odchodu do penze v roce 1991 směřovaly organizační schopnosti J. Podoláka k Matici slovenské, kde založil a vedl Kabinet národopisu a obnovil činnost jejího Národopisného odboru. V letech 1993–1994 působil jako expert pro otázky národnostních menšin v Prezidentské kanceláři Slovenské republiky. Už předtím ale vznikly jeho práce věnované etnické problematice, např. *Etnokultúrny vývoj na južnom Slovensku* (1992). Obdobnou problematiku měl na starosti ve středisku pro výzkum národnostních menšin v Matici slovenské (1994–1997). Následující roky jeho aktivity směřovaly do Trnavy, starého univerzitního města, kde se podílel na založení Univerzity sv. Cyrila a Metoda (1997), byl jejím rektorem (1999–2002) a v roce 2008 zde obdržel titul Dr. h. c.; na trnavské filozofické fakultě vybudoval Katedru etnologie (a mimoevropských studií), kde zpočátku také přednášel a kde se stal od roku 2014 emeritním profesorem.

Jak jsme se už zmínili, ústředním badatelským tématem J. Podoláka byla agrární etnografie a zejména otázky pastevectví a karpatského salašnictví. Tuto problematiku řešila jako ústřední jedna ze sekcí Mezinárodní komise pro studium lidové kultury v Karpatech a na

Balkáně, jejíž vznik v roce 1959 spolu s polskými etnografy inicioval. Pro výzkumy na Slovensku zpracoval metodický materiál studia uvedené problematiky – *Spôsoby chovu hospodárskych zvierat* (1962) – a téma završil vedle řady studií monografiemi *Pastierstvo v oblasti Vysokých Tatier* (1967) a *Tradičné ovčiarstvo na Slovensku* (1982). Podolákova studie nechybí ani v obsáhlém mezinárodním sborníku *Viehirtschaft und Hirtenkultur. Ethnographische Studien*, vydaném v roce 1969 maďarskými etnografy. Terénní výzkumy vysokohorského pastevectví badatel postupně prováděl také v Polsku, na Ukrajině (Podkarpatské Rusi), v Rumunsku, ve Slovinsku, na Balkáně (Bulharsko, Černá Hora, Makedonie, Srbsko) a na Kavkaze, často za dramatických situací. Široké vědomosti o tradičním slovenském pastevectví uplatnil spolu se svým bratrem, zemědělským inženýrem, na výstavě a v katalogu *Hirten und Herden. Schafhaltung in der Slowakei* (1991) na zámku v Kittsee, v pobočce Rakouského národopisného muzea ve Vídni (Österreichisches Museum für Volkskunde) nebo už sám v publikaci *Die traditionelle Schafhaltung in der Slowakei* (1992), vydané v edici „Studia folkloristica et ethnographica“ v maďarském Debrecínu. Poslední počín v této oblasti představuje jeho kapitola v interdisciplinární kolektivní monografii *Po stopách valachov v Karpatoch* (2013), kde badatel zdůraznil domácí, slovenské tradice.

Profesor Podolák se průběžně věnoval i širší problematice tradiční agrární kultury na Slovensku vzhledem k aktuálnosti často už záchranného výzkumu, protože tradiční zemědělské technologie po kolektivizaci slovenského venkova rychle zanikaly. Jeho studie jsou zaměřeny na orné náradí, systémy obdělávání půdy a také archaické žďaření, které zpracoval v dalším mezinárodním sborníku vydaném v Maďarsku pod názvem *Getreidebau in Ost- und Mitteleuropa* (1972). Jednu z prvních badatelových statí nacházíme nicméně už v monografii *Banická dedina Žakarovce* (1956), celoslovenskou

syntézu zpracoval do *Československé vlastivědy III. Lidové kultury* (1968) a do následného díla *Die slowakische Volkskultur* (1972) zahrnujícího jen slovenský materiál. Syntézu jiného charakteru představuje *Etnografický atlas Slovenska* (1990), kde se J. Podolák podílel na koncepci materiálně-technické kultury a na redakčních pracích; konkrétně zpracoval témata *Chov hospodárskych zvierat a Teritoriálno-hospodárska organizácia*. Nemohl chybět ani v autorském kolektivu *Encyklopédie ľudovej kultúry Slovenska I–II* (1995), kde koncipoval řadu hesel také z oblasti teorie a dějin národopisu. Posledním publikačním výstupem k uvedenému tématu je Podolákova obsáhlá monografie *Tradičné poľnohospodárstvo na Slovensku* (2008), provázená badatelovou cennou fotodokumentací, uloženou v Ústavu etnologie SAV a na Katedře etnologie a muzeologie Filozofické fakulty Univerzity Komenského. Nelze ještě opomenout, že J. Podolák patřil na Slovensku k předním znalcům lidového transportu, jak vyplývá z jeho podílu na redakci základního díla *Land Transport in Europa* (1973), zpracovaného spolu s Alexandrem Fentonem a Holgerem Rasmussenem. Spoluautorsky se podílel také na zpracování dotazníku k lidovému transportu pro připravovaný *Etnografický atlas Slovenska* (1970).

Organizační aktivity J. Podoláka se projevíly také v zajištění kolektivních etnografických výzkumů završených monografiemi jako *Zamagurie. Národopisná monografia oblasti* (1972), *Horná Cirocha. Vlastivedná monografia zátopovej oblasti* (1985) nebo několika lokálními monografiemi příměstských obcí Bratislavy podléhajících urbanizaci: *Vajnory. Vlastivedná monografia* (1978), *Záhorská Bratislava. Vlastivedná monografia Devínskej Novej Vsi, Dúbravky, Lamača a Záhorskej Bystrice* (1986) a *Rača. Vlastivedná monografia* (1989). Úzký vztah měl badatel k oblasti Horehroní už z doby přípravy kolektivní monografie *Horehronie. Kultúra a spôsob života ľudu*, na níž se podílel redakčně i autorsky ve svazku

Ludové zamestnania (1969). Navázaná trvalá přátelství se odrazila v pozdějších vlastivědných monografiích obcí jako *Polomka* (1982) a *Heľpa* (1999). Monografie vesnice *Ružindol* (2009) ležící neda-leko Trnavy je už výsledkem kolektivních výzkumů Katedry etnologie trnavské univerzity, kde působil po odchodu z Bratislavy. Jako autor a editor se J. Podolák samozřejmě podílel na lokální monografii rodné obce *Dolná Súča. Vlastivedná monografia obce* (2011).

Publikované dílo J. Podoláka je samozřejmě daleko rozsáhlejší – o celém jeho rozsahu informuje personální bibliografie sestavená Vierou Sedlákovou a vydaná Maticí slovenskou (2006). Dalším dílem, které z různých pohledů odborných i osobních hodnotí dílo a odkaz tohoto badatele, je jubilejní sborník *Genius loci Jána Podoláka* (2016), vydaný Univerzitou CM v Trnavě k jeho zmíněným devadesátinám. Najdeme tam rovněž údaje o vztahu J. Podoláka ke kolegům z brněnské univerzity a z dalších moravských oborových pracovišť.

Domácí i mezinárodní renomé J. Podoláka se odrazilo také v řadě ocenění, které obdržel od Slovenské akademie věd, Matice slovenské i slovenské vlády. K nejvýznamnějším náleží dvě mezinárodní ceny Giuseppe Pitře, udělené roku 1969 a 1995 Institutem antropologie Univerzity Palermo za kolektivní díla, a prestižní Herderova cena od vídeňské univerzity za přínos k zachování a rozvoji kulturního dědictví střední, východní a jihovýchodní Evropy (1974). Čestné občanství bylo J. Podolákovi uděleno rodnou obcí Dolná Súča a středoslovenskou Heľpou.

S odchodem profesora Jána Podoláka se uzavřelo dílo jednoho ze zakladatelů poválečné slovenské etnografie, zaměřené na historicko-srovnávací studium tradiční kultury slovenského lidu v kontextu střední a jihovýchodní Evropy. K etnografickému výzkumu agrární etnografie vybudoval pramennou základnu, v oblasti vysokohorského pastevectví na mezinárodní bázi. Po roce 1989, kdy se tento badatel věnoval organizační práci a národ-

nostním otázkám, se slovenská etnologie začala ubírat už jinými cestami.

Čest jeho památce.

Miroslav Válka
(Ústav evropské etnologie FF MU)

IN MEMORIAM JIŘÍHO PARDUBY

Jiří Parduba (22. 4. 1923 – 2. 2. 2017), skvělý učitel, všestranný sportovec, kulturní pracovník, vynikající tanečník a legenda mezi tanečníky valašského odzemku skončil ve věku nedožitých 94 let ve Vsetíně, kde prožil celý čínorodý život. Miloval svůj rodný Vsetín velkou láskou, která se projevovala především činy. S neutuchající iniciativou přispíval usilovnou prací k rozvoji kulturního a společenského života především v Sokole, po jeho zákazu a v období totality potom v rámci činnosti spolkové a jako jeden ze zakládajících členů Souboru valašských písní a tanců Vsacan také v aktivitách folklorního hnutí. Za tuto práci se mu dostalo ocenění v podobě udělení čestného občanství města Vsetína.

Své Valašsko miloval J. Parduba s jeho skutečnými i vysněnými krásami



bezmezne a celou duší, byť procestoval a poznal kus světa. Ze své lásky k jeho přírodním krásám a tradiční kultuře se vyznal v několika memoárových statích publikovaných většinou v časopise Valašsko, vlastivědné revui (viz literatura).

Z rodinného i společenského prostředí svého dětství a mládí získal přesvědčení zásadového vlastenectví vyznačující se úctou k prezidentovi Masarykovi a jeho demokratickým ideám, vlastenectví, které nebylo „něco nakomandovaného“, ale které bylo součástí mravního kodexu osobního života těch, kdo ho vychovávali doma i ve škole, s nimiž žil a kdo mu byli vzorem. Je nábíledni, že tuto skutečnost „ocenil“ totalitní režim mj. tím, že pan učitel Parduba musel vyměnit jedenáctkrát místo svého působení.

V době, kdy se J. Parduba začal věnovat lidovým tancům, se setkává s odzemkem – fenoménem tradiční valašské kultury, který jej nesmírně zaujal, a s tancem obuškový, jenž jej doslova uhranul na celý život. K jeho prvním učitelům patřili legendární Jan Stavinoha z Karlovic a akademický malíř Jan Kobzáň. Z pes-třého a zdaleka ne pokojného běhu Pardubova života je mj. zřejmé, že hledání autenticity a pravdivosti taneční podoby tance obuškový, který „nesmí být tančen jako odzemek s obuškem“, se mu stává životním údělem. Maximální úsilí a mnoho času věnoval výuce obuškového na různých školeních a seminářích (nejúspěšnějším z řady jeho odchovanců byl rovněž legendární tanečník, bohužel předčasně zesnulý Dušan Růžička).

V pozoruhodné metodické rukopisné práci s názvem *Sólové mužské tance odzemek a obuškový v zápisech tanečníka* soustředil Jiří Parduba nejen precizní popis jednotlivých figur obou tanců, ale úvodem k tomuto popisu prezentuje i své poznatky z historie snah o obnovení odzemku v období mezi světovými válkami. V částech s názvy „Několik poznámek k oběma tancům“ a „Několik pokynů k vlastnímu tanci“ formuloval principy, které považoval za podstatné a jejich dodržování za bezpodmínečně nutné pro

dosažení originality a autenticity taneční interpretace.

Následující pasáž, byť vyňatou z kontextu celé práce, považujeme za významnou, věrohodnou, aktuálně inspirativní součást duchovního odkazu zesnulého J. Parduby všem, kdo v současné době pokračují v jeho díle: „*Snad za nejdůležitější věc považuji **prožitek**. S určitou dávkou nadsázky tvrdím, že tanečník by se měl přivést do jakési extáze, do silného vzrušení. Chce totiž dokázat sobě i ostatním, co vlastně umí, chce předvést starším a hlavně cirkákům, že je chlap. Kdo takto tančí, ten je pravým tanečníkem od zeměku či obuškového. Kdo však jen mechanicky řadí jednotlivé figury v určitém sledu, byť se značnou technickou náročností, kdo sází jen a jen na efekt, případně laciné koketování s obecnstvem, hrubě porušuje regule a smysl těchto tanců, které jsou, a to zvláště zdůrazňuji, vrcholem valašského tanečního projevu a směle tvrdím, že nejen valašského.*“

V Jiřím Pardubovi ztrácíme nejen vynikajícího tanečníka, veřejného činitele a kulturního pracovníka. Odešel především dobrý a moudrý člověk. Necht' je pro nás inspirací i toto jeho životní krédo: „*Kdo tvrdí, že už všeho dosáhl, buď nemluví pravdu, nebo je to s ním špatné. Člověk má mít pořád nějakou touhu ještě něco udělat, ještě něčeho dosáhnout. Alespoň maličké tužby by měl mít. Kdo to nemá, tak už nežije. Já je pořád mám.*“

Karel Pavlišník
(Zlín)

Literatura:

- Jabůrková, Hana 2003: Povídání o odkazu otců, občanských povinnostech, lidských radostech i touhách... (Jiří Parduba). *Valašsko, vlastivědná revue* 10, č. 1, s. 49–51.
- Parduba, Jiří 2003: Vsacané ve valašském nebi. *Valašsko, vlastivědná revue* 10, č. 1, s. 52.
- Parduba, Jiří 2006: Sólóvé mužské tance od zeměka a obuškovy v zápisech tanečníka Jiřího Parduby. *Valašsko, vlastivědná revue* 16, č. 1, s. 21–25.
- Parduba, Jiří 2007: Vznik a začátky souboru Vsacan. *Valašsko, vlastivědná revue* 19, č. 2, s. 28–29.

ŽIVOT HARMONIKY V BAVORSKU

Dolnobavorské zemědělské muzeum (Niederbayerisches Landwirtschaftsmuseum) v Regenu vzniklo v průběhu 60. až 80. let minulého století. Své sídlo našlo v historické budově okresního soudu na hlavním náměstí. V třípatrové budově včetně půdních prostor je umístěna stálá expozice věnovaná vývoji zemědělství v oblasti Dolního Bavorska, dvůr pak slouží nejen k přechodnému umístění stánek s rychlým občerstvením v době pravidelných muzejních akcí, ale jeho krytá část i k umístění větších exponátů dokumentujících proces mechanizace v zemědělství. V přízemí jsou k dispozici tři místnosti – první slouží jako informační centrum, druhá k promítání filmů, třetí k přechodným výstavám.

