

N Á R O D O P I S N Á

revue

2 / 2003

NÁRODOPISNÁ REVUE 2/2003, ročník XIII

(XL. ročník Národopisných aktualit)

VYDÁVÁ čtvrtletně Ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČO 094927)

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

Šéfredaktor: Jan Krist

Redaktorka: Martina Pavlicová

Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková

Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 30. 6. 2003

ISSN 0862-8351

N Ā R O D O P I S N Ā

revue

2/2003



OBSAH

Studie

Jak se dnes v Čechách tancuje. Otázky taneční antropologie (<i>Daniela Stavělová</i>)	67
Rituální mejdan postmoderní doby (<i>Klára Davidová</i>)	70
Takový český Orient. Bříšni tanec: způsob jak být ženou (<i>Zdeňka Lammelová</i>)	78
Ve znamení bubnů. Africký tanec v Africe a v Čechách (<i>Veronika Šváblová</i>)	86

Fotografická zastavení

„Smuteční hry veselého rázu...“ (<i>Helena Beránková</i>)	92
-------------------------------------------------------------	----

Proměny tradice

Drátenické metamorfózy (<i>Daniel Drápala</i>)	94
--------------------------------------------------	----

Společenská kronika

Emanuel Kuksa „80“ (<i>Jaromír Nečas</i>)	97
Dvě univerzity Dušana Holého (<i>Lubomír Tyllner</i>)	98
Roky s Dušánkem (<i>Jaromír Nečas</i>)	99
Pocta Jiřímu Tesaurovi (<i>Věra Frolcová</i>)	101
Za Janem Beranem (<i>Andrea Zobačová</i>)	101

Festivally, koncerty

Vysočan oslavil jubilanta (<i>Alena Schauerová</i>)	102
Mezinárodní rozhlasová soutěž Grand Prix Svetozára Stračinu 2003 v Bratislavě (<i>Michaela Benešová</i>)	103

Konference

Seminář o slováckém verbuňku (<i>Jan Miroslav Krist</i>)	104
------------------------------------------------------------	-----

Výstavy

Muzeum PhDr. Šimona Adlera - pobočka Západočeského muzea v Plzni (<i>Marta Ulrychová</i>)	105
Všichni svatí při nás stůjte... (<i>Jana Tichá</i>)	107

Recenze

Z. Fras: Galicja (<i>Daniel Drápala</i>)	108
I. Votroubková: Jak se dříve hospodařilo (<i>Jarmila Pechová</i>)	110
J. Traxler: Písně krátké Jana Jeníka z Bratřic. I. díl (<i>Marta Toncrová</i>)	111
V. Horpeniak: Stará Šumava ve zvycích adventu a Vánoc (<i>Zdeněk Vejvoda</i>)	112
Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny (<i>Andrea Zobačová</i>)	113
Reedice archivních nahrávek lidové hudby (<i>Jaromír Nečas, Karel Špalek</i>)	114

Zprávy

Poděkování Josefu Jančářovi (<i>Jan Krist</i>)	115
12. valné shromáždění České národní sekce CIOFF (<i>Jan Blahůšek</i>)	115
Kulturní politika v České republice (<i>Jan Blahůšek</i>)	116

Seznam knih a časopisů z mezinárodní výměny publikací

ÚLK ve Strážnici za rok 2001 (<i>Věra Zezulová</i>)	118
-------------------------------------------------------	-----

Resumé

120

JAK SE DNES V ČECHÁCH TANCUJE. OTÁZKY TANEČNÍ ANTROPOLOGIE

Daniela Stavělová

Když Č. Zíbrt psal svou kulturně historickou studii s názvem *Jak se kdy v Čechách tancovalo* a musel pracně získávat zdroje svých informací z nejrůznějších pramenů, které si tance všimaly jen mimoděk, nemohl tušit, že o více jak jedno století později bude situace obdobná. Stejně tak jako v minulosti nebyl společenský tanec historiografií ani jinými dobovými médii průběžně zaznamenáván, protože nebyl považován za nic výjimečného, ale byl běžnou součástí svátečních i všedních dní, tak ani v současné době není tato oblast dostatečně reflektována. Pozornost je věnována většinou pouze umělému prostředí scénického tance či některým vybraným jevům tradiční lidové kultury, zatímco společenský taneční projev v tom nejširším měřítku zůstává stranou badatelské pozornosti. Přitom tanec hraje v interakci společenským vztahů mnohem větší roli, než jakou mu specializované společenskovo-vědní disciplíny jsou mnohdy ochotny přiznat a může nám svými prostředky komunikace mnohé napovědět o společnosti jako celku. Je tedy především úkolem taneční antropologie podrobněji se touto sférou lidského počínání zabývat, neboť taneční projev jako prostředek nonverbální komunikace může pomoci dešifrovat či lépe pochopit mnohé zásadní společenské procesy.

Co nám tanec sdělí o společenských vztazích, jejich proměnách a příčinách proměn? Není vždy snadné prostřednictvím tance nahlédnout do těchto procesů. Předpokládá to nejen znalost výrazových prostředků samotných tanečních druhů a stylů, ale i jejich znakových kódů, stejně tak jako způsobů symbolického vyjadřování socio-kulturního prostředí, ve kterém jsou všeobecně sdílenou zkušeností. Antropologie lidského pohybu zaměřuje v určitém vymezení¹ svou pozornost na systémové studium - sleduje důležitost intencí, významu a kulturní evaluace tance (Kaepler 1991, s. 16), a touto cestou dospívá k některým všeobecným poznatkům o společnosti.

Mohlo by se zdát, že se tanec z našeho společenského života vytrácí. Je skutečně jen málo příležitostí, kdy se tanec stává významnou a neodlučitelnou složkou různých slavností či ritualizovaných událostí. Společenská evaluace tance je velmi slabá a taneční dovednost figuruje v hodnotovém systému oficiálních společenských médií na jednom z posledních míst (Lange 1999). Zdálo by se, že doba, kdy tanec a provozování určitých tanečních druhů se stávalo významným prostředkem k demonstraci např. maskulinity, politického smýšlení či jakékoli identity, je nenávratně pryč. Tanec však v těchto

kontextech nadále funguje a vznikají i další sféry se svými tanečními kódy a symboly. Taneční projev se v současné době koncentruje více do oblastí, o kterých by se bylo možné domnívat, že nesouvisí se společenskou komunikací. Jedná se o rozličné taneční aktivity provozované různými věkovými, sociálními i zájmovými skupinami jako způsob trávení volného času. Jako taneční kurzy s různými výukovými, terapeutickými a fitness programy nabízejí možnost získání taneční dovednosti (kompetence), která je nezbytná k tomu, aby mohlo být tanec užíváno k samotnému projevu (performanci).² Jejich izolovanost od společenských procesů je proto pouze zdánlivá, a tak je namístě položit si otázku, co nám sledování těchto aktivit v Čechách může prozradit např. o stavech, genderových otázkách nebo postmoderním chápání zábavy a trávení volného času v naší společnosti.

Spektrum podobných tanečních aktivit v Čechách, zejména v jejich hlavní metropoli Praze, je skutečně rozsáhlé a bude třeba specifikovat předmět zájmu. Sledovány by měly být takové taneční projevy, které lze považovat za kulturní fenomény související ještě s dalšími konceptuálními procesy a projevy lidského chování označovanými v zahraniční literatuře jako *behavioral process* (Youngerman 1975, s. 116). Půjde o to vnímat v tomto smyslu tanec nejen jako fyzický produkt, ale v první řadě jako kulturní proces. Zajímat nás bude v první řadě, proč si určité taneční projevy vydobily v české společnosti své místo, kdo jsou jejich aktéry, při jakých příležitostech a v jakých kontextech tanec funguje jako způsob společenské komunikace a o čem jeho formy a způsoby předvádění vypovídají. Sledovat, jaké jsou způsoby získávání kompetence a kdy, při jakých příležitostech dochází k performanci, je přímo klíčovou otázkou, protože tyto dvě základní okolnosti podmiňují existenci patřičného tanečního jevu ve společnosti.

První kroky byly v tomto směru učiněny teprve v nedávné době na poli vysokoškolsky vedených studentských výzkumů (studenti taneční vědy Hudební fakulty AMU a Fakulty humanitních studií UK). Ukazuje se, že v takto koncipovaných studiích založených v první řadě na terénním výzkumu s využitím metody zúčastněného pozorování a interview mohou významnou roli sehrát právě studenti, kteří svým věkovým a společenským zařazením snadno pronikají do sledovaného tanečního prostředí. Stávají se nejen jeho pozorovateli, ale často i jeho aktéry. To v mnohém ohledu podobné studium usnadňuje, ale zároveň i komplikuje. Jejich emický vhlad do

sledované skutečnosti jim pro nedostatek zkušeností často nedovoluje vytvořit si při pozdější interpretaci jevu potřebný odstup a nadhled. Avšak v dialogu s pedagogem, který je může „využívat“ jako styčného informátora, lze dospět i k určitým relevantním výsledkům. Některé výsledky přibližně ročního i delšího opakovaného terénního výzkumu jsou publikovány v následujících příspěvcích a jsou jen první zkušební vlaštkou a naznačením cesty, jakou by se mohlo podobně zaměřené tanečně antropologické studium ubírat. Stále ještě schází dostatečně široký a v mnoha ohledech odborně vyškolený tým (kulturních a sociálních antropologů, sociologů, psychologů, etnomuzikologů a etnochoreologů), který by danou problematiku zvládal v celé šíři.

Metodologická východiska

Východiskem společného studia se stala skutečnost, že tanec je zároveň fyzický jev a kulturní produkt, který probíhá v čase a prostoru. Viditelným jej činí způsob, jak je provozován. Tanec je zároveň událost - behaviorální proces, který je součástí určitého kontextu. Tanec je současně souhrnem představ a emocí - jeho kognitivní a afektivní dimenze je přítomna ve všech aspektech jeho bytí. Pole studia tance tedy může být vymezeno (1) formálními aspekty tance - co se tančí; (2) chováním, během kterého se realizuje taneční struktura nebo stylovým provedením, tj. *jak* je pohyb uskutečňován; (3) interakcí kulturních a sociálních faktorů, které tanec obklopují před, v průběhu a po jeho provedení - tj. *kdo, kdy, kde a proč* v rámci taneční události; a nakonec (4) rolí tance v normativní, estetické a symbolické dimenzi socio-kulturního prostředí - jeho *významem* (Youngerman 1975, s. 117).

Taneční struktura

Otázka co se tančí bezprostředně souvisí s vymezením struktury tance, která bývá zakotvena v určitých kulturních vzorcích a představuje formální uspořádání pohybových elementů, které jsou produktem kulturního chování a kognitivních struktur. Význam tance bývá většinou ukryt v ní samotné. Strukturu tanečního projevu není vždy snadné rozeznat protože u většiny sledovaných tanečních projevů jde o improvizované jevy. Je ale možné stanovit, co všechno musí taneční projev obsahovat, aby byl tím, jak je vnímán a nazýván, tedy jak splňuje očekávání svých aktérů a bez čeho by nebyl tím, za co je považován. Významnou roli ve struktuře vztahů zde hraje neodmyslitelně hudební doprovod, oděv, prostor. Určit, co se tančí, je důležité jak z hlediska samotných aktérů, tak i z hlediska společnosti, která jev hodnotí a přijímá jako

znak, což potom souvisí s jeho dalším uplatněním v rozmanitých společenských kontextech. Vymezení struktury tance tak může být poměrně široké a koresponduje často s pojmem taneční událost (Kaeppler 1999, s. 15-16).

Tělo a jeho společenská determinace

Způsob, *jakým* je tanec prováděn, je závislý na mnoha aspektech: věku, pohlaví, získané kompetenci a samozřejmě na způsobech *jakým* je v daném kulturním prostředí používáno tělo. Tělo a jeho pohyby každodenního života jsou rovněž sociálně konstruovány. Charakter běžných pohybů, např. chůze, běhu, plavání, sezení či ukládání se ke spánku, patří do návyků získaných v rámci společnosti, stejně tak jako přejímání jejich symbolických forem (Mauss 1934).

V době postmoderního chápání těla, kdy již není kladen důraz na fyzickou sílu a výkonnost, dostává i tělo novou funkci. Dnes je v první řadě orgánem spotřeby, konzumu, a mírou jeho náležitého stavu je schopnost absorbovat a přijmout všechno, co konzumní společnost nabízí. Zygmunt Bauman (1995, s. 78-79) ve svých úvahách o postmoderní době charakterizoval postmoderní tělo jako odběratele prožitků, kdy absence výkonnosti je totéž, co podprůměrná schopnost absorbovat nové dojmy a prožitky, které musí být vzrušující, úchvatné, fascinující a extatické. Způsob, *jakým* je společensky konstruováno tělo, pak souvisí s jeho používáním pro symbolická sdělení v oblastech nonverbální komunikace. Jaké pohybové parametry si společnost pro tato sdělení vytváří, zrcadlí některé těžko vyslovitelné, nebo jen tušené procesy.

Diskurs tradice a postmodernity

Nastolením otázek *co* a *jak* se tančí bezprostředně souvisí s hledáním odpovědi na *to kdo, kdy, kde a proč* tančí. Při zodpovídání souhrnu těchto otázek se na všech dotazovaných úrovních promítá snaha porozumět významu tanečního projevu a zároveň rozlišit význam, který mu připisují samotní aktéři, od toho, který získává ze strany společnosti jako celku, kde je projev přijímán a reflektován. Všechny tyto otázky jsou vodítkem s jediným cílem - rozplést složitou síť sociálně a kulturně konstruovaných vztahů, jichž je člověk součástí a zároveň tvůrcem. Např. nastavení rolí muže a ženy v soudobé společnosti nemusí nutně odpovídat tomu, po čem oni podvědomě touží, a tanec může prozradit mnohé potlačované či skrývané emoce, či co by ve skrytu duše snad chtěli.

Jak už bylo řečeno, škála tanečních aktivit, které se v soudobé české společnosti uplatňují a mají své způsoby získávání kompetence a možnosti společenské performance,

je velmi rozmanitá. Vedle masově navštěvované tzv. taneční scény, přes kurzy a večírky orientálního či afrického tance až po folklorní soubory a kroužky. Mísí se zde prvky tradiční či etnické kultury s projevy globální sféry. Jak si vysvětlit tak široké spektrum zájmu?

Chování aktéra tanečních událostí a jeho podíl na vytváření např. iluze afinity a bezčasovosti, či úniku z reálného světa do hodnotového světa etnických kultur přispívá k diskursu modernity a postmodernity vedenému v současné době většinou v teoretické rovině kulturními a sociálními antropology a sociology (Augé 1999, s. 23 a Giddens 1998, s. 46). Co je moderní, co etnické a co je folklor pro soudobého aktéra? Tradiční jevy jsou v tomto případě zřejmě také světem iluzí, které možná spojují přítomnost s minulostí prostřednictvím přežitých nástrojů. Zdá se, že v tomto toku symboly přerušily pouto vztahů s kulturním zázemím, které jim dávalo život (Copans 2001, s. 84). Je to tedy jen iluzorní svět vystavěný pro únik ze současné reality, nebo naopak prožitek archetypálních způsobů chování? Jak tedy chápe dnešní člověk tradici v současnosti a co pro něj znamená?

To, co bylo u nás ještě před sto lety hnutím za záchranu a uchování mizejícího světa tradičních hodnot, má dnes ve společnosti zcela odlišné konotace. Pojem folklor se zde naopak často stává synonymem bývalé totalitní masové zábavy. Na druhé straně etnické umění s neposkrvněnou pověstí slibuje „ryzí a zaručeně pravé“ hodnoty předindustriálního světa. Přesto jsou folklorní hudebně taneční seskupení, stejně tak jako např. africký tanec s doprovodem bubnů,

v současné době natolik navštěvovanou aktivitou části populace, že je na místě se domnívat, že jejich význam spočívá výhradně v afektivní dimenzi postmoderní společnosti. V tomto smyslu zaujímají vedle sebe rovnocenné místo a jsou stejně významuplné jak projevy považované za globální jevy, tak i kulturní vzorce místní či vzdálené taneční tradice. Těžko je lze od sebe oddělit, jejich společným jmenovatelem je to, že jsou zakotveny v hodnotovém systému soudobé společnosti a vypovídají o jeho stavu či uspořádání.

A tak vedle sebe vnímáme zdánlivě kontrastní prostředí tzv. párty, chápaných jako rituální tranzovní chování směřující (včetně využití psychotropních látek) k dosažení změněného stavu vědomí a získání pocitu všeobjímajícího a nekončícího koncenzu se všemi bytostmi tohoto světa a prostředí např. slováckého krúžku, jehož existence prozrazuje potřebu řádu a směřování k dosažení harmonie v partnerských vztazích (jaké nabízí párový tanec sedlácká) nebo souboru řecké národnostní menšiny a hledání národní identity (jsem Řekem, či Čechem?) více než její kolektivní vnější demonstrování či kurzů orientálního tance a objevení ženské přirozenosti (a krásy nezávislé na jejím striktně utvářeném mediálním obraze), stejně tak jako afroškoly s jejichmi prostředky dosahování euforických stavů štěstí a pospolitosti pomocí rytmické sounáležitosti. To vše jsou pocity v běžném životě chybějící. Taneční události vesměs tedy představují jakýsi virtuální svět mizejících či zmizelých prožitků a mohou být zrcadlem vyprazdňujícího se hodnotového systému postmoderní společnosti.

Poznámky:

1. Britská a americká tradice antropologického studia tance jako východisko svého zkoumání zdůrazňuje kontextové aspekty, zatímco evropské studium tance považuje za výchozí zdroj výsledný produkt - formu tance. (Thomas 1995, s. 168)
2. Anglické pojmy *competence* a *performance* užívané moderní lingvistikou zavedl teorie oboru N. Chomského a jsou dnes běžně užívány také taneční antropologií. Obě tyto skutečnosti mají pro existenci tanečního fenoménu ve společenských vztazích význam přímo klíčový. Aby mohlo dojít k performanci, je třeba vědět, jak to uskutečnit a získat před tím dostatečnou kompetenci. Podrobněji viz Stavělová 2001, s. 15-16.

Literatura:

- Augé, M.: *Antropologie současných světů*. Praha, Atlantis 1999.
- Bauman, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Slon 1995.
- Buckland, T. J.: *All dances are ethnic - but some are more ethnic than others: some observations on recent scholarship in dance and anthropology*. Ed. R. Ralph. In: *Dance Research*. The Journal of the Society for Dance Research 17, 1999, s. 3-21.
- Copans, J.: *Základy antropologie a etnologie*. Praha, Portál 2001.
- Copeland, R. - Cohen, M.: *What is dance? Readings in theory and criticism*. New York, Oxford University Press 1983.

- Giddens, A.: *Důsledky modernity*. Praha, Slon 1998.
- Hanna, J. L.: *Movements towards understanding humans through the anthropological study of dance*. *Current Anthropology* 20, 1979, s. 313-339.
- Hanna, J. L.: *To dance is human. A theory of nonverbal communication*. Chicago, University of Texas Press 1980.
- Kaepler, A. L.: *Dance in anthropological perspective*. *Annual Review of Anthropology* 7, 1978, s. 31-49.
- Kaepler, A. L.: *American approaches to the study of dance*. *Yearbook of Traditional Music* 23, 1991, s. 11-21.
- Lange, R.: *The position of dance in Contemporary European cultura*. An overview. Ed. R. Lange. In: *Studia Choreologica I*. Poznaň, Fundacja Instytut Choreologii v Poznaniu 1999, s. 9-38.
- Mauss, M.: *Les techniques du corps*. *Journal de psychologie* 32, 1934, s. 271-293.
- Polhemus, T.: *Dance genre and culture*. Ed. H. Thomas. In: *Dance, genre and culture*: 3-15. London, Macmillan Press Ltd. 1993.
- Stavělová, D.: *Člověk tančící*. *Taneční listy* 2000, č. 4, s. 16-17.
- Thomas, H.: *Dance, modernity and culture*. London: Routledge 1995.
- Youngerman, S.: *Method and theory in dance research: an anthropological approach*. *Yearbook of the International Folk Music Council* 7, 1975, s. 116-133.

RITUÁLNI MEJDAN POSTMODERNÍ DOBY

Klára Davidová

Od počátku devadesátých let 20. století se mezi naši mladou generací objevuje zcela nový způsob převážně víkendové městské noční zábavy. Jedná se o celonoční taneční *párty* (jak je účastníci sami nazývají). Charakteristická je pro ně rytmická elektronická hudba, tanec, specifické prostředí, oblečení, konzumace drog... Tvoří celek, který od svých účastníků vyžaduje určitý způsob chování, vzhledu a obeznámenosti se znakovým kódem prostředí.

Dnešní mladá generace nemůže existenci tohoto extravagantního fenoménu přehlédnout. Každý je nucen vůči němu zaujmout nějaký postoj. Jedná se o zábavu natolik specifickou a zároveň přitahující takové množství mladých lidí, že magnet, který v sobě má, musí útočit na něco podstatného... Zajímá mne, co je příčinou popularity tohoto jevu, proč vzbuzuje mezi mladými lidmi takový zájem.

Fenomén *taneční scény*, jak samo sebe zkoumané prostředí nazývá, je velmi široký pojem. Patří do něj taneční párty pořádané v klubech, které jsou přímo k tomuto účelu určené, jakož i jednorázové párty pořádané v prostorách, jejichž původní účel je zcela jiný (např. podzemní garáže, Veletržní palác, tovární haly apod.) Další kategorií jsou tzv. *Open air*, pořádané pod širým nebem. Jednotlivé akce a s nimi jednotlivé DJe (DJ - diskžokej), kteří na nich hrají, lze rozdělit podle hudebních stylů. Těch je mnoho a jejich počet zdá se ještě není konečný, stále nové vznikají a starší, méně úspěšné styly zanikají, mění svou podobu, prolínají se. Podoba taneční scény se proměňuje i v čase: od alternativní zábavy skupiny lidí, která vykazuje znaky homogenní subkultury, až po komerční masovou záležitost. Vedle tanečních párty jsou dalšími komponenty tohoto jevu časopisy, rozhlasová stanice,



televizní pořad, obchody s deskami, s oblečením, internetové stránky. Taneční scéna je svět sám pro sebe. Používá svůj jazyk. Slangových výrazů je bezpočet. K tomu, aby nezavščený člověk rozuměl např. článkům v časopise, by často potřeboval výkladový slovník. Všechny produkty taneční scény mají charakteristický design. Charakteristické je také využívání moderních technologií. Z taneční scény si člověk může udělat skutečného koníčka, zajímat se o nové trendy, jména, shánět hudbu nebo se učit mixovat desky (čili vytvářet taneční hudbu). Skrze tento zájem se lze identifikovat a najít si své místo ve společnosti. Není to však jediný způsob, jak lze taneční scénu „používat“.

Taneční scéna se ze skryté alternativní subkultury postupně mění v široce diferencovaný trh se zábavou. Zájem a popularita přitáhly sponzory a také pořadatele, kteří chtějí vydělat. To sice přineslo mnoho dříve netušených možností, ale zároveň pozměnilo celkovou atmosféru a ducha parties. Kvantita často neznamená kvalitu, a proto byl v počátcích onen vytožený zážitek pospolitosti prožívaný na párty tak nějak skutečnější. Od služebně starších členů tohoto „společnosti“ často slyším kritiky typu: „Už to není takové jako na začátku“ (míněno přibližně počátek devadesátých let). Rozdíl vidí v tom, že na počátku byla taneční scéna alternativou k mainstreamu. Zabýval se jí jen omezený okruh lidí, kteří se po určité době už mezi sebou znali minimálně od vidění. Informace o parties nebyly dostupné v médiích v takové míře jako dnes, člověk toužící po tomto druhu zábavy, musel vyvinout určitou aktivitu, aby zjistil, co, kdy a kde se koná. Musel mít skutečný zájem. Musel znát informační kanály této svého druhu subkultury. Letáky s informacemi byly k dostání pouze na několika místech v Praze, v klubech nebo v obchodech s deskami s taneční hudbou. Byl to underground, spiklenecká záležitost, něco skrytého a výjimečného. Fanoušci tanečních párty se navzájem poznali na pivní pohled i v každodenním životě podle specifického způsobu oblékání. Diskžokejové hráli spíše z čistého nadšení pro věc než pro výdělek. To se odráželo v atmosféře párty, která byla přátelská a uvolněná. Dnes se stává z původně alternativní záležitosti hlavní proud a tomu odpovídá komercializace celé taneční scény. O párty se z médií dozvídá mnohem více lidí, zmizel vzrušující pocit něčeho výjimečného, spiklenecké sounáležitosti s ostatními návštěvníky párty. Hraní na parties je pro DJe prostě obchod. Účastníci už se navzájem neznají ani od vidění a netvoří již tolik homogenní skupinu. Tyto faktory zpětně ovlivňují celkovou podobu taneční scény. Zdá se, že na počátku devadesátých let by se dalo hovořit o vzniku nové subkultury. Skupiny lidí, kteří vyznávají společný způsob trávení volného ča-

su, podobně se oblékají, používají stejný jazykový kód a cítí vůči sobě pocit sounáležitosti. Členové této subkultury skrze ni určili svou identitu a cítili se v jejím rámci bezpečně a přijímání svým okolím. Dnes je situace nepřehledná. Taneční scéna je masová záležitost a motivy, které návštěvníky přivádějí na párty, jsou různorodé. Je složité rozeznat, nakolik jsou původní „ideje“ spojené s taneční scénou u všech návštěvníků párty zachovány.

Jako reakce na proces komercializace a zmasovění vznikl pravděpodobně v rámci taneční scény samotné alternativní proud, tzv. *sound systémy*. Jde o skupiny lidí, kteří hrají elektronickou hudbu a pořádají party. Rozdíl je, že účastníci se navzájem více méně znají, nebo se lze dopídit určité vztahové sítě „kdo je od koho“. Jedná se o amatérskou, nekomerční záležitost. Hudba je tvrdší a také celkový image aktérů je jiný - drsnější, méně „nabýskaný“. Ti, kdo chodí na sound systém, většinou nechodí na klasické párty, cítí k nim despekt a odsuzují jejich komerčnost. Odsuzují také konzumní způsob života většinové společnosti. Jsou tedy spojení nejen stylem zábavy, ale životním stylem jako takovým. Taneční scéna je dnes tedy mnohoznačný, vnitřně strukturovaný pojem. Pokusím se nalézt společného jmenovatele všech jejích podob.

Základem veškerého dění je taneční párty odehrávající se převážně o páteční či sobotní noci. Tato událost je celek, systém tvořený řadou nezastupitelných elementů. Tím nejdůležitějším prvkem je DJ.

DJ

je člověk, který produkuje rytmickou elektronickou hudbu prostřednictvím gramofonů a mixážního pultu. Kvalitní mixážní pult mu umožňuje téměř jakoukoli úpravu zvuku, který získává z desek (z několika najednou). Mění rychlost, potlačuje výšky, opakuje libovolně části skladeb a podobně. Hudba a ten, kdo ji má v rukou, významně ovlivňuje atmosféru párty. Pokud na párty existuje nějaká hierarchie, DJ je na jejím vrcholu. V první řadě on určuje, jak se budou lidé bavit, protože hlavní způsob zábavy na párty je poslech hudby a tanec. Jde o základní stavební kameny. Kvalita interakce DJe a tančících, jejich vzájemné sladění, je velmi důležitá. Tanečnick se vědomě „odevzdává“ hudbě, nechává se jí unášet. DJ si je dobře vědom své role a moci, která z ní vyplývá. Snaží se manipulovat s tančícím davem pod ním (sídlí většinou na zvýšeném místě v čele tanečního „parketu“) tak, aby hudbou citlivě gradoval emoce tančících až k naprosté euforii. Důležitá je pro něj schopnost naladit se na atmosféru v sále. Mimojině i poznat „na čem tančící převážně jedou“ (čili jakou

aplikovali drogu), protože to ovlivňuje jejich naladění a citlivost k hudbě.

Taneční párty zvnějšku připomíná novodobou formu tradičních rituálů. Pravidelný úderný rytmus hudby (na párty průměrně 130 beatů za minutu), monotónní rytmický tanec, jehož cílem je jakýsi trans - nevední stav vědomí, to vše podporováno konzumací psychotropních látek. Pokud bychom přijali toto srovnání, DJ je novodobý šaman. Rituálu se účastní, ale zároveň stojí nad ním. Musí být schopen zachovat si odstup. Vede účastníky rituálu, manipuluje jimi, ti jsou si toho vědomí a plně se oddávají jeho moci.

Tanec naplněný emocemi

je prostředkem k dosažení euforie, stavu uvolnění a radosti je dalším nezastupitelným elementem této události. Forma tance není pevně určena. Jde o tanec nepárový, improvizovaný, tančí se v davu, ale ne kolektivně. Základem je podupávání (téměř na místě) v rytmu hudby. Zapojení pohybů

trupu, rukou a hlavy záleží na individuálních schopnostech a chuti tanečníka (zdá se, že styl tance je podmíněn také druhem drogy, kterou má tanečník v sobě, tedy tím, jak je ovlivněno jeho vnímání hudby). K vytváření a podpoře stylu přispívají tzv. go go tanečníci. Tančí za peníze obvykle na vyvýšeném místě a svým extravagantním zjevem a dotaženým tanečním stylem jsou v danou chvíli čistým produktem taneční scény. Mohou sloužit jako zdroj inspirace pro ostatní. Styl tance, stejně jako způsob řeči a oblékání, podléhá nepsaným pravidlům. Neexistuje uniforma ani přesně dané kroky, pouze jakási nevědomá škála toho, co je povoleno. Každý tanečník cítí, co je vhodné a co ne. Co je vítaný výstřelek a co je naopak znakem být mimo. V tomto rámci je individualita a fantazie podporována.

Problematické je vymezení prostoru určeného k tanci. Existuje cosi jako taneční „parket“ (nikdo jej ale takto neoznačuje, proto uvádím pojem v uvozovkách), kde se shromažďuje většina tančících, ale tančit lze v podstatě všude, kde je sly-



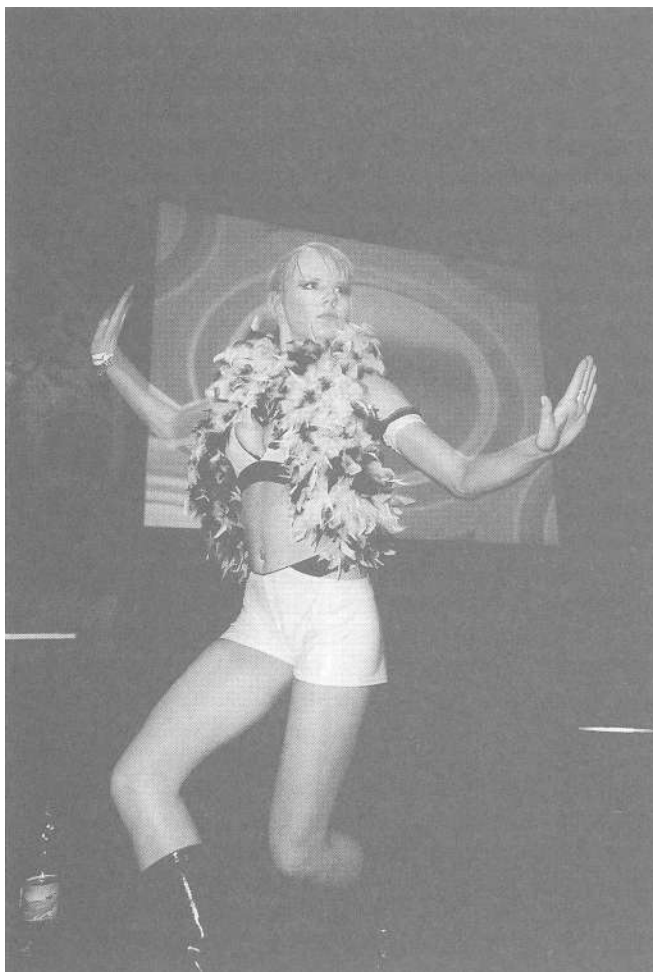
šet hudba (na párty není místo, kde by hudba slyšet nebyla). Prostor pro tanec není nijak striktně vymezený, pohybovat se lze bez jakýchkoli předem daných pravidel. Stejně dobře mohou na baru tančit, jako na „parketu“ popíjet. Být na párty znamená neurčitě těkat po prostom s občasnými zastávkami u baru, na „parketu“ či jinde. Nikdo nemá svůj stůl jako na tradičních tanečních zábavách, lidé nejsou zakotveni na jednom místě a tím nějak omezeni. Bez předem daného plánu a bez jakýchkoli zvnějšku určených pravidel, co se kdy bude dělat a s kým, se návštěvník libovolně pohybuje po prostom, nebo jen tak postává a pozoruje dění.

Jak se vlastně tanečník dostane na „parket“? Je to často těžko postřehnutelný okamžik. Tanečník je k tanci prostě stržen emocemi. Neexistuje žádné jiné pravidlo než to, že má chuť jít tančit. Buď má náladu tančit, protože mu začala v těle pracovat látka, která ji vzbuzuje, nebo má náladu jen tak samu o sobě. Pokud je tato podmínka splněna, nemusí se na nikoho ohlížet, a buď začne tančit přímo na místě, kde do té doby stál, anebo (a to je častější) se přesune na „parket“. Je také možné nejdřív na „parketu“ jen tak postávat a poslouchat hudbu a až po libovolně dlouhé chvíli plynule přejít k tanci.

Na párty je významně využívána emotivní stránka tance. Ten je zde prostředkem k vyjádření pozitivních emocí a zároveň jsou jím (ve formě jednoduchého rytmického pohybu, který sám od sebe vytváří pozitivní náladu) tyto emoce podporovány a vytvářeny. Fenomén taneční párty popírá v naší společnosti zažitou ideu, že člověk, k tomu aby tančil, potřebuje nějaké speciální vzdělání či schopnosti. Tanec na párty je natolik oproštěn od formálních pravidel, že se může zdát, že tančí jen jakoby mimochodem. Není tedy důvod, proč netančit. Komu se jednou podaří odhodit zábrany, uvolnit se a vrhnout se do vím tance, nemůže než zjistit, že tančit umí a pravděpodobně vždy uměl, jen do té doby nenašel pro sebe vyjádření tancem vhodné prostředí. Tanec je natolik zásadní součástí celého systému, že být na párty a neumět tančit je protimluv.

Cílem tance je nechat se unášet hudbou, uvolnit se. Tomu pomáhá ponoření se do vnitřního světa (někteří mají v oblibě černé brýle, které poskytují pocit soukromí vlastního mikrosvěta). Na jednu stranu to tedy vypadá, že tanečník si zcela vystačí sám se sebou, že je středobodem svého vlastního vesmíru. Často jsem ale slyšela, že dobrá párty znamená nejen „dobrá hudba“, ale také „dobří lidi a atmosféra“. To, co je pro tento druh zábavy přitažlivé, se zdá být možnost sám na sebe při tanci zapomenout a stát se součástí odindividualizované masy, která zároveň poskytuje pocit sounáležitosti a bezpečí. Tanečník cítí, že jsou v tom všichni spo-

lu (při tanci nedělá rozdíl mezi známými a cizími). Všichni tančí ve stejném rytmu. Nikdo se navzájem nezkoumá a nekritizuje, naopak. Při tanci jde o to se uvolnit a vůbec nemyslet na to, zda tančím hůře či lépe než ostatní. Tanečníci vyjadřují přijetí sebe i okolí. Jde o to být sám sebou, nehrát žádnou roli, odhodit masku a prostě mít radost z pohybu, z hudby, z lidí kolem. Zbavit se sebe sama, „vypnout soustředěné sebezpozorování, přináší opojný zážitek svobody bez omezení“ (Bauman 2002, s. 106), podle analýz Henninga Becha je takový zážitek vlastní městskému stylu života. Masa tančících je tedy anonymní, ale není vnímána jako cizí, nebezpečná, ale jako přátelská a akceptující. V tomto případě jde o ideální prožitek, „dobrou párty“, který není zrealizován vždy. Záleží na mnoha faktorech, od kvality DJe, počtu návštěvníků (ani



moc, ani málo), vydařeného pořadí setů (každý DJ hraje přibližně dvě hodiny, kdy nepřetržitě mixuje), přes frontu u šatny až po to, kolik lidí vstalo ráno špatnou nohou. Prožitek „dobré párty“ je velmi individuální a může se lišit. Nicméně pokud se párty povede, zdá se, že pro její účastníky jsou emoce prožité při tanci silnější a lepší než cokoli, co lze prožít v každodenním životě. Ne každý je ovšem schopen se uvolnit a tančit bez požití nějaké podpůrné látky.

Droga

je další prvek, který má ve struktuře taneční párty svou významnou roli. Nemíní se jen tzv. tvrdé drogy jako pervitin, LSD, kokain, extáze ale i alkohol a marihuana, zkrátka vše, co dokáže odbourat zábrany. Výše jmenované je na párty bez problémů k dostání, stačí se jen chvíli pozorně rozhlížet kolem. „Taneční drogou“ v pravém smyslu slova je nazývána extáze, která vede nejspolehlivěji k výše popsanému vytouženému prožitku. Člověk po jejím požití zažívá „stavy nepřirozené empatie ke všem lidem, euforii, štěstí, pocit sounáležitosti s okolím, má dostatek energie a necítí potřebu spánku. Dále dochází ke zvýšení krevního tlaku, tepové a dechové frekvence, a tak k dokonalému sladění s rychlou rytmickou hudbou“ (Doležal 2001, s. 1). Tanečník se pak cítí naprosto přirozeně a uvolněně, cítí, jakoby hudba byla jeho součástí a pohyb jediným způsobem bytí. Sounáležitost s okolím dodává pocit, že všichni kolem momentální okamžik prožívají stejně. Díky tomuto pocitu pospolitosti a bezpečí se tanečník dokonale uvolní a zážitek je ještě intenzivnější. Droga samotná tedy není cílem, ale prostředkem k prožitku, který jinde než na párty není možné prožít. Všechny nitky, které spřádají celek párty, mají stejný cíl. Vytvořit vhodné prostředí: atmosférou, kulisami, barvami, hudbou a tancem k tomu, aby člověk mohl uniknout ze všednosti a celým svým tělem zevnitř i z vnějšku mohl prožít stavy dnešní společnosti tolik žádané: exaltované až euforické štěstí v exotickém nevšedním prostředí, spolu s prožitkem bezpečí, který poskytuje přátelsky naladěné okolí. Jedním z prostředků, jak takové prostředí vytvořit, je světlo.

Osvětlení

Obyčejné rozptýlené osvětlení by bylo na závalu atmosféře párty. Používají se barevná světla, stroboskop, lasery, které spolu s projekcemi nejrůznějších abstraktních, absurdních, v rytmu se pohybujících barevných tvarů a prostorů významně podtrhují a spoluvytvářejí patřičnou atmosféru. Stejně jako hudba má svého DJe, světla a světelné projekce mají dnes již téměř na každé párty svého VJe - videožokeje. „VJ prostřednictvím notebooku, mixážního pultu a kamery vytváří

videoprojekce“, které běží na velkých plátnech rozvěšených po prostoru párty (většinou za DJem, tak aby na projekci tančící dobře viděli). „Základem práce jsou tzv. loopy - předtočené videosmyčky s různou tematikou, které VJ upravuje pomocí speciálních efektů. Přímou na párty pak počítač reaguje na úder hudby, a tak je audio i vizuální stránka prožitku sladěna. VJ je v několika vteřinách schopen zareagovat na měnící se rytmus střihem, nebo jinou úpravou své celonoční projekce. VJs je na světě jen pár set a jsou na rozdíl od DJs, kterých je nespočet, spíše komunitou než konkurencí. VJ-ingem se příliš uživit nedá. VJs často svítí téměř zadarmo a živí se jinak (např. designem, reklamou atd.)“ (Kohlova 2003, s. 25-27). Pokud bude vývoj pokračovat v daném směru, dá se předpokládat, že i z VJs (jako z DJs) se stanou více méně profesionálové a nechají si svou práci patřičně zaplatit.

Místem pro polykače ohňů

by se dal nazvat celý prostor, kde se párty koná. Ať už venku na louce, v podzemní garáži, či v klubu, vždy zde naleznete následující: stage (podium) pro DJ, prostor pro tanec a bar (jeden a více). Podií může být (a většinou je) několik a hraje se na nich současně, aby návštěvníci měli možnost výběru. Jedno podium je vždy hlavní, na něm pak v neexkluzivnějším čase (zhruba mezi druhou až čtvrtou ráno) hraje DJ považovaný za hvězdu večera. Někdy také na párty naleznete tzv. chill out - místo, kde si můžete sednout a poslouchat klidnější hudbu, místo pro odpočinek či rozhovor. Na větších akcích pořádaných řádově pro tisíce lidí, je často k vidění improvizovaná čajovna, kde lze koupit i něco malého k jídlu a různé další atrakce (např. stan pro dámy připravený speciálně pro úpravy make-upu), fantazii se meze nekladou, naopak! Prostor párty tedy kromě možnosti tance nabízí i zázemí pro ty, kteří se chtějí bavit jinak. Speciální místo je tzv. VIP (very important person) bar, kam „obyčejní smrtelníci“ nemají přístup. Místo pro „ty důležité“, čili sponzory, pořadatele, DJs atd. a jejich známé. Vyskytuje se hlavně, když se jedná o monstrózní akci pro tisíce lidí a už jen koupit si pití u baru je pro neVIP díky návalu problém. VIP prostory jsou dalším důsledkem komercializace a zmasování celé taneční scény, která byla původně subkulturou bez vnitřní hierarchie.

Do koncepce stvoření jiné reality, než je každodennost, zapadá i styl vybavení prostoru, které dbá na originalitu a neobvyklý design (kosmický, industriální, hypermoderní...). Důležitou součástí každé párty jsou nevšední dekorace (různé umělecké instalace apod.), které se připravují na každou významnější akci vždy znovu a vytvářejí je profesionální výtvarníci. Doplňkem, který umocňuje pocit přítomnosti v jiném ves-

míru, jsou také různá neobvyklá vystoupení - žonglování, polykači ohňů, „tanec“ na chůdách, krátká taneční vystoupení, vše samozřejmě v neobvyklých kostýmech. Jsou předváděna jen jakoby mimochodem. Nikdo je neohlašuje, hudba nepřestává hrát, maximálně se nenápadně přizpůsobí atmosféře daného výstupu. Jsou takovou třešničkou na dortu nebo možná spíše jednou z třešniček, které zdobí párty.

Bezčasovost

těto taneční události se projevuje výrazně a mnoha způsoby. Nejenže prostředí, ve kterém se párty koná, navozuje pocit jiné neobvyklé planety. To obvyklé, naše všední realita, nemá v kontextu párty žádné místo. Po celou dobu trvání žádné *jinde* neexistuje. Nebo by alespoň v ideálním případě existovat nemělo. Cílem je, zrušit všední časoprostor a navodit iluzi rajske bezčasovosti. Neexistuje žádné oficiální zahájení a ukončení párty. Začít začátek a konec je v podstatě nepřijemné. Každý se snaží přijít tak akorát pozdě (aby už párty byla v plném proudu) a odejít nejlépe ještě před koncem (např. na *after party*, která navazuje v jiném klubu), čili před zastavením hudby a rozsvícením světel, které konec oznamují. Party obvykle začíná kolem deváté hodiny, ale zábava a tanec se rozjiždějí až kolem půlnoci.

Zajímavý je moment, jak se vlastně začne tančit. Je stejně nepostihnutelný, jako příchod konkrétního tanečníka na „parket“. Zhruba do jedenácti hodin (někdy dříve, někdy později) je na „parketě“ prázdná, přestože hudba už hraje. Potom, co se dostatečně zaplní prostory kolem „parketu“, začnou tančit první odvážlivci. Ale jaký mechanismus způsobí, že ze stavu „nikde nikdo“ je během chvíle najednou přeplněno a zábava v plném proudu, je zkrátka pouhým okem věc nepostižitelná. Mám pocit, že párty je takový specifický organismus, obrovská molekula, v níž se neuspořádaně a neustále pohybuje nespočet různě nabitých atomů, které na sebe libovolně narážejí, vytvářejí rozličné konstelace, které se opět rozpadají, aby mohly vzniknout nové...

Mircea Eliade popisuje zábavu v moderní společnosti jako pokus o „únik ze světského času“. Moderní člověk pociťuje úzkost z historického profánního času a cítí nejasnou potřebu podílet se na kvalitativně jiném čase, na čase bájném, který odstraňuje přítomnost (všední každodennost). V tradiční společnosti k tomuto účelu sloužily mnohé rituály, modernímu člověku k prolomení jednotlosti času slouží zábava. Když se člověk moderního světa jde v pátek večer bavit, nevědomě se snaží, „vyjít ze své historie a prožít odlišný časový rytmus“ (Eliade 1998, s. 22). Z tohoto pohledu je taneční párty neobyčejně zdařilým pokusem postmoderního

zrušení historického času a dosažení jakési repliky prvotního - nediferencovaného, bezčasového, radostného - mytického ráje.

Broskvičky zdarma

Věkové rozmezí návštěvníků párty se pohybuje (podle ankety časopisu *Tripmag* a serveru *Techno.cz*) většinou od 15 do 30 let, vzdělání na úrovni střední školy - 69%, vysoké školy - 14%, základní školy - 7%, neurčeno zůstává 10%“ (Doležal 2001, s. 33). Sociální zázemí nelze generalizovat. Jisté ale je, že návštěva párty není levnou záležitostí. Vstup na párty stojí průměrně 200 Kč, nápoje jsou také dražší než obvykle, k tomu se často přidávají výdaje za drogy (např. jedna extáze stojí kolem 200 Kč) a ve výsledku není žádný problém utratit za noc i 1000 Kč. Z toho vyplývá, že finanční situace návštěvníků párty je velmi dobrá. Pokud člověk není pěkná mladá slečna, která může počítat s tím, že se seznámí s někým, kdo jí rád zaplatí drink (dívky mají také často do určité hodiny vstup zdarma), musí mít s sebou dost peněz, které je připraven utratit. Neméně důležitá je také investice do vlastního vzhledu. Párty je mimo jiné také prostor pro sebe-demonstraci. Určitý sklon k exhibicionismu je výhodou. Svě místo zde má extravagantní oblečení i make up. V neobvyklém prostředí a atmosféře párty si člověk může dovolit vypadat mírně řečeno nevšedně. Záležitostí jako blikající tykadla, kožešinové sukně a doplňky (např. vzorek à la dalmatin), muži v sukních apod. nejsou nic výjimečného a nikoho nešokují. Pokud člověk nepotřebuje sám sebe zviditelňovat tímto způsobem, musí být oblečen minimálně v rámci toho, co je „in“. Hodí se, aby bylo vidět, že se před odchodem na párty alespoň podíval do zrcadla a zamyslel se nad tím, co má na sobě a zda je to vhodné. Záleží samozřejmě na pohlaví, na slečny jsou v tomto smyslu na párty kladeny větší nároky. Genderové stereotypy jsou zde dodrženy. Např. akce typu „broskvičky zdarma“ (dívky nemusí platit vstupné) jsou ukázkou pozitivní diskriminace. Taneční scéna nezpředměťuje ženu ani více, ani méně než kultura většinová. „Pravá techno roštěnka“ nosí vysoké podpatky, minisukni a stříbrnou podprsenku, nebo něco podobně vyzývavého a o zpředmětnění si přímo říká.

Podstatou párty však není upoutat a „ulovit“ člena opačného pohlaví. Cílem vyzývavého stylu je spíše extravagance, než někoho k něčemu skutečně vyzvat. Cílem párty je tanec, uvolnění, radost z prožitku. Je ovšem pravda, že někteří po-užívají párty také jako místo pro vystavování se a očekávají, že najdou své diváky. Čekají určitý druh sebepotvrzení. Potvrzení krásy, originality, tanečního umění, zkrátka potvrzení své hodnoty.

Za hranice všedních dnů

David Walsh ve své eseji *Saturday Night Fever: An Ethnography of Disco Dancing* zkoumá prostředí diskoték. Pokud jeho závěry srovnám s taneční scénou, jsou zřejmé určité podobnosti. V mnoha ohledech je taneční scéna dědicem tendencí započatých v nedávné minulosti. Walsh popisuje, že prostředí diskotéky úmyslně vytváří pocit určitého kouzla, neobvyklosti a vysokého životního stylu. Být na diskotéce je forma sebe prezentace jako někoho, kdo „na to má“ - vzhledem, penězi, schopností tančit, být společenský atd. Jsou zde i další shody: možnost svobodného, neformálního projevu, rozvolnění tradiční mužské a ženské role v tanci, věková struktura návštěvníků atd. Taneční scéna je sice v mnohém prostředí diskotéky podobná, avšak zachází ještě dál. Jako příklad může sloužit vymezení role muže a ženy. Na párty neexistuje cosi jako vyzvání k tanci - tanec je spíše

individuální záležitostí. Párty slouží mnohem méně jako místo k navázání vztahu než diskotéka. Walsh hlavní funkci diskoték vidí právě v tom najít si vhodného partnera, třeba jen na jeden večer. Tanec zde slouží jako prostředek k sociálnímu kontaktu, ale hlavním cílem je naopak opustit parket a být s „ulovenou kořistí“ někde o samotě. Párty může plnit i tuto funkci, ale není to její podstatou. Její spleť struktura poskytuje mnoho možností a je jen na každém jednotlivci, jak je využije a zhodnotí. V tomto ohledu je fenomén taneční párty zrcadlem postmoderní doby.

Již jsem hovořila o tom, že rozdělení rolí muže a ženy je vzdáleno tradičnímu pojetí (absence vyzvání k tanci, nepárový tanec, podobný taneční styl u obou pohlaví, muži v sukničích) i přesto, že určité tradiční vzorce přetrvávají (vzít si minisukni a nechat se pozvat na drink je stále „v pořádku“). Klasický vzorec muž - žena je rozměňován celkovou přeseexualizo-



vaností, ale netradičně zaměřenou: veřejně demonstrováná homosexualita (jak u mužů, tak u žen), extáze, která podporuje smyslnost (zvýšená citlivost na dotek, rozněžnělost a záliba ve všem krásném - zároveň se všechno zdá krásné) ne ovšem zaměřenou na opačné pohlaví, ale obecně na cokoli a kohokoli. Hranice toho, co se může a co ne, je například oproti diskotéce posunuta. Nikdo však není nucen nacházet se v rovině extrému. Muž v sukni, který s blikajícími tykadly na hlavě veřejně demonstruje svou homosexuální orientaci je i v tolerantním prostředí taneční scény vnímán jako extrém, ale je to extrém stále přijatelný a pohoršovat se prostě není nutné. Každý si může libovolně vybrat, která poloha mu ve škále „konzervativní“ až „extrémní“ vyhovuje.

Zygmunt Bauman popisuje postmoderní kulturu jako „povodeň, záplavu, nadbytek informací, zvuků a pohybů se sémantickým základem, na jejichž vstřebání nemáme čas“ (Bauman 2002, s. 37). K tomu, aby nás něco zaujalo a uspokojilo, to musí být velmi intenzivní a výjimečné, aby se to v záplavě, která nás obklopuje neztratilo! A o uspokojení našich tužeb jde podle Baumana v postmoderní společnosti především. Dnešní člověk je v pivní řadě „sběračem prožitků“ (Bauman 2002, s. 6). A jak už bylo řečeno, skutečnou hodnotu mají pouze prožitky výjimečné, extatické a ohromující. „Výkonnost postmoderního těla se měří podle toho, jak hluboce je schopno dojmy vstřebávat a jak kvalitně je prožívá. Tělo je hlavně orgánem spotřeby a konzumu. A je tedy nuceno a cvičeno k tomu, aby se oddávalo pudům, aby se uvolnilo a nekontrolovalo“ (Bauman 2002, s. 83). „Člověk hledá nové zajímavé zkušenosti, které může dodat pouze jinakost - to, co se liší od každodennosti“ (Bauman 2002, s. 51). K tomu slouží velmi dobře cestování, nejlépe na druhý konec světa, kde je

to skutečně jiné a tím exotické. Postmoderní zábava nutně kopíruje charakter své doby. Vezmeme-li v úvahu Baumanovu charakteristiku postmoderny, taneční scéna je jejím jasným produktem a zrcadlem. Návštěva párty je něco jako výlet do Thajska. K uvolnění těla, aby mohlo prožít dojmy (intenzivní, exotické) bez zábran, je párty vhodné prostředí. Postmoderní pojetí života jako „souboru možností“ (Bauman 2002, s. 34), které je možné (a tedy nutné!) plně využít, vede k potřebě flexibility, k potřebě „volného prostoru, v němž se můžeme pohybovat v libovolném směru“ (Bauman 2002, s. 75). I na tuto potřebu prostředí párty přesně odpovídá (nevymezení rolí, neurčenost pravidel), stejně jako na stálou potřebu nacházení „nových a ještě nevyzkoušených kanálů na odrea-gování“ (Bauman 2002, s. 82). Také vztahy, které jsou na párty navazovány, odpovídají postmodernímu charakteru mezilidských vztahů obecně. Anonymita městského stylu života vyvolává touhu po pospolitosti. Zároveň však má „člověk v postmoderní době možnost hledat svazky osvobozené od závazků do budoucnosti. Městský život generuje lovce požitků. Postmoderná se vyznačuje dočasností všech stavů a epizodičností událostí“ (Bauman 2002, s. 34)! „Vztahy mají konzumní charakter: trvají tak dlouho, jako rozkoše, které přinášejí“ (Bauman 2002, s. 107).

Pocit pospolitosti a sounáležitosti, který návštěvník párty prožívá, není založen na skutečných, trvalých vazbách, ale na schopnosti navodit si jej. To ho ovšem v očích těch, kteří jej prožívají nijak nedegraduje. Ve chvíli, kdy čerpají pozitivní dojmy, jsou pro ně skutečné. Nejde o to, co bude zítra nebo za hodinu, to je jiný příběh, další epizoda z postmoderního toku života. Z těchto paralel vyplývá, že taneční scéna je svou podstatou postmoderním fenoménem a zrcadlem doby.

Literatura:

- Bauman, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Slon 2002.
Doležal, F. X.: *Tanec*. Reflex 2001, 28.5., s. 29.
Eliade, M.: *Mýty, sny a mystéria*. Praha, Oikumene 1998.
Hutson, Scott R.: *Technoshamanism: Spiritual Healing in the Rave Subculture*. Music and Society, 1999, Vol. 23, Issue 3, s. 53-25.

- Kohlová, L.: *Noc rozsvítí VJ*. Magazin Lidových Novin 2003, 21.3., s. 25.
Walsh, D.: *Saturday Night Fever: An Ethnography of Disco Dancing*. In: *Dance, Gender and Culture*. Ed. H. Thomas. London, Macmillan Press Ltd, 1998, s. 112-118.

Foto Agentura WAX, 2002 a 2003.

TAKOVÝ ČESKÝ ORIENT. BŘIŠNÍ TANEC: ZPŮSOB JAK BÝT ŽENOU

Zdeňka Lammelová

Není to dlouho, co se v Čechách objevil tanec zvaný orientální břišní, který současně vzedmul velkou vlnu zájmu mezi českými ženami, které, jak by se na první pohled zdálo, byly zasaženy především závanem jeho exotičnosti, o níž se jim v době dřívějšího režimu mohlo jen zdát. Orientální tanec, tak jak se prezentuje u nás, je jakýmsi konglomerátem různých stylů, které k nám byly importovány z tanečních škol západoevropských zemí, obsahuje také řadu folklorních prvků různých oblastí arabského světa, nemalý vliv na jeho podobu má také moderní scénický a výrazový tanec, v neposlední řadě podání závisí i na osobnosti tanečnice, která jej vyučuje. Tak jako má tento tanec v zemích svého původu region od

regionu různorodou podobu, tak i v západních zemích, kde se tančí, prochází vývojem a znovuutvářením vlivem prostředí, v němž má specifickou funkci a význam, které již nejsou vázány na tradici, v níž vznikl. V českém prostředí má orientální břišní tanec také svou podobu, rozhodla jsem se proto provést terénní výzkum, který by mapoval české pojetí orientálního tance a jeho specifickou cestu. Zároveň mne zajímalo, proč právě tento čistě ženský taneční projev, který byl dříve tak úzce spjatý s tradičním prostředím islámských zemí arabského světa, nalezl u nás tak širokou odezvu.

Výzkum byl pro mě hlavně dlouhodobým aktivním pozorováním, spojeným s různými interview, doplněné dotazní-



Orientální tanec s mečem. Foto Z. Lammelová 2002.

kovou metodou a samozřejmě studiem pramenů a literatury. Sama se již delší dobu pohybují v prostředí tanečních studií a intenzivně se o tento tanec zajímám, což mi bylo nepochybně velkou výhodou. K tomuto vnitřnímu zúčastněnému etnickému pohledu aktéra, nazývaného také „verstehen“ přístup, však bylo třeba přidat i pohled vnější, etický, a sloučením obou těchto přístupů se pokusit interpretovat zkoumanou situaci. Jak píše Cliord Geertz, jde hlavně o to pochopit význam role symbolických forem (které vytváří i tanec), neboť: „Význam, ta nezachytitelná a špatně definovaná pseudoidentita, kterou jsme kdysi více než rádi přenechávali filozofům a literárním kritikům, se nyní navrátila do srdce naší disciplíny“ (Geertz 2000, s. 41).

Zdroje informací o historii, charakteru a technice tohoto tance se hledají obtížně. Většina běžně dostupných informací (např. na internetu), slouží hlavně jako reklamní upoutávka jednotlivých tanečních škol a studií. Tyto texty však nemohou být považovány za seriózní a odborný zdroj informací. O něco důkladněji je zpracována informační základna o orientálním tanci na mezinárodních internetových stránkách. Knihy, které by se touto tematikou zabývaly, u nás téměř neexistují, aktuální novinkou je publikace Petra Petříčka s názvem *V rytmu života*, proklamovaná podtitulem jako „přůvodce orientálního tance“, a útlá brožurka věnovaná výuce a technice jednotlivých tanečních prvků, kterou sestavila tanečnice Mila el Kral. Ani jedna však nespĺňuje předpoklady odborné literatury ani z hlediska kvalifikace autorů, ani alespoň výběrem použité literatury, o kterou by měla být jejich tvrzení opřena. Petříčkova publikace je založena na pramenech velmi pochybné kvality, vychází především z informací přístupných na internetu, některé pasáže jsou nerelevantní k hlavnímu tématu knihy. Jde tedy spíše o literaturou populární, místy až hodně reklamní a s velmi diskutabilní kvalitou sdělovaných informací. K dostání jsou také výukové videokazety orientálního tance, které vydávají jednotlivé tanečnice a taneční učitelky.

Významným zdrojem informací je *International Encyclopedia of Dance*. Heslo „Orientalism“ či „Belly dance“ nasměruje k „Danse du Ventre“, jak je tento tanec označován v Evropě. Další zmínky o tanci, který je u nás znám jako břišní či orientální, je třeba dále hledat pod jednotlivými zeměmi původu, např. Turecko, Egypt, Severní Afrika, Alžír nebo pod heslem „Islam and Dance“.

Zdařilou publikací je práce Wendy Buonaventury *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, která je opřena o rozsáhlou základnu odborné literatury a obsahuje velké množství ikonografického materiálu.

Jako novinka a módní záležitost

se začal tzv. břišní tanec v českých zemích objevovat přibližně v polovině devadesátých let 20. století. První impuls k rozvoji tohoto tanečního druhu u nás dala tanečnice Mila el Kral, která přišla z Německa, kde měla v Lipsku svoje taneční studio. V Německu již v té době zájem o orientální tanec začal opadat a sousední Česká republika se zdála být novou příležitostí, kde se uplatnit.

Vůbec poprvé se orientální tanec v západním světě objevil v USA na světové výstavě v Chicagu na počátku 20. století a Američané jej označili jako tanec „břišní“, jak je většinou označován i u nás. Označení odvozené od základní techniky tance - ovládnání břišní bránice, však není původní. Značného uplatnění se mu dostalo v německém prostředí, kde se jeho historie počítá na několik desetiletí. Určitý vliv na rozvoj tance a jeho zakotvení zde mohla mít početná turecká menšina, případně další imigranti ze zemí Blízkého východu a severní Afriky, jejichž počet v Německu je značně vysoký. Zdá se, že přičiněním zmíněných etnických menšin bylo umožněno šíření tohoto tance Evropě..

V Čechách bychom však mamě hledali jeho sepjetí s nějakou menšinou Blízkého východu či arabskou kulturou vůbec. Dokonce i počáteční německý vliv na pojetí orientálního tance u nás velmi brzy vybledl a tato forma tance se zde začala utvářet zcela svérázným způsobem. První studia orientálního tance se začala objevovat v Praze, kde jsou pro nové věci všeho druhu vždy nejpříznivější podmínky. Začalo zde působit několik učitelek orientálního tance, většina z nich českého původu. Svému tanečnímu umění se naučily různě po světě, např. v USA, Německu, kde funguje také akreditovaná síť škol orientálního tance, nebo přímo v zemích Orientu, např. Turecku, Sýrii. Většina z nich působila zpočátku pod záštitou Orient agency, která byla jednou z pivních výukových agentur orientálního tance v Praze. Brzy se však osamostatnily a začaly zakládat svá studia pro veřejnou výuku nejprve na území Prahy, v posledních dvou až třech letech také v Plzni, Brně, Ostravě a ve Zlíně. Také v dalších menších městech v Čechách a na Moravě lze nalézt podobné kurzy zařazené do výukových programů různých vzdělávacích a pohybových center či agentur.

K tomu, aby byl vytvořen obraz struktury orientálního či břišního tance, je třeba si uvědomit, co všechno pod tento pojem neodmyslitelně patří, co jej spoluvytváří. Bude třeba také rozlišit, jakou podobu má tento taneční druh v současném arabském světě a jaké se mu dostává konkrétně v Čechách. To, jakou podobu si tanec vytvořil právě zde, souvisí nejen se způsoby jeho výuky (získání kompetence), ale pochopitelně

možností jeho dalšího uplatnění (performance) v tomto socio-kulturním prostředí a s významem, jaký je mu touto společností připisován.

Současné podoby orientálního tance

jsou velmi rozmanité. Původní podoby sakrálního tance náboženských kultů a podoby lidových tanců jednotlivých kultur Orientu a zemí severní Afriky se postupně přetvářely od méně komplexních forem s velkým podílem improvizace až po tanec profesionálního rázu s pevně stavěnou choreografií, v jaké je také dnes jako divadelní představení nejčastěji prezentován.

V arabském světě lze stále ještě najít beduíny či různé folklorní taneční skupiny, které udržují tradici rodinných slavností na vesnicích i ve městech. Při těchto příležitostech je tanec velmi obvyklou, spontánní a improvizovanou záležitostí. V arabském prostředí se také často břišní tanečnice zve při příležitosti svatby (např. Egypt). Časté je provozování tance formou *baladí*, při němž publikum často sedí v kruhu a tanec utváří ze vzájemné interakce tanečnice s hudebníky a publikem. Z tohoto důvodu není nikdy pevně vystavěn, ale skládá se z jednotlivých řad tanečních prvků, které se vzájemně improvizovaně propojují. V tomto duchu se dá tanec přirovnat k orientálnímu koberci, kde stejně jako u tance, má každý jednotlivý vzor svou krásu, ale přesto, když se na něj díváme, vnímáme ho jako celek (Buonaventura 1998).

Zároveň je ale orientální tanec prezentován také divadelními spolky či jednotlivými sólistkami ve formě často vumělkovaného choreografického zpracování (Buonaventura 1998). Tzv. břišní tanec se ve své podstatě vyjadřuje velmi intimním způsobem a jako tanec, který souvisel mimo jiné také s plodnostní magií, nebyl původně určen pro jakékoli diváky. V současném divadelním podání však bývá tento aspekt záměrně potlačován, protože by jako negativní konotace erotiky mohl, podle jeho současných provozovatelek, způsobovat rozpaky a bránit tomu, aby byl plně respektován jako umění (Buonaventura 1998). Ve formě divadelního představení je tento tanec ochuzen o bezprostřední kontakt tanečnice s publikem, jak je to běžné v původním orientálním prostředí. Na představeních pro západní publikum, které je usazené v řadách tmavého divadla, kritické a navíc ovládá své emoce, se choreografická práce stává velmi nezbytnou. Mnohdy se tancem s pomocí pantomimy vyjadřují různé krátké epické příběhy, anekdoty, básně, které by přiblížily život a zvyky islámského světa. Při těchto představeních se také používá závoj, *sanz* - rytmické cimbálky, nebo se tančí s pochodněmi, svícem, *asájí* - holí, šavlí či hady.

Orientální tanec existuje v podobě neustálého procesu přetváření. Když arabské tanečnice přinesly tanec do Ameriky a Evropy, postupně do něj začaly pronikat cizorodé západní prvky. Každá zkušená tanečnice může obohatit klasický taneční repertoár svými variacemi. U nás se orientální tanec kombinuje např. s prvky scénického výrazového tance a je širokým polem pro kreativitu každé tanečnice, jejíž osobitý taneční styl se velmi pozitivně hodnotí. Avšak určit přesné hranice struktury, a tedy i definovat, co je orientální tanec, je v takovém množství vlivů velmi obtížné.

Hudební doprovod

je důležitým elementem při utváření struktury tance. Rytmické prvky hudby Blízkého východu daly vzniknout specifickému formálnímu pojetí hudby. Zatímco západní hudba používá přirozený smysl pro rovnováhu mezi napětím a uvolněním pomocí pravidelného rytmu a melodií, které se vyvíjejí v akordy, je pro hudbu východní primární rytmus, který vede melodii, jež se vyvíjí do různých vzorů. Termín „arabská“ hudba je však velmi zavádějící. Rytmy, tonalita, hudební nástroje i styl zpěvu se velmi různí kraj od kraje, určitý charakter hudby zůstává stejný. Jednou z podobností je, že spolu s formální strukturou si z minulosti uchovává silnou improvizaci kvalitu a je primárně melodická. Na rozdíl od západní hudby nemá vyvinuté využívání harmonie. Ta totiž závisí na pevném tónovém systému, což znamená neměnnou vzdálenost mezi jednotlivými tóny, jak ho známe ze západní hudby. Každá stupnice v „arabské“ hudbě má několik fixních pozic tónů a půltónů, ale mezi nimi se nacházejí další, které už pevně umístění nemají a při hře spadají pokaždé na značně odlišnou pozici na stupnici. V arabské hudbě jednoduchou oktávu - v západní hudbě složenou z osmi určitým způsobem vzdálených tónů, může tvořit něco mezi osmnácti až dvaadvaceti tóny s intervaly tak jemnými, jako je devítina tónu. Jediná kompozice zahrnující jednoduchou harmonii je taková, která se zakládá na západní melodii a stupnici.