V květnu loňského roku zde byla zahájena výstava *Harmonikaleben in Bayern* s podtitulem *Mauererklavier & Wanzenpress* věnovaná tahací a foukací harmonice v lidové hudbě Bavorska. S laskavým přispěním mnoha soukromých osob a spolků ji připravili Elmar Walter z Nussdorfu a Roland Pongraz z Regenu. Protože terminologie není

v tomto nástrojovém oboru zcela ustálená (zatímco některé naše publikace uvádějí harmoniku jako zastřešující název zahrnující i akordeon, v jiných se toto označení omezuje na různozvučné a diatonické nástroje), budu se nadále držet překladů německých pojmů. Originální znění jsem pak ponechala i v názvu výstavy. Zatímco první pojem lidového původu *Mauererklavier* u nás všeobecně zdomácněl jako *zednický klavír*, *Wanzenpress* (doslova lis na štěnice) se u nás zřejmě neujal, a pokud ano, pak pouze krajově.

Pro instalaci bylo využito tří prvků – dřevěných lavic, na něž se v Bavorsku dodnes usedá při lidových slavnostech, dřevěných exportních beden, v nichž výrobci odesílali zhotovené nástroje, a ze dřeva vyrobených zvětšenin tahacích harmonik dosahujících nadživotní velikosti. Lavice nahrazující ležaté vitríny posloužily jako plocha pro historické fotografie a pohlednice, nanesené sem síťotiskem, prosklené bedny jako prostor pro historické nástroje, zatímco v osvětlených útroběch zvětšenin se většinou ukrývaly vedle obrazového materiálu jak nástroje, tak drobnější trojrozměrné exponáty. Každá lavice, bedna či zvětšenina byla vybave-



Z výstavy *Život harmoniky v Bavorsku*. Foto M. Ulrychová 2016

na sluchátky s historickými nahrávkami hry na konkrétní nástrojovou variantu, vždy pečlivě doloženými podrobnou datací. Barevná střídmost světlého dřeva splývajícího s bílými stěnami výstavní místnosti umožnila nástrojovým exponátům lépe vyniknout.

Na první ploše lavice nakloněné směrem k divákům autoři podali základní informace o dějinách nástroje – rok objevení harmoniky (1820) uvedli jako jednu z převratných událostí v dějinách hudby vedoucí k demokratizaci hudebního provozu, poukázali přitom na existenci různých modelů a systémů vyplývající z enormní obliby a rozšíření tohoto nástroje do několika kontinentů. Harmoniku pak zhodnotili jako symbol masové kultury v industriální době.

Na ploše druhé lavice se autoři jasně a přehledně snažili vysvětlit jednotlivé pojmy spojené s různými vývojovými variantami tohoto nástroje – diskant, bas, rejstříky, měch, chromatický a diatonický systém, tremolo aj.

Z nástrojových exemplářů zaujalo *concertino* německé výroby z roku 1875, foukací harmonika z roku 1880 (zde autoři sestavili její podrobný vývoj počínaje patentováním roku 1821 německým stavitelem Christianem Buschmannem až po současnost), *bandoneon*, který na počátku 20. století vytvářel spolu s houslemi a kytarou seskupení oblíbené v mnichovských hospodách (zmíněna zde byla především Originální selská kapela z Dachau – Originaler Dachauer Bauern-Kapelle či legendární muzikant Johann Verbanitz hrající pod pseudonymem Hans Straßmaier), dále *accordion* patentovaný roku 1829 Cyrilem Demianem, znamenající počátek inovací vyvolaných snahou po mohutnějším zvuku, a konečně pak *štyrská harmonika* a česká *heligonka*. Autoři se neopomněli věnovat ani podrobnému vysvětlení rozdílů obou posledně uvedených typů.

Připomenuti byli také současní bavorsští výrobci – Georg Öllerer z Freilassingu, Andreas Tauscher z Oberstdorfu, firma Haglmo z Marklkofenu, Ziach Kaiser

z Niclasreuthu, firma SteiRisch z Bad Tölzu, nejpodrobněji pak historie nejvíce prosperující firmy Hohner v Trossingenu (založena 1921), jejíž produkci doložilo mnoho nástrojových exemplářů.

Ve zvětšených nástrojových korpusech mohl návštěvník nahlédnout do soukromí vynikajících interpretů – Herberta Pixnera (*1975) z jižního Tyrolska, ředitele hudebního festivalu ve Spielbergu, Hanse Matheise (1934–2006) působícího v okolí Pasova, Hanse Auera (*1955), Traudi Vordermaierové (*1975) z Altöttingu a Maxe Rosenzopfa ze štyrského Bärnbachu. Jejich svět dokládají fotografie, nástroje, audio a videonahrávky, notový materiál, u Matheise i diář, do něhož si tento hudebník zaznamenával své vystoupení.

Autoři vtipně využili i populární Auerovy nástrojové školy, již autor vydal i v podobě videonahrávek. Před obrazovkou ponechali štyrskou harmoniku, s jejíž pomocí si každý návštěvník mohl poprvé ohmatat nástroj, anebo prohloubit své dovednosti. Během mé přítomnosti se rozezněla několikrát, a to dokonce v dětských rukou, což svědčí o všeobecné oblibě, který se právě tento nástroj těší i v současném Bavorsku.

Marta Ulrychová
(Plzeň)

CIZÍ BOHOVÉ NA OLTÁŘI EVROPY: UMĚLECKÁ FASCINACE AFRIKOU A OCEÁNIÍ

Leopoldovo muzeum ve Vídni připravilo na uvítání loňského podzimu výstavu *Fremde Götter: Faszination Afrika und Ozeanien* (Cizí bohové: Fascinace Afrikou a Oceánií, 23. 9. 2016 – 9. 1. 2017), která usilovala o odhalení vlivu cizokrajných artefaktů na evropské umění na přelomu 19. a 20. století. Cílem výstavy byla prezentace domorodého umění Afriky a Oceánie jako inspiračního zdroje, který ovlivnil moderní evropské výtvarné

směry a konkrétní avantgardní malíře i sochaře. Na výstavě bylo zastoupeno přibližně 250 etnografik a více než šedesát děl moderních umělců z veřejných i soukromých sbírek. Etnografika pocházela ze sbírky Leopoldova muzea, o jejíž vybudování se zasloužil rakouský sběratel Rudolf Leopold (1925–2010), který si uvědomoval, nakolik na tvorbu moderních evropských umělců zapůsobily mimoevropské domorodé artefakty. Sbírkou tvoří široké spektrum objektů, k nimž patří skulptury, fetiše, masky, zbraně, bubny, lodě nebo lebky předků. Původní Leopoldova sbírka byla v roce 2006 doplněna o dvaapadesát artefaktů z pozůstalosti kontradmirála Erwina Raisp von Caliga (1862–1915).

Prezentace rozsáhlé sbírky afrického a oceánského umění byla bezesporu výrazným kurátorským počinem, protože tento soubor prezentuje v širším kontextu tvorbu představitelů evropské umělecké avantgardy. Etnografika byla na výstavě instalována samostatně i v komparaci s moderními evropskými výtvarnými díly. Vliv afrického umění na evropskou modernu byl evidentní při srovnání pláten španělského malíře a sochaře Pabla Picassa (1881–1973) a masky kmene Fang, obrazu italského malíře Amedea Modiglianiho (1884–1920) a masky kmene Baule nebo děl německého malíře a grafika Emila Noldeho (1867–1956) a dřevěných skulptur kmene Jorubů. Scházelo zde však širší interpretační výkladové schéma, které by návštěvníkům osvětlilo, jak cizokrajné artefakty pronikaly do Evropy v průběhu 16. až 19. století. Výstava si zasloužila obsáhlejší komentáře seznamující návštěvníky s rolí, kterou při setkání s mimoevropskými kulturami sehrály kabinety kuriozit, koloniální výboje, misijní aktivity a antropologické výzkumy. Užitečné by byly také informace o zakládání etnologických a antropologických společností nebo o vzniku specializovaných muzeí, jako jsou německá etnografická muzea v Berlíně, Lipsku a Drážďanech nebo Musée d'Ethnographie du Trocadéro v Paříži. Za pozitivní

je naopak možné označit skutečnost, že výstava informovala o tom, že někteří představitelé uměleckých směrů cizí kulturní oblasti osobně navštívili, konkrétně Max Pechstein (souostroví Palau), Paul Gauguin (Francouzská Polynésie) nebo Emil Nolde (Německá Nová Guinea).

Jak již bylo výše uvedeno, v několika sálech bylo možné obdivovat pouze domorodé artefakty. Působivé byly zejména africké masky kmenů Dogonů a Bambarů (Mali), fetiše, figury *akua-ba* (kmen Ašantů, Ghana) nebo *mbulu ngulu* (kmen Kota, Gabon). Edukativní charakter této části výstavy ale poněkud snižovala absence popisu a interpretace původního smyslu či funkce těchto artefaktů v domorodé společnosti. Návštěvník výstavy se tak ocitl v podobné situaci jako většina avantgardních umělců na přelomu 19. a 20. století. Ti také byli cizokrajnými předměty fascinováni, ale vliv těchto děl na jejich uměleckou tvorbu se odehrával převážně na principu analogie a formální inspirace. Například surrealisté je využívali jako prostředek umělecké

imaginace umožňující vyjádřit a umocnit ve své výtvarné tvorbě iracionální svět nevědomí. Nebyla to ale pouze iracionalita a emotivnost, která se promítla do uměleckých děl evropské moderny. Recepce domorodého umění v kontextu evropské kultury byla často spojena s uměleckou revolou proti měšťáckému vkusu a symptomem touhy po změně způsobu života, stylu a tradičních hodnot. Dostatečně výmluvný je z tohoto hlediska život a dílo francouzského malíře Paula Gauguina (1848–1903). O tom, jak moderní umělci objevovali různé dimenze a estetické kvality etnografik, svědčí na výstavě prezentovaná díla německých malířů Ernsta Ludwiga Kirchnera (1880–1938) a Maxe Ernsta (1891–1976) nebo rumunského sochaře Constantina Brâncușiho (1876–1957).

Výstava mj. také naznačila, že vliv etnografik na evropské umění přetrvává i v současnosti. Ihned po vstupu na výstavu totiž návštěvníka zaujal francouzský umělec alžírského původu Kader Attia (*1970). Jeho dílo *Zrcadlová*

maska (2014) je inspirováno maskou afrického kmene Dogonů. Attia zde do tradiční struktury masky aplikoval střepey ze zrcadla, které podporují sebereflexi diváka zdůrazněním interakce domorodého řemesla a umění, klasické moderny a současného umění. Modifikovaná maska upozorňovala na přetrvávající evropocentrismus, který ve vztahu k „tém druhým“ užívá mechanismus přivlastnění a vědu jako paradigma moci. Masky se tak stala zrcadlovou výčitkou upozorňující na postupnou ztrátu historické a kulturní paměti či znalosti původu a významu tradičních domorodých artefaktů a rituálů. Právě z těchto důvodů měla být výstava výrazněji koncepčně propracována, neboť i nadále zde Evropa ve vztahu k domorodé Africe a Oceánii setrává v roli dobyvatele, sběratele nebo umělce.

Barbora Půtová
(Ústav Etnologie FF UK)



Figury a masky na výstavě *Cizí bohové: fascinace Afrikou a Oceánií*. Foto B. Půtová 2016

VÝSTAVA O KOPŘIVĚ

Téma kopřivy není v českém etnografickém muzejnictví věcí zcela neznámou. Naposledy ji například v letech 2008–2009 připomenula výstava v Etnografickém oddělení Národního muzea v Praze s názvem *Len, konopí, kopřiva* (v roce 2010 znovu instalovaná v Krkonošském muzeu v Jilemnici). V rámci dosavadních prezentací kopřivy a jejího využití byl však tento materiál zpravidla připomínán jen jako doplněk jiných dominantnějších témat, spíše coby zajímavá marginálie a zpestření.

Poněkud jiný přístup zvolilo v uplynulém roce Muzeum Novojičínska, které na počátku listopadu 2016 otevřelo ve své pobočce Muzeum a pamětní síň S. Freuda v Příboře výstavu *Kopřiva* (trvá od 3. 11. 2016 do 28. 5. 2017). Oproti starším výstavním projektům se aktuální počin příbořských muzejních pracovní-

ků soustředil výhradně na kopřivu a její místo v materiální i duchovní kultuře.

Archeologické nálezy z pravěku a raného středověku lokalizované v různých částech Evropy (Dánsko, Itálie), ale i na území českých zemí dokládají, že kopřiva dvoudomá (*Urtica dioica*) byla materiálem, jehož zužitkování vykazuje poměrně dlouhou historickou kontinuitu. Přestože v obecném povědomí přetrvávají vzpomínky na uplatnění kopřivového vlákna během 20. století především v dobách nedostatku (zvl. první a druhá světová válka), v lidovém prostředí byla tato surovina běžně využívána i v předcházejících stoletích. Tradiční textilní zpracování kopřivy zahrnovalo poměrně širokou škálu od výroby hrubé plachtoviny a pytloviny až po hotovení jemného vlákna zužitkovaného pro paličkovanou krajkou. Vezmeme-li v úvahu zastoupení kopřivy také ve slovesné tradici (nejnověji zpopularizované filmovou pohádkou *Sedmero krkavců*), nabízí se poměrně bohatý a pestře strukturovaný výchozí materiál pro zpracování a prezentaci formou výstavy.

Tento vcelku logický závěr však může při vlastní realizaci narazit na řadu nástrah a komplikací. Ve sbírkách domácích i zahraničních muzejních institucí je počet jednoznačně doložených autentických artefaktů zhotovených z kopřivového vlákna ve srovnání s jinými textilními materiály poměrně malý. Jak ukázaly některé poslední výzkumy iniciované přípravou výstavy, v muzejních kolekcích se nacházejí předměty, u nichž doložil přítomnost kopřivy až laboratorní rozbor, zatímco u jiných její uplatnění překvapivě vyvrátil – i přes dosavadní přesvědčení o opaku. Pracovníci muzea v Příboře tedy stáli před nelehkým úkolem, jak se s těmito výzvami i limity vyrovnat. Vzhledem k tomu, že byli vedeni vizí komplexního představení fenoménu v širších kulturně-historických souvislostech, nezbyvalo jim než přistoupit k intenzivní mezioborové spolupráci např. s archeology, historiky, experty na textilní technologie. Další nezbytností se zároveň ukázala

cesta vědeckého experimentu a rekonstrukcí. V této oblasti mají naštěstí pracovníci muzea už dostatek zkušeností, díky nimž dnes představuje jejich specializovaná dílna tradičních rukodělných technologií špičkové pracoviště v oblasti experimentální a aplikované etnografie.