Pouze špičkové břišní tanečnice znají pravidla, podle kterých se rytmy a tóny za sebou řadí a dokáží nejen na hudbu spolehlivě reagovat, ale zároveň řídit svým pohybem vývoj hudebního doprovodu. Tanec vzniká v součinnosti s hudebním doprovodem, který nemá samostatný základ, hudebníci sledují tanečnici a mění rytmy, hudbou navozují různé nálady přesně podle toho, jak požaduje. Smysl tohoto počínání vyplývá z hlavního úkolu tanečnice - vyjádřit emoce, které hudba vyvolává, a během improvizace sólového nástroje vyjádřit základní podstatu a kvalitu tohoto nástroje. Tanečnice a hudebníci se tedy vzájemně inspirojí a doplňují.

Tzv. arabská hudba, která se u nás prodává na nosičích, je již většinou poznamenána západním vlivem a pro západní ucho je tedy liběji znějící než hudba původní. K nejhybridnějším formám dospěla současná egyptská hudba, která je asi nejsilněji poznamenána mezinárodním vlivem a těžkou orchestrací. A právě egyptská hudba bývá u nás nejčastěji používána jak pro výuku, tak i pro taneční vystoupení. I když se v poslední době výběr hudby použitelné pro orientální tanec značně rozšířil, jsou stále nejsnadněji dostupná alba Egyptana Hossama Ramzyho.

Kostým

stejně jako hudba dotváří specifické vyjádření orientálního tance a i dnes k němu neodmyslitelně patří. Větší nároky na kostým přišly spolu s komercializací břišního tance, kdy se začal předvádět pro větší publikum, nebo na divadelní scéně. Aby byla tanečnice na tmavé scéně dobře vidět, používá se pro kostým pestrých barev a bohatého výrazného zdobení.

Podstatnou součástí kostýmu je pás s penízky. Ten zřejmě vznikl tak, že si tanečnice našivaly na pás mince, které po nich diváci házeli a takto tanečníci i platili. Ženy tedy celé své bohatství, pás s penízky, náhrdelníky, náramky a jiné šperky, neustále nosily na sobě, neboť v islámském světě nemohly vlastnit majetek, a pokud je muž zapudil, musely odejít jen s tím, co měly na sobě.

Kromě penízkového pásu tvoří kostým dlouhá sukně složená často z několika vrstev, nebo tzv. harémové kalhoty, které jsou bohatě nabrané a stažené u kotníků, přes ně se nosí zdobená suknice. Horní polovinu těla zahalují nejrůznější živůtky či zdobené podprsenky, které jsou v kombinaci s průhlednými rukávky typicky tureckou záležitostí. Součástí kostýmu jsou také nejrůznější pokrývky hlavy: závoje, čepičky, zdobené turbany, čelenky s penízky apod. Kostým může mít nejrůznější podoby, je zrcadlem osobitosti každé tanečnice a její kreativity. Je nezbytnou součástí tance, neboť podstatným způsobem dokresluje jeho emocionální vyznění. Tanečnice přizpůsobuje svůj kostým tomu, co se snaží tancem vyjádřit, přihlíží také k charakteru tanečního vystoupení či taneční příležitosti. Při vystoupení platí zásada, že se na každý tanec používá jiný kostým, proto tanečnice, která chce vystupovat veřejně, musí být náležitě vybavena.

O tom, že i dnes je oděv nedílnou součástí orientálního tance, vypovídá výsledek dotazníkového výzkumu, kde 60 % dotázaných žen odpovědělo, že kostým je nemalá investice, ale patří k tomuto tanci. Dalších 25 % žen zastává názor, že bez kostýmu by to nebyl orientální tanec. Zbývajících 15 % respondentek kostým nepovažuje za tak důležitý.

V tanečních kurzech je už u mírně pokročilých tanečnic, které se orientálnímu tanci věnují přibližně rok, pás s penízky nezbytnou taneční výbavou, kterou vlastní téměř každá účastnice. Na zbývajících částí tanečního oděvu se již takový důraz neklade, záleží už jen na kreativitě každé jednotlivé ženy či jejich finančních možnostech a ochotě investovat do této zájmové činnosti.

Většina kostýmů, které jsou na našem trhu k dostání, je dovezena buď z Německa, nebo přímo z Egypta, který je jedinou z orientálních zemí, kde došlo k nejvýraznější komercializaci břišního tance. Viditelnou konkurenci egyptskému importu vytváří české zakázkové krejčovství, neboť mnoho žen dává přednost tomu nechat si ušít kostým na míru a dle svých představ. U některých tanečních studií působí švadleny, které šijí orientální kostýmy na zakázku, ale jejich jednoduché (a tedy i finančně dostupné) modely se objevují i na pultech malých butiků s orientálním zbožím. V Plzni dokonce nedávno vznikl na základě poptávky po tanečních kostýmech Atelier Ogg, kde je možné si nechat kostým navrhnout i ušít.

S výukou břišních tanců tedy souvisí zvýšený výskyt obchůdků s orientálním zbožím a pomůckami pro tanečnice, jako jsou kromě kostýmů a nejrůznějších variant zdobených penízkových pásů např. závoje, činelky, pokrývky hlavy, šátky, náhrdelníky a jiné šperky, také nahrávky na hudebních nosičích. Tyto obchody bývají součástí tanečních studií, které kromě výuky břišního tance nabízejí ženám i možnost zakoupení potřebného vybavení pro tanec.



Tanec s hadem. Foto Z. Lammelová 2002.

S vánkem ve vlasech

je možné se naučit břišnímu tanci. Tak a podobně bývají nazývány např. zájezdové kurzy s výukou tohoto tance v přímořských letoviscích nabízené různými cestovními kancelářemi. Pokud hovoříme o tanci jako o sociálně konstruované situaci (jak je často i v taneční antropologii pojímán), člověk pro to, aby byl schopen tanečního vyjádření, nejprve potřebuje tanec v sobě objevit. Obecně je pocítována nutnost zvládnout určité základní dovednosti a techniky tance, které člověku postupem času otevírají cestu k schopnosti tanečního projevu. „Aby jedinec mohl začít tančit, potřebuje vědět, co má tančit.“ Získáváním taneční kompetence se tedy rozumí osvojení si určitého tanečního systému (Stavělová 2000, s. 16).

To, jaké místo určitý taneční projev zaujímá ve společnosti, lze pochopit i poznáním způsobů, jak je možné si jej osvojit. Je tedy třeba zachytit způsoby, jakými se vyučuje orientální tanec a uvést jistá specifika, která jsou se získáváním a šířením této konkrétní taneční kompetence spojeny.

Výuka orientálního tance nejčastěji probíhá formou tanečních kurzů, které se konají během školního roku jednou týdně 1-1,5 hodiny. Kurzy vedou taneční lektorky, které působí buď samostatně a vyučují v prostorách tělocvičen, nebo si založily taneční studio, centrum, agenturu, či vlastní školu pro výuku orientálního tance, kde spolu s nimi vyučují i další lektorky. Přesnější počet existujících tanečních studií, škol či agentur a lektorek vyučujících orientální břišní tanec se téměř nedá zachytit, neboť doposud v ČR neexistuje registrace či certifikace, která by opravňovala jejich působení. V roce 2002 však vzešel podnět z jednoho tanečního centra, na jehož základě byla založena „Asociace orientálního tance“ (AOT). Její působení u nás je v samotných počátcích a o její existenci se zatím mnoho neví. Pod záštitou AOT působí několik kvalifikovaných tanečních učitelek, které mají zájem zajistit kvalitní výuku jak veřejnosti, tak i dalších tanečních lektorek a umožnit profesionální šíření tohoto tance. AOT by ráda získala akreditaci MŠMTV ČR a chtěla by nabídnout veřejnosti záruku kvalitní a profesionální výuky v rámci členských akreditovaných tanečních škol s dobře vyškolenými lektory a oddělit tak amatérské vyučování orientálního tance neakreditovanými lektorkami. Podobné asociace fungují např. v USA nebo v Německu, kde však členství také není zákonem stanovené. Je otázkou budoucnosti, podaří-li se nově vzniklé asociaci naplnit své cíle, nebo zůstane jen pouhou formální organizací.

V současné době vyučuje v Praze orientální břišní tanec několik organizací: Zambra, Centrum orientálního tance, Centrum Spiral, Sájjida, Orient Agency, A-Centrum, Óm centrum, Dance d'Orient, Akademie orientálního tance, dále orientální

tanec vyučuje Líza Végrová, Anife Vyskočilová a další. V Plzni, Brně a Ostravě vyučuje orientální tanec Orient centrum Eriky Kovářikové a ve Zlíně působí tanečnice Layla. O výuce orientálního tance v dalších městech podrobnější přehled nemám, ale pokud se vyučuje, tak převážně v rámci jiných kulturních či sportovních zařízení a organizací, samostatné školy pro výuku orientálního tance v menších městech zatím nepůsobí.

Každá taneční škola, agentura či nezávisle působící taneční lektorka kromě běžné výuky pořádá víkendové výukové semináře, které bývají často speciálně zaměřeny na určitou techniku tance např. se závojem, šavlí, činelkami nebo na taneční styl v určitém rytmu, popř. jen na prohloubení již naučených tanečních prvků určité pokročilosti. Během letních prázdnin se pořádají různé výukové pobyty s břišním tancem nejen v ČR, ale stále častěji se objevují nabídky pobytových zájezdů s výukou břišního tance např. v Tunisu či v Maroku.

Oficiálně neexistují jakékoliv podmínky, pravidla či zákonná opatření, která by stanovovala a prověřovala kvalifikaci pro výuku orientálního tance. Za taneční učitelku bývá považována každá tanečnice, která tanec vyučuje, což je všeobecně považováno za její způsobilost pro výuku. Pokud tanec ovládá lépe než ostatní, je respektována jako učitelka tance, nicméně tato skutečnost ještě v žádném případě není zárukou kvalitní výuky. Pro stanovení způsobilosti k výuce hraje také nezanedbatelnou roli osobnost tanečnice, která, jak bývá zvykem, často působí pod pseudonymem. Netradiční jméno jí propůjčuje dojem exotičnosti a záhadnosti, které je ostatně veřejností očekáváno. Pokud se člověk delší dobu pohybuje v tomto prostředí, neunikne mu, kdo je skutečně považován za „tanečního mistra“. Za takové je považováno jen pár břišních tanečnic, od nichž je možné se stále učit a které poskytují určitou záruku už svou osobností, pro niž jsou respektovány. Tyto elitní taneční učitelky potom vyučují další generaci lektorek. Obecně lze říci, že schopnost lektorky a kvalita výuky se odrážejí ve spokojenosti či nespokojenosti jejich žáků, kteří svoji zkušenost šíří dále. A tak i zde platí, že spokojený zákazník je nejlepší reklamou. Je nutné poznamenat, že výuka břišního tance je dnes předmětem úspěšného obchodu, kterému se nevyhnuly ani konkurenční zákony.

Vůni horkých nocí

slibují často večírky a vystoupení různých studií orientálního tance, které takto prezentují svou činnost na veřejnosti. V současné společnosti tanec postrádá důležitost pro společenské soužití, jak tomu bylo v minulosti. Na získání taneční

dovednosti, která je součástí procesu enkulturace, není kladen žádný společenský apel. Příčinou toho je, že se tanec výrazným způsobem vytrácí ze společenského života a má tendence se stahovat pouze do umělecké oblasti. Současně je stále obtížnější najít příležitost k tanci. Přitom stejně jako získání schopnosti k tanci (kompetence) je nezbytná i taneční příležitost (performance), jenž má pro existenci taneční kultury zásadní význam (Stavělová 2000, s. 16).

V Čechách se můžeme s orientálním tancem setkat častěji ve formě menších sólových představení na večírcích soukromého rázu, větších rautech nebo hostinách. Orientální tanec se začíná prezentovat i na plesech nebo při jiných společenských příležitostech, a to ve většině případů na objednávku a dle konkrétního přání či příležitosti. Existuje i několik arabských restaurací a kuskuserií, kde se příležitostně (někde i pravidelně) konají pro hosty večerní taneční vystoupení (v Praze např. v restauraci Sultán, kuskuserii Dahab, také ve dvou arabských restauracích v Plzni). Občas se sólové vystoupení orientální tanečnice objeví v programu některé z čajoven, které se v českých zemích těší velké oblibě. V květnu tohoto roku se bude v Praze v arabské restauraci Dahab konat první festival orientálního břišního tance, kde by se měly představit jednotlivé taneční školy, studia, samostatné profesionální tanečnice, prostor budou mít i amatérky. Počítá se také s porotou, neboť festival bude mít soutěžní charakter.

Orientální tanec prezentovaný ve formě divadelního představení je u nás ještě stále ojedinělou záležitostí. Zřídka se objeví představení, kde by orientální tanec byl hlavní vyjadřovacím prostředkem. Např. v únoru 2002 se konalo v malém divadelním sále Městské knihovny v Praze show orientálního břišního tance „Vůně horkých nocí“. Od roku 2002 také působí v Praze divadelní a estrádní skupina orientálního břišního tance „JAMRA“ pod vedením A. Čumpelíkové, vystupující pod pseudonymem Adla el Chombelik, která připravuje vlastní choreografie a navrhuje kostýmy. Na jaře loňského roku tato divadelně-estrádní skupina vystoupila s představením v pražském divadle Na Prádle, které „pomocí skloubení orientálních prvků s moderními technikami pohybového divadla a výrazového tance mělo přiblížit divákovi nejen odlišnosti tanečních technik různých arabských regionů, ale i charakter orientální ženy...“ jak uvádí A. Čumpelíková v rozhovoru pro časopis Nový prostor (Šebek 2002). Tento rok „JAMRA“ ve spolupráci s Orient centrem připravila další divadelní představení, tentokrát v duchu historického průvodce břišním tancem, se kterým vystupuje různě po ČR.

Ostatní skupiny, které u nás působí, jsou převážně tanečního charakteru. Např. tanečnice Zorita Azrak vede taneč-

ní skupinu klasického orientálního tance „Baby z Abu Dabi“. Postupně se také pod vedením učitelky orientálního tance Remy Milgrom utváří hudebně taneční skupina „TRIBALY“, která používá tanečních prvků a rytmů indických, arabských, afro i španělských.

Z mého dotazníkového šetření vyplývá zajímavá skutečnost, která souvisí s vysokou schopností a možností uplatnění (performance) získané taneční kompetence u žen zabývajících se orientálním tancem. 76 % dotázaných žen vypovědělo, že tančí i mimo taneční hodiny, což je dle mého pohledu číslo úctyhodné. Z toho nejvíce žen uplatňuje své získané taneční dovednosti doma pro rodinu (32 %), manželovi či příteli pro potěšení tančí 24 % žen, stejný počet tančí i pro přátele na menších soukromých večírcích. Jen 8 % vystupuje na veřejných večírcích či větších společenských akcích a 5,5 % v restauraci. Zajímavý je také údaj, že některé ženy si tančí i jen samy pro sebe (5,5 %). 24 % žen tedy mimo taneční hodiny netančí, některé z nich buď proto, že si svými získávanými dovednostmi nejsou zatím jisté, nebo se jim dosud nenaskytla vhodná příležitost.

Jak se cítit ženou

Při úvahách o orientálním tanci, jeho dlouhé historii opředené spousty nejasností a jeho spletitým vývoji, se nabízí otázka, proč právě tento tanec tak oslovuje dnešní ženy postmoderní společnosti? Proč se ženy, kterým současný trh nabízí nepřehledné množství aktivit pro volný čas, rozhodly investovat své peníze i vlastní iniciativu, aby se mohly věnovat tanci, který v naší společnosti nemá žádné kulturně-historické kořeny?

Tanec jako jeden z kulturních projevů je příkladným svědectvím, které vypovídá o stavu dané společnosti. Tedy i současné podoby tanečních projevů, způsob získávání kompetence, možnosti performance a hodnoty, které jsou tanečním projevům přisuzovány, významným způsobem zrcadlí aktuální stav společnosti. V první řadě je tanec důležitým komunikačním prostředkem, nezbytným pro společenské příležitosti, a také obrazem vztahu muže a ženy ve společnosti. Některé ze současných tanečních projevů nápadně vypovídají o vyprazdňujícím se hodnotovém systému a také o sociology hodně diskutovaném pojetí role muže a ženy, které od druhé poloviny 20. století prochází obdobím krize, charakteristickým výrazným rozostřením a vzájemným prolínáním ženských a mužských rolí. Ženy na sebe někdy dobrovolně, jindy z nezbytnosti nabírají řadu rolí, které přísluší spíše mužům, a tím přebírají i řadu typicky mužských vlastností a způsobů chování a oslabují své přirozené schopnosti být plně ženou. Muži

zase naopak postrádají mnohé ze své podstaty muže a stávají se zženštilými. Toto promísení mužské a ženské esence působí nemalé problémy ve společnosti.

Nabízí se nám zde odpověď na výše uvedenou otázku, jaký je důvod tak mohutného zájmu současných žen o tento druh tance. Myslím, že jej můžeme přičítat touze po znovuobjevení zdrojů své ženské síly a přirozeného poslání, pro něž tento současný svět, postavený ještě stále na maskulinních principech síly a úspěchu, nedává příliš prostoru.

Orientální tanec je také výrazem zcela odlišného pojetí ženské krásy, než jaké je běžné v západní společnosti. Vzor ženské krásy se zde utváří zcela uměle, prostřednictvím TV a ostatních médiích, formou soutěží krásy Miss, top modelingu, reklamou, uměleckou elitou i možnostmi dnešní medicíny, pro niž upravit tělesné proporce není problémem. Většina žen západního světa tento trend krásy ctí jako svou „modlu“. Ideál být štíhlou, přesně „vysoustruženou“ kráskou je však pro většinu jen obtížně dosažitelný. Není to náhodou, že v současné společnosti, která ctí takovýto ideál ženy, je velkým problémem vzrůstající neplodnost a nárůst onemocnění typu anorexie a bulimie, jež vypovídají o narušené psychice ženy.

V orientálním prostředí (ale i v jiných kulturách) jsou kritéria ženské krásy často opačná. Ctí se přirozený půvab a správné ženské proporce, které ženu předurčují k tomu být dobrou matkou a manželkou. Být dobrou ženou tedy přeneseně znamená mít schopnost родit děti. Orientální tanec, jehož historické kořeny sahají až k archaickým kultům plodnosti, je v duchu dnešní doby návratem k tomuto elementárnímu poslání ženy.

Tyto prvky v pojetí ženské krásy jsou zřejmě významným kritériem zájmu žen o orientální tanec. Přitahuje je skutečnost, že orientální tanec rozvíjí krásu každé ženy. Orientální tanec je pro ně cestou k přirozenému sebezpětí vlastního těla, s kterým, jak jsem zmínila výše, dnes ženy mají velké problémy.

Vedle toho mediálně utvářený obraz orientálního tance zdůrazňuje jeho příznivé zdravotní a blahodárné terapeutické účinky. Většina článků či reportáží v novinách a časopisech, které jsou v první řadě reklamou jednotlivým tanečnicím a jejich tanečnímu studiu, často až přehnaně zdůrazňují kladné působení tance na zdraví ženy.

Základní taneční technika vychází z práce boků a břicha, a proto je nezbytné naučit se plně dýchat bránicí. Samotná práce z dechem má pozitivní účinek, neboť přispívá k dobrému okysličení krve. Orientální tanec jako forma pohybu příznivě působí samozřejmě na pohybové ústrojí, ale nezatěžuje jej jako jiné sporty, je šetrný ke kloubům, kterým dodává žádoucí

pohyblivost. Při jeho správném provádění uvolňuje blokády, svalové napětí, přirozeným způsobem zpevňuje a mírně posiluje ochablé svalstvo. Krouživé pohyby pány jsou doporučovanou terapií pro každou ženu, nejen pro pozitivní vliv na činnost trávicího ústrojí a na střevní peristaltiku, ale i na zmírnění menstruačních a klimakterických obtíží, dokonce se doporučují jako pomocný prostředek při léčbě nezhoubných myomů.

Z dotazníkového výzkumu vyplývá, že 92,5 % dotázaných žen, které tančí orientální tanec, pocítují kladný vliv tohoto tance na své zdraví. Nejčastěji uvádí pozitivní působení na páteř a ústup bolestí zad. Nemalý počet tančících žen zmiňuje zlepšení pohyblivosti těla, posílení svalstva, také příznivý vliv na psychiku a celkovou aktivaci organismu. Některým ženám tanec opravdu pomáhá v případech gynekologických potíží a nápravě držení těla.

V mírnějším provedení je tanec vhodný i v době těhotenství. Můžeme se setkat i s pojmem „tanec rodiček“, za jehož oblast původu se uvádí střední Afrika, kde byl a v některých oblastech je dodnes součástí rituálního porodu. Při tanci v těhotenství se klade důraz na koncentraci a relaxaci, což samozřejmě přispívá k psychické rovnováze ženy, harmonickému vývoji jejího dítěte a k vytvoření jejich vzájemné hluboké vazby. Potom během první doby porodní dynamičtější rytmus tance mírní porodní bolesti a urychluje porod.

„Tanec rodiček“ vyučuje Tamara Marková v pražském A-Centru, které se zabývá vědomou a aktivní přípravou na mateřství. Nabízí také speciální program, v němž mohou maminky tančit s miminky v náručí již v šestinedělí. A-Centrum spolupracuje s Českou asociací porodních asistentek a společně připravují celorepublikové školení, kde budou mít porodní asistentky možnost osvojit si základní terapeutické prvky břišního tance (Petříček 2002, s. 74-78). Stejně jako v Praze působí zmíněné A-Centrum, začínají pomalu vznikat podobná centra i v menších městech v Čechách a na Moravě, kde budou mít ženy možnost tančit i v průběhu těhotenství a mateřské dovolené.

Orientální tanec rozhodně přispívá ke zdravému sebevědomí ženy, dává jí velký prostor pro kreativitu, svobodu plynoucí z improvizace, a možnost osobitého rozvoje ženské energie. Tanec tedy nepečuje pouze o fyzické tělo, ale rozvíjí i duševní složku lidské bytosti. Jak ale z výzkumu vyplynulo, zdravotní důvody nejsou hlavní a jedinou motivací žen, které se rozhodly tančit.

Je třeba si uvědomit souvislost mezi takto mediálně vytvářeným obrazem orientálního tance jako exotikou zavánějící blahodárné terapie a postmoderním pojetím těla, které se

stalo bezvýhradným soukromým vlastnictvím. Současný člověk se stal sběračem prožitků, sám utváří své tělo, které se stalo především nástrojem rozkoše. Správné plnění těchto funkcí je označováno za výkonnost (fitness), která vlastně znamená dobře splněný závazek vůči sobě samému. Takovýto závazek však člověka a jeho životní snažení naplňuje neklidem, z kterého mamě hledá únik. Proto si můžeme všimnout, jak píše i Z. Bauman, že: „Neustále roste potřeba stále nových a ještě nevyzkoušených kanálů odreagování.“ (Bauman 2002, s. 78)

Přestože ženy dnes tento tanec už nevnímají v jeho sakrálním kontextu a tančí jej z mnohem praktičtějších důvodů, zjistily, že vyjadřuje mnohé jejich pocity, o kterých se nehovoří snadno. V první řadě respondentky uvádějí, že se při něm cítí být naplněny pocitem ženskosti. Následně říkají, že orientální tanec je pro ně ideálním způsobem odreagování od denních starostí. Na třetím místě je zmiňován dobrý pocit z toho, že dělají něco pro své zdraví. Při tanci se cítí uvolněně a svůdně, tanec jim dává sílu a pocit svobody, svou nedokonalost pociťují pouze v okamžicích, kdy ještě plně nezvládají jeho taneční techniku. Tance se zúčastňují ženy bez omezení věku, průměrným věkem je třicet let. Jsou to ženy většinou vysokoškolského nebo středoškolského vzdělání s dobrým finančním zajištěním. Polovina dotázaných žen si myslí, že orientální tanec je finančně nákladný koníček, druhá polovina má právě opačný pocit.

Na otázku „Proč jste se rozhodla právě pro orientální tanec?“ 26 % dotázaných žen uvádí, že je tanec vždy přitahoval, již dříve se věnovaly jiným tanečním aktivitám a orientál-

ní tanec je pro ně cestou k objevení dalších možností. 24 % žen se rozhodlo pro orientální tanec, protože si myslí, že je to dobrý způsob odreagování od běžných problémů a ideální forma pohybu. 20 % zastává názor, že orientální tanec je příjemná forma pohybu, ale věnují se aktivně i jiným sportovním činnostem. 15 % žen jako svou motivaci k tanci uvádí zdravotní důvody. 9 % má ještě jinou motivaci a pouhých 6 % dovedl k orientálnímu tanci jejich zájem o kulturu a filozofii východu.

Reakce okolí je převážně kladná. Okolí vyjadřuje plnou podporu (21 %), nadšení a zvědavost (20 %). 15 % žen říká, že se okolí jejich taneční umění líbí, 14 % si dokonce žádá ukázkou, 11 % žen se u svého okolí setkává s překvapením, 6 % dotázaných žen nezaznamenalo žádnou reakci.

Je skutečně zajímavé, s jakým zaujetím se české ženy oddávají tomuto pro běžného Středoevropana exotickému tanci. Najít nějakou jednoznačnou odpověď není jednoduché, protože motivace jednotlivých žen se různí. Myslím si ale, že určité společné znaky jsou z průzkumu patrné. Orientální tanec je oslavou ženskosti a zralosti, je pozitivním výrazem ženské krásy a sebevědomí. Spojuje v jeden celek několik očekávaných hledisek, kterými jsou estetický aspekt tance, pojetí ženské krásy, pohyb a jeho pozitivní přínos pro fyzické i psychické zdraví, odreagování se od denních problémů, seberealizace. Bezesporně přitahuje také jeho exotičnost. Tento tanec s dlouhou historií zřejmě také v soudobé společnosti nabízí to, co bylo a je jeho podstatou, tj. cítit se ženou se vším, co jí náleží a činí ji nejen přitažlivou, ale i sebejistou, přispívá k sebepoznání a možnosti projevení ženské identity.

Literatura:

- Bauman, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Slon 2002.
Buonaventura, W.: *Serpent of The Nile. Women and Dance in The Arab World*. London, Saqi Books 1998.
Cohen, S. J.: *International Encyclopedia of Dance*. New York, Oxford University Press 1998.
Čumpelíková, A.: *Za tancem do Sýrie*. Taneční listy 10, 2000, s. 10-11.
Čumpelíková, A.: *Za tancem do Sýrie*. Taneční listy 1, 2001, s. 17-18.
Geertz, C.: *Interpretace kultur. Vybrané eseje*. Praha, Slon 2000.

- Hardingová, K. H.: *Nejstarší tanec na světě*. Baraka 10, 2002.
Petříček, P.: *V rytmu života. Průvodce orientálním bříšním tancem*. Praha, Agentura Erdeline 2002.
Stavělová, D.: *Člověk tančící. O potřebě tance ve společnosti*. Taneční listy 4, 2000, s. 16-17.
Šebek, F.: *Bříšním tancem ke zdravé ženskosti*. Nový prostor 91, 2002, s. 26-27.

VE ZNAMENÍ BUBNŮ. AFRICKÝ TANEC V AFRICE A V ČECHÁCH

Veronika Švábová

Pojem africký tanec je u nás užíván pro označení určitého tanečního druhu, který je vyučován mnohými kurzy a jehož základním a nezbytným rysem je rytmický doprovod bubeníka. Tento taneční projev našel velkou odezvu zejména u mladých žen a těšil se v Čechách velké oblibě zvláště v devadesátých letech 20. století. Dnes je zastihován stále vzrůstajícím zájmem o tzv. bříšní tance. Přesto jej lze i nadále považovat za jev, který si vydobyl své významné místo v taneční kultuře mladých Čechů. Africký tanec je však pojem velmi nepřesný a bude jistě zajímavé zjistit, co se pod tímto označením rozumí u nás a co v zemi původu tohoto tanečního projevu, co jej charakterizuje v naší společnosti a co na africkém kontinentu.

Africký tanec je čistě spekulativní označení a nepředstavuje jeden homogenní celek. Je formou etnického tance, který je výhradně spojen s určitou etnickou skupinou a jejími společensko kulturními tradicemi. Na africkém kontinentě je však mnoho různých států, národností a etnik (např. pouze v Nigérii se hovoří více než 100 různými jazyky), a proto je třeba chápat je jako soubor mnoha různých jednotek s podobnými základními rysy. Za výchozí moment lze považovat tradiční taneční projev afrických zemí, který byl a mnohde ještě je součástí všech aspektů života homogenní společnosti, jejich zvyklostí a náboženských obřadů.

Afrika je kulturně velmi různorodý kontinent. Téměř jedna třetina byla zasažena islámskou kulturou, zejména v severní části, kam už v 7. století n. l. přišli Arabové. Poměrně výrazně se v Africe ujalo i křesťanství, které si vytvořilo specifickou podobu v symbióze s původními africkými náboženskými kultury. Tradiční kulturu rozdělil podle písňového stylu Alan Lomax na Západní Súdán, Rovnickový Bantu, Africké lovce, Jihoafrické Bantu, Střední Bantu, Severovýchodní Bantu, Východní Súdán, Pobřeží Guineje, Afro-americké národy, Muslimský Súdán, Etiopii, Horní Nil, Madagaskar (Mbiti 1976). To, že jsou zde zahrnuti také afro-americké národy, znamená, že se počítají mezi dědice africké kultury stejně tak jako africká diaspora, která je rozšířením této kultury do Nového světa. Ten ovlivnily např. kultury z pobřeží Guiney (Yorubové a Fonové), odkud byly odvečeny často celé kmeny. V jižní i severní Americe převládá v současné době předvádění tradičních, přizpůsobených tanečních forem v nepůvodním prostředí, tedy tzv. neotradiční taneční formy, které jsou spolu se soudobým tancem, vycházejícím ze současných západních tanečních technik, hlavní formou černošského tance v Ame-

rice. Tradiční tanec se v karibské oblasti provozují i v rámci různých kultů, které bývají spojovány s křesťanskou vírou (např. candomblé v brazilské Bahii, kde je mnoho bohů tohoto kultu zároveň ztělesněním křesťanských svatých; jsou vzýváni tranzovním tancem), ale které mohou fungovat také v rámci tradičního afrického náboženství (např. rituály woodoo na Haiti). Tyto tance se již samozřejmě odlišují od původních, mají nicméně k tradičnímu pojetí nejbližší, jejich prvky jsou shodné s prvky tance v tradiční africké společnosti.

To, jak v současné době vypadá tanec a hudba v subsaharských oblastech, je výsledkem dlouhodobých historických proměn ekologických, kulturních, společenských, náboženských, politických aj. Ekologické změny, jako např. vysychání Sahary, byly dlouhodobě působícím faktorem, který zapříčinil migraci populace a v důsledku toho změny kulturních prvků jednotlivých etnik, hudbu a tanec nevyjímaje. Vedle tradičního tance se na africkém kontinentě provozuje také tanec neotradiční, který se stává prostředkem zachování identity příslušníků vždy určité etnické skupiny, kteří předvádějí modernizované verze tanců své oblasti v nepůvodním prostředí. Přizpůsobují však tento projev očekáváním nového prostředí a v tomto smyslu jej přetvářejí.

Africká hudba a tanec na různých místech kontinentu doznaly v průběhu staletí mnoha změn, dochází k migraci kulturních projevů a jednotlivé formy a charakteristické rysy nejsou vždy provozovány v rámci jednotlivých etnických skupin. Samotné etnické skupiny se neustále proměňují, hudebně taneční prvky a „módní trendy“ v hudbě a tanci přesahují etnické a jazykové hranice. Pro poznání historie africké hudby a tance existuje jen málo písemných pramenů, významnými zdroji informací však zde mohou být archeologické nálezy či ústní tradice, mnohé informace jsou obsaženy v latinsko-amerických zdrojích (Mbiti 1976).

Tančit své vědomí

Africké národy nepoužívají termín „tanec“ v západním slova smyslu. Označení pro tanec zahrnuje i mnoho dalších aktivit, jako hry, hudbu, konání atd. Tanec se odehrává v přirozeném prostoru každodenního života (např. na návsi), je spojován s metafyzikou a náboženstvím. Souvisejí s ním termíny jako posvátno, léčení nebo působení na něco. Součástí je nejen pohyb, ale také pantomima, vyprávění příběhu, kostýmy, totemy a masky, tzv. headdresses - ozdoby na hlavě ve formě postavy nebo masky. Utváření tance je ovlivněno

tím, jak je postavena vesnice, v jaké fázi je Měsíc, jaké je období roku, jestli je horko a od nohou se zvedají oblaka prachu, jestli je období dešťů, jak se chovají přihlížející, psi a drůbež, která běhá okolo atd.

Pojem tanec nebo tančit je v africké tradiční společnosti přechodný lingvistický pojem. Černoši říkají, že tančí masku, headdress, kostým, hudební nástroj, části těla, tančí své vědomí, své duchovno, své předky. Účinnost tance je dána tím, jakým způsobem tanečník znázorní esenci určité věci, kterou tančí, jak vyřeší problém ovládnutí kreativní síly spolu s formou. Tančit znamená v afrických tradičních společenstvích ovlivňovat stav bytí, zobrazovat síly života. Tanec zahrnuje ideje i činy, věří se, že tancem se mohou proměnit životy tanečníků, tanec má moc změnit obyčejného farmáře v duchovní médium, zločince ve zbožného člověka, děti v dospělé. Významy pojmů posvátný a profánní zde nejsou vnímány odděleně, vše je v životě spjato s Bohem, který ovládá každodenní počínání člověka, jeho kroky a pohyby, není tedy nových tanců nebo nových kroků, jsou to pouze kroky ještě nevyzkoušené, které se Bůh rozhodl člověku ukázat v určitý moment. (Gore 2002).

Pojetí těla

Lidské tělo je v pojetí afrických národů něco jako mikrokosmos, je symbolem universálního bytí. Všechny pohyby obvykle zachycují různé aspekty života i celého vesmíru, symetrie v pohybu vyjadřuje duchovní rovnováhu zatímco spirály a kroucení znamená duchovní zmatek a klam. Gesta v tanci mají společenský i duchovní význam, jsou to prostředky sdělení.

Zatímco v pojetí evropských kultur funguje tělo při tanci spíše jako jeden celek, jako komplexní pohybový aparát, pohyby na sebe navazují a vycházejí z jednoho pohybového centra těla, v černošských kulturách je celé tělo pomyslně rozděleno na mnoho částí, které se pohybují nezávisle na sobě. Pohyb, který tímto způsobem vzniká, lze charakterizovat jako polycentrický.

Pro taneční projev afrických kultur je příznačné držení těla. Charakterizuje jej vzpřímený trup, chodidla pevně zapuštěná do země, postavení nohou jako pevné základny s plynulým a pozvolným pokrčováním kolen, hlava a krk jsou drženy v prodloužení linie trupu. Tanečník v krokových variacích uplatňuje svoji váhu, chodidla jsou používána s pocitem pozitivního vztahu k zemi narozdíl od západních forem tance, kdy tanečník usiluje o geometrické pohybové vzorce v prostoru a o to, aby se co nejméně dotýkal země.

V mnoha afrických kulturách je často tanec a držení těla napodobením pracovních pohybů, na druhu práce a prostředí, ve kterém je vykonávána. V zemědělských oblastech tanečníci např. dupáním zdůrazňují jasně dané a jednoduché rytmické vzorce. Oproti tomu v oblasti říčních delt, kde jsou časté záplavy a lidé jsou tam zvyklí jezdit v kánoích, se tanečníci pohybují lehce a v komplikovaných rytmických vzorcích, jakoby se snažili udržet rovnováhu na nejistém povrchu. Ženy ve venkovských oblastech tancem napodobují vaření či vůbec svoji práci v domácnosti, kterou vykonávají blízko země, jsou tedy předkloněné, kolena pěrují, chodidla jsou pevně na zemi. Jejich zvyk nosit břemena na hlavě také napomáhá ke specifickému držení těla. Protože mají silné zádové svaly, jsou velmi pohyblivé v oblasti pánve.

Tanec s maskou

je častým a rozšířeným tanečním projevem na africkém kontinentu. Je dosud přítomen v mnoha společenských kontextech a má rozmanité funkce. Objevuje se zejména v oblastech západní a středozápadní Afriky, nejvíce se vyskytuje ve východní Angole, severozápadní Zambii a v některých z jižních částí Zaire. V tomto sólovém tanci jde hlavně o komunikaci tanečníka s přihlížejícími - prostřednictvím pohybů je divákům předáváno kódované poselství. Tanečník zde představuje postavu, kterou znázorňuje maska. To znamená, že nejen tančí, ale také pantomimicky předvádí děj, gesta a způsoby chování své postavy. Každá maska je vytvořena pro konkrétní příležitost, má svůj zvláštní význam daný společenskou hierarchií, svůj specifický pohybový repertoár. Masky zobrazují většinou významné postavy společnosti předků. Tancem s maskou jsou evokováni bývalí králové a členové královských rodin, jejich úředníci, dvořani, sloužící i otroci.

Tanečníci s maskou se nikdy svým tancem nesmějí dostat do transu. Tento stav je určen pro média, kterými jsou většinou ženy zaslíbené určitému Bohu, jež má skrz jejich tělo vstoupit znovu na svět, nebo šamani, kteří se takto setkávají s božstvy nebo s dávnými předky a žádají od nich příznivé podmínky k životu (úrodu, plodnost, apod.), či léčí nemocné. Do transu může upadnout i obyčejný člověk v euforii z víry v Boha, protože tanec a víra jsou pro černochoy nerozlučně spjaty. Kolem tanečníků v transu se vždy pohybují ochránci, kteří na ně dohlížejí, aby si ve stavu naprosté nekontrolovatelnosti neublížili, nebo je v tomto posvátném stavu zakrývají, aby zůstali se svými bohy v soukromí a příliš je nevystavovali zvědavým očím ostatních, protože taková setkání jsou považována za intimní záležitost.

Tanec a hudba

jsou v afrických tradičních společenstvích spojovány v jednotné pohybové chování (angl. motional behaviour) a pohybové vzorce, které jsou také jedním z nejstálějších charakteristických znaků africké hudebně taneční kultury. Hudebníci pouze nehrají na nástroje, oni na ně „tančí“. Hudebník nejen produkuje zvuky, ale zároveň pohybuje rukama, nohama, prsty, hlavou, rameny v určitých koordinovaných pohybových vzorcích v průběhu hudební produkce. Hudba je tedy uceleným pohybovým organismem, má celkové pohybové uspořádání. Hudební produkce se skládá z poslechového a pohybového aspektu, a proto je tato hudba tak těžko zaznamatelná západními notačními systémy.

Další zvláštností je kombinace a překrývání rytmů. Taneční projev vzniká koordinací a komplementaritou různých rytmických motivů, které jsou vyjádřeny prostřednictvím mnohočetného, složeného rytmického modu. Není důležité, aby jednotlivec brilantně improvizoval a experimentoval, hlavní je, aby každý udržel svůj rytmus a dovedl jej neomezenou dobu hrát s ostatními, kteří drží své odlišné rytmy. Z filozofického hlediska je tento fenomén odrazem vnímání fragmentárních aspektů každodenního života, kdy navršením jednoduchých motivů vedle sebe a na sebe vzniká bohatší a rozmanitější osobní zkušenost. Podle Afričanů v dualitě, dvojakosti a protikladu tkví život, kdežto v jednotvárnosti a stejnosti je smrt (Mbiti 1976). Tato rytmická rozmanitost přirozených hudebních forem je ve světě ojedinělým zjevem.

V hudební produkci samé funguje určitý způsob projevu hudebníka - call and response, tzn. volání a odpovídání. Hudebníci, tanečníci a také diváci se navzájem povzbuzují, vyzývají k větší intenzitě projevu, všichni spolu v dané chvíli komunikují prostřednictvím tance a hudby. Kdokoli se může zapojit, popř. komentovat předváděné dění. Rytmickým dovednostem se černoši učí už od dětství. Rytmus běžných pracovních úkonů vnímají v kojeneckém věku prostřednictvím matčina těla, na kterém jsou zavěšeny. Děti mohou také velmi záhy ukázat své bubenické a hudební dovednosti za dozoru svého učitele při různých tanečních příležitostech.

Hlavním africkým hudebním nástrojem jsou bubny. Pro většinu afrických kultur je buben a rytmus symbolem vládců a hlasem předků. Je jich mnoho druhů a jsou určeny k různým účelům. Posvátné jsou např. bubny královské, válečné a mluvící (tzv. „talking drums“), jejichž zvuky jsou jakoby artikulované, či bubny obřadní. Pro tanec jsou využívány také xylofony, flétny, píšťaly, harfy, trumpety, lyry, chrastítka a různé strunné nástroje.

Africký tanec v Čechách

Zájem o tzv. africký tanec je v Evropě spjat s mnohými trendy, které souvisejí s oblibou určitého druhu hudby. Bicí nástroje se staly módou zvláště mezi mladými lidmi nekonvenčního založení. Mnoho lidí se začalo učit bubnovat na různé druhy hlavně afrických bubnů. K některým skupinám mladých lidí, kteří se hlásí k alternativní kultuře, bubny neodmyslitelně patří. Po celém světě přetrvalo i mnoho komunit, které zaujmají stejný postoj k životu jako hippies v šedesátých letech 20. století a vyznávají podobné hodnoty. V těchto společenstvích jsou bubny velmi oblíbené. Každým rokem se tito lidé sjíždějí na různá místa v Evropě, aby zde vytvořili jedno velké společenství, jeden „kmen“, jak to sami nazývají. Tento sjezd se nazývá „Rainbow“. V roce 1995 se konal v českém pohraničí na Šumavě a pisatelka tohoto článku se ho rovněž zúčastnila. V tomto společenství měly bubny zcela výsadní roli - bubnovalo se od rána do večera i celou noc, tančilo se již méně. Ticho, až na chvíle těsně nad ránem, prakticky nebylo nikdy. Bubeníkům bylo vždy kolem čtyřiceti až šedesáti a s tímto vysokým počtem se i úměrně zvýšilo působení rytmu. Bubnování bylo jakýmsi společenským pojítkem, mezi lidmi panovalo prostřednictvím rytmu porozumění beze slov, probíhala zde forma rytmického bubenického dialogu mezi lidmi z různých koutů světa.

S tímto trendem souvisí rovněž vlna zájmu o etnické prvky, které se uplatňují v populární a elektronické hudbě. V moderní elektronické hudbě je dominantní rytmus a rychlé tempo stejně tak jako v africké hudbě, a proto v těchto hudebních stylech nacházejí mladí lidé určitou podobnost. Mnoho projektů elektronické hudby zároveň pracuje s etnickými prvky různých částí světa. Existuje např. skupina Afro-celt Sound System, ve které se prolínají africké i keltské hudební prvky. Etnická hudba a styly s ní spjaté tvoří v současné době alternativou k populárnímu střednímu proudu.

Etnické prvky jsou uplatňovány také v módě. V časopisech typu Elle, Cosmopolitan nebo Bazaar lze najít nejen typy na oblečení s etnickými prvky, ale také typy na tělesné aktivity, které se provádějí kvůli hubnutí. Pohybové aktivity jsou dnes součástí propagovaného zdravého životního stylu, který zahrnuje i nezbytnou štíhlost. Nároky na tělesnou vizáž jsou dnes velmi vysoké. Estetický ideál a další aktivity s ním spojené a propagované v těchto časopisech jsou pro mnohé ženy určující. Mezi aktivity, které dnes redaktorky doporučují, patří kromě orientálního břišního tance i africký tanec. Jde tu v první řadě o propagaci pohybu s možností zhubnutí, africký tanec vystupuje jako alternativa k fitnessovým aktivitám. Na-

bídka k jeho provozování se občas se objevuje také jako rada některého z internetových serverů ženám, kterým se doporučuje jako možnost pohybu a zhubnutí. Existuje např. odkaz „Ženy“ serveru Tiscali, který sice africký tanec doporučuje, nicméně neuvádí žádnou konkrétní možnost, kde se s ním setkat.

Afro škola

Jednou z možností, kde se učit africký tane, je tzv. „Afro škola“. Vede ji tanečnice LuHawa a bubeník Ephraim, který je černé pleti. LuHawa je Češka, její přezdívka je zkratkou jména Lucie Hawagoldin. Ona sama pobývala nějaký čas v západní Africe, v Gambii. O svém tanečním vzdělání se moc nešíří, ani na internetových stránkách se o něm nezmiňuje, pouze ve fotogalerii jsou umístěny snímky z jejího pobytu v Gambii. Zato Ephraim popisuje své zkušenosti podrobně: vystudoval kulturologii a antropologii na Trent University v Torontu v Kanadě, odkud pochází; hrál v reggae skupině Hungry Monkey, v Gambii vystupoval se skupinou Fatala, v České republice se skupinou Dununba a Hermakuti. Hostoval jako perkusionista projektu Dana Bárty *Illustratosphere*, v současné době hraje se skupinou Načeva. Založil a je vůdčí osobností skupiny TiDiTaDe, která pořádá nejrůznější akce. O svém bubenickém působení Ephraim prohlašuje: „To nejlepší, co o sobě můžu říct, je to, že jsme student hry na bubny a rytmů na nekonečné cestě k harmonizaci rytmu své duše s rytmem Universa. Prostřednictvím bubnování a hudbou se snažíme sjednotit to, co je uvnitř nás, s tím, co je okolo nás, a vytvořit z obojího smysluplný celek.“

Skupina TiDiTaDe je rozdělena na taneční a hudební sekci. Tanečnice (neboť skupina je složena ze samých dívek) provozují výhradně africký tanec, její členky jsou vyučené na hodinách LuHawy, bubeníci provozují hru na buben džembe. Tanečnice používají pro svá vystoupení speciální kostýmy, většinou kalhoty a tílka různě barvená a batikovaná. Jednou měsíčně má skupina svůj večer na Taiji akademii (Sokol v Riegrových sadech), dále vystupuje na různých koncertech populární hudby s nádechem etna, například vystoupili na koncertě skupiny Načeva. Další vystoupení bylo na Africkém plese, v létě na Máchově jezeře, u Sadeckých jezer atd. Když je to možné snaží se skupina zorganizovat představení venku, aby bylo možné navodit atmosféru autentického černošského tradičního vystoupení. Na samostatných akcích mají i ohňostroje a další jamming u ohně, tj. že každý se může připojit. Letos budou mít představení i na festivalu Mezi Ploty v Bohnicích, vystoupili dokonce i na letošním 10. ročníku středočeského folklorního festivalu Tuchlovická pouť. Kromě

toho pořádají bubeníci i samostatná vystoupení (většinou konají v Jazz klubu Železná), ke kterým si přibírají další hudebníky, např. Tam Tam orchestra. Panuje na nich většinou dobrá atmosféra, rytmus bubnů je opravdu strhující, ale pro české posluchače přesto nedostatečný k tomu, aby na něj začali tančit. Příliš těsný klubový prostor s židlemi a stolky zřejmě není k tanci příliš vhodný. Pouze pár děvčat, které dochází na hodiny k LuHawě, se odvažuje při koncertě tančit.

Výuka tance je spojena se snahou rozvíjet celkové pohybové povědomí účastníků tanečních hodin. Sama LuHawa dodává: „Není to jenom o tanci, je to i o hudbě a o divadle. Africký tanec přináší především radost z pohybu, ale má i spoustu dalších pozitiv. Učím například i správně chodit, protože spousta z nás má deformovaná těla ze zaměstnání u počítače a ze špatné chůze, takže takhle pracuji s tělem, ale samozřejmě i s duchem. Jde o uvolnění energie a načerpání energie z rytmů, které vycházejí z bubnů.“ LuHawa přizpůsobila výuku tance potřebám bílé městské populace. Není to tedy pouze trénink a tělesná aktivita za účelem snížení tělesné váhy. Jde jak o taneční techniku, tak o pocit rytmu, o společné citění prostoru. Lekce jsou dvouhodinové, tedy delší než obvyklé hodiny jiných tanečních technik. Po všeobecné rozvíčce následují již některé specifické prvky. Protože Gambie a Senegal jsou převážně zemědělské státy, vyplývají z tohoto aspektu také taneční pohyby této kultury - jsou většinou zemité, s důrazem na rytmické podupávání chodidel, často v předklonu s vertikálním vlněním trupu.

K africkému tanci patří také určité estetické představy. Většina dívek si proto na hodiny nosí kromě obyčejného cvičebního úboru (těsné tričko a tepláky) také šátky, které si uvazují kolem beder a které pak tvoří jakési sukně. Zvýrazňuje to pohyb pánve, který je velmi důležitý.

Tanečnice

V taneční skupině a na hodinách LuHawy jsou samé ženy a dívky. Věkové hranice žen jsou od 18 do 40 let. Ženy mají většinou celkem dobře placené povolání, jsou ze středních až lépe situovaných vrstev. Některé mladé dívky se samy učí na bubny, ale pouze samy pro sebe a nezamýšlejí s touto znalostí prezentovat veřejně uvědomují si obtížnost tohoto projevu. Mnoho žen tančí již delší dobu, ale pouze rekreačně - proto, aby „něco se sebou dělaly“. Většinou jsou totiž zaměstnané v kancelářích a cítí nedostatek pohybu. Africký tanec oceňují, protože fitness a aerobik už je plně neuspokojuje. Tanec je pro ně mnohem přijatelnější, tvoří důležitou součást jejich života a cítí, že na rozdíl od fitnessu dělají nejen něco pro své tělo, ale jsou tancem obohaceny o nové prožit-

ky. Některé z nich navštěvují také kurzy orientálního tance, které si v poslední době velmi oblíbily. Africké náboženství znají pouze z vyprávění a vysvětlování lektorky. Etnickou hudbu nebo elektronickou hudbu s etnickými pívkami poslouchají hlavně mladé dívky, které navštěvují také koncerty etnické hudby.

Bubeníci jsou zase výhradně muži, jak je to také v tradičních afrických kulturách, kde ale muži jsou rovněž tanečníci, účastníci tanečních událostí. V evropském pojetí afrického tance však tento projev zřejmě pro ně není dostatečně maskuliní. Africký tanec navíc příliš „vtahuje“ celého člověka, rozptyluje, čemuž se na emoce rezervovanější Evropané brání a snaží si uchovat svůj nadhled. Tento tanec však u žen obdivují a kladně hodnotí, oceňují smyslnost pohybů jeho akterek. Skupina TiDiTaDe má na internetových stránkách dokonce odkaz pro ohlasy diváků, a mužští návštěvníci serveru nešetří chválou.

Ženy jsou naopak schopny vcítit se do tance mnohem snáz, jsou ochotny nechat se unést sugestivním rytmem a zapomenout na všední starosti. Pokud jsou ochotny věnovat určitý čas a trpělivost nezbytný pro zvládnutí techniky tance, daří se jim pak proměnit se na chvíli na nezávislé, svobodné bytosti, které nemusí myslet na svazující konvence západního chování a na své každodenní starosti. Mohou se také předvádět - na hodinách je vždy přítomen bubeník. Předvádějí nejen své pohyby, ale také svoje tělo, samy sebe. Lu Hawa dodává: „Tančím-li v souladu s vesmírem, osvobozuji se od sebeidentifikace; tančím, ego se rozpouští, nemám hlavu, ruce ani nohy, nevím, kdo jsem, plynou všude, vždy a pak, pak už nic... V tanci se skrývá kouzelná moc pohybu a gesta. Vyjadřujeme jím vztahy k sobě samým, k druhým lidem, k přírodě, k bohům. Je to přímý kontakt s krásou, která se projevuje ve veškerém životě. Pro Afričany tanec a hudba znamená každý den. Zpívají si při práci, když čekají na autobus, vydupávají si bosýma nohama do prašné země úžasné rytmy, svými úplňkovými rituály stvrzují velké události, jako například narození dítěte, namlouvání, svátek, iniciaci, smrt. Africký šaman Marabu tančí při zvuku bubnů, když léčí nebo hovoří s předky. Vtáhne je do sebe, tak i jejich moudrost a zkušenosti. Mistři džembe vybudovávají historii celé Afriky.“

Kurzy afrického tance

V Praze působí ještě další učitelé, například černošský tanečník Lamine Gueye, na internetu lze najít i jeho stránky. Lamine učil poprvé v Praze před pěti lety na konzervatoři Duncan Centre, kde jeho kurzy navštěvovala i pisatelka toho-

to článku. Do Duncan Centre se po třech letech ještě jednou vrátil, později však začal vyučovat ve vlastních kurzech pro veřejnost. V Čechách působí přerušovaně, často učí i v zahraničí. Gueye pochází ze senegalského Dakaru, v současné době žije střídavě ve Švýcarsku a v Praze. Ještě jako teenager odjel do Evropy, aby se dále mohl věnovat tanci a studovat další taneční techniky (balet, moderní tanec, jazz, contemporary). Studoval techniku José Limóna, kterou považuje za univerzální základ v tanci. Jeho kurzy doprovází profesionální černošský bubeník z Pobřeží slonoviny.

Taneční styl L. Gueye obsahuje jak africké, tak moderní prvky, on sám jej nazývá africkým moderním tancem. Své kurzy nyní nazývá Africká Expres. Jedná se spíše o techniky moderního tance, které obsahují prvky afrického způsobu utváření pohybu a komplikovaného nejednoznačného přístupu k rytmu. Tyto prvky jsou do techniky dodávány v obecné formě, není zdůrazňován žádný konkrétní africký taneční přístup.

Další poměrně nenápadnou, ale oblíbenou učitelkou je Češka Zuzana Sýkorová, absolventka konzervatoře Duncan Centre. Jejím prvním a určujícím setkáním s africkým tancem byl workshop s černošskou tanečnicí Germaine Acogny. Germaine je stejně jako Lamine původem ze senegalského Dakaru, nyní také žije ve Švýcarsku. V Dakaru si založila vlastní taneční školu, která ale z finančních důvodů musela být zrušena. Po odjezdu do Švýcarska působila jako ředitelka slavné taneční školy Maurice Bédjarta Rudra v Lausanne, nyní učí po celém světě své pojetí afrického tance. Protože také studovala moderní taneční techniky, například techniku Marthy Grahamové, snaží se skloubit moderní a současný tanec s africkými prvky. V jejím pojetí jsou ale prvky západního tance a afrického v rovnováze, často převládají ty africké. Používá například kontraci z techniky M. Grahamové, ale ve zcela specificky afrických cvičeních. Právě Germaine Acogny byla jednou z mála černošských tanečnic, která v Praze předvedla specifickou formu afrického tance. Vystupovala na pražském Festivalu tanečního divadla v letech 1997 a 1999 v divadle konzervatoře Duncan Centre. Z. Sýkorová vychází z tohoto pojetí výuky afrického tance a podle toho také učí. Její kurzy jsou však určené spíše pro uzavřený okruh lidí, také převážně žen, informace o tomto kurzu nejsou zveřejňované.

Prostory pro kurzy si všichni učitelé afrického tance hledají v různých místech Prahy, většinou jde o tělocvičny škol, TJ Sokol nebo například v kulturním klubu Klamovka. Kurzy se konají většinou dvakrát týdně, jedna hodina stojí od 120 do 170 Kč.

Ve znamení bubnů

Jak již bylo zmíněno výše, africký tanec nelze považovat za něco jednoznačného. Každý lektor v něm hledá a vyzdvihuje jiné prvky, každý jím nazývá něco jiného. LuHawa poznala mnohé tance v jejich přirozeném prostředí konkrétních oblastí a snaží se působit na české publikum tanečním projevem s tradičními prvky a se vším, co k tomu patří, tj. s hudbou, kostýmy, snaží se navozovat kontextové situace různými tanečními událostmi, které skupina často sama organizuje. Díky aktivitám bubeníka Ephraima na poli populární hudby se skupina může prezentovat i na akcích, kam přijde širší veřejnost. Nejsou tak omezeni pouze na okruh známých, i když působí jako poměrně uzavřené společenství.

Ostatní lektori se snaží spojit africký tanec se současnými západními tanečními technikami. Je to spíše záležitost pro tanečnický s určitou taneční přípravou a jde o zajímavé propojení těchto dvou tanečních forem, které ocení hlavně tanečník s dlouhodobější zkušeností. I když je zde rytmická hudba také dominantní, postrádá toto pojetí onu bezprostřednost a spontánnost, která je v tradičním pojetí pro „našince“ tak přitažlivá. Kostýmy nejsou vůbec důležité, převládají běžné taneční úbory.

Všechny zmiňované kurzy afrického tance spojuje snaha o společný prožitek, který není v naší společnosti častý, o jakési propojení emocí pomocí pohybů a rytů. Rytmus pomáhá odpoutat se od reálných všedních záležitostí, účastníci tance mají pocit, že se stávají někým jiným. Žádný z bubeníků na kurzech ale nepoužívá příliš složité rytmy. Naše společnost není dostatečně vzdělaná v této oblasti a nemá dostatečně citlivé tělesné reakce pro vnímání rytmických zvláštností, nemluvě o schopnosti ztvárnění takového rytmu pohybem. Jsme zvyklí spíše na jednotvárnější, stále se opakující rytmické vzorce, což se odráží právě v oblíbenosti elektronické hudby, která na takovýchto rytmických principech funguje. Proto i bubeníci i lektori na kurzech přizpůsobují své rytmické pojetí zdejšímu tanečnickům.

Rychlé tempo a strhující rytmus těchto seancí však přispívají k uvolnění adrenalinu, lidé se pak snadněji dostávají do stavu rozrušení a nadšení, může následovat i euforie. Tyto stavy nejsou v našem současném světě a s naší mentalitou běžné, avšak pro návštěvníky podobných kurzů se stávají dosažitelnými. Africký tanec se v tomto pojetí stává synonymem euforických stavů, jaké mohou navozovat rovněž tzv. adrenalinové sporty.

Literatura:

- Mbiti, J.: *Introduction to African Religion*. New York, Oxford University Press 1976.
- Kraus, R. - Hilsendager Chapman, S. - Dixon, B.: *History of the Dance in Art and Education*. New Jersey, Prentice Hall 1991.
- Cohen, S. J.: *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press 1998. Heslo *Aesthetics - African Dance Aesthetics* (Frederic Lamp), *Music for Dance - African Music* (Frederic Lamp).
- Gore, G.: *Traditional Dance in West Afrika*. In *Dance History, an Introduction*. Ed. J. Adshead-Landsdale, J. Layson. London, Routledge 2002.
- Sorell, W.: *The Dance through the Ages*. New York, Grosset&Dunlap 1967.

- Sorell, W.: *The Dance in its Time*. New York, Columbia University Press 1981.
- Au, S.: *Ballet & Modern Dance*. London, Thames&Hudson 1988.
- Cohen Bull, C. J.: *Sense, Meaning and Perception in three Dance Cultures*. In *Meaning in Motion*. Ed. J. C. Desmond. London, Duke University Press 1997.
- La Méri: *Form in Dance*. New York, Columbia University Press 1980.
- Burian, E. F. : *Černošské tance*. Praha, Odeon 1929.
- Vágner, J.: *Afrika*. Praha 1979.

FOTOGRAFICKÁ ZASTAVENÍ

„SMUTEČNÍ HRY VESELÉHO RÁZU...“

Odborná učitelka a spisovatelka Amálie Kožmínová (1876-1951) přišla na Podkarpatskou Rus pouhý měsíc po ustavení Československé republiky jako školní inspektorka a stipendistka Civilní správy Podkarpatské Rusi. Životní úroveň i vysokou negramotností obyvatelstva byla šokována. Doslova v bojových podmínkách objížděla vesnice a studium lidové kultury se pro ni stalo základem a východiskem pro organizování vzdělávací činnosti v nejširším slova smyslu: vedla kurzy vyšivaček a v době obecného poválečného nedostatku zajišťovala k tomu potřebný materiál, zprostředkovávala výstavy výšivek a jejich prodej. Své přednášky o Podkarpatské Rusi, realizované v Čechách, doprovázela diapositivy a honoráře věnovala částečně fondu Červeného kříže, částečně jimi financovala vlastním nákladem vydanou monografii. V ní kromě historického, přírodovědného a hospodářsko správního přehledu podala také popisy lidového oděvu, bydlení, obřadů rodinného cyklu. Na zkušenosti s fotografováním vzpomíná: ... *ale s lidmi byla potíž, báli se fotoaparátu. Dali-li se fotografovati a aparát můj sklapl, myslili, že vytáhnu s kasetou obrázků již hotový, což se ovšem nestalo. Bývali zklamáni a říkali opovrhlivě - eh, nič po tem.*

Obřady a zvyky provázející úmrtí a pohřeb ji, jejími vlastními slovy řečeno, zděsily: než byl nebožtík pohrben, což v praxi znamenalo, že byl uložen v jedné místnosti za takřka normálního života rodiny, přicházeli starší sousedé k modlitbám a ti mladší prováděli *figle*, taneční hry. A. Kožmínová je shledávala příliš veselými a příliš výstředními a jejich nezakryté erotický charakter ji pohoršoval. K negativu masek *dida* a *baby* rukopisně poznamenala: *Podkarpatská Rus - Verchovina země. Figliari - dido a baba - dva chlapci namaškaření, vedou figle - smuteční hry veselého rázu, provozované v chyži u mrtvého, který leží na seně na lavici u stolu a je plachtou přikrytý až k bradě. Naznačují tímto smutečním veselím, že se radují nad tím, že duše nebožtíkova je už na nebi - pryč z tohoto planého světa, plného rmutu, bídy a zoufalství. R. 1922. Amalie Kožmínová.*

V období protektorátu Moravskému zemskému muzeu v Brně darovala, resp. prodala, kolekci pozitivů i negativů, převážně s vyobrazením lidového oděvu nebo stavitelství, z různých oblastí meziválečné Československé republiky. Mnohé z nich sama nafotografovala.

Helena Beránková

K dalšímu čtení:

Kožmínová, A.: *Podkarpatská Rus*. Praha 1922.

Obyčejové tradície pri úmrtí a pochovávaní na Slovensku s osobitým zreteľom na etnickú a konfesijnú mnohotváornosť.

Ed. J. Botík. Bratislava 2001.

FOTOGRAFICKÁ ZASTAVENÍ



Dido a baba - masky z taneční hry tančené při mrtvém. Podkarpatská Rus. Foto A. Kožminová 1922. Fotografická sbírka Etnografického ústavu MZM v Brně, starý sbírkový fond, zatím nevidováno. Negativ: skleněná deska 13 x 18 cm, částečně poškozená. Kontaktní pozitiv S. Doleželová 2003.

DRÁTENICKÉ METAMORFÓZY

*Já jsem dobrý remeslník
z té Trenčanskej stolice,
já znám dobre dratovati,
hrnce misky, rendlice.*

Citovaná lidová píseň byla zapsána v polovině 19. století,¹ a již tehdy byly v jejím obsahu zakódovány základní identifikační prvky, jimiž se v minulosti vyznačovaly řemeslné aktivity slovenských dráteníků.

V chudých a neúrodných oblastech severozápadního Slovenska (tedy ona Trenčanská župa, spišské centrum drátenictví je obecně považováno za méně významné) se v 18. století zrodilo specifické využití levného a poměrně dostupného materiálu, které v kombinaci s umem a zručností jeho zpracovatelů položilo základ slovenského drátenictví. Jeho provozování se stalo záchranou mnohým rodinám, přežívajícím na hra-

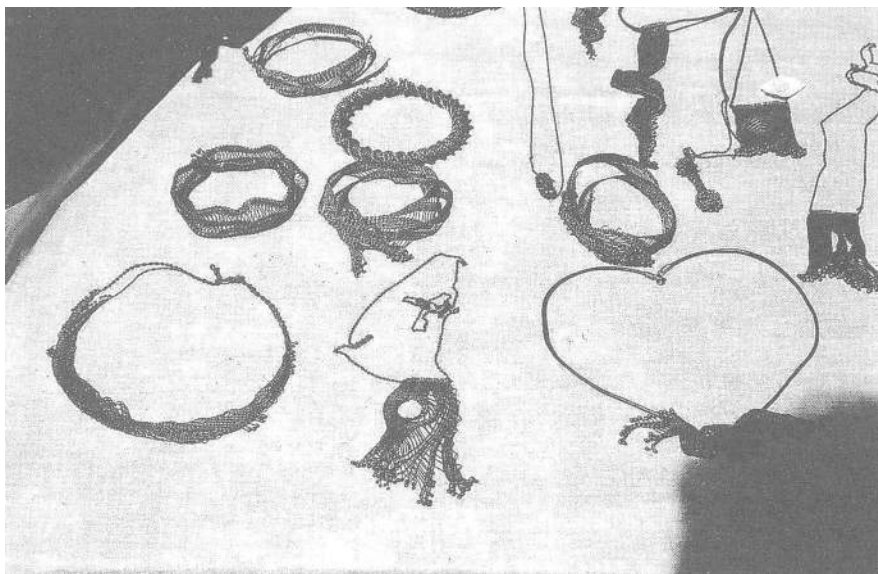
nici sociální nejistoty, byť bývalo spojeno s pravidelnými odchody živitelů rodin do dalekých oblastí Evropy a posléze i do zámoří. Po celé 19. a v první polovině 20. století byli dráteníci neodmyslitelnou součástí poměrně početné skupiny migrujícího obyvatelstva, křížujícího za obživou (nejen) české i moravské kraje, aby na usedlostech i v měšťanských domech nabízeli *drátovat hrnce, misky, rendlice*.

Období největšího rozmachu ukončil rozpad habsburské monarchie spojený s omezenou možností pohybu a provozování řemesla v nástupnických státech i proměňující se sociální poměry ve střední Evropě. Centrem dokumentace drátenické výroby se od šedesátých let 20. století stalo Povážské muzeum v Žilíně, respektive jeho budatínské pracoviště. Právě jeho zaměstnanci mají nemalou zásluhu na širší popularizaci pomalu již zapomínaného řemesla. Vedle stálé expozice to jsou především tradiční červnová setkání, v jejichž rámci se propojuje popularizační úloha (ukázky

drátenických technik) i role odborná (pořádání doprovodného sympozia). Hmotným výsledkem je i celá řada publikací, věnujících se jak historii řemesla,² tak jeho dnešním nositelům. Nemůžeme zastírat, že to jsou právě pravidelná budatínská setkání, která v posledních dvou desetiletích podnítila v následném zájmu o tuto řemeslnou činnost mezi neodbornou veřejností a nadšenci. Dle nejnovějších odhadů se dnes ve větší či menší míře zabývá zpracováním drátu přibližně stovka osob, z nichž nemalý počet připadá na ženy.³ Vědomá snaha o uchování této rukodělné výroby v posledních letech překročila dokonce slovensko-české hranice a drátenictví se poměrně úspěšně začalo šířit i u nás. Jako skromný protějšek profesních setkání v Budatíně se pravidelně od roku 1999 koná v prvním zářijovém víkendu v muzeu v Jílovém u Prahy české drátenické setkání. Na Moravě připomnělo existenci dráteníků rožnovské Valašské muzeum v přírodě v rámci svého Valašského roku (*Zvonečkový jarmark a Den hrnčírů a dráteníků aneb... když se ucho utrhne*), v němž již dvakrát propojilo dokonce řemesla dvě - dráteníky a hrnčáře.