Zpřístupnění výstavy *Kopřiva* je tak výsledkem několikaletého úsilí, spočívajícího nejen v identifikaci sbírkových předmětů obsahujících kopřivové vlákno v muzejních institucích, ale i celé série experimentů zahrnujících zpracování dotčené rostliny a rekonstrukci výroby vybraných artefaktů spojených s archeologickými nálezy i užitím kopřivy v tradičním venkovském prostředí.

Návštěvníkům je tak ve výstavních prostorách příbořského muzea nabídnut velmi pestrý obraz zužitkování kopřivy na příkladech rekonstrukcí archeologických nálezů (např. repliky Ōtziho šípů či rekonstrukce velkomoravských nálezů z lokality Břeclav-Pohansko) i autentických artefaktů vzniklých v rozmezí 18. až

20. století (provazy, pytle, ubrusy a ručníky, oděvní součástky – zvl. sukně s podílem kopřivového vlákna, mužské kalhoty z Kravařska z 19. století s kombinací kopřiva – vlna, paličkované krajky, včetně jejich užití na obřadní plachtě úvodnici). Od sklonku 19. století se snažily na zpracování kopřivy zaměřit i tovární provozy, které se ale musely potýkat s náročností mechanického zpracování a nízkou výtěžností. Výstava připomíná i tuto sféru průmyslového zájmu o kopřivu, který vzrostl na území Rakouska-Uherska zvláště v období první světové války a s ní spjatého nedostatku textilních surovin (výroba např. obvazového materiálu, galanterních doplňků či podšívek vojenských uniforem). Realizačnímu týmu se kromě průmyslově hotovených produktů s podílem kopřivy z tohoto období podařilo shromáždit také některé dobové tiskoviny vyzývající ke sběru a zpracování kopřivy nahrazující nedostatkové materiály. Že tyto aktivity měly svůj dopad i v nevojenském prostředí, svědčí něko-



Z výstavy *Kopřiva*. Foto P. Vidomusová 2016

lik vystavených předmětů zhotovených v průběhu dotčené periody (pár dětských bot s podšívkou a spodní prádlo z kopřivového vlákna).

Zcela samostatná část výstavy je věnována kopřivě ve sféře nemateriální kultury. Vedle pověrečné roviny je to především reflexe v ústní slovesnosti, u níž můžeme sledovat zastoupení obdobných motivů napříč evropským kontinentem. Pomyslné zhmožnění klíčového motivu pohádky Hanse Christiana Andersena *Divoké labutě* představuje košile ušitá z tkaného kopřivového plátna, kterou pracovníci muzea vlastnoručně zhotovili cíleně pro účely výstavy.

Zájemci o problematiku se ovšem v Příboře nemusejí omezit jen na prosté zhlédnutí výstavy. Po celou dobu jejího trvání nabízí muzeum pořad *Kopřiva (plevel, který šatil)*, jenž má charakter tvůrčí dílny. Je určena žákům základních a mateřských škol, seniorům, slabozrakým a nevidomým, jimž slovem, ukázkou i praktickým zapojením přibližuje historii zpracování kopřivového vlákna. 16. prosince 2016 se navíc odehrál i muzejní adventní podvečer *O prokletí, vysvobození, předení a také kopřivách*, který formou komponovaného pořadu prezentoval pohádkové motivy vztahující se ke kopřivovým košilím. Na sklonku letošního roku bude čtenářům nabídnuta také doprovodná publikace s názvem *Kopřiva. Plevel, který šatil*. I po skončení výstavy tak bude čtenářům zpřístupněna suma informací, které přinesla její příprava a realizace.

Z uvedeného je tedy patrné, že příborskou výstavu *Kopřiva* nemůžeme vnímat jen jako jednorázový výstavní počín. Jedná se o výsledek, v němž se příhodně prolíná dlouhodobá a systematická excerpcie pramenných zdrojů s důkladnou analýzou sbírkových celků v muzeích i řadou experimentů směřujících k ověření a rekonstrukci pracovních úkonů spjatých se zpracováním kopřivy. I s ohledem na tuto komplexnost propojení výzkumu, experimentu a rekonstrukce s prezentací lze v kontextu českého

etnografického muzejnictví považovat výstupy realizačního týmu z Příboře za ojedinělý počín, který si v dalších letech jistě zaslouží četného následování.

Daniel Drápala

(Ústav evropské etnologie FF MU)

BRIKOLÁŽ – BÁDÁNÍ NAD ZÍTŘEJŠÍMI TÉMATY

Ve dnech 8. až 10. září 2016 proběhla v německém Augsburgu 11. doktorandská etnologická konference, tentokrát s názvem *Brikolage. Forschen an den Themen von morgen*. Akce proběhla za finanční podpory Německé národopisné společnosti (Deutsche Gesellschaft für Volkskunde), Univerzity Augsburg a Společnosti přátel Univerzity Augsburg. Konference se konala v nové školní reprezentativní budově s označením Y a zúčastnilo se jí čtrnáct přednášejících z Německa, Maďarska, z České republiky a ze Švýcarska, kteří byli rozdělení do dvou paralelně probíhajících panelů. Úvodní slovo pronesl profesor Günther Kronenbitter, který zdůraznil, že současnou rektorkou místní univerzity je absolventka etnologie, což nebývá v Německu zvykem, a že si v Augsburgu tohoto oboru velice váží. První příspěvek k tématu konference přednesla Réka Szientiványiová z Andrassyho univerzity v Budapešti. Ve své dizertační práci zpracovává vliv a psychologickou propagandu stávající vlády v souvislosti s maďarskými státními svátky (15. 3., 20. 8. a 23. 10.). Další přednášející, Patrick Wielowiejski z Humboldtovy univerzity v Berlíně představil formou brikoláže problematiku neonacionalismu, sexuality a queer perspektivy v západoevropském pravicovém populismu. V druhém paralelním panelu hovořila Eliška Leisserová z Masarykovy univerzity v Brně o vinařské kultuře na Znojemsku, na jejíž příspěvek plynule navázal Marcus Richter z Univerzity Augsburg, který pojednal o biodynamic-

kém zemědělství v Německu. Následovala přestávka a večerní neoficiální setkání na „stand-up comedy“ emeritního profesora kulturní antropologie Rolanda Girtlera, který hýřil zábavnými historkami ze svých terénních výzkumů a vyzdvihoval praxi v terénu nad metodologickým bádáním v knihovně či kanceláři.

Následující den vystoupila jako první Klára Nádaská z brněnské Masarykovy univerzity s příspěvkem o vývoji pověr spojených s těhotenstvím a mateřstvím, které sahají svými kořeny přes středověk až do antiky, starého Egypta i k sumerské civilizaci. Následující příspěvek o obyvatelích Německa žijících se půjčováním peněz (tzv. *Pfandleiher*) a o jejich taktických metodách, jak s penězi zacházet, přednesl Dennis Beckmann z univerzity v Münsteru. Paralelní program odehrávající se ve druhém sále byl orientován na problematiku nakupovací mánie v Mexiku a vzrůstajícího konzumu coby manifestace vlastní snahy o zlepšení světa. Po pauze následovala prezentace Oly Firsching-Tovarové, narozené ve Venezuele, ale studující na univerzitě v Dortmundu. Jedno se o výzkum opakovaných návratů popularity kimon v Japonsku v různých časových obdobích, spojené s pocitem „sebeorientalizace“ samotnými Japonci. Příspěvek Laury Ottové z univerzity v Brémách vypovídal o mladistvých afrických uprchlících mířících do Evropy a o problematice určení jejich stáří a následném zápisu do databáze. Sérii příspěvků odpoledne vystřídaly dva workshopy. V prvním byl představen program na třídění kvalitativních dat MAXQDA, ve druhém měli účastníci možnost vyzkoušet program f4 pro digitalizaci textů. Páteční sérii přednášek uzavřeli Tobias Hörn a Norman Rinkenberger, kteří pojednávali o popularizaci vědy a medializaci výsledků vědeckého bádání. Večer následovalo neoficiální setkání v budově nesoucí název *Grandhotel Cosmopolis*, která slouží nejen jako luxusní hotel, ale zároveň poskytuje ubytování a zázemí jako azylové centrum pro migranty.

V sobotu pak účastníci setkání vyslechli poslední dva příspěvky. V prvním pojednala Simona Lackerbauerová z Univerzity Augsburg o komunitě hackerů a jejich postavení v soudobé společnosti, druhý představil terénní výzkum Stefanie Mallonové z univerzity v Oldenburgu, kde se tato doktorandka dotazovala na úklid a pořádek v domácnosti a kladla jej do souvislosti se sociálními statusy.

Mezinárodní účast na doktorandské konferenci potěšila nejen referující, ale i pořadatele. Celá akce proběhla v tvůrčím a přátelském duchu a obohatila nejen novými kontakty všechny zúčastněné.

*Klára Nádaská
(Ústav evropské etnologie FF MU)*

MEZINÁRODNÍ KONFERENCE „ETNOLOGIA V TREŤOM TISÍCROČÍ: TÉMY, METÓDY, VÝZVY“

Obdobně jako Etnologický ústav Akademie věd České republiky oslavil v loňském roce 70. výročí svého vzniku také Ústav etnologie Slovenské akademie věd. Ve dnech 19. až 21. října se konala v Kongresovém centru SAV ve Smolenicích vědecká konference pořádaná Ústavem etnologie SAV, jež se zaměřila nejen na oslavy zmíněného jubilea, ale také na možnosti etnologického výzkumu ve třetím tisíciletí. Konference měla mezinárodní přesah, pozvání přijali nejen etnologové ze zemí Visegrádské čtyřky, ale také např. z Francie, Chorvatska či Velké Británie. Účastní byli taktéž badatelé z příbuzných vědních oborů, a to především sociologie. V rámci oslav byla pro účastníky připravena prezentace činnosti ústavu. Byly zde představeny publikace a významné osobnosti, které stály u počátků národopisných a posléze etnografických a etnologických bádání na Slovensku.

Organizátoři jednání si položili několik otázek, jež určovaly směřování a význam tohoto setkání. Zajímalo je především, jakým směrem se ubírá výzkumný program

v současné postindustriální a posttransformační společnosti, jakými novými metodami můžeme zkoumat tradiční témata a jaká nová témata před námi vyvstávají. Otázky směřovaly také k samé podstatě etnologie v současnosti – k novým metodám, mezioborovému prolínání, potřebě aplikování etnologických výzkumů v praxi a řešení aktuálních problémů.

Jednání bylo rozděleno do několika panelů: Rituál jako sociální praxe v současné společnosti; Komunikace a paměť: mezigenerační přenos; Fórum mladých vědců; Aplikovaná antropologie: Jak se vypořádat se současnými sociálními a společenskými výzvami; Funkce fám a konspiračních teorií v meziskupinových vztazích; Kulturní dědictví a poslední panel, jehož smyslem bylo propojení zemí Visegrádské čtyřky prostřednictvím prezentací národních odborných periodik. Záběr konference byl opravdu široký.

Jednotlivé příspěvky si kladly za cíl zodpovědět výše zmíněné otázky. V panelech zazněly příspěvky jednak shrnující dosavadní výzkumy badatelů, jednak upozorňující na problémy při výzkumech či na nové metody výzkumu, které je možno uplatňovat v terénu. Součástí některých panelů bylo i představení různorodých projektů, jež si kladou za cíl přispět ke zlepšení mezikulturních vztahů či pomoci migrantům při jejich pobytu v hostitelské zemi.

Za všechny bych rád zmínil především příspěvky z úvodního bloku, a to prezentace Haldis Haukanesové z norského Ústavu pro podporu zdraví a vývoje při univerzitě v Bergenu, jež se zaměřila na sociální změny prostřednictvím proměny časovosti v rámci představ mladých lidí o České republice a o jejich budoucnosti, či příspěvek Valentiny Gulinové Zrničové z Ústavu etnologie a folkloristiky v Záhřebu, zaměřený na současnou podobu a směřování urbánní antropologie v Chorvatsku.

V panelu, jehož tématem byla komunikace a paměť, se prostřednictvím debaty u kulatého stolu diskutovalo o výzkumech na dané téma. Od vztahů mezi identitami,

vzpomínkami a materiálními předměty (Soňa G. Lutherová) přes vzpomínky na dobrovolnou či nucenou migraci po druhé světové válce (Jana Nosková) a mezigenerační poskytování péče v rámci jedné rodiny (Lubica Vofanská) až po výzkum rodinných příběhů a vytváření identit v rámci několika generací jedné rodiny (Monika Vrzgulová).

Také druhý den konference přinesl řadu zajímavých příspěvků. Z panelu aplikované antropologie to byla například prezentace Joany Breidenbachové, která v Berlíně založila projekt Betterplace Lab, kladoucí si za cíl zlepšit a zkvalitnit podmínky pro život lidí a především podmínek migrantů prostřednictvím moderních technologií, či příspěvek Petry Ezzedineové z Fakulty humanitních studií UK v Praze, který řešil problematiku role antropologů a etnologů v médiích.

Mezinárodní konference *Etnológia v treťom tisícročí: témy, metódy, výzvy* nabídla cennou možnost výměny zkušeností a názorů vědců z různých zemí, umožňující další třibení a zdokonalování vědeckého přístupu při zkoumání rozmanitých jevů v soudobé společnosti. Opomíjena však nebyla ani tradiční témata, na něž se lze dívat také novým pohledem.

*Jan Semrád
(Etnologický ústav AV ČR)*

MEZINÁRODNÍ DUDÁCKÝ FESTIVAL STRAKONICE 2016

Jeden z našich nejprestižnějších folklorních festivalů zůstane v povědomí přátel hudebního folkloru neodlučně spjat se jménem jeho zakladatele Josefa Režného. Akce má své věrné příznivce jak mezi interprety, tak mezi diváky příjizďáky sem z celého světa. (Připomeňme jen, že nestor skotských dudáků Iain Mac Donald sem přivádí coby dudáka i svého nyní již sedmnáctiletého vnuka, který svůj první strakonický festival v roce 2000 absolvoval v dětském kočárku).