Na našem území dosáhla popularita drátenictví takové intenzity, že se zde podařilo překročit i historické souvislosti profesní organizovanosti a, ač v minulosti nenáleželi k cechovním řemeslům, před čtyřmi lety ustavit Cech českomoravských dráteníků. Členská základna dnes čítá již na tři desítky osob. K hlavním cílům cechu náleží především popularizace řemesla na veřejnosti, organizace výukových programů a kurzů, výstav i předváděcích akcí. Navíc se stal spolu s muzeem v Jílovém hlavním garantem zde probíhajících drátenických setkání, která jsou podle slovenského vzoru od roku 2002 doprovázena také odborným seminářem.

Novodobí dráteníci z Čech a Moravy se ovšem odlišují od svého slovenského předobrazu z 19. století, a také motivy vedoucí je k této činnosti jsou do



Drátěné šperky manželů Quirenzových. Foto D. Drápala 2002.

PROMĚNY TRADICE

značné míry jiné. Pokusme se identifikovat základní rozdíly i shody mezi tradičními dráteníky a jejich následovníky jednak na příkladu samotných nositelů, jednak na vlastních výrobcích a jejich funkci.

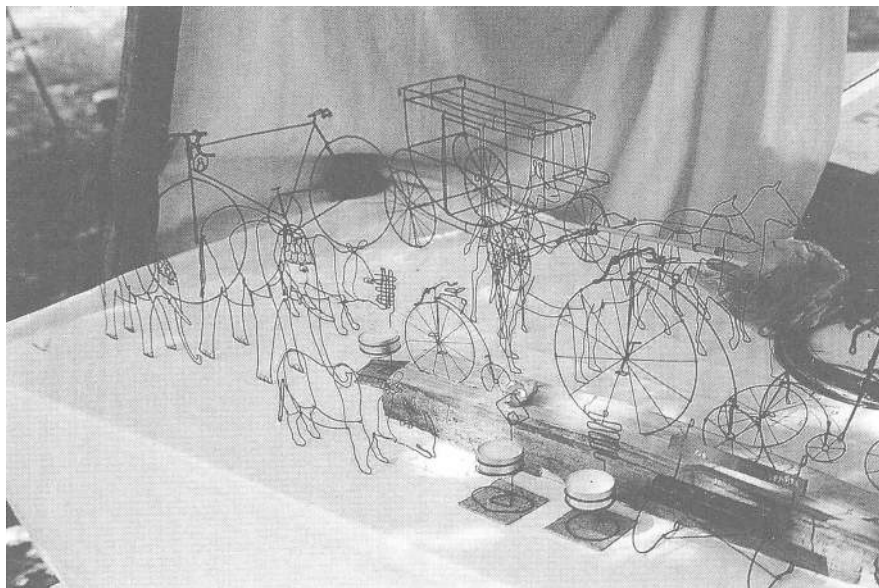
Jak již bylo uvedeno, dnešní dráteníci se již nerekrutují z venkovského obyvatelstva Kysuc či Spiše. A přestože hlavním cílem jeho provozování i nadále zůstává obživa, není to dnes již sociální nutnost. Jde spíše o využití módní vlny vyvolané příznivým ohlasem veřejnosti. Jeden společný rys oběma kategoriím zůstal. Je to s touto prací spjaté putování. Dříve musel dráteník projít dalekými kraji pěšky a jen někdy nasedl na povoz některého z formanů. Dnes jsou jeho pokračovatelé díky motorizaci mnohem mobilnější a křičí republiku po nejruznějších trzích a jarmarcích. Nalezneme je v muzeích i na náměstích, v sousedství středověkých řemeslníků i běžných prodejců rukodělné výroby. Většinou se tito lidé rekrutují z nadšenců-samouků, kteří si pomocí dostupných informací i vlastního umu postupně osvojili základní dovednosti a technologické postupy. Jen několik se však vydalo až k samému zdroji přímo na Slovensko, jak to např. učinil Miroslav Hejduk z Blatna u Hlinska. Po několika letech dojížděl za jedním z posledních podomních dráteníků, aby od něj získal bezprostřední životní zkušenosti a posléze i jeho vlastní dřevěnou krosnu.

Stěží by se mohly počty dnešních českých dráteníků rozrůst do takové výše, nebýt zájmu veřejnosti i organizátorů různých akcí především v devadesátých letech. Druhým předpokladem je pochopitelně změna společensko-hospodářských poměrů, která dovolila většině dráteníků spojit svůj zájem s provozováním živnosti. Neocenitelným pomocníkem se stala rovněž přízeň médií (různé televizní společenské a zpravodajské magazíny, tištěná média), která přináší základní informace o řemesle a jejich nositelích, případně i o místech, kde jsou k vidění.

Úměrně tomu, nakolik jsou dráteníci běžné veřejnosti „na očích“, roste zájem o jimi provozované řemeslo. Jen ojedinělé akce překročí rámec ryze komerční záležitosti a běžnému přihlížejícímu se naskytne více než jen šance na nákup drátovaného zboží či pohled na pracujícího řemeslníka. „Hlad“ po bezprostředním zážitku z vlastnoručního vyzkoušení si předváděné řemeslné činnosti dokládá velký ohlas tzv. učednické dílny, kterou v rámci svých programů nabídlo rožnovské muzeum. Všichni zvědaví, odvážní i trpěliví zde dostali šanci si bezprostředně vyzkoušet alespoň jednoduché drátenické technologie, byť to bylo jen odrátování kamenného oblázku. Že před lety zvolený přístup (prvně byla drátenická dílna otevřena v červenci 2000) není ojedinělý, dokládají obdobné kurzy (či spíše rychlokurzy) drátování, organizované muzejními (např. Louny,⁴ Jilové⁵) i zájmovými

organizacemi (spolky, domy dětí a mládeže) atd.

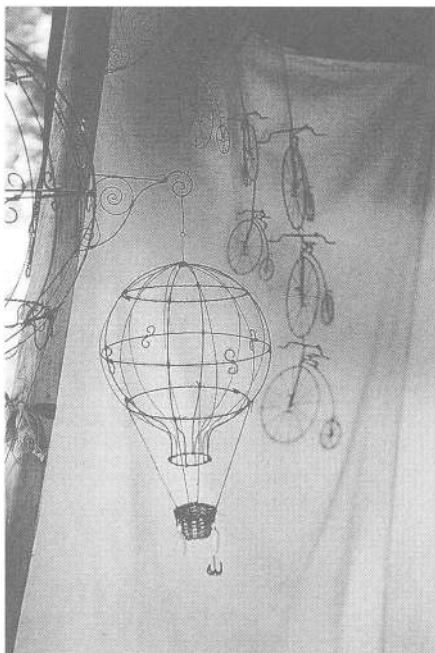
Ve vrcholných dobách rozkvětu drátenického řemesla putovali jeho nositelé téměř celou Evropou, uplatnili se v evropské i asijské části carského Ruska, kde dokonce zakládali dílny manufakturní povahy. Dostali se i přes Atlantický oceán. Přesto i dnes může být provozování drátenické živnosti prostředkem k cestám do vzdálených zemí. Svědčí o tom případ manželů Quirenzových z Liberce. Poté, co byli kontaktováni arabským organizátorem (opět zde sehrála roli účast na jedné z předváděcích akcí), odletěli počátkem března 2002 do Dubaje a celý měsíc zde strávili na celoarabském veletrhu *Global village. Dubai Shopping Festival*. Paradoxně tak tradici české řemeslné výroby reprezentovali vedle rytců skla pokračovatelé slovenských dráteníků od Ještědu!



Moderní pojetí drátenické tvorby v podání J. Kozáka. Foto D. Drápala 2002.

PROMĚNY TRADICE

Úspěch i provozování drátenického řemesla v dnešní době je pochopitelně podmíněn dostatečnou poptávkou po tomto zboží. Ale i zde došlo k výraznému posunu z hlediska funkčního spíše do roviny estetické a téměř životní nezbytností se stává pružné reagování na požadavky zákazníků i proměňující se moderní trendy. Předpoklad pro rozšíření drátenictví v dřívějších dobách spočíval především v druhové skladbě vybavení domácností, kde převládala či zcela dominovala poměrně křehká a poškození náchylná hrncina. Podomní dráteník přitom nabízel prodloužení její životnosti i ve chvíli, kdy by za normálních okolností byl již prasklý či rozbitý hrnec nepoužitelný. Jeho opletení drátěnou sítí (ne vždy se hledělo na estetičnost výsledku) prodloužilo životnost, a tím pochopitelně i ušetřilo výdaje potřebné na pořízení nového kusu



Drátěné výrobky J. Kozáka.
Foto D. Drápala 2002.

u hrnčiče nebo na místním trhu. Toto přetrvávalo až do současnosti a nejednou se stává, že lidé běžně přinášejí dráteníkům na trhy hromádku střepů s požadavkem jejich opětovného scelení. A právě v tomto okamžiku prochází um novodobých dráteníků prubířskou zkouškou. Ne všichni totiž dokáží odrátovat hrnec tak, aby nejen vypadal jako odrátovaný, ale aby mohl být i nadále funkční.

I přes tyto ojedinělé případy dnes převládá drátování a prodej zcela nového keramického zboží, které většinou posléze slouží pouze jako vhodný doplněk interiéru i exteriéru (obliba užití odrátovaných hrnců větších rozměrů jako květináčů očividně roste). Toto „estetické drátování“ je pochopitelně pro mnohé samouky jednodušší, neboť mezi výrobkem zdatného dráteníka a jeho vlastním není na první pohled rozdíl. Ten přichází až tehdy, kdy zjistíme že využívá drát prvotně především jako dekorativní prvek, bez ohledu na jeho původní poslání. Ztráta dřívější funkční role naopak dovoluje dnešním dráteníkům mnohem širší užití vlastní fantazie. Nejsou vázáni např. nutností drátovat i dno a mohou se spíše zaměřit na některé efekty (zhušťování či naopak roztahování sítě), popř. zdobné prvky. K tradičnímu sortimentu - hrncině a keramice - se přidává stále více sklo a roste i obliba barevných drátů (ty se sice dříve používaly, ale až v pozdní etapě a hlavně ve městech a zámoří). Stejně lákavé je ale i využití jemnějšího stomatologického či chirurgického drátu pro drobnější předměty.

Z původně bohatého sortimentu vlastních drátěných výrobků (pasti na myši, šlehače, mačkadla na brambory, podložky pod hrnce, věšáky) se prosadily do dnešní nabídky ty předměty, které plní roli dekorativního doplňku (věšáky, misky, košíčky). Ostatně tematický úkol účastníků IV. drátenického setkání v Jílovém zněl „Mističky, misky, mísy - výroba prostorového předmětu“. Mezi jedny z mála i dnes častěji použí-

vaných drátovaných předmětů tak náleží formy na pečivo rozmanitých tvarů.

Zcela novou rovinu tradičního drátenictví nacházejí pokračovatelé v drátování kamínků do podoby různých zvířátek (rybičky, pavouci), což je z hlediska obchodního snadno prodejné a cenově všem dostupný prodejní artikl. Posun do sféry uměleckého řemesla předznamenala ovšem již generace prvních slovenských „novodráteníků“ z šedesátých a sedmdesátých let 20. století, kteří jsou již běžně označováni jako umělci řemeslníci. V tomto duchu pokračují i dnes - využití drátu téměř výhradně k šperkařské tvorbě (převládá měděný či postříbřený drát) představují např. Jaroslav Rod nebo manželé Quirenzovi.

Dostí vzdáleny původnímu předobrazu drátenického výrobku jsou artefakty zezelé z rukou pražského Jiřího Kozáka, který vytváří svět známý spíše z mocnářství či obrázků Kamila Lhotáka - drátěné balony a vzducholodě, velocipеды, staříčké automobily, lavičky v parku atd. V posledně zmíněných případech pak reálně zaznívá otázka, zda lze tuto formu zpracování, spojenou s hledáním nových forem a výrazu, považovat ještě za navazování na tradiční drátenictví, či zda jde o novodobou stránku volné výtvarné tvorby, již s klasickými dráteníky spojuje jen ruční zpracování kovového materiálu. Lze sice argumentovat některými trojrozměrnými sbírkovými předměty žilinského muzea (loď, velbloud, slon, letadlo), které pro přípravný výbor drotářského muzea vyrobil Josef Kerák.⁶ Všechny tyto předměty ovšem nevycházejí z běžného drátenického sortimentu předchozích desetiletí, vznikly na vnější podnět, navíc v době úpadku a vlastního zániku řemesla. Tradiční oblasti, v nichž se dráteníci uplatňovali, postupně mizely, a oni sami hledali alternativní způsob výdělníku, pokud možno při využití jejich zručnosti a zkušeností. Z drátenické tradice vychází tedy jen forma, nikoli ko-
nečný obsah.

Jestliže postava putujícího dráteníka s krosnou na zádech vymizela z našeho venkova již před několika desetiletími a postupně s tím i bezprostřední ovlivňování naší lidové kultury, do budoucna jistě bude znovuobjevené dráteníctví opět přitahovat pozornost etnologů či muzejních pracovníků, byť už jako doklad oživeného druhu řemeslné výroby - výroby, která se ovšem vyvinula ve svébytný profesní celek, oprošťující se do značné míry od výchozí tradice. Příslib pro dostatečný přísun studijního materiálu je jistě agilnost nejen některých dráteníků vyučujících základy této technologie,⁷ ale i široká působnost a přístup několika komerčně uvědomělých řemeslníků (vlastně již na úrovni precizně propracovaného podnikatelského záměru). Dráteníctví je tak popularizováno prostřednictvím největšího odrátovaného vejce na světě⁸ či organizováním hromadné akce s největším počtem drátujících lidí na jednom náměstí.⁹ Opomíjeny ostatně nejsou ani výdobytky moderní doby a internet.¹⁰

Daniel Drápala

Poznámky:

1. Johann Szimitz - Sbirka německých a českých písní z roku 1848, původně uložena v opavském archivu. K. Gúleja: *Svět drotářov*. Martin 1992, s. 95.
2. Sborník *Drotářstvo ako remeslo, umenie a podnikateľská aktivita*. Žilina 1992.
3. K. Hallonová: *Slovenské drotářstvo v súčasnosti*. In: *Historie a současnost dráteníctví*. Sborník příspěvků z odborného semináře. Jílové u Prahy 2002, s. 9-14.
4. Podrobněji viz příspěvek M. Polákové na 18. strážnickém sympoziu *Tradiční lidová kultura na výstavách v lounském muzeu*.
5. *IV. celostátní setkání dráteníků*. In: *Historie a současnost dráteníctví*. Sborník příspěvků z odborného semináře. Jílové u Prahy 2002, s. 1-2.
6. Srov. katalog K. Kekelyové: *Drotářstvo, II.*, s. 166-168, sbírkové předměty dle pořadí v katalogu: č. 867-868 slon, č. 869 sova, č. 870 velbloud, č. 871 letadlo, č. 872 parník, č. 873 větrný mlýn, č. 874 vzduchodol.

7. P. Musil dokonce seznam těchto svých „džarků“ uvádí na svých internetových stránkách.
8. Témuž se podařil zápis do Guinnessovy knihy rekordů v letech 1998 a 1999.
9. Organizátorem je opět P. Musil a akce proběhla v roce 2001 v Pelhřimově.
10. Doménu www.dratenik.cz má registrovanu právě zmíněný P. Musil.

EMANUEL KUKSA „80“

Hledím na fotografie (některé můžete vidět i vy) a vzpomínám. V mládí jsme žili blízko sebe: o ročník na gymnáziu v Brně-Žabovřeskách a na brněnské konzervatoři, v produktivním věku pak přímo na dotek v BROLNu a v redakci folkloru brněnské rozhlasové stanice. V rozhlasu působil Emanuel Kuksa přes dvacet let. V roce 1952 přijal místo kapelníka a tehdy právě ustaveném BROLNu a hlavním oborem jeho činnosti se stal folklor. Sám říká, že k tomu byl zcela nepřipraven. *S folklorem jsem se seznamoval doslova za pochodu rozhlasového provozu. To víte, že to bylo někdy veselé. A tak ze zmatených názorů a postojů tehdejší doby ve mně postupně krystalizoval pohled, postoj a úsudek...* V BROLNu byl prv-



ním ze tří dirigentů - a nejzaměstnanějším! Připomeňme si, že toto těleso vzniklo z ničeho a bez hudební literatury sobě přizpůsobené. Bez partů ovšem profesionální hudební soubor, denně ve studiu „vyrábějící“, nemůže existovat. A tak Kuksa psal; někdy prostě telegramy, zhuštěná aranžmá - někdy do partů, jindy přímo ve frekvenci na tabuli. Jak šel čas, jeho rejstřík se množoval a rozšiřoval se i jeho obzor. Probudil ze zpěvníků písně „němých oblastí“ - západní Moravy, Hané, Hanáckého Slovácka, Brněnska... Obzvláště krásné jsou jeho úpravy brněnských písní ze Sušilovy sbírky. Za inspirací si jezdil do regionů s živou písní - ze Slovenska si mimo hudebních vjemů dovezl i svou první ženu, s níž má tři dcery. Do obrazu BROLNu přetavoval hudební materiál nejen domácí, ale také (jak to žádala rozhlasová dramaturgie) občas něco ze světa. V registru partitur je tlustý sloupec kartiček s jeho jménem - nejvíc po Slávku Jakubičkoví. A všechna ta muzika je tvořena se žhavostí, rozmyslem a dokonalostí.

V jisté chvíli propadl Kuksa neběžné vášni - zamiloval se do gajd. Naučil se na ně hrát a měl tohoto nástroje plnou mysl i ruce. Inicioval vznik souboru Brněnští gajdoši - jako gajdoš se zúčastnil koncertního turné BROLNu po zemích východní Asie. Ve Vietnamu mu v tropickém vlhku uhnul u gajd dmychací pytel ze psí kůže, ale Eman - tak se mu familiárně říkalo - si poradil. Vyztužil měch igelitovým sáčkem. Když se vrátili, napsal mimo drobností čtyřdílňou suitu pro gajdy a malý orchestr - a nakonec se dal do komponování miniopery na gajdošské téma. Soboty a neděle trávil v rozhlasové kanceláři, kde byl v tu dobu klid - a tvořil...

Kolem let šedesátých se v BROLNu začali proti dirigentům prosazovat housloví lídři - primáši. Vzpomeňme, že v té době seděli v primech Bohdan Warchal, Zdeněk Nečešánek a Bohumil Smejkal! A to byl patrně právě čas, kdy Emanuel Kuksa pocítil z dirigování a všeho ko-

lem únavu a přesídlil do kabiny hudebního režiséra. V této funkci pracoval do 1. října 1965, kdy požádal o uvolnění ze služeb rozhlasu. *Svoje rozhodnutí jsem zvážil. Rád bych se věnoval výhradně tvůrčí skladatelské činnosti - píše ve zdůvodnění.* Na „volné noze“ byl do 1. října 1968, kdy se do rozhlasu vrátil. A opět do BROLNu, ovšem tentokrát jako jeho hudební dramaturg. Tehdy už orchestr po zakladateli Jaroslavu Juráškově umělecky vedl Bohumil Smejkal. S Kuksou si dobře rozuměli a na vysílání i na koncertech to bylo znát. Dramaturg byl v požadavcích nekompromisní. V partiturách škrтал, vrátil k přepracování, někdy s poděkováním. Jednou - co vím - se neudržel a po mnoha škrtech a otaznících v závěru připsal: *...a víš co, kamaráde? Strč si to celé - však víš kam!*

Druhé rozhlasové angažmá Emanuela Kuksy trvalo pouhé čtyři roky. Ještě zajel s BROLNem na turné po Kanadě a USA (zájezd zaktualizoval „Kentucky Chicken Hymn“) a k 1. dubnu 1972 z vlastní vůle z rozhlasu odešel. S BROLNem se rozloučil Testamentem, který jako *villonovskou baladu na Velký pátek sepsal bývalý dramaturg Kuksa:*

*Do věže sloni! Dnes ukryju se v sluj,
příteli milý dědici ty můj.*

Tuť všecko, co ti odkazují:

živoucí BROLN, přetěžkou hudby strůj...

Neměl to potom lehké - až Slávek Volavý se za něj zasadil a vyjednal mu učitelské místo na LŠU ve Strážnici. Tam byl zase jako ryba v bystré vodě; učil, tvořil pro žactvo, zbudoval si orchestřík - a taky se ve Strážnici podruhé oženil. A zase byly u toho gajdy! Hrál si na ně do kroku cestou k oddávkám. *Byl jsem ve Strážnici šťastný, podařilo se mi s dětmi udělat ledacos dobrého; už taky proto, že tu měli skvělého starostu, který na muziku trpěl a vykašlal se na to, že jsem v trestu.*

Kuksova žena Eva, výtvarnice, je majitelkou malebné tvrže v Ostřešanech u Pardubic. Tu v letech postráž-

nických zvolna, ale s nadšením, proměňovali v originální sídlo - a tam teď žijí. Náš jubilat stále tvoří. Před rokem měl v Brně premiéru koncertu pro kontrabas. Teď dopisuje druhou operu na vlastní libreto.

Jaromír Nečas

DVĚ UNIVERZITY DUŠANA HOLÉHO

To už jsme se pár let znali, když jednoho odpoledne v mezičase strážnického symposia přišel nápad - podívat se do Hrubé Vrbky. Proč? Ze zájmu a ze zvědavosti, kde se vlastně rodí ti skvělí horňáčtí zpěváci, hudci, tanečníci, kde se narodil statečný kněz biskup Gorazd, známý z heydričiády, a kde se narodil a prožil mládí i náš jubilat (*25.4.1933). Procházím se mezi vrbeckými stodolami a asi nápadný nepříslušností k této obci mne oslovuje kolemjdoucí muž. Zda prý někoho nesháním. Ale ne, jen tak jsem se přijel podívat, kde se to rodí ti slavní muzikanti. A koho máte na mysli? Tak třeba Ňorek povídám mimochodem a dostává se mi hned odpovědi. Já jsem Ňorek. Rozpředla se debata a v Hrubé Vrbce se mi dostalo skvělého průvodcovství. A dům Holých? Hned pár kroků vedle Jožky Kubíka. Takový muzikantský ráj, muzikantské nebe, napadá mě. Jenže v Hrubé Vrbce to nebyla jen muzika, která Dušana Holého obklopovala. Z rodného domu si spolu s bratrem Lubošem odnesli přirozenou lásku ke vzdělání nejen od matky učitelky, ale také od otce Martina Holého, milovníka ochotnického divadla, v němž hrál, režisoval a neodolal ani autorským pokusům. Tatínek však byl i velkým příznivcem myslivosti a milovníkem gymnastiky a Sokola. Nechce se věřit snímku z doprovodného textu k CD *Zpěvákovo rozjímání*. Družstvo vrbeckých gymnastů z třicátých let, chlapci jako struna, vypracované postavy, úsměv vzbuzuje

harampádí dnešních posiloven. A hned vedle na snímku dobrý doklad, že nejen svaly, ale i zručnost zdobila tyto muže, neboť bradla a stoj o plných pažích jsou zde toho dokumentem. Ale nakonec přece jen hlavně muzika, zpěv a tanec. Jedna legenda vedle druhé. Muzikantský rod Kubíků, Ňorků, Hrbáčů... A abychom nezapomněli, také Dušanova babička s téměř nevyčerpatelným písňovým repertoárem. Tak to jen v náznaku první, velká muzikantská univerzita Dušana Holého.

Do Brna, tentokrát již na skutečnou kamennou univerzitu, přichází hned po maturitě na gymnázium ve Strážnici a studuje obory národopis - hudební věda (1951-1956). I zde se mu dostává toho nejlepšího. Profil budoucího vědce formuje především profesor Antonín Václavík, je zde ale také Jan Racek, Bohumír Štědroň, Karel Vetterl, generálně jsou mu blízcí Oldřich Sirovátka, Jiří Fukač, v Čechách pak Jaroslav Markl nebo na Slovensku Oskár Elschek. Pro Dušana Holého ale i do budoucna zůstane příznačné spojení obou „univerzit“ - muzikantské praxe a kvalitní vědy. Nelze na úzkém prostoru vyjmenovat množství studií z jeho pera. Jedno je jim ale společné: kvalita, pečlivost, promyšlenost, dotaženost.

Když se ohlédneme hlavně po jeho velkých dílech, je pro ně příznačná hloubka analytického pohledu, neodbytné nutkání nahlédnout pod povrch a do nitra zkoumaných jevů. A třebaže se teoretické poznání u Holého odvíjelo od praxe, záhy se dostává k exaktním badatelským metodám, počítačové analýze, akustickým zkoumáním, tabulkovým hodnocením a komplikovaným schematickým vyobrazením analyzovaných elementů. V tomto smyslu ještě dlouho zůstanou vzorem jeho studie v monografii *Hornácko* (Brno 1966) či samostatné knižní publikace *Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik* (Brno 1969) a *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam* (Brno 1988).

D. Holý je však badatelsky příliš košatá osobnost, než aby zůstal pouze u jednoho pohledu na tradiční kulturu. Modelem zkoumání, pro které se v průběhu 20. století vyvinulo označení ekologická metoda či kontextové studium, dodnes zůstává dílko na první pohled nenápadné, přesto však brilantní a rozkošné - *Mudrosloví primáše Jožky Kubíka* (Praha 1984). Obdivuji intuici, která mu snad již jako chlapci dala tušit, že jednou vznikne knižní památník věnovaný Kubíkově životní a muzikantské moudrosti i jeho humoru. A opět: dokonalá dokumentace, historicky cenné fotografie, partitury hry cimbálové muziky, záznamy písňových melodií a textů, faksimile osobních dokumentů, barevná dokumentace, vysvětlivky nářečních textů, pečlivé poznámky, dokonalý popis dokumentů, vkusné ilustrace, kvalitní knižní grafika a jako konečná tečka vložená malá gramofonová deska se skvělými záznamy hry a vyprávění „Majstra“, pořízené samotným autorem. Dá-li D. Holý dílo z ruky, je vždy se na co těšit.

Kniha *Žalující píseň - O osudu Romů v nacistických koncentračních táborech* (Strážnice 1993) vytvořená spolu s Ctiborem Nečasem je jiným typem literatury, přesto však v lidské výpovědi opět mimořádně silná. D. Holý věděl o utrpení romských občanů za druhé světové války a získal k němu i pozoruhodnou písňovou dokumentaci. Svě folklorní svědectví a svůj lidský a občanský postoj si nenechal sám pro sebe. Působivá výpověď po právu měla značný ohlas a publikace získala ocenění rektora Masarykovy univerzity za rok 1995.

Jedinečné dílo věnované osobnosti Antoše Frolky a současně kulturní historii Slovácka *Mezi paletou a písní. O malíři Frolkovi a jeho rodině* (Brno 2000) představuje jeden z posledních opusů vzešlých z prostředí rodiny D. Holého. Spolu s manželkou Ludmilou zde rozlouskl oříšek spočívající ve stmelení a dopracování memoárového

dokumentu (či spíše náčrtku) Frolkova syna s jeho vlastním komentářem, studii o autorovi memoárů a přílohami s životopisnými daty malíře, přehledem jeho výstav i soupisem díla. Tedy úkol opět mimořádný, obtížný, ne příliš vděčný (chce se říct obět), přesto však vyřešený se stejnou pečlivostí, citlivostí a pokorou vůči umělci i jeho synovi.

Muzikantská tradice v rodině Holých „je dalekonosná“ jako „ozvěna“ Kubíkových houslí. Dušanův syn Martin sice nedělá zcela totéž co jeho otec, ale i on již má své místo ve spirále rodové muzikantské genealogie. Tandem otce a syna zaměřený tentokrát na oblast zvukových nosičů opět dospěl k výsledkům mimořádným. Nepoznal jsem v daném oboru zdařilejšího dokumentu o lidovém umělci, než je pěvecký profil *Zpěvákovo rozjímání* (Martin Holý z *Hrubé Vrbky, 1902-1985*), Aton Brno 1999. Profil odvíjející se od mládí zpěváka přes zralý věk až ke stáří a autentickému záznamu pohřbu. Shodou okolností zde s otcem v jednom strážnic-

kém pořadu zpívá i Dušan Holý onu krásnou Nad Javornýčkem zpjevá hrdlička. Že jsme snad zapomněli na tuto součást jubilatova vrchovatého nadání? Vždyť jenom o něm by se dalo psát hodně dlouze. Tak tedy, Dušane, určitě příště, za dalších deset let. Ale i přesto: půl království za takový krásný zpěv!

Lubomír Tyllner

ROKY S DUŠÁNEM

Prof. PhDr. Dušan Holý, DrSc. je v podstatě skromný člověk, někdy prudas. Je s ním radost posedět, porozprávět a přitom se třeba i pohádat o věc společného zájmu, ale různých pohledů. K těm titulům patří přidat ještě jeden: „Je to bohovský zpěvák“ - tak ho hodnotil náš kamarád, cimbalista Jan Gašpar - Hrisko. Rapsod Horňácka se narodil 25. dubna 1933. Do tohoto kraje pod Bílými Karpatami je vrostlý, věno-



Dušan Holý a Jaromír Nečas. Foto A. Vrba 2002.

SPOLEČENSKÁ KRONIKA

val mu nejednu studii a také rozkošnou knížku *Mudrosloví primáše Jožky Kubíka* (který mu byl velkým inspirátorem). Písničku podědil po rodičích a příbuzenstvu z obou stran, hlas má od Boha.

K letošnímu významnému životnímu jubileu mu po zásluze vyšly hned dva kompaktní disky. Jeden vydal Radioservis pod titulkem *Zpívá Dušan Holý*, druhý vyšel ve vydavatelství Aton jako *Putování s hudci*. Oba mapují Dušanův mnohaletý rozlet s písní nad lidmi a nad krajinou. Snímky na CD Radioservisu zachycují zpěváka v rozmezí let 1953-1989 a jména těch, co s ním před mikrofonem stáli, mají zvuk: Bohdan Warchal z let v BROLNu, strážnický Slávek Volavý, nestor moravských primášů Vladimír Meloun, „lídří“ BROLNu Bohumil Smejkal a Jindřich Hovorka; zaznamenejme také bohy hornáckého Olympu - Dušanova otce Martina a bratra Luboše nebo v dialogu s Dušanem i „slavička z Podluží“ Boženku Šebe-

tovskou. Ve stříhovém *Portrétu Dušana Holého* je zpěvák od malička (čtyřletý chlapec ve filmu Karla Plicky *Věčná píseň*) až po „Boly časy, boly“... Druhý disk připravil a v edici *Královna píseň* své nakladatelské firmy Aton vydal Dušanův syn Martin. Najdeme tam i zhuštěné curriculum vitae, které „pod laskavým dozorem jubilanta a bez jeho většího cenzurování sepsala Ludmila Holá“. Na rozdíl od CD Radioservisu, které se v převaze opírá o snímky BROLNu, *Putování s hudci* vychází z tradičních hornáckých kapel - Norkovy, Kubíkovy, Hrbáčovy, ze souznění s hornácký laděnou Brněnskou cimbálovou muzikou rozhlasového redaktora Antonína Jančíka a z nahrávek ostravské muziky Technik s „moravským bratrem“ Janem Rokyťou. Výběr krásně zakončuje píseň „Povej, vetrik, povej“ opřená o cimbálový doprovod už letitého Štefana Dudíka, z éry nezapomenutelné myjavského kapely jeho bratra Samka Dudíka.

Mnohé jsme spolu s jubilantem prožili od let, co přišel do Brna: Slováký krůžek, rozhlasová redakce, kamarádská setkávání až po svatbu, kde jsem byl svatebním otcem. Trochu vzpomínek nezaškodí. - Na rozdíl od bratra Luboše, který odsakuje v písni a s písní rád i daleko od domova, Dušan není cestovatel. Drží se nejraději Hornácka a karpatského příhraničí z obou stran. Přesto jsme spolu leccos proputovali.

V roce 1960 jsme prožili - Dušan, Jarka Vavrisová, já s cimbálem a dvě pražské zpěvačky z „Národního“, které doprovázela sličná místní klavíristka, která dělala na Dušana oči - dobrodružné koncertní turné po Albánii. V Beratú mi Jarka v písni o půltón ujela a dlouho jsme se honili. Lidi se bavili, já ne. Růží jsme dostali plný autobus, já spíš toužil se v Dušanově společnosti opít. Nepodařilo se! Víno měli tehdy Albánci špatně a výborný fernet nám za chvíli kroutil hubou. - O pět let dříve jsme spolu a s BROLNem byli na Festivalu mládeže a studentstva ve Varšavě a hned potom s Věrou Příkazskou, Jožkou Severinem a CM Slávka Volavého součástí stodvacetičlenné Československé estrády v Moskvě (program „žánrový eintopf“ až po klauna Janečka). Dušan si chtěl domů dovézt tehdy vzácnost - magnetofon, a tak šetřil. Jednou se shlédl v laciné konzervě sardinek, snad je má i rád. Když ale krabici otevřel, dívaly se naň rybky smutnými očima. I Dušan zesmutněl - a konzervu vyhodil. Ale stroj, vážící snad půl metráku, domů dovezl a má ho asi jako dávnou relikvii dosud. - V roce 1959 vstoupil na akademickou půdu jako asistent prof. Antonína Václavíka v oddělení národopisu brněnské Filozofické fakulty. V té době se chystal BROLN na velké turné po zemích východní Asie (Vietnam, Čína, Korea, Mongolsko) a vedoucí zájezdu Jaroslav Jurášek vybídl Dušana, aby se zúčastnil. Ale co na to profesor Václavík? Ten na žádost odpovídal vlídným dopisem:



Dušan Holý s Otakarem Pokorným. Moskva 1955.