MDF Strakonice – řecký soubor Ivykos. Foto I. Řandová 2016



MDF Strakonice – skotský orchestr Neilston and District Pipe Band. Foto I. Řandová 2016

Příprava festivalu byla vždy dílem týmové práce, které se s obětavostí ujímali vedle Josefa Režného další osobnosti naší folklorní scény – Věra Bláhová-Rozsypalová, Zdeněk Bláha, Josef Krček, Josef Kuneš, Zdeněk Vejvoda, Karel Krasnický, konečně pak členové Prácheňského souboru písní a tanců. Ti, co zůstali festivalu takřkajíc věrni, v loňském roce (25.–28. 8.) věděli, že se budou muset potýkat s řadou problémů. V městském kulturním středisku (MKS) došlo k personálním změnám, zkrátel se rozpočet, řada bývalých zkušených organizátorů na přípravu rezignovala, nakonec nebylo ani jisté, zda bude zprovozněn most spojující obě části města – hrad s nádvořím a letním kinem na straně jedné, kostel, pivovar, kulturní dům a ubytovací kapacity na straně druhé.

Při letním prolisťování festivalové brožury se formálně jakoby nic nezměnilo. Festival, který každoročně pořádá strakonické MKS za podpory Ministerstva kultury a Jihočeského kraje pod záštitou prezidenta republiky, ministra kultury, hejtmána Jihočeského kraje a města Strakonice, si zachoval svoji původní strukturu – začal ve čtvrtek představením Divadelního spolku Čelakovský *Švanda dudák aneb Hody divých žen* (režie Václav Novák) a skončil v neděli v podvečer přehlídkami souborů na dvou otevřených scénách. Na samotný závěr zazní píseň *Kdyby byl Bavorov* v podání skotských, bretonských a galicijských dudáků. Tento dojemný okamžik loučení pak obvykle smyje jakékoliv výhrady účinkujících, recenzentů a řadových diváků.

Bývá v současné době v našich krajích neblahým zvykem tepat předmět kritiky hlava nehlava. Ani já se nevyhnu této linii a začnu z té horší stránky. První dojem z festivalu, přesněji řečeno z pátečního *Dudáckého kasací* v letním kině, skutečně příznivý nebyl. Organizátoři se rozhodli poskytnout vstup zdarma, nicméně zřejmě nedomyslili, jaký vyvolají chaos na přístupových místech. Letní kino bylo sice zaplněno, chyběli však stabilní festivaloví příznivci, kteří pak

zklamání zůstali za branami amfiteátru pečlivě střeženými pořádkovou službou. Docházelo zde k nepěkným scénám, které nekorespondovaly s uvítací zdavicí Michaely Vondráčkové. *Dudácké kasací*, úvodní přehlídka domácích a zahraničních souborů a jednotlivých dudáků (tentokrát dosáhl jejich počet čísla třiceti), je svým časovým zařazením nejžádanějším programem. Organizátoři by tudíž měli přistě zvažít výhody placeného vstupu.

Moje další výtky směřuje k autorům programové brožury. Třijazyčná mutace (čeština, němčina, angličtina) nebyla graficky přehledně vyřešena natolik, aby se v ní mohl běžný čtenář dobře orientovat a rychle se rozhodnout, který program právě zvolit. Jako na všech velkých festivalech zde programy probíhají paralelně, jsou však voleny tak, aby o vystoupení zásadního významu návštěvník nepřišel. Dosti trapné chyby jsem shledala i v německy psaném přehledovém letáčku. Na festivalu mezinárodní úrovně by k takovým prohřeškům docházet nemělo. V programové brožurě chyběly základní údaje o souborech a jednotlivcích. Také na tuto informovanost jsme z ostatních festivalů zvyklí. Stánky rozestě kolem hradu a ve vstupní uličce bohužel nabízejí zboží, které nemá na folklorním festivalu co dělat. Jen těžko se vedle kýčů prosazují skuteční výrobci lidových řemesel (jen namátkově uvedu v Čechách již zcela ojedinělé pletení bílých punčoch náležejících k doudlebskému kroji, dřevěné výrobky, paličkovanou krajku apod.). Proč tyto výrobce nezvýhodnit? Stánky s jídlem v zadní části nádvoří a ruch kolem nich bohužel rušilo sledování právě probíhajících pořadů. Nejcitelněji jsme tento rozpor snášeli při působivém zpěvu jedenácti žen Prácheňského souboru, věnovaném zemřelým interpretům.

Konečně se dostávám k tomu, co snad mělo být řečeno raději na začátku. Na úmorné vedro, které nás provázelo po celé čtyři dny si stěžovat nelze. V tomto směru organizátoři neklamali.

Zachraňoval nás led a sníh dovezený z pivovaru, ledová sprcha u letního kina, účastníci průvodu pak cisterny s pitnou vodou, odkud jim dobrovolníci podávali naplněné pohárky. A i kdyby toto nebylo, byla zde „zlatonosná“ Otava, přinášející úlevu a radost z vrcholného léta.

O návratech věrných účastníků jsem se již zmínila. Bohužel velký obdivovatel české hudby, dudák Neil Smith († 2015) z Velké Británie, navštěvující Strakonice od roku 1987, zůstal pouze ve vzpomínkách. Důstojným pořadem v neděli dopoledne ho na hradním nádvoří připomněli jeho kolegové ze souboru Robson's Choice. Nevím, jak dlouho jezdí do Strakonice muži z Nizozemí, hrající pod názvem Hailander a interpretující zejména námořní písně. Jsou vítáni na každém kroku a Strakonice je důvěrně oslovují křestními jmény. Opakovaně ve městě vítají Steyerische Bordunmusik Seppa Pichlera a také Ensemble Unisonus z Rakouska, rodinný soubor, jehož vedení se nyní ujal nejmladší výhonek Michael Vereno. Jen stěží bychom si mohli festival představit bez početného galicijského souboru Banda de Gaitas Redegaita složeného výlučně z mladých, kteří jsou svými oděvy a chováním ozdobou strakonických ulic. Konečně stálíci a všemi očekávanou atrakcí je rovněž početně zastoupený skotský soubor Neilston District Pipe Band. Z další líhne dudácké hudby, z Bretaně, tentokrát dorazil Bagar ar Meilhoù Glaz, rovněž složený převážně z mladých účastníků. Zaujali také hosté z Maďarska, konkrétně mužský soubor Magyar Dudazenekar s pastevckými tanci a celkovým důrazem na autenticitu projevu. Nevím, zda bylo dramaturgickým záměrem věnovat větší pozornost hudbě Balkánu, anebo zda bylo silné zastoupení tamějších souborů dílem náhody. Řecký Ivikos, Hrvatski gajdaški orkestar z Chorvatska a osmdesátiletá bulharská Maďara upoutaly vedle dudácké hudby jak zpěvním projevem, tak i taneční složkou. Zatímco temperamentní italský soubor Calamus nechyběl v žádném programovém blo-

ku, mužský sbor ze Sardinie (Cuncordia a Launeddas) se bohužel zdržel jen krátce. Jejich protipólem byl lotyšský Suitu dūdenieki prezentující folklor Kuronska, který představil typy dud z 16. století.

Bohužel jen málo diváků našlo v sobotu odpoledne cestu do letního kina na pořad slovenských a moravských souborů *Zahraj mi, gajdoško* moderovaný Miloslavem Vaváčkem. Viděli jsme výtečný Ponitran, dětskou Kobylku, šestnáctičlenné Spojené huky Slovenska vedené Jurajem Dufkem, svérázné sdružení vzniklé v roce 2009. Mezi jednotlivci vystoupil např. Ľubo Tatarka z Banské Bystrice. Moravu zastupoval soubor RukyNaDudy, který se představil zbojnickými písněmi, a výteční Gajdoši z Kopanic. Zkrátka co soubor, to dudy jiné stavby, ladění, materiálu a zdobení.

Snad největší pozornosti stran publika se kromě úvodního kasací dostalo sobotnímu dopolednímu zvykoslovnému pořadu *Jestli já se ten rok nevďám...* moderovaném Irenou Novotnou a Jaroslavem Baštou, v němž si podávaly štafetu všechny soubory, jež se postupně rozrostly ve městě nad Otavou a na nedalekém Podlesí – Prácheňský soubor písní a tanců se strakonickými dudáckými muzikami: Mladou, Strakonickou, Švandovou, Pošumavskou, Elčovicickou ze Lčovic v Pošumaví, DM Základní umělecké školy ve Strakoncích, Strakoněčkem a Prácheňčkem.

Své místo mají ve Strakoncích i doprovodné výstavy, přednášky a divadelní představení a prezentace výrobců dud. Místní regionální spisovatel Ondřej Fibich připravil ve sklepních prostorách v sále U Kata výstavu *Zatýkač na Švandou*, v níž postihl vznik a vývoj švandovské tematiky, včetně jejího zpracování našimi spisovateli a novináři. O patro výš byla instalována výstava fotografií, na nichž Ivana Řandová zachytila účinkující z minulých ročníků. *Historické dudy, nástroj králů a žebráků* byl naopak název výstavy v Kapitulní síni, v níž autor M. Vaváček představil několik exemplářů replik starých nástrojů. Vněst pohled

odborníka do populárně zaměřeného odpoledního pořadu v Domě kultury se podařilo Zdeňkovi Vejvodovi v *Dudáckých kontrastech*.

Ve Strakonících se tradičně prolnou chvíle vážné a veselé. Dojemně vyzněla vzpomínka na Neila Smithe s připomenutím jeho hlasu v interpretaci české písně, důstojně doprovodily zahraniční soubory nedělní bohoslužbu v kostele sv. Markéty, nevázaně se tančilo na sobotním nočním bále v sále Domu kultury. Závěrem bych ráda připomněla večerní pořad na malém pódiu u strakonického pivovaru, který mám v paměti spjatý se jmény Antonína Konrádyho, Zdeňka Bláhy a Václava Švika. Národopisný soubor Postřekov a Pošumavská dudácká muzika, k níž se po letech přidal i její zakladatel Tomáš Spurný, dokážou se svými členy a moderátory Petrem Buršíkem a Irenou Novotnou tuto štafetu nenásilného humoru plného aktuálních narážek vést dál. Jejich společné vystoupení rozhodně patřilo k nejhezčím okamžikům festivalu.

Město nakonec přece jen před festivalem zpřístupnilo opravovaný most ale spoň pro pěší, takže obvyklý festivalový ruch nebyl narušen. Odjížděl jsem nakonec s dobrým pocitem, že jet do Strakoníc za to stojí. Nicméně organizátoři by se měli přece jen zamyslet nad nedostatkem, které zbytečně kazí úsilí těch, jimž není osud festivalu lhostejný. Režné odkaz je v tom ostatně zavazuje.

Marta Ulrychová
(Plzeň)

MRÁKOVSKÁ HYJTA 2016

Jak nazvat Mrákovskou hyjtu? Mini-festivalem? Folklovními slavnostmi? Setkáním přátel chodského folkloru, nebo jednoduše sousedským posezením provázeným hudbou a tancem? Loňského roku se uskutečnila již po jednašedesáté, její smysl a opodstatnění je tedy prověřen tolika lety, že o ní nelze pochybovat. Proč

se pořádá právě v průběhu Chodských slavností, kdy jsou všechny chodské soubory plně vytížené vystoupeními na náměstí v Domažlicích, pod tamějším hradem a v letním kině? Smiřme se s odpovědí, že důvodem je sv. Vavřinec, jemuž je zasvěcen jak kostelík na Veselé hoře u Domažlic, tak kostel v Mrákově. Rok co rok musí tudíž organizátoři v Domažlicích sladit programový harmonogram tak, aby se většina souborů z Chodska sešla i v sobotu odpoledne u mrákovského fotbalového hřiště. Ponecháme-li stranou tamější koláče proslavené bohatým dekorem, které jsou symbolem mrákovské pouti a jimž v Domažlicích nelze konkurovat, pak je v Mrákově vskutku na co se dívat. Zejména ženský kroj zde dosáhl, a to v mnoha variantách, své největší zdobnosti. Přehlídka krojů však není žádným bodem programu, ta čeká až návštěvníky Chodských slavností na pódiu domažlického náměstí. Do Mrákova se především přijíždí hrát, tančit a zpívat.

Hyjta má své osobité kouzlo zasazením do autentického prostředí historické chodské vsi. Není tedy masovou záležitostí, co do programu si zcela vystačí. Již tím, že nepotřebuje profesionální konferenciéry (i tuto funkci vykonávají místní), působí dojmem přátelského setkání, jehož sled se odvíjí zcela přirozeně – od dětí přes omladinu k dospělým a od domácích k hostům.

Odpolední vystoupení zahájil již tradičně dětský soubor Mráček, který je nepostradatelnou líní, kde se děti seznamují se základním pěveckým a tanečním repertoárem svého regionu. Začínala v něm i řada členů dnešního Chodského souboru Mrákov. Ten v loňském roce oslavil pětadesát let od svého založení, přesto je podstatně mladší než Národopisný soubor Postřekov. I takto je z festivalových vystoupení znám jako soubor méně přístupný jevištním stylizacím (tato „zatvrzelost“ se ostatně projevuje i ve skladbě jeho profilových CD). Ani tentokrát soubor nepředváděl žádný komponovaný pořad, ale sled tanců, které se zde tančily a tančí. Improvizované pódium



Chodský soubor Mrákov na Mrákovské hyjtě. Foto M. Ulrychová 2016

postavené v sousedství travnaté plochy fotbalového hřiště nápor tanečníků vydrželo, muzikanti (dvoje dudy, Es a B klarinet, 1. a 2. housle a kontrabas) se však museli statečně držet na svých vyvýšených pozicích, kde zvuky nástrojů jen občas přerušovaly mírné poryvy větru. Patří k záviděníhodné nátuře „hraničářů“, že tyto nepříznivé okolnosti neohrozí jejich chuť předvést, co dovedou. Domácí nakonec nevyvedla z míry ani nepřítomnost Národopisného souboru Postřekov, jehož plánovaný příjezd z Domažlic prý zhatil včas nepřistavený autobus. Dalším blokem písní pohotově zaskočil jiný host z horního Chodska – mužský sbor Haltravan z Klenčí pod Čerchovem vedený Janem Holoubkem, kolektiv, u jehož kolébky stálo v 80. letech známé pěvecké duo Oldřich Heindl a Albert Švec. Za zvuků Holoubkových dud se zpěváci sami doprovázejí na svérázné nástroje: *fanfrnochky*, zvonečky, pracovní nářadí a mohutné hole, s nimiž se prý „*mladí prali a staří podpírali*“. Také oni, podobně jako Mrákovští a Postřekovští, vydatně čerpají z místního písňového fondu.

Mrákovská hyjta byla příležitostí k oslavám, ale i připomenutím smutných výročí. Své šedesátiny oslavila Marie Johánková, mnoholetá obětavá vedoucí Mráčku, rovněž tak někdejší zpěvák, tanečník a muzikant Chodského souboru Mrákov Josef Kupilík „Dvorák“, pětasedmdesátiny jeho kolega Josef Nejdl st., vypravěč a dlouholetý člen téhož souboru. Josef Nejdl ml., ředitel Chodského muzea, jenž pokračuje ve šlépějích svého otce, zároveň připomněl ty, kteří předčasně opustili své blízké – nedožitě sedmdesátiny klarinetisty Václava Kupilíka (1946–2001) a nedožitě pětapadesátiny Vlastimila Dřímala (1961–2014).

Chodské slavnosti zaznamenávají každým rokem rekordní počty tisíce návštěvníků. Mrákov s nimi rozhodně soutěžit nemůže a ani nechce. Ale folkloristům přijet jednou „hyjtů“ do Mrákova se rozhodně vyplatí.

Marta Ulrychová
(Plzeň)

CELOSTÁTNÍ PŘEHLÍDKA CHOREOGRAFIÍ FOLKLORNÍCH SOUBORŮ V JIHLAVĚ 2016

Ve dnech 4. a 5. listopadu 2016 proběhla v DKO v Jihlavě 8. Tvůrčí taneční dílna – celostátní přehlídka choreografií folklorních souborů. Přehlídka se zúčastnilo čtrnáct kolektivů z celé České republiky, které předvedly celkem sedmáct choreografií. Mezi soubory byly zastoupeny jak ty s dlouholetou historií, vzniklé v některých případech krátce po skončení druhé světové války (Vycpálkovci, Jarošovci, Gaudeamus, Radhošť, Mladina, Rokytky), tak ty „středního věku“ ze 70. a 80. let (Čtyřlístek, Ondřejnica, Kohoutek), v neposlední řadě i nová uskupení z posledních desetiletí (Kamýčan, Lipka, Salajka, Český lidový soubor, Veselá Partyja).

Součástí programu přehlídky byly dva semináře – páteční světelný seminář vedený Vladimírem Burianem a so-

botní „inspirativní seminář mluveného slova a práce s hlasem“, který účastníkům zprostředkovala Olga Strašáková. Vlastní přehlídka proběhla v sobotu odpoledne a večer, skončila pak veřejným rozborovým seminářem a diskusí vedenou lektorským sborem. Ten tvořili v tomto ročníku jen tři členové: Lubomír Tyllner, Aleš Bergman a Dorota Gremlicová. Jako jedna z těchto tří mohu konstatovat, že nízký počet členů sice znamenal větší zátěž a zodpovědnost, zároveň však zjednodušoval domluvu, výměnu názorů na jednotlivé choreografie i vymezení a rozdělení témat, ke kterým jsme se chtěli každý vyjádřit během rozborového semináře. Základní rozdělení našich kompetencí bylo jednoduché: Lubomír Tyllner se vyjadřoval především k hudební stránce kompozic a zároveň vzhledem ke své detailní orientaci ve folklorním dění mohl zhodnotit vztah jednotlivých choreografií k regionální tradici, případně ocenit nové prameny vztahující se k regionu, po nichž



Tvůrčí taneční dílna 2016 – Písně dělnické (Kohoutek Chrudim). Foto H. Major Sládková

některé soubory sáhly; Aleš Bergman jako divadelník, zkušený dramaturg a režisér, postihoval zejména koncepci celku, vytváření struktury, motivaci a účinnost především výrazových a hereckých akcí, případně uplatnění slova, mluveného projevu; já jsem se soustředila na choreografickou koncepci, pohybový materiál a jeho tvůrčí ztvárnění a taneční (interpretací) projev.

Mezi tematickými okruhy, které se při úvahách o choreografických aspektech jednotlivých kompozic vynořily, mají snad některé obecnější charakter a můžeme je vnímat jako signifikantní pro soudobou českou choreografickou tvorbu vycházející z tanečního folkloru. Jedním z nich je taneční pohybová/interpretací podoba. Především starší, zavedené soubory ukázaly, že právě v ní je jejich síla: tanečníci technicky zvládají pohybový materiál, s nímž se v souboru pracuje, a choreograf s ním může barvitě zacházet, modifikovat ho rytmicky, dynamicky, tempově, formacemi atd. Taneční projev tak působí živě a taneční dění bohatě, takže i když kompozice jako celek nepřinášejí zásadně nové kvality a obsahové poselství, celek je kompaktní, „řemeslně“ na výši a má atmosférou. Na opačném pólu stojí případy, kdy tanečně technické nedostatky tanečníků limitují či zcela popírají choreografický záměr, nebo kdy volba nevyzkoušeného a neovládnutého pohybového materiálu rozvrátí kompozici jinak dobře připraveného souboru.

S tím souvisí další aspekt: míra návaznosti na tradici a naopak míra odpoutání soudobé tvorby od ní. Jsou to otázky, které souvisí s – pro lidové tance vlastně neorganickou – existencí na jevišti. V tomto směru ukázala přehlídka různé linie řešení. Existuje cesta, která otázku vztahu k tradici a potřebu nově ji interpretovat neřeší vůbec. Tvůrci zůstávají v určité koleji jevištního vyjadřování, kterou neproblematizují a která je již také tak trochu tradicí. Takové kompozice nejčastěji vycházejí z principu pásma spojeného tematickým rám-

cem, který je naplněn sledem proměnlivých čísel, zakončených často jakousi „apoteózou“, působivým závěrečným scénickým obrazem. Někteří tvůrci usilují o větší odpoutání od tradice, někdy pomocí výrazného zdívalnění (včetně využití mluveného slova), aktualizace a lokalizace, zcivilnění, vykočením za hranice chápání lidového umění jako umění výhradně venkovského lidu. Všechny tyto cesty jsou možné, záleží jen na tom, jak jsou konkrétně vyřešeny, jak životný je výchozí nápad a koncept, jak se je podaří naplnit jevištní akcí a jaký dostanou charakter a vyznění. U děl předvedených v Jihlavě tentokrát inovativní pokusy selhávaly nejčastěji na nedostatečném detailním propracování výchozího záměru, na nenalezení přiléhavé pohybové stylizace a na neúčelném, neústrojném naturalismu. Oporou životných kompozic byl naopak soulad s hudební předlohou shodně přetvářející výchozí folklorní materiál, jednotná pohybová stylizace, hodnoty neokázalosti, úspornosti, soustředěného výrazu. Opačný pól k inovativním snahám tvořila zřetelná nepůvodnost některých kompozic a stylizačních přístupů. A všeobecně by k dalšímu rozvíjení tvůrčích choreografických záměrů přispělo větší soustředění na pohyb sám, jeho stylizování, kompoziční propracování, konturování.

Přehlídka choreografií folklorních souborů představila rozmanité spektrum soudobé tvorby na tomto poli, spektrum rozlišené generačně, názorově, regionálně, tvůrčími přístupy, tradicemi i podmínkami činnosti. Příležitost ke konfrontaci soudobých tvůrčích postojů choreografů folklorních souborů nabízí předvedení vybraných kompozic na Jiráskově Hronově, v divadelnickém kontextu. Z přehledky roku 2016 byly na tuto událost navrženy čtyři choreografie: humorná hříčka *Šla panenka do Vamberka* souboru Lipka Pardubice (režie Lenka Šťastná), soustředěné, minimalistické *Ohlédnutí* souboru Gaudeamus VŠE Praha (choreografie Jiří Pitter), roztančená, odlehčená *Suita o tanci* souboru Vycpálkovci

Praha (choreografie Daniela Stavělová) a osobité, otázky vzbuzující *Písně dělnické* souboru Kohoutek Chrudim (choreografie Šárka Kratochvílová).

Dorota Gremlicová

(Katedra tance,

Ústav pro taneční vědu, HAMU)

JIŘÍ MAČUDA – JITKA SCHNEIDEROVÁ: TRADIČNÍ LIDOVÝ ODĚV NA ZNOJEMSKU. Břeclav: Malovaný kraj, 2015, 24 s. – JIŘÍ MAČUDA: OD HROMNIC AŽ DO TŘÍ KRÁLŮ. ZVYKY A TRADICE OBCÍ NA ZNOJEMSKU. Břeclav: Malovaný kraj, 2015, 94 s.

Obě publikace jsou výstupem z projektu *Oživení tradic a folkloru na jihu Moravy*. Představují výsledky studia archívního materiálu, ale zejména současného terénního výzkumu, který provádí etnograf Jiří Mačuda z Jihomoravského muzea ve Znojme. Projekt vychází z iniciativy sdružení Živé pomezí Krumlovsko – Jevišovicko, z. s., jehož činnost se datuje od roku 2006 a zahrnuje 51 obcí v severozápadní části okresu Znojmo u hranice Jihomoravského kraje a kraje Vysočina. Kromě jiného je finančně podporován Evropskou unií a Evropským zemědělským fondem pro rozvoj venkova.

Práce o krojích sleduje cíl ukázat oděv jako projev reprezentace regionu či jednotlivých obcí. Jsou představeny rekonstrukce starších typů, dobové součástky z 19. století i některé současné formy, charakterizující oděv svobodných i zadaných, mužů i žen. Někde se podařilo sestavit kompletní celek (např. pokud jde o oblečení mladých děvčat nebo mužů), jinde jsou dochovány pouze ojedinělé oděvní prvky. Podle shromážděného materiálu stanovili autoři ve sledovaném regionu tři typy kroje – krumlovský, hrotovický a rouchovanský. Poslední dva byly zkompleťovány zejména zásluhou místního národopisného pracovníka a sběratele Vratislava Bělíka. Dále jsou to kroje

severního Znojemska, Moravskobudějovicka a Jemnicka. Kromě sestavy úboru jsou uvedeny údaje o příslušnosti obcí k jednotlivým typům krojů a časové údaje o jejich zachování. Řada barevných fotografií, dobových i ze současné doby doplňuje popisnou část. K pojednání o vlastních krojích jsou připojeny kapitoly nazvané „Jak dělat rekonstrukce“ a „Jak oblékat (správně nosit) kroj“. Názyvy napovídají, že tyto části jsou směřovány k současné praxi.

Druhá příručka je rámována dvěma kapitolami věnovanými obřadní stravě („Obřadní a sváteční pokrmy“, s. 6–9) a přípravě dalších svátečních i všedních jídel na Znojemsku (s. 82–91). Hlavní část publikace pojednává o výročních zvycích a obyčejích, od masopustu po Vánoce. Informace jsou seřazeny do několika kapitol, různě rozsáhlých, které nesou následující názvy: 1. Počátky jara, 2. Masopust (Ostatky), 3. Velikonoční období, 4. Další jarní obyčeje, 5. Pálení čarodějnic a První máj, 6. Letniční obyčeje, 7. Poutě, 8. Obyčeje na sklonku léta, 9. Posvícenská tradice ve znojemském okrese, 10. Vinařské zvyky a obyčeje, 11. Podzim, 12. Období adventu, 13. Štědrý večer a 14. Vánoční období. Vzhledem k osídlení oblasti je přínosem publikace řada informací o zvycích někdejšího německého obyvatelstva, které bylo po skončení druhé světové války z oblasti odsunuto. Dnes představuje sledování německého zvykosloví ne právě snadnou práci při terénním výzkumu. Nadbytečná je snad pasáž o slavení Vánoc od Balkánu až po Pobaltí a pojednání o chovu prasat na našem území (s. 78–79).

V obou publikacích jsou zveřejněny částečné výsledky, neboť výzkum bude dále pokračovat. Je třeba zvážit používání odborných termínů. Např. v názvu druhé publikace to je výraz tradice. Je to pojem široký, který zahrnuje nejen lidovou kulturu. V recenzované práci však jde pouze o lidovou kulturu, tedy o tradice lidové kultury, konkrétně o zvyky a obyčeje, popř. o lidovou sváteční stravu, nikoli o tradice obecně (pomineme-li

nesmyslné slovní spojení zvyky a tradice, neboť zvyky jsou součástí tradice). Tomu by měl odpovídat hlavní titul. Kromě uvedené literatury byly zřejmě využity i nepublikované prameny, které však v publikaci postrádáme. Pozitivem jsou černobílé i barevné fotografie, pocházející z první poloviny 20. století, ale zejména ze současné doby. Pramenem mnoha informací jsou starší údaje o stavu před rokem 1945, kdy na sledovaném území žili společně Češi a Němci. Ale právě počet fotografií a doba jejich pořízení dokládá, že současný stav obyčejů a zvyků na Znojemsku dovoluje docela optimistické výhledy vzhledem k jejich vývoji v budoucnosti. Jména autorů fotografií by bylo vhodnější uvádět přímo v textu.



Poznatzky z výzkumu znojemského muzea lze, s jistým časovým odstupem, konfrontovat se starším šetřením, realizovaným brněnským pracovištěm Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV, dnešním Etnologickým ústavem AV ČR. Z výsledků je zajímavá např. návaznost na valašskou tradici tzv. létání čertů na Mikuláše v obci Bantice, kam přišli noví osídlenci právě z Valašska. Odtud se dnes tento původem valašský zvyk šíří i do dalších lokalit na Znojemsku. Ve starším výzkumu se zřetelně projevovale tato návaznost také v hudebním a slovesném folkloru a v dalších projevech (srov. Navrátilová, Alexandra a kol.: *Etnické procesy v nově osídlených oblastech na Moravě*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, 1986).

Obě recenzované publikace dokládají výsledky snah oživit kulturní tvářnost regionu na jihu Moravy, kde se do jisté míry znovu vytvářely tradice lidové kultury po odsunu německého obyvatelstva. Současný pohled ukazuje na řadu pozitivních výsledků, které pomáhají formovat charakter životního stylu mnohých obyvatel regionu. Odborné etnologické bádání pracovníka znojemského muzea i účast dalších osob, které se do procesu oživení někdejších lidových tradic zapojují, v tom sehrávají významnou pozitivní roli.

Marta Toncrová
(Etnologický ústav AV ČR)

JOZEF TANCER: ROZVIAZANÉ JAZYKY. AKO SME HOVORILI V STAREJ BRATISLAVE. Bratislava: Slovart, 2016, 303 s.