*Milý Dušánku,
tyto sličné země můžeš ještě spatřit,
pakliže se jich v pravý čas vzdáš...
Nikdy už je nespátříš! Ale nevdáš, Dušánek je doma rád.*

Na pocty si jubilant nepotrpí. Bránil se i spontánní oslavě, kterou mu na den jeho kulatého výročí uspořádal široký okruh přátel. Uskutečnilo se za laskavé spoluúčasti Etnografického ústavu MZM v Brně v „Paláci šlechticů“ na Koblížné ulici. - Nakonec by nám nemělo uniknout nejčerstvější a nejvýznamnější zhodnocení jeho osobnosti: 28. října 2002 převzal Dušan Holý z rukou prezidenta Václava Havla Medaili za zásluhy o Českou republiku v oblasti kultury. VIVAT!

Jaromír Nečas

POCTA JIŘÍMU TESAUEROVI

Cimbalista, sběratel lidových písní, upravovatel pro cimbálovou či hudeckou muziku, pěvecká sóla i sbory, a také výtvarník Jiří Tesauer patří k osobnostem folklorního hnutí druhé poloviny 20. století, které našly hudební i všeobecně lidské hodnoty v odkazu lidové písně a zůstali jí věrni. Čerpalo a čerpá z toho několik generací členů folklorního souboru Javorník z Brna, tj. pestrá směs různě zaměřených lidí z města. Právě prostřednictvím výrazných osobností, jakou je J. Tesauer, a díky životu souboru vznikla nemalá pospolitost nadšenců pro lidovou píseň a tanec. Patrně jsme mnozí hledali spoluúčast na typické Tesauerově radosti z folklorní hudby a písně, kterou při hře vyzařuje. Za všechny přicházím Jiřímu Tesauerovi poděkovat a blahopřát k sedmdesátinám (narodil se 8. května 1933 v Brně).

Činnost Jiřího Tesauera je spojena s folklorním souborem Javorník od samých počátků, tj. od roku 1950, kdy patřil k zakladatelům tehdejší Vlajky mládež. Pro Tesauerovu práci s lidovou

písní, pro tvorbu programů a zaměření souboru bylo klíčové poznávání lidové písně v autentickém prostředí, a také umění spoluúčasti a spolupráce. První sondy v obcích jižního Valašska proběhly roku 1953, potom následovaly systematické sběry na Valašskokloboucku, na Vizovicku a Fryštácku, z nichž vznikl obsáhlý sbírkový fond pro soubor, a také pro sbírky tehdejšího Kabinetu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Brně. Uvážíme-li, že nejstarší informátorkou J. Tesauera - a jeho paní Olgy - byla Marie Kovářová z Ubla, narozená 1868, je možné lidovou písní a lidskou pamětí propojit tři století. Navázání kontaktů v terénu nebylo tehdy pro cizí hosty z města jednoduché. Cesta vedla přes vztahy ke každodennímu životu venkovských rodin; přes pozorování a pomoc v hospodářství, přes úctu ke starším, ocenění jejich písní, které pro domácí mládež tehdy mnoho neznamenaly. A tak po čase hrával J. Tesauer s muzikou ve študlovské hospůdce študlovské písně; to je jedna z možností, kterou předpokládal Otakar Hostinský, když psal o návratech písní zpět do původního terénu prostřednictvím osvěty a vzdělání. Patrně někde v těchto zážitcích vznikaly motivace pro práci J. Tesauera s lidovou písní.

Škála zacházení s prameny folklorní hudby je rozměrná, ne-li bezbřehá. Úpravy J. Tesauera patří do kategorie nenápadné dobré služby lidové písní. Vystačí s tím, co malá forma písně nabízí, s nápěvem slyší i výpověď textu. V cimbálové muzice nechává vynít sólisticky všechny nástroje, ponechává prostor cifrování jako individuální improvizaci. Osobně si cením také spolupráce Jiřího Tesauera s manželkou Olgou při tvoření pěveckých a tanečních čísel souboru. Díky zkušenostem z terénu dali souboru Javorník - mezi dalšími soubory věnujícími se regionu Valašska - specifickou podobu a udrželi kontinuitu. Nové generace, které odkaz přebírají, mají z čeho čerpat.

Věra Frolcová

ZA JANEM BERANEM

6. února 2003, půl roku před svými devadesátými narozeninami, zemřel v Brně fotograf Jan Beran. Narodil se jako syn učitele v Uherčicích na Slovácku, a záhy - už v tercii - mu otec zakoupil deskový fotografický přístroj. Po maturitě studoval výtvarnou výchovu na Pedagogickém institutu v Brně. První snímky publikoval roku 1930 v časopisech Fotografický obzor a Fotografie, o sedm let později se stal členem Klubu českých fotografů amatérů. Nejprve byl účetním na Zemském úřadě a v letech 1945-1973 působil v různých brněnských kulturně výchovných institucích. Roku 1949 byl označen za formalistu, odmítl se podřídit oficiálním názorům a jeho práce se přestaly objevovat v časopisech a na výstavách. V téže době se začal věnovat filmové tvorbě, v níž dosáhl významných úspěchů, jeho filmografie obsahuje více než sto položek. Natočil také devět medailonů výtvarníků - poslední z nich s názvem



*Memento mori (Brno - Zelný trh).
Foto Jan Beran 1948.*

Jan Beran je autoportrétem. Získal četná ocenění: již v roce 1950 první cenu národní soutěže LUT, dvakrát v Cannes atd.

Po nechtěné přestávce v padesátých letech poprvé vystavoval J. Beran fotografie v Brně roku 1961. Od té doby se uskutěčnilo přes dvacet samostatných výstav u nás i v zahraničí. Zúčastňoval se také společných prezentací skupiny VOX, jejímž byl členem. Toto sdružení sedmi brněnských fotografů bez pevnějšího programu existovalo v letech 1965-1972 a jeho uznávaným vůdcem byl K. O. Hrubý. Na sklonku 20. století se řada snímků našeho autora stala součástí výstav *My 1948-1989* a *Společnost před objektivem 1918-1989* pořádaných Moravskou galerií. V poslední době se - rovněž v Brně - konaly dvě další: *Jan Beran - fotografie* (2001) a *Dva Jana Berana* (2002, spojeno s produkcí jeho 16mm filmů). Kromě toho je jeho tvorba zastoupena ve sbírkách několika institucí pražských (Svaz českých fotografů, České centrum fotografie), brněnských (Moravská galerie, Moravské zemské muzeum - historické oddělení, Etnologický ústav AV ČR) a v soukromé sbírce ve Vídni. Opomenout nelze ani publikační činnost - tři knížky *Pohybová fotografie* (1947), *Stavba obrazu* (1950), *Filmová tvorba* (1987) a řadu článků v časopisech (např. Československá fotografie, Amatérský film, Stereo).

O Beranově fotografické tvorbě se na stránkách našeho časopisu psalo už dvakrát (NR 8, 1998, s. 258-259, 10, 2000 fotopříloha). Byl rozebrán její přínos k poznání kultury všedního dne, zejména ve čtyřicátých a padesátých letech 20. století. Všimněme si však ještě jiných poloh tohoto díla. S. Brodesser napsal, že patřil k těm, kteří „vnímavě prožívali období okupace a poválečný vývoj a objektivem zachytili podstatné stránky tehdejšího života“. V šedesátých letech se autorův styl změnil, stále však vytváří „fotografii se sdělením“. Díky oceňovaným filmům se dostal i do

zahraničí, a své cesty samozřejmě využil k fotografování i filmování. A. Dufek shrnuje: „Má smysl pro kuriózní a absurdní situace i pro záračná setkání věcí, je mimo jiné jedním z největších humoristů naší fotografie.“ A proč přešel od fotografie k filmu? Na to odpovídá autor sám: „Potřeboval jsem výrazový prostředek, kterým bych mohl nejen přesněji vyjádřit myšlenku, účinněji zapůsobit na diváka, sdělit mu své subjektivní dojmy, ale také ho někam záměrně vést, vyprávět mu o něčem mnohem podrobněji a plastičtěji, než to dovedou jednotlivé fotografie nebo seriály.“

Troufám si napsat, že Jan Beran bude chybět každému, kdo měl možnost ho osobně poznat a spolupracovat s ním, nebo třeba jen promluvit pár slov. Ač se dožil vysokého věku a léta byl sužován zdravotními komplikacemi, přece zemřel náhle a dá se říci, že uprostřed práce. Sám připravoval snímky na své výstavy, vždy byl ochoten poradit, v rámci možností pomoci a být tak i pro nejmladší generaci kolegů zdrojem poučení a inspirace. A nadto šlo o člověka vnitřně čistého a vnímavého, který dovedl mluvit nejen svou prací a slovy, ale i očima a každým gestem. Měli jsme ho rádi.

Andrea Zobačová

Literatura:

- Jan Beran - *Fotografie*. Brno, Moravská galerie 2001 (s medailonem A. Dufka).
- Brodesser, S.: *Fotografie Jana Berana ve sbírkovém fondu historického oddělení Moravského zemského muzea*. Vlastivědný věstník moravský 51, 1999, s. 181-183.
- Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha, ASCO 1993 (hesla A. Dufka: Beran Jan, s. 26, VOX, s. 436).
- Fotografie v českých zemích 1839-1999. Chronologie*. V. Birgus a P. Scheuffler. Praha, Garda Publishing 1999.
- M. Uhlíř: *Jan Beran - fotografická tvorba*. Bakalářská diplomová práce. Opava, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity 1994.

VYSOČAN OSLAVIL JUBILANTA

Dne 25. ledna oslavil Vysočan celovečerním koncertem sedmdesáté páté narozeniny svého uměleckého vedoucího Míly Brtníka, byť s malým zpožděním (*7. 1. 1928). Oslavenec přijímal hold souboru i všech jeho různojmenných dětských souborů tentokrát nikoliv na jevišti, ale mezi diváky. Na programu se však umělecky podílel.

První část programu nazvaná *To nám to uteklo*, přesvědčila spontánností, srdečným přátelstvím a úctou k zakladateli souboru, tedy jubilantovi. V krátkých, ale výstižných sekvencích se vystřídaly jednotlivé složky souboru, přinesly kytici přesně adresovaných přání, ale rovněž připomněly některé významné mezníky ve folklorní práci Míly Brtníka. A tak zazněly písně z Jihlavska i z Beranova, kde je v padesátých letech 20. století zapisoval, zazněla „skřipácká“ muzika, kterou obnovil. A. Zástěra zavzpomínal na počátky souborové činnosti. V této programové části se výrazně uplatnili také jubilantovi vnuci: Miloslav Brtník zdařilou hudební úpravou pro dětskou muziku, Jan Brtník zpěvem a muzicírováním ve skřipkařské muzice. Celek vyzněl jako nesentimentální ohlednutí zpět, ale i jako příslib do budoucna.

Druhá část v pěvecko-tanečně-hudební svítě připomněla 155. výročí zrušení roboty. Na této části programu se oslavenec podílel dramaturgicky, choreograficky a byl spoluautorem scénáře. Autorský dlouho vznikající celek navcvičil soubor v poměrně krátkém čase jako dárek svému vedoucímu. Muziku upravil dlouholetý spolupracovník a jubilantův přítel Štěpán Charvát. Hudbu usazenou v orchestřišti řídil jako host Ladislav Fučík. Jistá hektičnost nácvičku byla při realizaci přece jen místy patrná. Projevila se např. spíše nahozením než dotvořením naznačeného vojenského odvodu, dále potřebou některé části slovně komentovat - někdy nadbytečně

FESTIVALY, KONCERTY

(např. uvedení textu o robotě, o jejím zrušení), a v masových tanečních číslech jistou nepřehledností. Nic to nemění na zásluze uměleckého vedoucího Vysočanu i celého souboru nacházet novou cestu sdělení folklorními prostředky a pečlivým výběrem regionálního folklorního materiálu tematicky sevěřeného v daném námětu.

Slavnostní premiéra Vysočanu na počest pětasedmdesátin Míly Brtníka nebyla nostalgickým ohlédnutím, ale tvůrčím hledáním nových cest. Co víc jubilatovi přát? Snad jen pevně zdraví!

Alena Schauerová

MEZINÁRODNÍ ROZHLASOVÁ SOUTĚŽ GRAND PRIX SVETozÁRA STRAČINU 2003 V BRATISLAVĚ

Ve dnech 12. - 15. března 2003 se v prostorách bratislavského Slovenského rozhlasu uskutečnil 1. ročník obnovené mezinárodní soutěže nahrávek hudebního folkloru *GRAND PRIX Svetozára Stračinu 2003*. Rozhlasová soutěž tak po několikaleté přestávce navázala na šestnáct úspěšných ročníků *Prix de Musique Folklorique de Radio Bratislava*, které Slovenský rozhlas organizoval v letech 1970-1991. Obnovené mezinárodní soutěži probíhající pod záštitou Evropské vysílací unie (EBU) předcházely navíc tři ročníky soutěže na úrovni národní - slovenské (v letech 1999, 2000, 2001).

Organizátorem soutěže, která nově nese jméno Svetozára Stračiny (1940-1996), předního slovenského hudebního skladatele druhé poloviny 20. století, je kromě Slovenského rozhlasu a Evropské vysílací unie také Spolek hudebního folkloru při Slovenské hudební uni, Společnost Svetozára Stračiny a Národní osvětové centrum v Bratislavě. Podle Statutu je cílem soutěže (koncipované jako bienále) především

podpora tvorby nahrávek tradičního či zpracovaného folkloru a také výměna teoretických, technických a odborných zkušeností na mezinárodní úrovni. Většinu účastníků proto tvořili rozhlasoví redaktoři, producenti a zvukoví technici či hudebních vydavatelství.

Jednotlivá kola soutěže probíhala formou veřejných poslechů nahrávek, které hodnotila devítičlenná mezinárodní odborná porota (Českou republiku zastupoval Zdeněk Tofel z ČRo Ostrava) v čele s předsedou Oskárem Elschekem. Bodovací systém hodnocení při tom odrážel hned několik kritérií: objektivnost, dramaturgii, interpretaci, skladatelský přínos a hudební zpracování, zvukově-technickou realizaci a celkovou kvalitu nahrávky.

Soutěžní zvukové snímky byly v letošním ročníku soutěže rozdělené do dvou kategorií - A: *nahrávky tradičního hudebního folkloru v jeho původních projevech* a B: *nahrávky folklorní hudby, která nese znaky autorských zásahů*. Nutno říci, že právě toto vymezení a rozdělení do dvou kategorií je diskutabilní a přímo na místě vzbudilo nejednu živou diskuzi. Jednotliví soutěžící navíc evidentně vymezení kategorií chápali různě - do kategorie A byla zařazena většina nahrávek vytvořených ve studiu (nikoliv v terénu, jak by se dalo očekávat), navíc v podání folklorních souborů a nezřídka interpretaci (minimálně) poloprofesionálních muzikantů. Na druhou stranu např. nahrávky folklorního souboru Boleráz z Bekéšské Čaby, které realizoval Maďarský rozhlas v Szegedu, se pro změnu objevily v kategorii B. Do budoucna by si tak kritéria soutěže zasloužila jasnější vymezení a zřejmě rozšíření počtu soutěžních kategorií: jako velmi široká se totiž jeví i samotná druhá kategorie B - sem podle některých spadají pouze autorské skladby inspirované lidovou hudbou a hudební „experimenty“, podle jiných také úpravy lidové hudby pro folklorní soubory (které se však běžně objevovaly také v kategorii A). Prospělo by patrně i oddělení či

zvláštní kategorie pro interprety a skladatele, jak tomu bývalo v minulosti.

Samotné mezinárodní soutěži předcházelo národní - slovenské kolo. V kategorii A z něj vítězně vyšel snímek pěvecké skupiny folklorního souboru Detva a lidové hudby Detvanček *Surovu drevo - ženské prekáračky* podle notového zápisu K. A. Medveckého z roku 1905 (produkce Dům kultury A. Sládkoviča Detva) a v kategorii B snímek autora Jaroslava Stráňavského *Preletel vták* (produkce Jaroslav Stráňavský Music Master, zpěv a fujara Igor Danihel).

Do mezinárodního kola bylo přihlášeno celkem 49 nahrávek veřejnoprávních rozhlasových stanic z Belgie, Běloruska, Bulharska, České republiky, Finska, Irska, Litvy, Maďarska, Polska, Slovenska, Slovinska a Ukrajiny. Českou republiku letos zastupovalo celkem 6 snímků, z nichž se nejlépe umístila nahrávka ostravského studia Českého rozhlasu *Rozmilý člověče, blíží se svítání* (zpěv a capella: Dušan Holý) realizovaná Janem Rokyťou. Získala 4. místo v kategorii A. Nejlepším snímkem této kategorie byly lyrické zpěvy *Oy, u nedilyu rano* pěvecké skupiny z obce Kriackivka (Poltava, Ukrajina). Tato nahrávka zároveň získala hlavní ocenění GRAND PRIX Svetozára Stračinu 2003. V kategorii B zvítězil snímek polského rozhlasu *U mateczki* - tradiční melodie upravená a interpretovaná Kapelou ze Wsi Warszawa (Kurpie, Polsko). Škoda, že jsme se letos nedočkali žádných výraznějších hudebních experimentů, které se podle pamětníků soutěže objevovaly v uplynulých ročnících mezinárodní Grand Prix.

Zajímavý doprovodný program soutěže se odehrával v bratislavském Národním osvětovém centru. Kromě audiovizuálního večera *Z etnografických archívů* (autoři E. Klepáčová a S. Dúžek) se snad největší pozornosti těšilo vystoupení Ondreje Dema *O zastoupení folklorní hudby ve vysílání Slovenského rozhlasu*. Na tomto místě alespoň připomeňme, že Redakce lidové

hudby SRo vznikla v roce 1951 pod vedením Pavla Tonkoviče a dodnes existuje v rámci Hudební redakce (v současnosti má tři specializované redakce). Během vystoupení byla k dispozici nejen čísla procentuálního vyjádření podílu folklorní hudby jednotlivých okruhů Slovenského rozhlasu dle statistických údajů (Rádio Slovensko - hudba 40,5%, z toho folklorní hudba 7,6%; Rádio Devín - hudba 72,3%, z toho folklorní hudba 3,3% a Rádio Regina - hudba 47,9%, z toho folklorní hudba 12,9%), ale také zajímavé výsledky výzkumu Odboru mediálního výzkumu Slovenského rozhlasu z dubna 2002, týkající se vztahu posluchačů k jednotlivým typům hudby. Vypovídaly o dobrém posluchačském zázemí: podle výzkumu tradiční lidovou hudbu poslouchá - velmi rád: 16,1 %, rád: 25,3 %, nepřekáží mi: 26,3% a stylizovaný folklor poslouchá - velmi rád: 5%, rád: 16,5%, nepřekáží mi: 32,7%.

Vyhlášení výsledků a předáním cen národní a mezinárodní soutěže proběhlo na slavnostním, dramaturgicky velmi dobře připraveném Galakoncertu, jehož první část byla vysílána v přímém přenosu. Vystoupila zde dlouhá řada současných interpretů slovenské lidové hudby, kteří postupně představili různé odstíny a roviny práce s hudebním folklorem. Nechyběl samozřejmě OL'UN pod vedením Miroslava Dudíka, který program zakončil skladbou *Hrnčiarsky čardáš* Svetozára Stračiny.

Michaela Benešová

SEMINÁŘ O SLOVÁCKÉM VERBUŇKU

Po několikaleté přestávce proběhl v sobotu 15. března 2003 opět seminář o verbuňku. Tentokrát byli na něj kromě účastníků posledního ročníku Soutěže o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku na MFF ve Strážnici, porotců a organizátorů soutěže pozváni také

vedoucí slováckých souborů, a tak se ve strážnickém zámku sešlo skoro padesát zúčastněných.

Ladislav Vašek, bývalý dlouholetý předseda odborné poroty a nyní člen poroty seniorské, v emocionálním projevu seznámil přítomné se svou cestou za lidovým tancem a svým vztahem k němu. Dále porovnal slovácký verbuňk s jinými evropskými mužskými tanci a zdůraznil, že má mezi nimi zvláštní místo, protože jeho nedílnou součástí je předzpěv taneční písně a má přísně individuálně improvizací charakter. On sám ho považuje za „krále tance“.

Následovalo promítání ukázek z historie verbuňku: snímek z Kyjova-Nětčic (1949), tanečnicků souboru Hradištan (1953), Luboše Holého z Hrubé Vrbky (1953), z Národopisné slavnosti v Kosticích (1944) a hodů v Lanžhotě (1953), Slávka Volavého (1954) a Josefa Vajčnera-Plačka st. ze Strážnice (1975). Jan Miroslav Krist, další člen seniorské poroty, je vybral vesměs z dosud vyšlých dílů druhé řady videoencyklopedie *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska*, která nese název *Mužské taneční projevy*, jichž je většinou autorem. S uvedenými díly - tj. Verbuňk na Kyjovsku, Verbunk na Podluží, Verbuňk u hanáckých Slováků, Verbuňk na Strážnicku, Veselsku a Uherskoostrožsku a Verbuňk na Uherskohradištsku a Uherskobrodsku - které vždy tvoří videokazeta a doprovodná publikace (u podlužáckého dílu je autorkou publikace a spoluautorkou scénáře videokazety Jitka Matuzzková), se mohli účastníci na místě seznámit a zakoupit si je nebo objednat.

V dalším průběhu semináře byl promítán videozáznam finále zmíněné soutěže na 57. MFF Strážnice 2002 a přitom se diskutovalo. Členové poroty sdělovali soutěžícím své připomínky k jejich výkonům, ale zabývali se i otázkami obecnějšími. Mezi nimi na byl prvním místě vliv strážnické soutěže a jí ob-

vykle předcházejících soutěží regionálních na současný vývoj a život slováckého verbuňku. Z. Kristoň, vedoucí strážnického souboru Danaj, vyslovil názor, že nyní jde spíše o soutěž choreografií než o soutěž v improvizovaném tanci a doporučil vybrat pro každou slováckou podoblast několik verbuňkových písní, z nichž by si soutěžící jednu vylosoval pro své vystoupení. Podobný návrh předložila L. Košíková ze souboru Hradištan - stanovit „povinnou“ píseň, na kterou by soutěžící zatančil nejdříve a teprve pak by mohl tančit na píseň podle vlastního výběru. J. Bazala z odborné poroty uznal, že si někteří tanečníci na soutěž obvykle připraví několik cifer a místo v tanci, kde by je chtěli použít, že je to jakási „bodová“ choreografie, ale celek je rozhodně improvizací. K. Jahoda ze Slováckého souboru v Kyjově však zdůraznil, že není důležité, jak si soutěžní verbuňk tanečník připravil, rozhodující je konkrétní výkon. Jeho názor podpořili další členové poroty (L. Jagoš, J. M. Krist). Porotce M. Vymazal upozornil, že ne vždy doprovodná muzika zná nebo dokáže zahrát píseň, kterou si tanečník vybral. Ten pak musí soutěžit na píseň jinou zcela improvizovaně. Š. Hubačka z Lužice, vítěz strážnické soutěže v letech 1996, 2001 a 2002 poukázal na možné splývání regionálních stylů kopírováním postupů a cifer a obecným vývojem ke „globalizaci“ a vyzýval k zachování stylů. Podobně se vyjádřili J. Pavlík, člen seniorské poroty, K. Pavlišník, iniciátor obnovení soutěže, její dlouholetý ředitel a nyní rovněž člen seniorské poroty, a jiní, kteří upozornili na další faktory, ovlivňující současnou podobu slováckého souboru. Všichni však zdůraznili, že bychom měli vědomě usilovat o zachování regionálních stylů, protože slovácký verbuňk je ojedinělým kulturním fenoménem, hodným zachování. V té souvislosti J. M. Krist konstatoval, že hlavní verbuňkové styly se dosud tradují a žijí. K tomu uvedl J. Baza-

VÝSTAVY

la, že si je vědom některých problematických jevů, které soutěže sebou přinášejí, ale lepší způsob pomoci udržení a rozvoji tance zatím nebyl nalezen. L. Vašek vyzdvihl zásluhu soutěží, které se zasloužily o mimořádný rozvoj verbuňku na Kyjovsku a měly by být podle jeho názory nějakým způsobem oceněny. Seminář uzavřel K. Pavlišník, který informoval přítomné o připravovaném návrhu získat pro slovácký verbuňk v UNESCO statut chráněného jevu nehmotné lidové kultury, poděkoval organizátorům semináře a ocenil hojnou účast a úroveň diskuse.

Jan Miroslav Krist

MUZEUM PhDr. ŠIMONA ADLERA - POBOČKA ZÁPADOČESKÉHO MUZEA V PLZNI

Pojedete-li z Železné Rudy do Sušice státní silnicí (před rokem 1989 přístupnou pouze pro vozidla pohraničnicků), otevře se Vám po obou stranách pohled na turismem zcela nedotčenou, panensky čistou šumavskou přírodu, připomínající dějiště Klostermannových románů a povídek. Necelý kilometr před Hartmanicemi vás návěstí upozorní, že po pravé straně míjíte Dobrou Vodu. Pokud byste chtěli zjistit, kolik zde žije stálých obyvatel, stačily by prsty jedné ruky, ačkoliv do roku 1945 měla obec 40 popisných čísel. Co je zde zajímavého? Vyvěrá zde „léčivý“ pramen, zachoval se zde gotický kostel sv. Vintíře, ovinutý hřbitovem se zpola opečovávanými, zpola rozpadajícími se náhrobky. Protější patrová budova někdejší německé školy, nově zrestaurované sídlo Lesní správy a nádherný pohled do nitra Čech - to by bylo vše, čím by mohl být turista odměněn. Od roku 1997 však může Dobrá Voda svým návštěvníkům nabídnout ještě něco navíc, a sice Muzeum PhDr. Šimona Adlera.

Ptáte-li se průvodců po důvodech vzniku tohoto muzea v obci, která byla v době komunistického režimu doslova vymazána z turistických průvodcovských příruček, dostanete nejspíše následující odpověď: *Cílem expozice je seznámit návštěvníky s osudy zdejšího rodáka PhDr. Šimona Adlera, intelektuála, v jehož osudu se promítly osudy celé židovské menšiny, žijící v západočeském pohraničí, a to v časovém rozmezí od druhé poloviny 19. století do tragického vyústění v době 2. světové války. Expozice je o to autentičtější, že mohla být zřízena v Adlerově rodném domě, který si přes četné přestavby (od padesátých let 20. století sloužil potřebám naší armády) zachoval svůj původní charakter a dispozici.*

S myšlenkou zřízení muzea sem přišel Adlerův starší syn Matityahu. Našel odezvu u hartmanického starosty Jiřího Jukla, jehož městský úřad se přihlásil do konkurzu Ministerstva Kultury ČR s tématem rozvoje a uchování kultur národnostních menšin v Čechách. Juklův projekt, podporovaný i z referátu kultury Okresního úřadu v Klatovech, byl ministerstvem schválen. Od roku 1993 se do připravených jednání zapojilo i Západočeské muzeum Plzeňska v čele s ředitelem Františkem Frýdou, které se ujalo jak funkce investora, tak i realizace expozice, jejíž libreto i scénář byly konzultovány s pracovníky Židovského muzea v Praze. Pro zajištění potřebných finančních prostředků bylo ustanoveno Sdružení přátel Muzea PhDr. Šimona Adlera, podpořené zemským rabinem Karlem Sidonem. Většinu finančních prostředků zajistilo Ministerstvo kultury ČR, značnou částku daroval M. Adler, přispělo Město Hartmanice i Správa Šumavského národního parku. Projektová práce, včetně stavebních úprav a architektonického řešení řídili architekti J. Hudeček a T. Koreček. K slavnostnímu otevření došlo v červenci 1997.

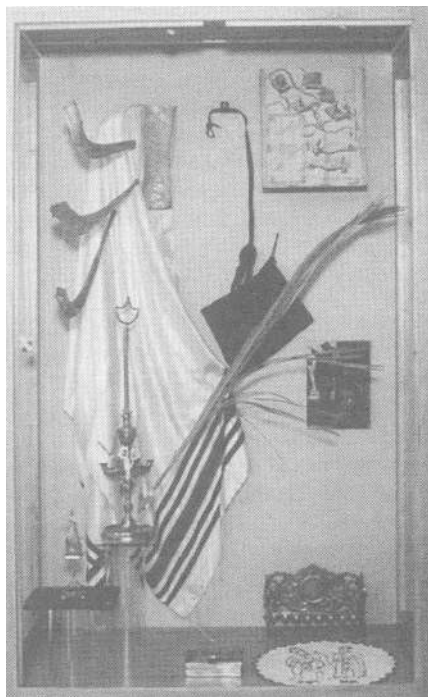
Řada čtenářů si jistě položí otázku, kdo vlastně byl Šimon Adler? Odpověď přináší jak expozice, tak i tištěný průvodce a videokazeta. Narodil se 9. 3. 1884 jako syn židovského obchodníka. Po absolvování základní školní docházky v Hartmanicích přestoupil v roce 1897 na přípravku Teologické školy v Topolčanech, ve studiích pak pokračoval ve Frankfurtu nad Mohanem (1901-1905), ve Würzburgu (1905) a v Giessenu, kde svůj původní obor historie rozšířil o filozofii. Následné tříleté studium v Basileji pak ukončil doktorátem (1913). Jeho disertační práce *Dějiny Židů v Mülhausenu* vyšla později tiskem. V letech 1913-1916 byl Adler také mimořádným posluchačem Univerzity Karlovy v Praze. Jeho životním posláním se stal úřad rabína. Působil nejprve ve Staňkově, poté na Zbraslavi a v pražské Vysoké synagoze. Byl zároveň matrikářem a archivářem. V roce 1928 ho Nejvyšší rada židovských náboženských obcí v Praze



VÝSTAVY

jmenovala do komise památkářů, inventarizující archiválie a synagogální umělecké předměty. Během své činnosti napsal celou řadu studií, zabývajících se dějinami Židů v českých zemích, zejména jejich právním postavením. Funkce památkáře a práce v Centrálním židovském archivu uchránila nejen jeho, ale i manželku Rosalii a mladšího syna Wolfganga před prvními transporty do Terezína. Toto oddálení bylo pouze dočasné. Do terezínského ghetta odešli všichni v březnu 1943. Po ročním pobytu byli manželé Adlerovi deportováni do Osvětimi-Birkenau, kde v červenci 1944 zahynuli v plynové komoře.

Úvod expozice je věnován oběma Adlerovým synům. Starší Matyáš (Matityahu) se narodil roku 1920 v Praze. Po maturitě emigroval do Palestiny. V letech 1940-1944 byl důstojníkem palestinské policie, roku 1946 absolvoval Hebrejskou univerzitu v Jeruzalémě. Působil jako vysoký úředník na izraelském ministerstvu zahraničí, posléze

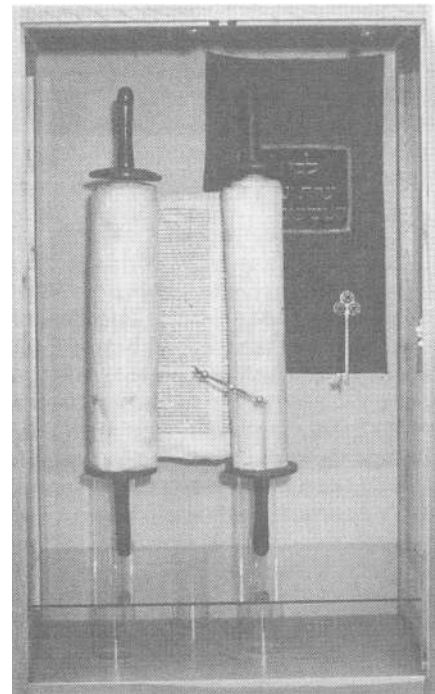


jako starosta města Beer-Sheva, zastával významnou funkci na Bar-Ilanské univerzitě, tři roky (1980-83) zastupoval stát Izrael jako velvyslanec ve Švýcarsku. V současné době je viceprezidentem Touro Univerzity v New Yorku. Mezi fotodokumentací, zachycující jak jeho život v armádě, tak i působení v oblasti školství, nejdeme i jeho studii *Čeští Židé v době Karla IV.* (Jeruzalém 1945). O osm let mladší, rovněž v Praze narozený Wolfgang (Harav Sinai) putoval po smrti svých rodičů po koncentračních táborech (Osvětim, Plabí, Mauthausen, Gunkskirchen). Po několika-týdenní rekonvalescenci, kterou v československých zotavovacích organizoval Přemysl Pitter, odjel v roce 1945 do Anglie a odtud za svým bratrem do Palestiny. Zde pokračoval ve studiu teologie, započatém již v době anglického pobytu, aby tak naplnil přání svého otce stát se rabínem. Od roku 1962 strávil plných dvacet let jako rabín ve městě Ashod, poté odešel do oblasti Mavaseret Yerushalaim, kde působí jako lektor hebrejského náboženství a Talmudu. Ve vitrínách, věnovaných oběma bratrům, nalezneme kopie korespondence, adresované Wolfgangovu spoluvězni z tábora Mauthausen Aloisi Holubovi, z jeho bohaté publikační činnosti pak *Údolí smrti*, v němž popisuje své zážitky z koncentračních táborů.

Další místnost je věnována otci Šimonovi. V první vitríně jsou uloženy opisy vysvědčení, doktorského diplomu a další písemnosti, ostatní vitríny pak podrobně mapují všechny výše uvedené aktivity - rabínát, publikační a organizační činnost, a to v míře tak bohaté, že pouhý výčet dokumentů by přesáhl rozsah tohoto příspěvku.

Muzeum však není pouhou pamětní síní, jeho pojetí je širší a vztahuje se i k širší tematice, jíž je existence židovské menšiny v příhraniční oblasti od města Kraslic po šumavskou Modravu. Pracovníci Západočeského muzea ji zde prezentují jednak formou seznamu 110 obcí, provázeném fotodokumen-

tací, většinou připomínající spíše torza než kompaktní stavební památky (modely, hřbitovy, zbytky židovských ulic a čtvrtí aj.), jednak trojrozměrnými exponáty. Pozornost si zaslouží ty sakrální předměty, které doslova „přežily“ v Národopisném muzeu Plzeňska 2. světovou válku díky tajnému uložení, které pro ně našel zakládající ředitel muzea a jeho dlouholetý pracovník Ladislav Lábek, a to i přesto, že muzeum bylo pod německou správou. Jedná se zejména o předměty darované muzeu ve dvacátých letech obcí Střeziměř na Klatovsku. Několik exponátů, doplňujících obraz židovského náboženství, je dnes zapůjčeno z fondů Židovského muzea v Praze. Mnohé zvykoslovné předměty musely být bohužel nahrazeny rekonstrukcemi, jež byly zhotoveny podle obrazové dokumentace. Exponáty nesledují kalendářní cyklus, ale zaměřují se na rodinné svátky. Závěr této části expozice tvoří rekonstrukce interiéru, dokumentující každodenní život



VÝSTAVY

židovské rodiny v daném regionu. Byl pro něj vybrán soubor nábytku z přelomu 19. a 20. století, který odpovídá době, kdy zde Šimon Adler trávil své dětství. Podle publikace, jež představuje průvodce muzejné expozicí (Frýda, F. - Maderová, M.: *Muzeum Dr. Šimona Adlera, Plzeň, Západočeské muzeum. Plzeň 1997*), se snaží zachytit moment, kdy „židovský otec předává svému synovi své životní zkušenosti a znalosti víry a zákonů Halachy, která je pro Židy tak typickou vlastností a která umožnila těžce zkoušenému národu přežít všechny pogromy a represe, jimiž byl po celá staletí podroben“.

Trojrozměrnými exponáty je bohatě vybaven i další oddíl muzea, v němž se pracovníci ZČM snažili zdokumentovat každodenní život, zaměstnání a rukodělnou výrobu obyvatel Hartmanicka. Za zmínku konečně stojí i architektonicky zdařile pojatý přednáškový sál, který je díky svému technickému zázemí, ale zároveň i situováním do poklidného, ničím nerušeného prostředí, ideálním místem zajímavých setkáním.

Marta Ulrychová

VŠICHNI SVATÍ PŘI NÁS STŮJTE...

I tak lze parafrázovat ústřední téma projektu, který pod názvem *Hilf Himmel!* připravilo ve svých prostorách Gartenpalais Schönborn na Laudongasse Österreichisches Museum für Volkskunde společně s Österreichische Gesellschaft für Chinaforschung. Vedle doprovodných přednášek a programů zprostředkovávajících poznání dětem a mládeži se autoři Gerd Kaminski a Franz Grieshofer (odborná spolupráce Kathrin Pallestrang, Dietmar Assmann) soustředili zejména na stejnojmennou výstavu (26. 10. 2002 - 2. 3. 2003), jejíž podtitul *Götter und Heilige in China und Europa* naznačuje, pro jaký materiál se tentokrát vedoucí projektu rozhodli

sáhnout do svých sbírek. Na vystavené kolekci se spolupodílelo svými sbírkami vídeňské Museum für Angewandte Kunst, objevily se zde také zápůjčky ze soukromých sbírek.

Ústřední motiv libreta má být představován touhou a potřebami lidí po ochraně a pomoci, jež by měly být vlastní všem náboženstvím. *Svatý Antonín pomáhá nalézat ztracené, Ma-cu, nebeská víla, ochraňuje trosečníky a rybáře před nebezpečím na moři, svatý Blažej zmírňuje bolesti v krku, Šou-sing je božstvem dlouhého života...* Přehlédneme-li, že samotné tematické vymezení prostoru Evropy je už od počátku limitováno využitím pouze křesťanských, respektive katolických artefaktů, taktéž čínská náboženská hnutí a filozofické myšlení se omezila na projevy především taoismu (taoistického náboženství) a importovaného buddhismu (byť i ten v Číně zdomácněl a doznal výrazné modifikace), nemělo by nás překvapit, že řešení jsou nalézána pouze u antropomorfovaných transcendentálních sil.

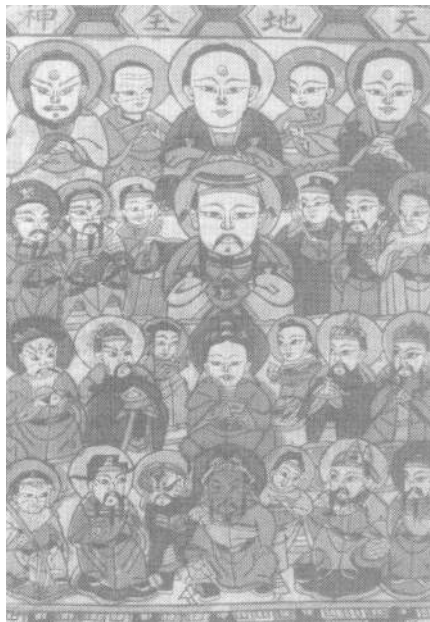
Čína (zejména taoismus) i Evropa vyprodukovala pro kultovní účely k řešení zcela konkrétních situací nepřeberné množství bohů, zbožštělých hrdinů, ochranných géniů, světců, ale i zlých duchů a démonů. Vypíchnutí právě kultu světců a božstev nám může často zavánět evropocentristem, neschopností evropských věd interpretovat vzdálenější náboženství jinak než z pohledu křesťanského, respektive dědictví židovsko-antické kultury. „Násilné“ vyhledávání prvků, jež by mohly být srovnávány s jevy křesťanského světa (hledání konkrétního božstva, kanonických textů, organizační struktury), popřípadě by snesly vzájemnou konfrontaci, často způsobuje, že je opomíjen jejich skutečný význam a hodnota v původním prostředí.

A tak jsou komparována ochranná božstva - zemští a městští patroni, domácí bůžkové, bohové a jiní „nebešťané“ specializovaní na povolání a proble-

matické životní situace (přírodní katastrofy, nemoci, války, posedlost nečistými silami) se svatými a anděly. Předmět zájmu se soustředil i na posvátný prostor nebes, rajske zahrady i oblasti pekelné.

Uctívání Buddhy - Šákjamuniho i očekávaného Maitréji je „novátorsky“ postaveno vedle středověké úcty k papežům. Marie Královna Nebes (Regina Coeli) se dočkala srovnání s Kuan-jin, ženskou emanací bódhisattvy Avalokitéšvary, který v buddhismu personifikuje jeden z jeho dvou hlavních aspektů - slitování. Kuan-jin je podobně jako Marie zobrazována s dítětem v náručí, v ruce drží často květ lotosu či vrbovou větévku, stojí na mraku... O pomoc ji prosí bezdětné ženy, ochraňuje před ohrožením vodou, demony, ohněm a mečem.

Výstava využívá bohaté produkce raně středověkých, později též barokních tvůrců, jejichž činnost spadá do období obrovské popularity světců, ohromujících chrámových slavností, duchovních her, zbožné turistiky - pou-



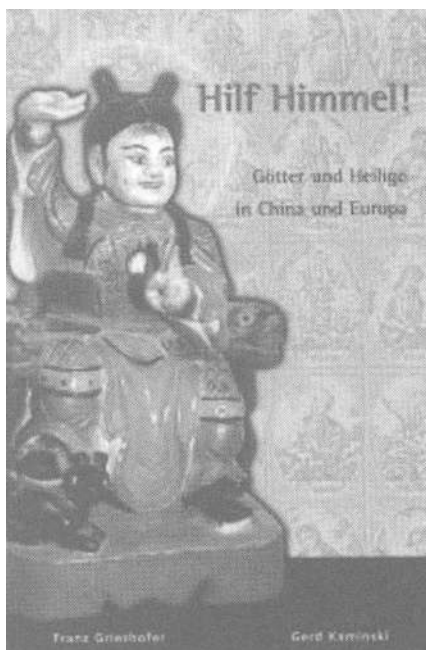
VÝSTAVY

tí. Také taoistický kult vyvinul pod vlivem konfucianismu a buddhismu složité obětní a mimo jiné zádušní rituál, k jehož součástí náleží divadelní představení s náboženskými motivy, slavnostní průvody. Zahnuje i divinační praktiky. Řadu exponátů tak tvoří oltáře a oltářičky, relikvie, koutní kříže, podmalby na skle, votivní dary, amulety a talismany, ale i zcela světské předměty denní potřeby s náboženskou výzdobou - malované truhlice, čela postelí a jiné.

Řadoví věřící se v minulosti výrazně podíleli na rozšíření kultu světců a jednotlivých božstev. Jejich vliv pravděpodobně určil i vztah duchovenstva k zázkumům. Jak ukazuje například v Evropě již raně středověká legendická literatura, ne vždy se shodovalo dogma náboženských „intelektuálů“ s myšlením ostatních. Jako příklad může sloužit dílo remešského arcibiskupa Hincmara, jednoho z „tvůrců“ francké hagiografie. V Životopise svatého Remigia z roku

878 vymezil svými značkami kapitoly, které určil pouze pro *minus scientes*. Zbylý text mohl představovat poučení i pro široké vrstvy *illuminati*. Snad i právě proto se na výstavě můžeme setkat se zajímavostmi, jež reflektují specifika lidových požadavků. Katolická Boží trojedinost v dřevěné plastice Krista se třemi tvářemi, trh s dušemi - olej na plátně ze 17. století z Tyrolska, figurka Maa pod plastovou kopulí proměňující se z komunistického vůdce Číny v boha bohatství, na něhož „prší“ dolary.

Diskutabilní faktografickou komparaci plně vynahradí shromáždění atraktivních historických, uměleckých, religiózních, ale i kuriózních exponátů, které postihují široký časový i geografický horizont. Autorům projektu se tak na nevelké ploše podařilo vedle sebe poměrně uceleně představit tisícileté památky čínské dynastie Sung (960 - 1279/1280), plastiky a malby gotické Evropy, barokní poutní vota, drobné



RECENZE

tisky, taktéž novodobější dřevorezby a papírové vystřihovánky vybraných zemědělských provincií Číny. Zvláštní půvab výstavy dokresluje nejrůznější formy novodobých „suvénrů“, produkovaných politickými režimy se silným kulturním osobností.

Jana Tichá

ZBIGNIEW FRAS: GALICJA.
Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie
2002, 298 stran.

Publikace *Galicja* je součástí rozsáhlé ediční řady *A to Polska własnie*, která se snaží populárně-naučnou formou seznámit čtenářskou veřejnost s tématy historickými, místopisnými, biografickými atd. Doposud se většina z nich setkala s poměrně velkým ohlaselem (včetně odborné veřejnosti). Byť by nás právě tato popularizační povaha gradující navíc silným zahlcením knihy bohatým obrazovým doprovodem mohla na první pohled zmást a možná i odradit, brzy zjistíme, že kniha Zbygniewa Frase stojí nejen za letmé čtení.

Pro českého čtenáře skýtá jedinečnou možnost seznámení se základními historickými, společenskými i kulturními stránkami této bývalé rakouské provincie, o níž máme, ač ležela v našem bezprostředním sousedství, poměrně kusé informace.

Časový záběr autora je dán rakouskou nadvládou nad Haličí (1772-1918), a tak by podtitul knihy mohl také znít „Rozkvět Haliče za habsburské nadvlády“. Pozornost je tedy na úvod věnována převzetí správy novými vládci a změnám s tím spjatými. Historickou skutečností je již ten fakt, že od této chvíle vlastně započala cílená modernizace země, její správní i hospodářská reorganizace, která ji výrazně pozměnila a přiblížila západnímu světu a jeho zvyklostem.

RECENZE

Autor se naštěstí neomezuje jen na politické a správní dějiny země, ale snaží se podrobně (co mu jen prostor dovoluje) zmapovat všechny oblasti života. Samostatná kapitola je věnována společenskému uspořádání a vztahu mezi jednotlivými sociálními vrstvami a jejich postavením. Přiznává, že pro venkovské obyvatelstvo znamenalo nastolení nové vlády s jejími reformami výrazný posun k zlepšení životních podmínek. Přesto na sklonku habsburské nadvlády náležela Halič k nejzaostalejším částem monarchie s dominancí agrární výroby. I zde je ovšem zapotřebí rozlišovat, neboť díky značné rozloze vidíme znatelné proměny - rozdíly mezi měry na slezsko-haličském pohraničí a druhým koncem obývaným již převážně ukrajinským obyvatelstvem jsou ve všech ohledech markantní.

S 19. stoletím bývá spojován dynamický rozvoj polské společnosti, její kultury, vzdělanosti. Ačkoli i zdejší Poláci pociťovali germanizační a centralizační tlaky, představovala jejich politická reprezentace významnou sílu i pro vídeňskou vládu, což se promítalo v jejich účasti na politickém vedení země (haličský Kazimierz Badeni působil několik let jako ministerský předseda). Rakouská část Polska přitom až na některá údobí nabízela nejsvobodnější prostředí ze všech třech záborů a zdejší kulturní a politický vývoj měl výrazný vliv i na události vedoucí k samostatnému polskému státu. Ostatně univerzity ve Lvově a Krakově se staly jedním z pilířů polské vzdělanosti, v průběhu celého 19. století vycházely v těchto městech desítky významných knižních publikací věnujících se historii i poměrům polského národa. Neopomenutelným prvkem se stávaly četné (a někdy až demonstrativní) návštěvy polských Tater jako jednoho z národních symbolů ze strany obyvatel ostatních dvou záborů.

Na rozdíl od publikací o Haliči, vydaných do poloviny 20. století a nacionalisticky přehlížejících vše nepolské

na tomto území, připomíná Fras i složitou národnostně-náboženskou situaci země. Na jejím území se setkávali Poláci s Ukrajinci, Němci, praktikal se tu římský katolicismus, protestantství i uniátsví. Samostatná kapitola je věnována Židům, neodmyslitelné součástí života Haliče i její ekonomiky, kterou zvláště na venkově do značné míry ovládli. Zatímco z většiny historické a etnografické literatury 19. století číší jednoznačný antisemitismus, autor *Galicje* objektivně hodnotí postavení Židů, jejich význam v životě provincie, všímá si zajímavých osobností i procesu etablování do společenských složek nebo ovládnutí vrcholných správních postů v městech Brody, Stryj atd.

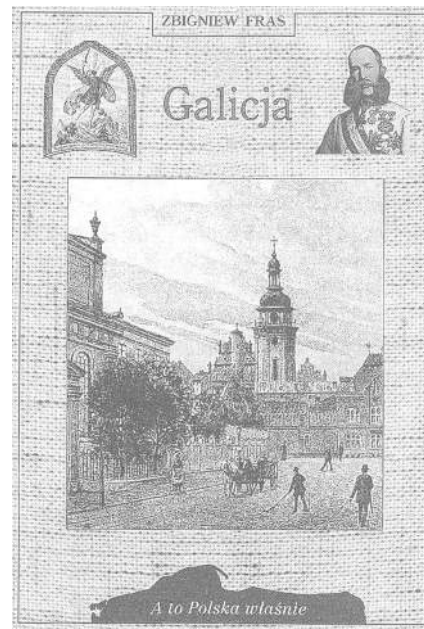
Závěrečná kapitola je pietně věnována samotnému císaři Františku Josefu I., který jakoby přímo představoval symbol velkých společenských a hospodářských proměn, jimiž prošla Halič za 146 let habsburské nadvlády. Téměř polovinu z nich prožili její obyvatelé právě za Františka Josefa I.

Jedním z kladů publikace je grafická úprava, která vedle toku hlavního textu dovoluje na okrajích stran představit mozaiku drobných medailonů věnovaných různým tématům či osobnostem (pochopitelně opět s bohatým obrazovým doprovodem). Ač se jim nedostává přílišného prostoru, jejich informační hutnost je pro čtenáře přínosná.

Etnografy přitom zaujme nejen textová část, ale i bohatý obrazový doprovod, který mnohdy přináší zajímavé ikonografické prameny pro poznání lidové kultury, byť některé z ilustrací mají spíše povahu žánrových obrázků (kniha využívá bohatých zdrojů dobových knižních i časopiseckých ilustrací a volné tvorby), jiné (zvláště malby) jsou zase poznamenané romantickým pojetím odpovídajícímu době vzniku. Různorodé záběry sídelní krajiny a architektury (roubený kostel, s. 38; zástavba obce, s. 64; hospoda, s. 123) střídají vyobrazení jednotlivých sociálních a profesních skupin či důležitých okamžiků v ži-

totě jednotlivce a společenstva (církvní slavnost, s. 45; konfiskace zadluženého sedláka, s. 123). Mezi zajímavá zjištění jistě náleží to, že také zde se projevy lidové kultury několikrát staly součástí oficiální prezentace země, jejího obyvatelstva a zvyků pro státní představitele v podobě inscenovaného divadla „ze života lidu“ (huculská svatba u příležitosti návštěvy Františka Josefa I., dožínky v Krakově). Na několika místech je zobrazen lidový oděv v podání různých autorů (s. 83, 124, jedním z nejzajímavějších je asi akvarel S. Dębickiego *Hucul* - sedící muž v červeném kabátě, černých nohavicích opět s červeným zdobením, s. 197). Škoda jen, že není u jednotlivých ilustrací pro snazší orientaci uveden rok vzniku. Jistého zklamání bohužel čeká čtenáře, má-li zájem dozvědět se o některých tématech více. Poskytnutá bibliografie nezabírá ani jednu stranu a stává se jen velmi nepatrným můstkem k dalšímu studiu.

Největší přínos Frasovy knihy musíme hledat ve skutečnosti, že se nám po publikacích z časů Rakouska-Uherska



opět dostává do rukou jedna z mála moderních ucelených monografií. Pro základní seznámení s historií a poměry by si jistě obdobný počín zasloužily i ostatní korunní země bývalé podunajské monarchie.

Daniel Drápala

IVA VOTROUBKOVÁ: JAK SE DŘÍVE HOSPODAŘILO/WIE FRÜHER GEWIRTSCHAFTET WURDE. Katalog výstavy/ Ausstellungskatalog. Cheb/Eger 2002, 100 stran.

Chebské muzeum již počátkem devadesátých let navázalo úzkou spoluprací s německými muzei v příhraniční oblasti. Výsledkem je řada pracovních setkání a společných výstav, mezi něž se v roce 2002 zařadila i společná výstava zemědělského nářadí ze sbírek muzeí v Chebu a v Neusath-Perschen. Výstava proběhla v loňském roce v Chebském muzeu a v letošním roce ji shlédnou návštěvníci v Hornofalckém muzeu v přírodě v Neusath-Perschen.

K výstavě byl vydán dvojjazyčný katalog, který v úvodu seznamuje čtenáře s chebským hrázděným statkem jako fenoménem lidové architektury a typickou hospodářskou jednotkou na Chebsku. Statek se vyznačoval velkým dvorem, ohraničeným obytným stavením tzv. chlívniho typu (ze síně se vstupovalo do zděného chlěva) na jedné straně, stodolou na protilehlé straně, a dále stáji, dalším chlívem a kolnou. Dvoru vévodil masivní zdobený holubník a rozlehlé hnojiště. Charakter usedlosti byl plně přizpůsoben potřebám hospodářství. Nad do dvora otevřenými kolnami byl špýchar pro uskladnění vymláceného obilí, v případě potřeby se přistavovaly další patrové špýchary. K ustájení dobytka a koní sloužila i samostatná kamenná budova uzavírající zadní stranu dvora. Nejroz-

šířenější pěstovanou plodinou bylo žito, ale úspěšně se pěstoval i sladovnický ječmen, méně už pšenice. Oves sloužil většinou ke zkrmení pro koně a skot v rámci vlastního hospodářství. Významnými plodinami byly i brambory, zelí, jetel a len. V hojně míře se choval dobytek (plemeno Egerländer Rotvieh), a to i pro tah. Teprve od počátku 20. století roste v zemědělském hospodaření význam koní, po zavedení spalovacích motorů pak význam strojů. Charakter hospodaření se zcela mění po roce 1948 prosazením kolektivizace.

Nezbytnou potřebou pro fungování zemědělské usedlosti bylo hospodářské nářadí. V katalogu je poměrně podrobně popsána historie jeho sběru a formování sbírky v Chebském muzeu, která dnes čítá 1165 kusů. Zahrnuje nejen nářadí zemědělské, ale i kuchyňské a domácí, stejně jako nářadí řemeslnické. Počátky katalogizace sbírky spadají již do roku 1962, druhá etapa proběhla v roce 1978, kdy byl katalogizován celý stávající fond. Sbírkou má muzeum z velké části zdokumentováno také fotograficky. Zemědělská část sbírky je tematicky rozdělena do osmi skupin (Příprava půdy a ošetření plodin, Setí a sázení, Sklizeň, Výmlat a čištění, Uchovávání zásob, Chov dobytka a domácího zvířectva, Zápřah, Transport), z nichž každá má ještě několik podskupin.

Členění vlastního katalogu odpovídá koncepci výstavy. Část Jak se dříve hospodařilo ...*na poli, na zahradě a na louce* zahrnuje Nářadí k obdělávání půdy (17 ks předmětů od nářadí ručního přes několik rádel a pluhů včetně typického západočeského rádlu až po různé typy bran), Nářadí pro setí a sklizeň (secí stroje a strojky, ze sklizňového nářadí pak hrábě, srp, kosy a kosiště, toulce, žací stroj na trávu, ale i dvě nůše na len) a Nástroje pro pěstování okopanin a zeleniny (strojní vyorávač brambor). Část... *na mlátě a ve stodole* obsahuje pomocné nářadí, nezařazené do samostatné skupiny, jako jsou na-

klepávače kos, tlouky na mlat či vidle podávky, dále skupinu Nářadí k výmlatu (cepy, mlátičky), Nástroje k čištění a ukládání obilí (vějačky, síta, strojní čističky - fukary a šrotovník na obilí) a konečně Nástroje k přípravě píce, reprezentované zde řezací stolicí na přípravu píce a steliva do chlěva, která by ovšem měla být spíše zařazena až do následující skupiny ... *ve chlěvě a ve stáji*. Zde je prezentováno Vybavení pro chov dobytka (hnojně vidle, držáky na rovnání rohů skotu, ošatky, opálky, vědra a koryto na krmení), Vybavení pro zápřah (čelní jha, krumpolec, chomoutky a chomouty, ale také části žebřinového vozu a trochu nelogicky i trakař. Další oddíl, nazvaný ... *při domáckém zpracování některých produktů* zahrnuje Nástroje pro zpracování mléka (různé typy máselnic, odstředivka na mléko), a Nástroje pro zpracování *okopanin a zeleniny* (přesnější by bylo „okopanin a ovoce“, neboť jsou sem zařazeny pouze dva sbírkové předměty, a to lis na ovoce a mechanická třídička na brambory).

Celkem je do katalogu zahrnuto 112 trojrozměrných sbírkových předmětů. Jejich popis je na velmi dobré úrovni, obsahuje informace o způsobu použití jednotlivých druhů nářadí, lokaci a dataci, kompletní akviziční údaje, kromě současného i stará inventární čísla. U některých předmětů jsou doplněny nákrasy (A. Dittert), jiné se objevují ve fotografické příloze, která je vložena mezi českou a německou část katalogu. Součástí katalogu jsou také záznamy k souboru fotografií z let 1928 - 1932 (Chebský hrázděný statek ve fotografii, 13 inv. čísel). Publikace poskytuje poměrně dobrou představu o charakteru kolekce zemědělského nářadí v Chebském muzeu, i když se z textu nedá vyčíst, jak velká část z celkového počtu sbírkových předmětů je zde vlastně prezentována. Badatele, kteří výstavu neměli možnost vidět (k nimž bohužel patří i pisatelka těchto řádků), by také jistě zajímalo, jak se na ní podílela ně-

RECENZE

mecká strana, když všechny předměty zahrnuté do katalogu (ač česko-německého) jsou z majetku Chebského muzea či ze soukromé sbírky.

Publikování katalogu zemědělského náradí, navíc doplněného názornými kresbami a fotografiemi, je v každém případě záslužné a bohužel dosti ojedinelé. Od roku 1966, kdy vyšel v Muzejní a vlastivědné práci zásadní článek R. Suka *Tradiční zemědělské náradí a nástroje*, se obdobně koncipovaných prací z této oblasti objevilo velmi málo (z významnějších pouze Jančářův příspěvek *Tradiční zemědělské náradí na jihovýchodní Moravě* ve Slovácku VIII-IX, Vondruškův *Slovník starého zemědělského náradí, nástrojů a strojů* z roku 1989 či *Zemědělské náradí. Průvodce po sbírkovém fondu muzea Šumavy* od téhož autora z roku 1987). Po grafické stránce je provedení katalogu velmi kvalitní a může sloužit i jako pomůcka pro začínající muzejníky.

Jarmila Pechová

JIRÍ TRAXLER: PÍSNĚ KRÁTKÉ JANA JENÍKA RYTÍŘE Z BRATŘIC. I. díl
Praha: Etnologický ústav AV ČR ve spolupráci s Ministerstvem kultury ČR 1999, 588 stran.

Edice písňových zápisů obrozenec-kého vlastence Jana Jeníka z Bratřic je v pořadí druhým kritickým vydáním tohoto písňového souboru, který předcházel naší nejstarší sběratelské tzv. guberniální akci. Jeníkova sbírka vyšla prvně tiskem v podobě textových incipitů v Zíbrtově *Bibliografickém přehledu českých lidových písní* (Praha 1895). 52 písní pod názvem *Písně, sebrané od Jana Jeníka z Bratřic na sklonku věku XVIII.* připravil též autor pro 12. ročník časopisu *Český lid* v roce 1903. V malém nákladu následovalo v roce 1929 (vedle dalších antologií v bibliofilských

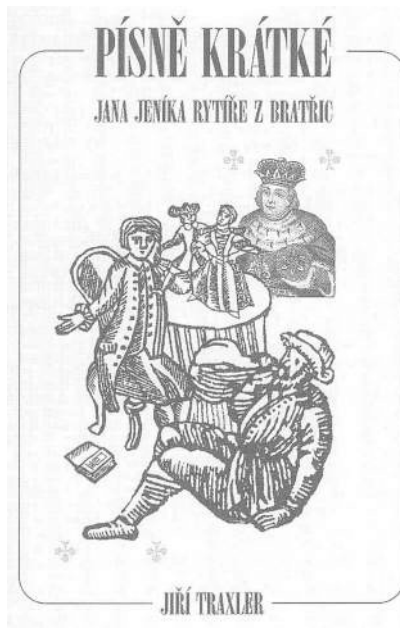
edicích) bibliofilské vydání M. Novotného s názvem *Písně krátké lidu českého obecného, jež sebral Jan Jeník rytíř z Bratřic, c. k. hýlman*. Jaroslav Markl připravil kritické vydání nazvané *Rozmarné písničky Jana Jeníka z Bratřic* (Praha 1959). Recenzované vícesvazkové kritické edici předcházela v roce 1989 dvě vydání: Výběr z Jeníkových zápisů byl součástí monografie *Jan Jeník z Bratřic*, kterou připravili Josef Polišenský a Ella Illingová (Praha 1989) a ilustrované vydání pro širokou veřejnost představuje edice Karla Dvořáka *Jan Jeník z Bratřic - Písně starodávné lidu obecného českého, namnoze nezbedné a pohoršlivé* (Praha 1989).

Vzhledem k tomu, že jde o jedny z nejstarších zápisů lidových písní, je s podivem, že se tak dlouho čekalo s jejich vydáváním. Překážkou nepochybně byl rozsah těchto zčásti se opakujících materiálů, jejichž zpracování přinášelo řadu problémů s konfrontací jednotlivých souborů, které se opakovaly s řadou doplňků a rozšíření, nesnáze s transkripcí atd. Jak uvádí editor, Jan

Jeník z Bratřic byl velmi pilný ve svém spisování: dožil se skoro 90 let a značnou část života věnoval této činnosti. Jeho zápisy zachycují zpěvní repertoár několika desítek let 18. století. J. Traxler člení celý shromážděný písňový materiál na osm různých celků, které označuje JB1 - JB8. Dva z nich jsou ztracené a některé dosud vůbec nebyly publikovány. V Marklově kritické edici, která vycházela z nejmladší a nejširší verze z roku 1838, doplněné několika zápisy z roku 1910, jde o soubory označené J. Traxlerem jako JB1, tedy nejstarší sbírka českých lidových písní s titulem *Písně krátké starodávné obecného lidu*, která pochází z roku 1810, a dále soubor s číslem JB4, což jsou *Písně krátké v větším počtu starodávné lidu obecného českého* z let 1813-1838.

Editor recenzované edice připravil k vydání materiál v úplném rozsahu, tzn., že některé materiály budou otištěny vůbec poprvé (soubor JB2). Vedle písní budou publikovány i další žánry a doplňující poznámky. Edice je rozdělena do více svazků. První, který vyšel začátkem loňského roku, přináší úvod, rejstřík textových incipitů souborů JB1, JB2 a JB4, soupis pramenů, s nimiž editor materiál srovnával (více než 300 tisků), edici souborů JB1 a část souboru JB2. Další část tohoto souboru bude zveřejněna v následujícím svazku, stejně jako ostatní zbývající soubory. Publikace bude dále obsahovat vydavatelskou zprávu a ediční zásady, obsáhlou jeníkovskou studii, ukázková faksimile, obrazový materiál, orientační tabulky a kompletní servisní aparát.

První svazek představuje šest set písňových textů, které Jan Jeník z Bratřic zaznamenal podle toho, jak je sám znal, nikoli tedy při výzkumu v terénu. Zápisy soustřeďoval v několika rukopisech obsahujících i další svědectví a památky o minulosti českého národa. Nepřipravoval písně pro vydání, takže nepodřizoval to, co znal a zaznamenal nějakému výběru. Přes velký časový odstup se v tomto ohledu Jeníkův způ-



sob záznamu materiálu přibližuje tomu, jak se pracuje v terénu v současné době. I když sběratel či zapisovatel uměl zpívat, noty neovládá, takže mohl zaznamenat pouze texty, k některým písním doplnil také údaje o příležitostech, při nichž se zpívaly, popř. další upřesňující poznámky. V jednom ze sborníků - v edici označeném editorem jako JB2 - umístil Jeník tuto informaci přímo do titulu: *Písně krátké, kteréž při hudbě se zpívávaly a při čomž vesele tancováno neb rejdováno bývalo. Hned zředu řícti se musí, že každá ta krátká píseň pro sebe jinou melodií neb árii má, kteréž všechny v měkkém tónu sazený velmi libě k sluchu a též k srdci dorážejí. Já tyto melodie neb árie všechny zpívat umím, a pročež lituji, že muzikální neb hudební umění neznám - sicej by se byly zde též s tak nazvanými notami vepsaly.*

Nejen pro odborníka ale i pro běžného čtenáře či uživatele představují zajímavou část edice komentáře. Shrnují sumu vědomostí o jednotlivých písních, dokládají jejich vývoj během tradování, svědčí o stavu dokumentace a evidenční materiálu. Především však přinášejí mnohdy překvapivé poznatky o stáří a délce tradování konkrétních písní. Je zajímavé, kolik písní se z tohoto nejstaršího souboru dochovalo ve zpěvním repertoáru dodnes. Jeníkovy zápisy bezpochyby výrazně ovlivnily repertoár následujících desetiletí. Čerpal z nich pro svou sbírku vydanou v roce 1825 J. Rittersberk, stejně jako K. J. Erben. V komentářích je patrná snaha vyčerpávajícím způsobem odkázat na všechny další varianty, především na základě konfrontace s tištěnými sbírkami. Zvlášť jsou uvedeny odkazy na textové a zvlášť na hudební varianty. Jsou popsány rozdíly a shody mezi jednotlivými variantami z hlediska hudebního i textového.