Jozef Tancer je germanista a bratislavský rodák. Z titulu profesie a původu nepřekvapuje, že si za predmet záujmu zvolil fenomén viacjazyčnosti. Tento jav totiž patrí medzi charakteristické prvky autorovho rodného mesta. Bádateľ v rokoch 2007 – 2016 oslovil viac ako sedemdesiat pamätníkov bratislavskej minulosti

pochádzajúcich zo slovenských, nemeckých, maďarských, židovských, ale aj zmiešaných rodín. Napriek národnostným rozdielom ich spájali skúsenosti zo života v etnicky a jazykovo pestrom prostredí. Tancer sa nestretával len so súčasnými obyvateľmi Bratislavy, ale aj s tými, ktorí emigrovali. Využíval ich návštevy rodného mesta, ale neváhal vycestovať za nimi do nových bydlísk v Európe, USA či Argentíne. Do knihy napokon vybral dvadsať rozhovorov (teda necelú tretinu oslovených). Otázky a odpovede sa týkali nielen používania jazykov, ale aj života ich nositeľov. Výsledkom je spektrum zaujímavých informácií a ľudských osudov. Každý rozhovor je jedinečný, ako celok však približujú zložitú mozaiku nedávnej bratislavskej minulosti.

Svoju predstavu zhrnul v predslove „Rozhovory o jazykoch“ (s. 7): „*Táto kniha je doslov. Doslov k starému, dohasínajúcemu príbehu bratislavskej viacjazyčnosti, ktorý sa po stáročia rozvíjal vďaka polohe Bratislavy na križovatke ciest a kultúr. Rovnako ako v mnohých ďalších stredoeurópskych mestách život tu prinášal veľa situácií, v ktorých bolo možné alebo priam nevyhnutné komunikovať v rôznych jazykoch. Prinášam čitateľovi rozhovory so súčasnými medzivojnovou Bratislavou, ktorí ako posledná generácia vyrastali vo viacjazyčnom prostredí. Každodenný kontakt s viacerými jazykmi bol pre nich neodmysliteľnou súčasťou verejnej aj súkromnej komunikácie – na úradoch, v obchodoch, na pavlačích so susedmi, pri obednom stole.*“

Keby sa kniha *Rozviazané jazyky* obmedzila len na dve desiatky rozhovorov, predstavovala by síce čitateľsky pútavú, ale z odborného hľadiska nijako osobitne zaujímavé dielo. J. Tancer sa však neobmedzil na jedinú rovinu problematiky, ale urobil krok navyše. Okrem rozhovorov ponúkol trinásť rozsahom krátkych, ale obsahovo zaujímavých úvah na rôzne témy. V prvej sa venuje definícii viacjazyčnosti. Z viacerých možností zvolil široké chápanie tohto fenoménu: „*Viacjazyčný je každý človek, kto*

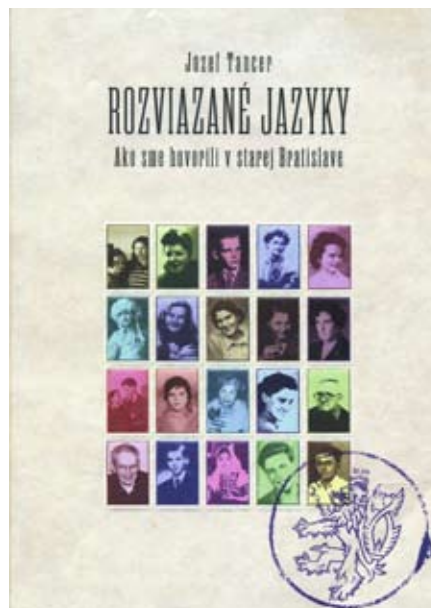
rý sám seba za viacjazyčného považuje, dokonca bez toho, aby vedel preukázať čo len minimálnu pasívnu kompetenciu nejakého ďalšieho jazyka. Takto nám pani F. (roč. 1920) v rozhovore tvrdila, že hovorí aj po maďarsky, no keď prišlo na lámanie chleba, ukázalo sa, že maďarčine nerozumie ani pasívne. Napriek tomu považovala maďarčinu za svoj jazyk. Viacjazyčnosť je totiž aj vecou postoja, nielen reálnej kompetencie.“ (s. 15) Takéto poňatie však odporuje názoru, že išlo o poslednú generáciu, ktorá vyrastala vo viacjazyčnom prostredí...

V iných úvahách upozorňuje bádateľ napríklad na fakt, že prítomnosť viacerých jazykov okrem pozitív „predstavovala jedno z ohnisk napätia“. Z pohľadu etnológie je zaujímavé, ako hľadal informátorov či opisy vedenia rozhovorov na citlivé témy. Mnoho podnetov prináša kapitola „Trojjazyčnosť – ani mýtus, ani skutočnosť“: „*Kým sa s Bratislavčanmi rozprávate o ich meste všeobecne, počúvate o samej trojjazyčnosti. Len čo sa však začnete pýtať na konkrétne komunikačné praktiky v rodinách, ukáže sa, že trojjazyčné mesto nemá automaticky*

trojjazyčných obyvateľov.“ (s. 103) Túto ideu rozvíja Tancer aj v úvahách „Chvála mišmašu“ a „Rózikológia“. Na mnohých miestach konkrétnymi príkladmi ilustruje, prečo lámanie či miešanie jazykov nemožno chápať ako chybu. Podľa autora v bežnom živote je úsilie dohovoriť sa dôležitejšie než potreba dodržiavať za každých okolností pravidlá spisovného jazyka.

Výsledky dlhoročných výskumov Jozefa Tancera vydalo prestížne, hoci nie vedecké vydavateľstvo Slovart. Autor prispôbil svoj štýl skutočnosti, že hlavnou cieľovou skupinou nie je odborná verejnosť. Napriek tomu (alebo možno práve preto) si prídu na svoje aj odborníci. *Rozviazané jazyky* totiž prekračujú hranice jedného mesta, témy či vedného odboru. Ponúkajú informácie o tom, ako sa hovorilo v starej Bratislave, v prvom rade ale podnety, ktoré čitateľa motivujú k premýšľaniu o význame javov len zdánlivo všedných.

Peter Salner
(Ústav etnológie SAV)



MARIE KORANDOVÁ: PIRUETY NA OSTŘÍ NOŽE. Nýrsko: Muzeum Královského hvozdu, 2016, 240 s., čb a barevné foto.

Po niekoľkoleteľnom váhání sa konečne pričinením Muzea Královského hvozdu dostáva ke čtenářům jeden z posledních románů Marie Korandové, který plzeňská rodačka věnovala životním osudům nýrského národopisného badatele, velkého znalce Šumavy Josefa Blaua (1872–1960). Pilná spisovatelka jím doplňuje řadu svých románových postav, významných a pozapomenutých osobností kulturního a politického života západních Čech. Vedle Josefa Vojtěcha Sedláčka v *Plzeňském předjaří* (2001), Karla Klostermanna ve *Volbě profesora Klostermanna* (2008), Georga Leopolda

Weisela v románu *Všerubský doktor se vrací* (2009) a Antonína Steidla v *Evropanovi z Domažlic* (2010) se hrdinou její prózy tentokrát stává Němec žijící na území Čech, v jehož osudech se odráží tragika generace postižené dvěma světovými válkami se všemi neblahými důsledky. Blau se narodil, vystudoval a svoji učitelskou kariéru i badatelskou činnost zahájil v období rakouského mocnářství na české straně česko-bavorské hranice. Jak jeho drobné studie, tak i rozsáhlejší práce věnované historii okolí Nýrska i postavení učitele-národopisce na jazykové hranici vycházely v německých krajo- vých časopisech a vydavatelstvích. Z tohoto období připomeňme zejména první díl dvoudílné monografie *Dějiny domácího průmyslu na Šumavě (Böhmerwalder Hausindustrie und Volkskunst)*. Svá vrcholná díla, k nimž se řadí zejména *Dějiny Králováků na Šumavě (Geschichte der Künischen Freibauern im Böhmerwalde)*, Blau vytvořil v období tzv. první republiky. Od náročné kantorské práce byl osvobozen předčasným penzionováním (1929), což mu umožnilo soustředit se pouze na odbornou národopisnou činnost. Ve svém rodišti se vyznamenal jako obětavý osvětový pracovník, kronikář a svým podílem na otevření a provozu Lesního divadla v Nýrsku i jako organizátor kulturního života. Mezi německy píšícími národopisci byl prototypem pilného badatele, který svůj zájem upřel především na rodný region – Český les, severní část Šumavy a Bavorského lesa. V přehledových monografiích o domácím průmyslu a později i sklářství však tento regionálně úzce vymezený okruh daleko překročil. Události druhé světové války a následné pokořující postavení příslušníka německé menšiny mu nedovolily završit dílo o šumavském sklářství na území Šumavy a vydat ho v češtině. Dokončil ho v sousedním Bavorsku, kam byl po dlouhých průtazích odsunut a kde se mu dostalo náležitého ocenění. Zde také našel místo svého posledního odpočinku. Tolik ve stručnosti o profesním životě „patriarchy“ šumavského náro-

popisu. (Podrobný výčet Blauových děl jsme přinesli na stránkách NR 1/2011.)

Uchopení tak bohatého, ale přitom tragikou provázeného lidského osudu v rozjitřené době nenechá nikoho na pochybách, že se bude jednat o kontroverzní dílo, jež u čtenářů vyvolá rozporuplné ohlasy. Smělé úvahy autorka formuluje již na samém začátku ve fiktivním sporu dvou stran. Týkají se nejen soužití Čechů a Němců, ale i (podle ní) kontroverzního vztahu Čechů a Slováků. Zatímco zde Korandová píše sama za sebe, v následujících kapitolách přechází do Blauovy osobní perspektivy (*ich* forma). Vdovství, ztráta jediného syna v posledních dnech první světové války, poválečný odsun nejbližších rodinných příslušníků po druhé válečné katastrofě – to vše je předmětem vzpomínek a úvah osamělého starce, internovaného v jeho nýrském domku. Tíživou atmosféru Blauovy zpo- vědi, obraz jeho nejněmnějšího světa, v němž záblesky naděje střídají deprese, sledujeme ve čtyřech kapitolách. Každá z nich začíná útržkami z korespondence, která odráží jednotlivé etapy Blauova vá- havého postoje v poválečných měsících,

počínaje jeho marným úsilím dobrat se uznání a nadále setrvat ve svém rodišti přes opakovaná zklamání z vývoje v po- válečném Československu až po konečné smířlivé racionální rozhodnutí odejít za zbytkem rodiny na druhou stranu hra- nice. Literární vědec Viktor Viktora v do- slovu ke knize upozornil, že i v těchto pasážích Korandová „*uvažuje za Blaua a Blau evokuje její myšlenky*“.

Román obsahuje řadu informací, kte- ré autorka vyzískala jak pečlivým studi- em pramenů, tak znalostí převážně úst- ně tradované lokální historie. Zatímco vztah Blaua k jeho švagrovi Jindřichu Jindřichovi ilustruje oboustranná kore- spondence a vztah k prominentnímu spisovateli nacistického Německa Han- si Watzlikovi se opírá o soudní protokoly, vztah k Jindřichu Šimonu Baarovi je vystavěn na fabulaci. Mezi oběma muži došlo pouze k jedinému setkání, dalšímu zabránila Baarova předčasná smrt v ro- ce 1925. O Blauově obdivu k „ultračes- kému“ spisovateli však hovoří sama fak- ta – překlad Baarových pohádek i jeho románu Jan Cimburya do němčiny, v době nacistické okupace pak záchrana Baa- rova muzea v Klenčí pod Čerchovem. Vztah k Baarovi je u Korandové rozvinut poněkud disproporčně, a sice Blauovými úvahami o rozdílnosti povah obou mu- žů, odlišnosti jejich rodinného prostředí včetně pochopení ze strany nejbližších. Domnívám se, že právě zde autorka nej- více „uvažuje za Blaua“, když do romá- nu vřadila své vlastní reflexe o Baarově ambivalentním vztahu k matce, tedy sil- né téma, jež by si zasloužilo samostat- né zpracování. Uvítali bychom, kdyby se spisovatelka, která mezitím rozšířila po- čet svých dosud nevydaných děl o zpra- cování osudů Josefa Kajetána Tyla a ry- tíře Emila von Skoda (tedy opět dvou mužů spjatých s Plzní), vrátila k Baarovi, jenž je bezpochyby velkým inspirátorem její tvorby věnované chodským pohád- kám, pověstem a legendám.

Piruetty na ostří nože jsou provázeny doslovem z pera důvěrného znalce spi- sovatelčina díla Viktora Viktory a doku-



mentačním materiálem, ochotně zapůjčeným Muzeem sklářství v bavorském Frauenau, obsahujícím Blauův rodný list, jeho jmenovací dekret řídícím učitelem v Nýrsku, potvrzení o antifašistickém postoji, povolení k vystěhování, seznam vyvezených knih a návrh textu *Evropské hymny*. Román dále doplňují fotografie z fondu Muzea královského hvozdu, bohužel jen rámcovým seznamem nejznámějších Blauových děl, a autorkou vypracovaný rejstřík pojmů a osob. Obálka navržená Josefem Kodymem činí knihu přitažlivou a vynahrazuje několik textových překlepů i místy poněkud neúhlednou počítačovou sazbu. Kniha o Josefu Blauovi by především neměla chybět v žádné domácí knihovně těch, kteří dnes pilně čerpají z jeho díla.

Marta Ulrychová
(Plzeň)

JAROSLAV OTČENÁŠEK (ED.): ČERNÁ NEVĚSTA. POHÁDKY A Pověsti SPOLUPRACOVNÍKŮ A STUDENTŮ KARLA JAROMÍRA ERBENA. Praha: Plot, 2015, 344 s.

Publikaci *Černá nevěsta*, která vyšla v roce 2015 jako sedmý svazek edice Fabula v nakladatelství Plot, je možné v knihkupectvích najít v regálech určených pro dětské čtenáře. Bylo by však chybou považovat tuto publikaci za sbírku pohádek, které svým ratolestem přečtete před spaním. Dílo představuje výběr dosud nepublikovaných rukopisů Karla Jaromíra Erbena, jeho spolupracovníků a studentů. Pokud hledáte dětskou literaturu, *Černé nevěstě* se vyhněte, jedná se totiž o pohádky ve své nejsověřivější podobě.

Ačkoli je každý z nás jistě obeznámen s Erbenovou literární prací, faktem je, že velká část jeho etnografických sběrů (společně se záznamy jeho kolegů a žáků) zůstává světu skryta. Etnolog a kroatista Jaroslav Otčenášek tak svou

knihou poodkrývá roušku tajemství, kterou je česká lidová slovesnost první poloviny let 19. století stále obestřena.

Černá nevěsta je řazena do tří tematických oddílů („Pověsti“, „Pohádky“, „Hadačky (hádanky)“). V první části knihy nalezneme celkem devět pověstí. Prvním příběhem, se kterým se v knize setkáme, je krátká pověst *O Libici*, za ní jsou zařazeny pověsti *Rarášek (čert)*, *Šotek* a *Paličkův raráš*. Poslední dvě zmíněné můžeme téměř ve stejné podobě najít v příběhu *Raráš a Šotek*, jenž vyšel v Erbenově díle *Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních* v roce 1856. Pátá pověst (*O divých lidech*) je obsáhlejší, neboť je v ní zahrnuto hned několik příběhů. Kapitola dále obsahuje dvě pověsti vztahující se k oblasti Krkonoš (*Pověst o divokých lidech*, *Noční obležení*, *Krkonoš*, *horský duch*) či pověst s motivem tragické smrti dvou soků v lásce. Tato pověst je doplněna popisem hry na dudka.

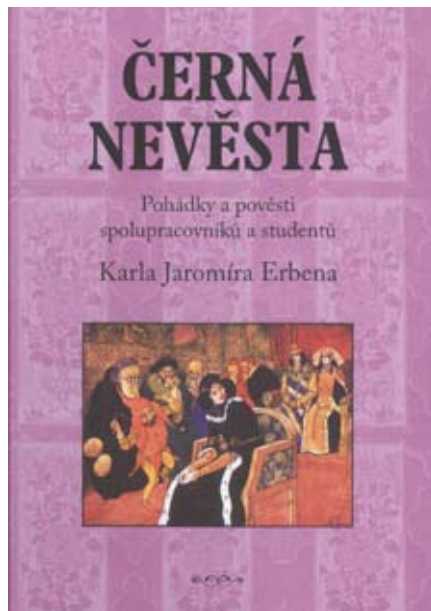
Třetí oddíl knihy se věnuje hádankám. Obsahuje jednatřicet hádanek, ve většině případů i se správnou odpovědí. Kapitola je zakončena masopustní písní.

Nejobsáhlejší část tvoří kapitola druhá. Ta se zabývá pohádkami. Pohádka jako žánr je dynamickou entitou, a výsledkem folkloristických sběrů proto mohou být příběhy výrazně odlišné od těch, které byly stvořeny perem řady literátů. Tyto texty prošly mnoha úpravami a byly často přizpůsobeny potřebám čtenářů, především těch dětských, dané doby. Tím se z příběhů může postupně vytráčet jistá brutalita či absurdita, která však pověstem a pohádkám v *Černé nevěstě* rozhodně nechybí.

Jak již bylo řečeno, publikace *Černá nevěsta* nabízí varianty známých pohádek (Pták Ohnivák, Perníková chaloupka, Popelka ad.), které se většinou objevují hned v několika podobách. Zajímavé jsou také motivy, které se staly společným jmenovatelem mnoha typově nesouvisejících vyprávění. Ve známých, literárně upravených verzích stejné pohádky však mohou zcela chybět. Příkladem takového výrazného motivu je třeba motiv černé panny, která se s každým splněným úkolem či uplynulým dnem mění v pannu bílou, nebo motiv vynuceného stětí coby odměny pro věrného pomocníka (což mívá za následek sejmутí prokletí). I přes zjevnou snahu řadit pohádky právě podle podobných motivů může být čtenář zmaten např. náhlým zařazením básničky mezi pohádky (Hák, s. 296). Klíč řazení by tedy mohl být zmíněn v ediční poznámce.

Při čtení podobných textů se samozřejmě nabízí otázka, do jaké míry je můžeme považovat za skutečně autentické folklorní dokumenty. Při veškerých interpretacích a reflexích textů z *Černé nevěsty* musíme mít na paměti, že lidé vyprávějící tyto příběhy mohli být více či méně obeznámeni s literárním zpracováním dané pohádky. Sám editor na tento fakt poukazuje v závěru knihy.

Pro většinu vyprávění z *Černé nevěsty* je charakteristické často chaotické vrstvení příběhů či jednotlivých dějových linek (např. pověst *O divých lidech* obsahuje několik samostatných příběhů bez logického propojení). Takový styl psaní



nemusí být pro čtenáře atraktivní, nicméně je zcela charakteristický pro ústní slovesnost. Z hlediska čtenáře může také působit rušivě heslovitý popis děje, se kterým se můžeme setkat u příběhů zachycených Antonínem Rybičkou (např. „Myslivec zatočil prstenem. Služebnictvo. Kočár. Koně. Jel do stříbrného zámku. Krásné šaty. Plakala. Jeli do zlatého zámku. Jídla a pití. Plakala.“, s. 81). Mezi takto zpracovanými příběhy jsou však zařazeny i detailnější rozpracované pohádky jiných zapisovatelů (např. *Černý muž*, s. 29–43). Většina pohádek je ale jen stručným popisem děje bez zjevné snahy zprostředkovat čtenáři literární zážitek (např. *Kmotr Váňa*, s. 26). Několik pověstí či pohádek je opatřeno poznámkami pod čarou, které jsou opisem marginálních poznámek z původních rukopisů.

Nesporným kladem publikace je kapitola „Neznámé pohádky a pověsti Karla Jaromíra Erbena, jeho kolegů a studentů“, která obsahuje mnoho informací o práci významných osobností folkloristiky (např. Antonín Grund, Jiří Horák nebo Václav Tille) a samozřejmě o práci samotného Erbena. Užitečné jsou také komentáře k vybraným příběhům a dílčím motivům, které jsou často opatřeny odkazem na *Katalog českých démonologických pověstí* folkloristy Jana Luffera. V knize je také obsažen přehled pohádek podle mezinárodního řazení (ATU), který je doplněn i rokem zapsání jednotlivých vyprávění. Pro laika je tato informativní část dostačující, lidé zabývající se touto problematikou by samozřejmě ocenili hlubší analýzu jednotlivých motivů, jejich původ apod.

Závěrečný seznam a vysvětlení méně obvyklých slov, které se v textech vyskytují, se jeví jako dobrý nápad, nicméně jeho zpracování se nevyhnulo jistým problémům. Čtenář se tak např. dozví výklad slov „forota“, „másnice“ nebo „píce“, která by se dala považovat za poměrně známá, ale slova jako „kasika“, „štumplík“ nebo „čuhajda“ se v něm bohužel nevyskytují.

Ediční poznámka vysvětluje pravidla zachování archaického jazyka, kterým jsou pohádky a pověsti psány. Vedle několika důležitých rozdílů (např. zachování nářečí, přepis grafémů *w* a *g*) se však autor drží zásad současného pravopisu. Kniha bohužel obsahuje řadu pravopisných chyb (např. vyděti, s. 9, třpitila se, s. 107, oblybený strom, s. 114, ztrast, s. 224, rozmarín, s. 254), překlepů či vynechaných diakritických znamének (s. 9, 15, 16, 18, 19 atd.).

Ilustrace na obálce od Artuše Scheinera zaujme již na první pohled, a ačkoli není kniha doplněna žádnými ilustracemi, její celková grafická podoba je díky velikosti písma i zvolenému fontu zdařilá.

Černá nevěsta je publikací představující zajímavý exkurz do prostředí českého folkloru 19. století. Nenabízí pečlivé převyprávění známých příběhů, neukojí tužby člověka bažícího po klasickém boji dobra se zlem. Kniha poskytuje skutečně kvalitní etnografický materiál, který by mohl, i přes určité vady na kráse, sloužit jako základ pro mnoho dalších bádání.

Marta Pavelková
(Ústav etnologie FF UK)

ÁRON Z HŮRKY: O IGIMARASUSSUKOVI, KTERÝ JEDL SVÉ ŽENY. INUITSKÉ POVĚSTI OČIMA ÁRONA Z HŮRKY (1822–1869). Překlad Zdeněk Lyčka. Praha: Argo, 2016, 448 s.

Grónsko, nehostinná země, kde je každý den bojem o přežití. Není tedy divu, že se tento nelehký způsob života promítá také do folkloru místních obyvatel. V českém překladu již v roce 2007 vyšla v nakladatelství Argo sbírka *Grónské mýty a pověsti* od Knuda Rasmussena, jež mapuje inuitské pověsti. V loňském roce byla ve stejném nakladatelství i edice vydána také kniha *O Igimarasussukovi, který jedl své ženy*. Jedná se o sbírku ve většině případů různých variant stejných typů vyprávění jako u Rasmussena – u Árona to

jsou jejich nejstarší zaznamenané podoby, které navíc sám autor upravil, zatímco ty Rasmussenovy, nasbírané později, vyšly v podobě autentických folklorních záznamů. Jak již napovídá podtitul knihy, pověsti jsou nám předkládány z pohledu Árona z Hůrky – „grónského národního umělce, který jako první vylíčil historii a život místních obyvatel zevnitř, z pohledu Inuitů“ (s. 7). Nebyla to však jen historie a způsob života. Áron ilustroval a spolu se svými spolupracovníky uchoval texty, jež jsou dnes považovány za základní kámen grónského národního kulturního dědictví. Na základě těchto textů a ilustrací vyšel původně dvoudílný soubor *Tak píšu já, Áron* s dánským překladem z grónštiny od Kirsten Thistedové. Český překlad Zdeňka Lyčky, který do češtiny přeložil i Rasmussenovy *Grónské mýty a pověsti*, obsahuje výběr z těchto svazků.

Úvod knihy z pera Kirsten Thistedové seznamuje čtenáře s Áronem z Hůrky, s jeho životem, působišti, literární a uměleckou prací a zčásti také se způsobem života a vyprávěním Inuitů. Krátce je nastíněn rovněž vztah Inuitů a křesťanů či Inuitů a Seveřanů. V některých oddělech se však nedozvíme to, co bychom podle jejich názvu očekávali. Např. kapitola „Kolonie Godthaab“ příliš nevypovídá o samotné kolonii (předchozí kapitola „Osada Hůrka“ informuje mj. o geografické poloze a obyvatelstvu osady), zato se tu dozvíme více o Áronových spolupracovnících a o jejich přispění k zachování grónského jazyka a tradic. S grónským způsobem vyprávění, jemuž je věnována stejnojmenná kapitola, jsme seznámeni pouze částečně. Dozvíme se o některých rysech ústního vyprávění (např. barvitý popis, časté odbočky, jazykové prostředky, opakování motivů) a také o jeho proměnách v psaných textech. Nicméně o dalších typických prvcích (např. o schopnosti vypravěče komunikovat a snad i částečně manipulovat s publikem a o různých přechodech ve vyprávění) se dočteme až v následující kapitole „Příběhy a společnost“. Je možná škoda, že tyto informace nejsou pohromadě.

Samotné pověsti jsou členěné chronologicky podle toho, v jakém pořadí k nim Áron tvořil ilustrace. Je to jistě zajímavé vzhledem k Áronově tvorbě, avšak tematicky je řazení poněkud nesourodé. První kapitoly („První ilustrace“, „Proslulí vrazi“, „Pověsti o Seveřanech“) jsou jediné, u kterých předem víme, čeho se budou týkat. Kapitola „Pověsti o Seveřanech“ obsahuje nicméně poněkud nelogicky také pověst o Kunukovi, ve které se kontaktu se Seveřany týká pouze prvních pár vět. Jádrem příběhu však vypráví o osudech samotného Kunuka a Seveřaně v něm nehrají roli. (V *Grónských mýtech a pověstech* je tato pověst logičtěji zařazena v kapitole „Setkání s cizími kmeny“.) Ostatní kapitoly jsou řazeny podle určitého období Áronovy tvorby, případně podle vypravěčů či sbírek, ke kterým Áron obrazy tvořil, velká kapitola je také věnována samotnému Áronovi a pověstem, které ilustroval a také sám převyprávěl.

Analýza motivů pověstí ukazuje velký vliv křesťanství – toto náboženství se v příbězích velmi často střetává se způsobem života původních obyvatel Grónska, který byl velmi úzce spjatý se šamanismem. Úkolem části příběhů je poukázat na správné křesťanské chování, v různých příbězích lze sledovat zcela odlišný názor misionářů a původních obyvatel např. na vraždu a pomstu. Zatímco křesťané upřednostňují odpuštění a mírumilovné chování, u Inuitů je především osobní pomsta považována za běžnou součást života. Oblíbeným motivem křesťanský laděných pověstí je křest. Příběh se většinou odvíjí tím způsobem, že dokud daný člověk žil podle původních tradic, nedařilo se mu, když se však nechal pokřtít, případně uvěřil v Krista (např. v *Příběhu o slepci, který prohlédl*), začalo se mu na jedinou věst lépe. V pověsti o Akamalikovi se hlavní hrdina musí dokonce setkat se Spasitelem, aby došel ponaučení.

Příběhy nicméně reflektují především tradiční způsob života Inuitů. Ten ve velké míře ovlivňovala víra v nadpřirozeno, magii a schopnosti šamanů – ti spolu se svými pomocnými duchy pomá-

hali lidem v těžkých situacích, případně jim také někdy škodili. Významnou roli měly ochranné amulety, které vlastnil každý Inuit, a také přítomnost různých nadpřirozených bytostí. Co se však ve všech pověstech nejvíce promítá, je způsob života v drsných podmínkách Grónska, neustálé putování za lovnou zvěří, všudypřítomný mráz a touha lidí po vzájemném soupeření, které způsobily, že největšího uznání se vždy dostalo jen tomu nejsilnějšímu jedinci.

Specifické bylo rovněž vnímání kanibalismu. Přestože se kanibalové mezi Inuity běžně vyskytovali a ostatními byli proto odsuzováni a neoblíbeni, většinou společnost necítila potřebu je jakýmkoli způsobem trestat – žili vždy jen stranou od ostatních.

Motiv kanibalismu nacházíme mj. jako hlavní téma vyprávění *O Igimarasusukovi, který jedl své ženy*, tedy příběhu, po němž je celá sbírka v českém překladu pojmenována. I tuto pověst lze najít v Rasmussenových *Grónských mýtech a pověstech*. Jak již bylo zmíněno, obě

díla se v mnohém liší – Áronovy literárně upravené záznamy jsou čtivější a delší, zatímco ty Rasmussenovy se mohou zdát poněkud strohé. Lze také sledovat rozdílné motivy v jednotlivých vyprávěních. Zaměříme-li se na pověst *O Igimarasusukovi, který jedl své ženy*, v Áronově verzi je žena Igimarasusuka svým manželem donucena sníst maso vlastního bratra, následně se rozhodne od manžela utéct, před útekem nastraží do své postele vycpané oblečení, když je při útěku manželem téměř dostižena, schová se do dřeva, a poté, co je na konci zachráněna, svého muže zabije. V příběhu sebraném Rasmussenem není o bratrovi žádná zmínka, před útekem nastraží žena do své postele místo oblečení mluvící loutku, při útěku před manželem se sama v kus dřeva promění, a když se snaží muže zabít, nedaří se jí to, nakonec však zjistí, že nějak zemřel sám. Áronova verze postrádá magické prvky a působí mnohem logičtěji a racionálněji.

Publikace je ve svém závěru opatřena seznamem dalších vypravěčů, jejichž texty Áron ilustroval, dále vysvětlivkami a překlady grónských jmen a názvů. V celém textu se objevují jednotlivá slova psaná v kurzívě, jedná se většinou o různá pojmenování bytostí či jevů nebo o slova důležitá pro text, jež jsou ve vysvětlivkách popsána. Český překlad je opatřen také poznámkami překladatele, osvětlujícími různé tradice či dokládajícími zajímavosti o Áronových obrazech. Poznámky i vysvětlivky čtenářům výrazně usnadňují pochopení příběhů (např. v pověsti *Jak pastorkovi rozčtvrtili macechu* je na konci zmínka o tom, jak žena porodí dceru, a když pro ni v rodině hledají jméno, doufají, aby to nebyla zlá macecha, kterou rozčtvrtili; v poznámce pod čarou autor vysvětluje, že Inuité věří v možnost převtělení mrtvé osoby do novorozence pomocí jména).

Po grafické stránce je kniha velmi dobře vybavena. Áronovy ilustrace jsou zařazeny přímo v textu každého příběhu, publikace je také doplněna mapou Grónska, na které jsou zvýrazněna také pro



pověsti důležitá místa, především misi-onářské osady. Jediné, co lze v tomto ohledu vytknout, je písmo použité v nadpisech a číslování stran, jež je v menší velikosti místy poněkud nečitelné.

Áronova sbírka pověstí je jedním z nemnoha zdrojů, s jejichž pomocí se lze v českém prostředí seznámit s původními obyvateli Grónska. Áronovo zpracování příběhů je čtivé a sympatické, snadno nás přenesení do světa Inuitů, který by si dnes dokázal jen málokdo představit. Kniha se díky tomu – i díky úvodním kapitolám Kirsten Thistedové a poznámkám překladatele Zdeňka Lyčky – čte velmi dobře a k pochopení příběhů a motivů chování různých postav není potřeba žádných předchozích znalostí o Inuitech. A právě to jsou důvody, proč by si ji mohli oblíbit nejen odborníci, ale také kterýkoliv běžný čtenář.

Adéla Adámková
(Ústav etnologie FF UK)

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL ETNOLOGICKÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ „KRATOVO 2016“

Ve dnech 30. 9. – 2. 10. 2016 proběhl v muzeu makedonského města Kratovo 5. ročník Mezinárodního festivalu etnologických dokumentárních filmů *Kratovo 2016* organizovaný Makedonskou etnologickou společností a Kulturním centrem „L. Sofijanov“ Kratovo.

Kratovo je přibližně sedmitisícové město ležící přibližně sto kilometrů na severovýchod od makedonského hlavního města Skopje. Odlehlé městečko, které se nachází na úpatí Osogovských hor, se může stále pyšnit zachovanou historickou architekturou s mnohými kamennými mosty, věžemi a starými (původně kupeckými) domy. Starosvětský *genius loci* města, který na vás při příjezdu dýchne, jakoby předznamenával i charakter tohoto setkání antropologů, etnologů či filmařů.

Nedlouhá existence festivalu napovídá, že akce se teprve pomalu staví na vlastní nohy a pokouší se nalézat vlastní cestu mezi mnohými dalšími podobnými událostmi, jež v posledních letech v Evropě vznikly coby reakce na potřebu reflexe a diskuze audiovizuálních výstupů etnologů, antropologů, folkloristů či profesionálních filmařů. Hlavním hybatelem dění, který za tímto festivalem stojí, je etnolog a filmař Vladimír Bočev, pracovník etnografického muzea ve Skopji. Ten se s pomocí svých kolegů a kolegyň pokouší skrze toto setkání prezentovat vizuální etnografii a antropologii směrem k širšímu publiku. Festival je totiž ideálním nástrojem komunikace vědecké práce mimo akademickou slonovinovou věž, umožňuje prezentovat pestré přístupy ve filmařské tvorbě a vytvořit prostor pro dialog mezi autory a diváky.

Přehlídka nabídla ve třech dnech celkem 34 snímků, které byly vybrány z celkového počtu 120 zaslaných filmů, a každý festivalový den byl uveden hodinovou přednáškou zkušených vizuálních antropologů, kteří představovali stav vizuální etnologie ve své zemi (např. Martin Gruber působící na univerzitě v německých Brémách). Právě „lectures“ s vizuálními ukázkami, jako byla tato (společně s následnými živými diskuzemi), byly dle mého názoru nejlepšími momenty celého festivalu.

Pro veřejnost přinesla přehlídka dvojí možnost interakce s filmovou produkcí. První v rámci sledování samotných snímků a druhou, velmi důležitou, prostřednictvím odborných debat k aktuálním filmovým projekcím jednotlivých autorů za jejich osobní účasti, což přispělo k dojmu skutečného vzájemného obohacení a inspirací. Bohužel, i přes osobní přítomnost velké řady zajímavých tvůrců z celého světa (např. Jevgenij Alexandrov a Jelena Danilková z Ruska, Anna Grimshawová a Kwame Philips z USA, Edwards Owles a Terence Write z Velké Británie, Liivo Niglas z Estonska), se další cíl festivalu – tedy oslovení diváků, nepodařil. Z rozhovorů s organizátory

v kuloárech vyplynulo, že se o větší propagaci festivalu ani nesnažili. Je to jistě velká škoda, protože akce tak dobře posloužila pouze samotným filmařům, když teoretické reflexe a praktické problémy své práce sdíleli takřka jen mezi sebou. Navíc z diskuze kolem příspěvku Vladimira Bočeva věnujícímu se stavu využívání audiovizuální dokumentace zejména muzei v Makedonii vyplynul napjatý vztah mezi organizátory a Katedrou etnologie a antropologie ve Skopji, resp. studenty, kteří z tohoto důvodu festival v Kratovu ignorují.

Více než rozpaky u pisatele této zprávy a autora jednoho z přijatých filmů (*Hledání východu*, 2016) vyvolala rovněž skutečnost, že organizátoři nestanovili obvyklou hranici termínu vztahujícího se k době výroby filmů. Zatímco je na akcích tohoto typu obvyklé, že snímky ucházející se o uvedení nesmí být více než dva roky staré, v tomto případě se do přehlídky mohly dostat i filmy mnohem starší (např. účastníkům českého festivalu antropologických filmů *Antropofest* známý film Liivo Niglas *Itelmen stories* z roku 2010, *Petlovden/Rooster day* Krasimira Danevyové, *Fashanke* Radoslava Moskovlice z roku 2012 a mnoho dalších).

Je velká škoda, že organizátoři akce nepřemýšleli nad tím, jakým způsobem oslovit potenciální diváky, kteří se všude na světě v rámci podobných akcí rekrutují zejména z prostředí vysokých škol. Antropologický/etnografický dokument je především filmem a film je žánrem, který funguje – stejně jako všechny jiné – jen v komunikaci s diváky.

I přes tyto výrazné lupy je třeba zároveň dodat, že z proběhlé akce zůstal alespoň mezi autory a autorkami filmů přítomen i pozitivní dojem, protože prostoru pro diskuze a navazování mezinárodních kontaktů bylo více než dostatek. Festival tak účastníkům posloužil jako zdroj inspirace v oblasti přístupů směrem k vizuální reprezentaci pestré škály tradičních i méně známých témat oboru.

Michal Pavlášek
(Etnologický ústav AV ČR)

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2017

(Revue für Ethnologie 1/2017)

Herausgegeben vom Nationalen Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

Tel. 00420- 518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-Mail: info@nulk.cz

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2017

(Journal of Ethnology 1/2017)

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

Die Ausgabe 1/2017 der Zeitschrift *Národopisná revue* (*Revue für Ethnologie*) ist dem Thema Musikfolklore in der gegenwärtigen Forschung gewidmet. Peter Obuch befasst sich in seinem Beitrag mit Blasmusikkapellen im Grenzgebiet zwischen Mähren und der Slowakei sowie mit der Rolle der einzelnen Blasinstrumente in diesen Musikensembles (*Aerophone in der traditionellen Ensemblesmusik in den Weißen Karpaten*). Tomáš Spurný richtet sein Augenmerk auf die Dudelsackmusik in Süd- und Südwestböhmen (*Einige Anmerkungen zur Volksmusikultur des Chodenlandes und des Egerlandes und zu ihrer Interpretation*), und Marian Friedl wiederum auf die Volksflöte in den Nordwestkarpaten (*Welchen Ursprungs sind die 3+0- und 3+0+2-Längsflöten in den Depositorien mährischer Museen?*). Marta Toncrová und Lucie Uhlíková erläutern die Bedeutung und den Kontext der von Leoš Janáček und Pavel Váša herausgegebenen Liedersammlung *Moravské písně milostné* (*Mährische Liebeslieder*) (*Moravské písně milostné – ein nicht genug gewürdigter Meilenstein der mährischen Musikfolkloristik*). Unter den anderen, nicht dem Hauptthema gewidmeten Studien befasst sich Andrej Sulitka mit der Problematik der Ethnien anhand seiner Erforschung der ruthenischen nationalen Minderheit (*Ruthenen in der Tschechischen Republik: „Revitalisierung“ der Identität einer nationalen Minderheit*).

Die Rubrik „Tradition im Wandel“ bringt das Essay *Es wäre traurig, wenn wir nicht fröhlich wären...* (Autor: Josef Holcman). Die Rubrik „Rückblicke“ wirft einen Blick auf die Geschichte der von Frauen unternommenen Weltreisen – *Anfänge der weiblichen Weltreisenden im Ausland und bei uns: von Ida Pfeiffer bis zu Barbora Markéta Eliášová* (Autor: Oldřich Kašpar) und erinnert an den hundertsten Geburtstag des Ethnologen Josef Beneš (Autor: Josef Jančář). In der „Gesellschaftschronik“ werden der Geburtstag der Theologin, Ethnologin und Historikerin Eva Melmuková Šašecí (*1932) erwähnt sowie die Nachrufe auf die Ethnomusikologin Olga Hrabalová (1930–2017), den Ethnologen Ján Podolák (1926–2017) oder den Kulturmitarbeiter und Tänzer Jiří Parduba (1923–2017) gebracht. In weiteren regelmäßigen Rubriken erscheinen Fachberichte über Ausstellungen, Konferenzen, Festivals und Besprechungen neuer Bücher.

Journal of Ethnology 1/2017 deals with the theme Musical Folklore in Contemporary Research. In his contribution, Peter Obuch speaks about brass music bands in the Moravian-Slovak borderland and about tasks of individual brass instruments in such groups (*Aerophones in Traditional Ensemble Music in White Carpathians*). Tomáš Spurný pays his attention to bagpipe music in southern and south-western Bohemia (*Several Comments on Folk Music Culture in the Regions of Chodsko and the Cheb Area and its Interpretation*), while Marian Friedl concentrates on folk flutes in north-western Carpathians (*What is the Origin of Long Flutes Ordered as 3+0 and 3+0+2 in Depositories of Moravian Museums?*). Marta Toncrová and Lucie Uhlíková explain the importance and context of the collection *Moravské písně milostné* [Moravian Love Songs] by editors Leoš Janáček and Pavel Váša (*Moravian Love Songs – an Unappreciated Milestone in Moravian Musical Folkloristics*). Andrej Sulitka in his non-thematic study deals with the theme of ethnicity based on the research into Ruthenian minority (*Ruthenians in the Czech Republic: the “revitalization” of a minority’s national identity*).

The Transforming Tradition column publishes the essay *It would be sad if we weren’t cheery...* (by Josef Holcman). Review Section submits a view of the history of woman’s travelling – *Beginnings of Woman’s Travelling in the World and in Our Country: from Ida Pfeifferová to Barbora Markéta Eliášová* (by Oldřich Kašpar) and remembers the 100th birthday of the ethnographer Josef Beneš (by Josef Jančář). Social Chronicle is devoted to the anniversary of the theologian, ethnologist and historian Eva Melmuková Šašecí (born 1932); furthermore, obituaries for the ethnomusicologist Olga Hrabalová (1930–2017), ethnologist Ján Podolák (1926–2017) and the cultural worker and dancer Jiří Parduba (1923–2017). Other regular columns include reports from exhibitions, conferences and festivals as well as reviews of new books.

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2017, ročník XXVII

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

Národopisná revue je odborný etnologický recenzovaný časopis, vychází čtyřikrát ročně, vždy na konci příslušného čtvrtletí. Pravidla recenzního řízení i veškeré další informace pro autory příspěvků i pdf verze jednotlivých čísel jsou zveřejněny na internetových stránkách časopisu <<http://revue.nulk.cz>>.

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích Scopus, ERIH (European Reference Index for the Humanities), AIO (The Anthropological Index Online of the Royal Anthropological Institute), CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities), GVK (Gemeinsamer Verbundkatalog), IBR (Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur) + IBZ (Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Ulrich's Periodicals Directory.

REDAKČNÍ RADA: doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D., PhDr. Hana Dvořáková, doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc.
PhDr. Petr Janeček, Ph.D., doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc., PhDr. Jan Krist,
PhDr. Martin Novotný, Ph.D., doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D.,
doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc., PhDr. Martin Šimša, Ph.D., doc. PhDr. Zdeněk Uherek, CSc.,
PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., doc. PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA: prof. PhDr. Anna Divičan, CSc. hab. (Maďarsko), Dr. László Felföldi (Maďarsko),
Mag. Dr. Vera Kapeller (Rakousko), prof. Dragana Radojičić (Srbsko),
prof. Mila Santova (Bulharsko), prof. Dr. habil. Dorota Simonides, Dr.h.c. (Polsko),
Dr. Tobias Weger (Německo)

Šéfredaktorka: Lucie Uhlíková
Redaktorka: Martina Pavlicová
Tajemník redakce: Petr Horehled
Překlady: Zdeňka Šafaříková
Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 31. března 2017
ISSN 0862-8351
MK ČR E 18807