K původním textovým zápisům připojil J. Traxler nápěvy z dobových nebo z pozdějších sbírek. Na rozdíl od Mark-

lova vydání, kde je přiřazeno jen pro ilustraci deset nápěvů z Rittersberkovy, tj. časově nejbližší sbírky, jsou v recenzované publikaci nápěvy zařazeny do komentářů u všech písní. Jejich počet u jednotlivých textů je různý: 1 až 11 nápěvů pocházejících ze sbírek z první poloviny 19. století i z poslední desetiletí 20. století. Z hlediska grafického řešení je nápadité uvedení některých nápěvů jako faksimile, které se střídá s rukopisy a s počítačovou notací. Otištěné varianty pocházejí hlavně z prostředí Čech. V případě moravských a slezských variant odkazuje editor na příslušné komentáře v tištěných sbírkách, zejména na *Guberniální sbírku*, na *Vetterlovy Lidové písně a tance z Valašsko-kloboucka* atd. Tím jsou informace v komentářích omezeny na ty materiály, které byly k dispozici v tištěné podobě v době vydání sbírky. Protože se některé písně v jednotlivých souborech opakují, jsou komentáře umístěny jen u jedné z nich. V této edici poněkud nezvykle ne u písně, která je uvedena jako první, ale až u některé z dalších znění. Pro čtenáře je to nevýhoda, protože u řady písní si příslušné komentáře může přečíst až po vydání dalšího svazku.

První svazek obsahuje kromě výše uvedených písní seznam incipitů tří Jeníkových sbírek (z let 1810, 1832 a 1838), soupis pramenů, které editor použil při srovnávání, a to podle šifer, jichž editor používá, dále rejstřík podle autorů a podle kompletních názvů. Je zde uveden odkaz na generální soupis pramenů připravený EÚ AV ČR, který ovšem ještě není k dispozici v tištěné podobě.

Proti všem dosavadním vydáním, která byla nucena brát ohledy na cenzuru, do recenzované edice se tímto způsobem nezasahovalo. Texty jsou otištěny v té podobě, jak je podal autor, to znamená, že vytečkovaná místa jsou dílem samotného Jana Jeníka z Bratřic. Jednou z předností sbírky je, že sestavovatel už ve své době odlišil poměrně

přesně lidovou píseň - editorem snad nadbytečně přívlastky vybavenou (tradiční autentická folklorní, s. 13) od jiných skuleb a výtvorů. Markl sestavil písně alfabetaicky podle počátků textů, Traxler se naproti tomu přidržel původního řazení Jeníka z Bratřic. Práce představuje výsledky rozsáhlé srovnávací práce vzhledem k vysokému počtu pramenů a tisků, s nimiž jsou Jeníkovy zápisy srovnávány. Předkládané kritické vydání představuje cenný historický dokument, pečlivě zpracovaný, objasňující vývojovou cestu mnohých dodnes živých a zpívaných lidových písní v průběhu dvou uplynulých staletí.

Marta Toncrová

VLADIMÍR HORPENIAK: STARÁ ŠUMAVA VE ZVYCÍCH ADVENTU A VÁNOC. Klatovy: Arkáda 2001, 47 stran.

Klatovské nakladatelství Arkáda, které se soustavně věnuje vlastivědným, historickým a přírodovědným tématům a rozvoji cestovního ruchu v regionu Klatovska a Šumavy (s přesahy do jihozápadních Čech a Plzeňska), vydalo v roce 2001 publikaci Vladimíra Horpeniaka *Stará Šumava ve zvycích adventu a Vánoc*. Autor je pracovníkem Muzea Šumavy v Sušici a dlouhodobě se zabývá kulturní historií regionu (*Mnichov 1938 a šumavské pohraničí*. Sušice 1983; *Život a práce lidí na Šumavě*. Sušice 1991; *Vánoce na Šumavě*. Sušice 1991; *Kašperské Hory*. Kašperské Hory 1991; spolu s R. Rebstockem: *Kulturní památky Šumavy*. Sušice 1999; *Poslové nebes*. Sušice 2001 aj.).

Útlá publikace o Vánocích a adventu na Šumavě vznikla na základě vlastivědné přednášky a nečiní si tak nárok být vyčerpávající odbornou studií. Výrazně však svojí informační hodnotou, přístupným jazykovým stylem i vybave-

RECENZE

ním a grafickým zpracováním přesahuje úroveň běžné produkce regionálních tisku. Není pouhou kompilací již známých pramenů, ale dobrou syntézou s originálním vkladem z terénních výzkumů a soustavného studia regionálních (českých i německých) archivních pramenů. Je tak vítaným doplňkem k syntetickým studiím typu Frolcových *Vánoec v české kultuře*.

V první části se autor věnuje občůzkovým slavnostem a významným dnům adventního kalendáře na Šumavě (sv. Kateřina, sv. Ondřej, sv. Barbora, sv. Mikuláš, sv. Lucie, sv. Tomáš). Vysvětluje pojmy advent, roráty, Lös-nachte, stručně se zmiňuje o průběhu a podobě šumavských přástek, hrátek a draček. U jednotlivých světců vždy konfrontuje křesťanskou legendu se zdejší lidovou tradicí.

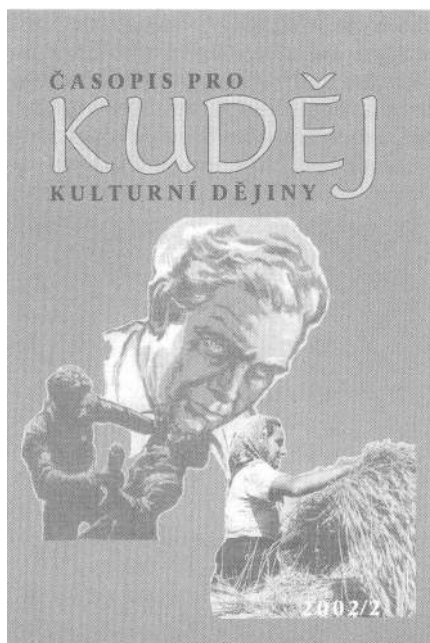
Druhá část knihy již popisuje Vánoce na horách u českého i německého etnika: štědrovečerní tajemství a Boží hod s předpovídáním budoucnosti, pověrami, rodinnou obřadností i jídelníčkem, štěpánskou koledu, „dřevařský“ svátek Neviňátek, Silvestr a Nový rok. Uzavírá líčením zdejší varianty tříkrálové občůzky. Využívá krátkých citací z beletrie i místních kronik, v případě německých pramenů ve vlastním autorově překladu. Dále se věnuje tématům her o Ježíškovi, lidovým jesičkám (Šumava je vyhlášena betlemářskou oblastí) a velmi krátce i koledě a koledám. Nechybějí soupisy pramenů a literatury, text je bohatě ilustrován kresbami a fotografiemi.

Pokud v této publikaci něco postrádám, pak je to snad přesah do současnosti, zmínka o životnosti lidových tradic na Šumavě. Jistě by si větší pozornost zasloužila i problematika etnomuzikologická, ale to je již zřejmě téma na zcela jinou studii.

Zdeněk Vejvoda

KUDĚJ. Časopis pro kulturní dějiny. Vyd. SCRIPTORIUM, spolek pro nekomerční vydávání odborné literatury Dolní Břežany. Roč. 4, 2002, č. 2, 112 stran.

Časopis, který vychází od roku 1999, vznikl jako projekt skupiny mladých absolventů historie a příbuzných oborů. K jeho založení vedl dojem, že témata kulturních dějin mají v širší veřejnosti malou publicitu. V úplně prvním čísle Kuděje byly připomenuty výsledky, kterých se už v tomto oboru dosáhlo. U nás se mu věnovali Zikmund Winter a Čeněk Zibrť, v posledním půlstoletí potom francouzská škola Annales, již následují v našem blízkém okolí především badatelé němečtí a polští. Jeho náplní jsou na jedné straně materiální podmínky lidského života (bydlení, strava, hygiena, odívání, způsob občivity, zdravotní situace a způsoby léčeni), na druhé straně duchovní kultura, mentalita (historické vědomí, náboženský život, představy o světě, metody mezilidské komunikace).



Jádrem čísla 2/2002 je pět studií. V. Peša se věnuje vztahu člověka a jeskyně v novověku, D. Drápala jak kladům, tak záporům zemské služby portášů, D. Tinková změnám v trestním právu za Josefa II. Ch. Bryant se zabývá problematikou česko-německých manželství v letech 1939-1946 a P. Janáček lidovou četbou mezi Květnem a Únorem. Rubrika Trendy přináší obsáhlou zprávu M. Cermana z mezinárodního workshopu ve Vídni o historických formách rodiny v Rusku i na Ukrajině v evropském srovnání. Následuje výběr literatury ke kulturním dějinám za léta 2001 a 2002, komentáře a polemiky a časopis uzavírá kalendárium - stručné informace o událostech, které se přihodily v letopočtech končících číslicí 2.

Daniel Drápala z rožnovského muzea se zaměřil na instituci portovních, jednu z historických zvláštností Moravy. Tento bezpečnostní sbor působil v letech 1638-1829. 18. století znamenalo rozkvět jeho činnosti - díky úspěšným zásahům proti kriminálním živlům i nenadálým nepřátelským vpádům si vydobyl dobrou pověst. Autor popisuje především na základě záznamů moravského gubernia náročnou práci portášů. Uchazeči měli být podle „starodávných zvyklostí z kmene Valachů a pocházet z těch krajů panství, v nichž měli vykonávat službu“, byla dávana přednost zkušenějším a roku 1780 přistoupil požadavek znalosti čtení a psaní. Přesto, že ti muži často přicházeli o život při službě, byl o ni zájem. Nezanedbatelnou roli jistě sehrály i příjmy spojené s jejím výkonem, a to v určité formě také po opuštění tohoto místa. Drápala si všímá prestiže, které se postavení portovních v očích lidí těšilo, a na ukázkové lidové písně vyvrací názor z padesátých let 20. století, že šlo o složku protilidovou a reakční.

Chad Bryant z univerzity v Severní Karolíně ukazuje nesnadné postavení osob žijících v česko-německých manželstvích za protektorátu i po válce.

RECENZE

V dubnu 1941 vyšlo nařízení, že všechny smíšené svazky budou nadále podléhat souhlasu místního oberlandráta, přičemž děti musely být vychovávány jako Němci, jinak byly odebrány a nabídnuty k adopci. V poválečné době se na Čechy žijící v takové rodině pohlíželo jako na zrádce národa a mnozí byli vyhnáni v rámci divokého odsunu. Později jim i jejich německým partnerům povolily úřady znovu požádat o československé občanství a roku 1953 udělila vláda státní příslušnost všem Němcům, kteří v zemi trvale bydleli. Na otázku, proč američtí historici studují české dějiny, Bryant odpovídá: „České otázky jsou do značné míry i americkými.“ Závěrem pak dodává: „Je hořkou ironií, že se lidé mezi národnostmi nebo bez jasně rozlišené národnosti, tedy lidé nejméně spjatí s nacionalismem, stali nejzřetelnějšími oběťmi národnostní politiky státu.“

Recenzované číslo Kuděje si заслужuje kladné hodnocení. Zvláště články, vesměs založené na důkladném studiu pramenů a literatury a doplněné bohatým obrazovým materiálem, mají dobrou úroveň. Rovněž je nutné ocenit dvě práce cizích autorů, z nichž jedna zprostředkovává pohled na neslavnou kapitolu české historie zvenčí. Časopis je přístupný i v elektronické podobě (www.scriptorium.cz/kudej.htm), kde zájemce najde další literaturu k některým statím. Není pochyb o tom, že periodikum přinášející svědectví o plynutí všedního času v toku dějin si bude nacházet stále více čtenářů. Může také posloužit ke vzájemnému poznávání rozmanitých oborů společenských věd.

Andrea Zobačová

REEDICE ARCHIVNÍCH NAHRÁVEK LIDOVÉ HUDBY

Na jaře 2002 začal Ústav lidové kultury ve Strážnici uskutečňovat reprint 14 SP gramodesek lidové hudby, které

z jeho iniciativy nepravidelně vycházely v letech 1969-1986. Pro ústav je lisoval Supraphon - na zakázku, mimo své edice. Desky měly informovat a sloužit užšímu kruhu folkloristů kolem strážnického ústavu a festivalu a neprodávaly se - to byla jedna z kuriozit té doby. Ale zaplat' pámbu, že vyšly!

Svou dnešní podobu nacházejí na kompaktních discích. Zatím vyšly dva s těmito tituly: I. Strážnice '69, záběry z MFF - Muzika Slávka Volavého - Muzika Jožky Kubíka z Hrubé Vrbky - Lidové balady ze Strážnice, zpívá Marie Procházková; II. Gajdošská muzika na Horňácku, na gajdy hraje a zpívá Josef Tomeš - Ten strážnický zámek, ČM s primášem Mirkem Menšíkem - Ňorkova muzika z Hrubé Vrbky. To je v podstatě polovina původní edice. Zbývající tituly, které opět zaberou 2 disky, jsou k vydání připraveny.

V čem je smysl obnoveného vydání? Záznamový monopol měl v dobách dnes už pamětnických Čs. rozhlas, vydavatelský zase Supraphon a Panton. Obě firmy pochopitelně sledovaly komerci, jak jinak? Rozhlas v rámci svých úkolů do jisté míry také dokumentoval mizející svět rustikální písně. Strážnická edice zachytila něco navíc a ze svého pohledu. Tak třeba lidové balady zpívané stařenkou Procházkovou jsou dokumentem téměř prehistorickým, na-

hrávky gajdošské muziky zachycují jejich ozvučitele a zpěváka Josefa Tomeše, dnes už nežijícího odborného pracovníka ÚLK. Domnívám se, že právě on uvedl edici v život a dal jí směr. Muzika Jožky Kubíka o mnoho let předchází *Mudrosloví primáše ...* (1984) a *Dalekonosné husle* (1998), portréty muzikanta vytvořené Dušanem Holým. Unikátní je vydání rozhlasové nahrávky Ňorkovy muziky, zachycující mimo jiné Martina Hrbáče, zpěváka-hvězdu hrbáčovského klanu, prastrýce nám známého horňáckého primáše a zpěváka téhož jména (oba mu dělají čest). I ostatní snímky lze pochvalně okomentovat - jisté zhodnocení nalezneme u obou CD na bukletech. Tam také najdeme jména všech, kdo se na původních deskách podíleli. Nové vydání připravil Michal Škopík, vyrobilo Studio BLOK Ing. Karel Špalek. Kazety zdobí charakteristický strážnický kresebný rukopis akademického malíře Františka Cundrly. Na rozdíl od původních desek nově vydaná CD lze koupit nebo objednat v ÚLK ve Strážnici.

Jaromír Nečas

Když jsem byl před časem požádán o spolupráci na obnově edice lidové hudby, byl jsem si velmi dobře vědom, na jak tenký led vstupuji. Je sice pravda, že současné technické možnosti jsou o poznání dál než v dobách, kdy jsem pracoval na tzv. dokumentačním fondu v Českém rozhlasu Brno. O to větší je však dvojsečnost těchto technických zbraní. Digitální zpracování zvuku může vést na jedné straně k téměř dokonalým výsledkům, na straně druhé se však můžete na hony vzdát původnímu záměru interpretů, režii či doslova zlikvidovat atmosféru dané chvíle obsažené v nahrávce. A to jsou přece ty nejcennější atributy u archivních záležitostí. Čtít v první řadě ty, kteří kdysi na poměrně jednoduchém zařízení pořizovali mnohdy amatérské nahrávky, jejichž fragmenty se zachovaly dodnes.



Při sestavování edice se vycházelo jednak z gramofonových desek (původní záznam na magnetofonových pásech se nedochoval), z originálních (studiových) páسů - poměrně zanedbatelná část, a z různých prepisů původních nahrávek, přetočených převážně na komerčních magnetofonových páscích, zaznamenaných rychlostí 9.

Gramofonové desky prošly nejprve výběrovým sítím s důrazem na kvalitu tohoto média (množství lupanců, zkraslení, objevující se hluk atd.). Při této titěrné práci byla vybírána každá skladba přibližně ze šesti gramodesek. Poté přišel na řadu poměrně výkonný počítač, který se postaral o „vyčištění“ a „vycídění“ mdlého snímku. U některých amatérských záznamů bylo ještě zapotřebí srovnat „roztrženou“ bázi, případně zkorrigovat před mnoha lety přefázovaný mikrofon. (Lehce se píše, podstatně hůře provádí.)

Studiové pásy. U těchto záznamů je zřejmé, že byly pořizovány profesionální osádkou na profesionální zařízení a je tedy nezbytné ctít nejen interprety, ale také režii. (Práce mých starších kolegů si nesmírně vážím.) Pokud dali snímku takovou barvu a náladu, jakou dali, jistě dobře věděli, proč tak činí. Ostatně sám bych nebyl příliš potěšen, kdyby se v mých současných snímcích za pár let někdo vrtal. Problémy se objevily v okamžiku zjištění, že každá skladba je nahrána v několika verzích, ze kterých redaktor či režisér vyparoval jednotlivé sloky a z nich vybral ty nejzdařilejší, které poté seskládal do jednoho celku. Tak opět nastala titěrná práce s posloucháním, srovnáváním, stříháním a opět srovnáváním s gramodeskou. I zde je velmi důležité ctít interpreta a ponechat mu skutečně nejlepší verze. U bonusů máte možnost srovnání nesestříhaných nahrávek. Věru moudré bylo rozhodnutí pana redaktora. Po technické stránce šlo především o srovnání dynamiky, odstranění šumu a již zmíněné cizelování.

Přepisy na komerční magnetofonový pásek měly snad všechny neduhy, které tento druh záznamu může mít. Prokopírování, nevyrovnaná frekvenční charakteristika, dropouty, šum, zkraslení, brumy, výpadky signálu a nevyváženost jednotlivých kanálů. Mnoho zážitků, na které budu ještě dlouho vzpomínat, ale rovněž posun v poznání. Avšak jak se zdá, překonat se daly i tyto problémy.

Když jsem byl před časem požádán o spolupráci na obnově edice lidové hudby, věděl jsem, že vstupuji na tenký led. Dnes jsem nesmírně rád, že jsem se právě tohoto projektu mohl zúčastnit. Setkal jsem se na něm totiž s mnohými, se kterými jsem před léty jako začínající rozhlasák stál na vratké kře natáčecí a stejně jako tenkrát se skláním před jejich živelností, pravdivostí a upřímností.

Karel Špalek

PODĚKOVÁNÍ JOSEFU JANČÁŘOVI

O uvolnění z členství v redakční radě Národopisné revue požádal dr. Josef Jančář, který se zapsal výrazně do dějin tohoto časopisu. Od prvního čísla časopisu Národopisné aktuality v roce 1964 působil v jeho redakční radě a napsal pro něj spoustu příspěvků nejrozdumnějšího zaměření. Zasedání redakční rady se zúčastňoval pravidelně také v letech, kdy byl politicky pronásledován, pracoval v přidružené výrobě v JZD v Lipově a jeho jméno nesmělo figurovat nikde, tedy ani v seznamu členů redakční rady. Situace se poněkud uvolnila, když mohl nastoupit jako pracovník do tehdejšího Ústavu lidového umění ve Strážnici (v roce 1979 jako náhrada za předčasně zemřelého Josefa Tomeše, ovšem pod podmínkou, že nebude vykonávat jakoukoliv vedoucí funkci).

Při příležitosti jeho odchodu z redakční rady mu chci poděkovat za ta desetiletí práce, kterou vykonal jak pro Náro-

dopisné aktuality, tak pro jejich transformaci v časopis Národopisná revue. Ať už působil z pozice ředitele Ústavu lidové kultury či jako šéfredaktor časopisu. Je také třeba si uvědomit, že Josef Jančář je dnes vlastně jediný, kdo působil v redakční radě po celou dobu její existence (i když v některých letech, pravda, na nucenou zapřenou).

Těší mne, že Josef Jančář bude nadále přispívat svými články do naší revue, bude tak obohacovat naše poznatky a pomáhat dalšímu rozvoji českého národopisu.

Jan Krist

12. VALNÉ SHROMÁŽDĚNÍ ČESKÉ NÁRODNÍ SEKCE CIOFF

Ve středu 19. února 2003 se v sídle Folklorního sdružení ČR v Praze sešli členové České národní sekce CIOFF (ČNS) na svém pravidelném jednání, které má každoročně za úkol zhodnotit činnost v předchozím roce a stanovit vhodné cíle pro rok současný i léta následující.

Jednání řídil prezident sekce Jan Krist. V podrobné zprávě o loňské činnosti poukázal především na snahy ČNS v mezinárodních orgánech této světové organizace, kde má ČR významné zastoupení především díky Vlastě Ondrušové. Ta již několik let zastává funkci tajemnice předsednictva Středoevropského sektoru CIOFF (CES), který také zastupuje ve Výkonné radě CIOFF. Jako členka Komise pro děti CIOFF je v této organizaci uznávanou odbornicí na problematiku dětského folkloru, dětských festivalů a souborů. Na jednání komise je proto situace v ČR dobře známa a naše dětské soubory jsou vyžadovány na prestižních festivalech, jak dokládá např. fakt, že v příštím roce by měly ČNS i CES zastupovat na Folkloriádě v maďarské Szásallombatě právě děti z ČR. Významné postavení ČNS v organizaci CIOFF

charakterizuje také znovuzvolení Martiny Pavlicové do Kulturní komise CIOFF a činnost Jana Krista v Komisi pro Folkloriádu. Poctou pro ČR je i zasedání Výboru a Výkonné rady CIOFF - nejvyšších orgánů organizace - na přelomu května a června ve Strážnici, kam bylo kvůli válce v Iráku operativně přesunuto z původně plánovaného Turecka. Valné shromáždění udělilo V. Ondrušové čestné členství ČNS.

Přítomní členové byli dále informováni o založení Sekce mladých ČNS, připravovaném jednání CES na Slovensku i světovém kongresu CIOFF, který se letos uskuteční ve Francii. Zástupci jednotlivých členských festivalů přednesli zprávy o jejich přípravě a nabídli své propagační materiály. Podrobný zápis z jednání je k dispozici na www.ulk-straznice.cz

Závěrem bych rád vyzval ke spolupráci v ČNS další zájemce. ČNS sdružuje instituce, festivaly, soubory i jednotlivce. Hlavní snahou je zpřístupňovat informace a v duchu zřízení organizace CIOFF, která má v UNESCO statut konzultanta, napomáhat účasti našich folklorních souborů na festivalech v zahraničí a pro domácí festivaly vybírat vhodné zahraniční účastníky, zvyšovat jejich prestiž a v rámci kalendária akcí CIOFF zabezpečit propagaci mezi organizátory folklorních festivalů na celém světě.

Jan Blahůšek

KULTURNÍ POLITIKA V ČESKÉ REPUBLICĚ

Významným dokumentem charakterizujícím snahy státní zprávy v oblasti kultury je publikace *Kulturní politika v České republice* vydaná Ministerstvem kultury ČR v únoru roku 2001. Jedná se o materiál, jenž se stal „základním kamenem“ dalším konkrétnějším střednědobým koncepcím, jimiž chce vláda ČR efektivně podpořit jed-

notlivá odvětví resortu kultury. Patří mezi ně např. Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu procházející právě připomínkovým řízením, o jejímž vzniku informovala čtenáře zpráva z 18. strážnického symposia (NR 2002, s. 234).

Text Kulturní politiky (v širší podobě Strategie účinnější státní podpory kultury) je rozdělen do sedmi kapitol zabývajících se (1) funkcemi kultury, hlavními cíli a nástroji strategie, (2) vztahem občan, kultura a veřejná správa, (3) podmínkami pro rozvoj kulturního bohatství a participaci občana na něm, (4) profesionálním uměním a neprofesionálními uměleckými aktivitami, (5) kulturním dědictvím, (6) médiu a audiovizí, (7) veřejným knihovnictvím. Vedle tištěné podoby, která vyšla v nákladu 500 ks, je celý dokument na internetových stránkách Ministerstva kultury ČR (www.mkcr.cz).

Pro zájemce, kteří se nedostanou k tištěné ani elektronické podobě textu, zde uvádíme výňatek postihující oblast lidové kultury:

Článek 28

Posílit péči o tradiční lidovou kulturu

Konkrétně: Mezinárodně uznávaným koncepčním základem péče o tuto oblast živého umění (a zároveň i kulturního dědictví) je Doporučení o ochraně tradiční lidové kultury. Tento dokument mezinárodně zakotvuje identifikovat jevy tradiční lidové kultury (včetně umění); sbírat je; uchovávat; šířit; chránit je ve smyslu právní ochrany duševního vlastnictví.

Orgány státní správy jako dosavadní zřizovatelé řady sbírkových institucí považují sběr a ochranu hmotných artefaktů tradiční lidové kultury za součást jejich běžných sbírkotvorných povinností. Vláda zdůrazňuje, že tyto projevy jsou *nedílné a bytostně spojeny s místními a oblastními kulturními tradicemi a součástí kulturní identity míst a území*. Proto je především úkolem *nižších orgánů veřejné správy, aby i tomuto*

okruhu potenciálních sbírkových předmětů věnovaly pozornost jimi zřizované či založené sbírkové instituce.

Pokud jde o nehmotné prvky a projev žijící tradiční lidové kultury a umění (např. hudba, tanec, techniky a postupy lidových řemesel apod.), a to zejména ty, kterým hrozí nevratný zánik, zajistí Ústav lidové kultury ve Strážnici úkoly spojené s jejich sběrem, zejména *vytvořením příslušných databází, dokumentací a archivací s využitím nových záznamových technologií, a jejich dalším šířením prostřednictvím ediční činnosti*. (ÚLK ve Strážnici je jedinou státní institucí, která komplexně, z hlediska územního i obsahového, a ve veřejně prospěšném zájmu ošetřuje tuto oblast. Vzhledem k jeho mezinárodnímu odbornému zapojení a vzhledem k tomu, že jde o instituci, která svou činností pokrývá v posledních letech celé území státu, bude jej nadále zřizovat ministerstvo kultury.)

Ministerstvo kultury bude v tomto smyslu také podporovat aktivity muzeí, zejména jejich etnografických pracovišť, s vědomím, že tzv. vlastivědná muzea jsou výjimečně dochovaným fenoménem v Evropě, založeným mj. právě na sběru a uchování nejen hmotných, ale i nehmotných dokladů tradiční kultury a umění. Tyto úkoly jsou prioritní, má-li být tato ještě žijící část kulturního dědictví pro příští generace vůbec zachována.

V souvislosti s ustavením *Meziresortní komise ministerstva kultury a ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy pro mimoškolní dětské a mládežnické umělecké aktivity, výchovu uměním i k umění a kulturnímu dědictví, odborné a umělecké školství* se Ministerstvo kultury zaměří v jejím rámci i na *osvojování nehmotných prvků lidové kultury*.

Vláda pokládá za důležitou též prezentaci prvků nehmotné lidové kultury. Považuje ji i za nástroj napomáhající jejich dalšímu šíření a zpřístupnění této části kulturního bohatství občanům.

Proto bude v rámci svých grantových programů *podporovat festivaly tradiční lidové kultury a folkloru*. Prioritně bude podporovat ty, které napomáhají uchovávat původní formy lidové kultury obcí a regionů a bude-li zajištěna jejich nezávislá odborná dramaturgie.

Zvláštní důležitosti se pak budou těšit festivaly oficiálně uznané některou z autoritativních odborných nevládních mezinárodních organizací, jako je Mezinárodní rada organizací folklorních festivalů a lidového umění (CIOFF).

Z tzv. hmotné součásti žijící tradiční lidové kultury, jsou nejohroženější *lidová řemesla*, která nejsou schopna obstát v tržní konkurenci s průmyslovou výrobou, často nevhodně napodobující jejich vzory, a moderně organizovaným obchodem. Zároveň s ekonomickým zánikem výrobců, s příslušnými dopady ve sféře sociální, zanikají nevratně i znalosti tradičních technologií a postupů, což má, mimo jiné, i důsledky pro správnou konzervaci příslušných hmotných artefaktů ve sbírkových institucích.

Ministerstvo kultury proto zpracuje a bude realizovat *Plán na dokumentaci a podporu revitalizace tradičních lidových řemesel*. Bude se jednat zejména o dokumentaci, jejich revitalizaci a pod-

poru kvalitní produkce v této oblasti. Tato podpora by se měla odehrávat systémem na sebe navazujících podpůrných programů (např. podpora publikační činnosti jak pro výrobce - technologie, tak pro širší veřejnost - popularizace; vyhledávání dalších výrobců formou tzv. vyhledávacích soutěží, podpora vynikajících autentických výsledků, u nichž je možné uvažovat až o udělení právně registrované značky). Bude přitom vycházet z poznatků zemí, které takovéto plány již realizovaly (Japonsko), a z doporučení mezinárodních organizací, včetně UNESCO.

V rámci tohoto plánu bude vláda též *usilovat o alespoň částečné nahrazení speciálních archivů*, jež byly budovány od třicátých let 20. století a byly v nedávné době poničeny a rozdrobeny při likvidaci Ústředí lidové umělecké výroby, přestože šlo o veřejně prospěšnou databázi evropsky ojedinělé hodnoty a přes protesty odborné veřejnosti.

Článek 29

Využívat podílu lidových a amatérských umělců na prezentaci české kultury v zahraničí; posílit podporu kulturních aktivit krajanů v zahraničí

Konkrétně: Účast souborů i jednotlivců z různých oborů neprofesionální

umělecké aktivity na prestižních zahraničních festivalech, soutěžích a přehlídkách napomáhá plnit reprezentační funkci české kultury ve vztahu k zahraničí. Soubory i jednotlivci zde vystupují jako reprezentanti ČR a jejich úspěchy jsou vnímány zahraničními pořadateli a orgány mezinárodních nevládních organizací i jako úspěch státu, resp. jeho kulturní politiky.

Vláda bude na základě stanovisek českých sekcí mezinárodních nevládních odborných organizací výběrově podporovat formou grantů *účast špičkových těles a jednotlivců na prestižních prezentačních akcích*. Pro tyto účely bude v rámci grantových programů pravidelně vyhlášována zvláštní řada s přesně stanovenými kritérii.

V zájmu jejich zahraniční reprezentace se samosprávným orgánům měst, obcí a regionů doporučuje, aby formou grantů podpořily účast svých neprofesionálních umělců na mezinárodních akcích. Ta přispívá k upevnění přátelských kontaktů obcí s jejich zahraničními protějšky a k interregionální spolupráci.

Vláda se hlásí k *odborné pomoci kulturním aktivitám našich krajanů v zahraničí*.

Jan Blahůšek

**SEZNAM KNIH A ČASOPISU Z MEZINÁRODNÍ
VÝMĚNY PUBLIKACÍ ÚSTAVU LIDOVÉ KULTURY
VE STRÁŽNICI ZA ROK 2002**

BELGIE

Liège

Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne, Tome 20 - N^{os} 233 -
236, 77^e- 78^e années, 1999-2000, Liège
Chronique des Amis du Musée de la Vie Wallonne,
43^e année, Liège 2002

DÁNSKO

København

Folk og kultur, Årbog for Dansk, Etnologi og
Folkemindevidenskab, København 2002

FINSKO

Helsinki

Kivistö, Sari: Creating Anti-Eloquence: Epistolae obscurorum
virorum and the Humanist Polemics on Style,
Commentationes Humanarum Litterarum 118, Helsinki
2002

Salmenkivi, Erja: Cartonage Papyri in Context. Nex
Ptolemaie Documents form Abu Sir al-Malag,
Commentationes Humanarum Litterarum 119, Helsinki
2002

Turku (Åbo)

Budkavlén, Årgång 81, Åbo 2002

CHORVATSKO

Osijek

Osječki zbornik, 24-25, Osijek 2001; 26, Osijek 2002

Zagreb

Narodna umjetnost, Hrvatski časopis za etnologiju i folkloris-
tiku, Vol. 39, No. 1,2, Zagreb 2002

JUGOSLÁVIE

Novi Sad

Rad Muzeja Vojvodine, 39, Novi Sad 1997; 40, Novi Sad
1998

MAĎARSKO

Budapest

Magyar néprajzi bibliográfia 1997-1998, Budapest 2001
Nyeregbe! Kiállítás a Néprajzi Múzeumban, 2002. március
22. - szeptember 10. (katalog výstavy), Budapest 2002
Szerelem a levegőben. A Szlovén Néprajzi Múzeum
kiállítása, 2002. július 5. - október 12. (katalog výstavy),
Budapest 2002

Eger

AGRIA (Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve) XXXVII.,
Eger 2001
Végvár és ellátás, Studia Agriensia 22, Eger 2001

Szentendre

Bodonyi, Emőke: Jeges Ernő, Szentendre
Deim Pál - Farkas Ádám - Hajdú László, Szentendrei Képtár,
1999. október 10. - november 28. (katalog výstavy),
Szentendre 1999
Pest Megyei Tárlat 2002, 2002. augusztus 11 - szeptember 8.
(katalog výstavy), Szentendre 2002
SZERZEMÉNYEK a Ferenczy Múzeum képzőművészeti
gyűjteményében (1989-1998), Szentendre Képtár, 1999.
április 1 - május 24. (katalog výstavy), Szentendre 1999

NĚMECKO

Bautzen (Budyšin)

Balke, Lothar - Lange, Albrecht: Sorbisches Trachtenbuch,
Bautzen 2002
Kilank, Rudolf: Die sorbische Priesterkonferenz im 20.
Jahrhundert. Eine Dokumentation, Bautzen 2002
Lětopis, Zeitschrift für sorbische Sprache, Geschichte und
Kultur, Gesamtband 49, Jahrgang 2002, Heft 1-2,
Bautzen 2002

Münster

Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, 47. Jahr-
gang 2002, Bonn und Münster 2002

POLSKO

Kraków

Opuscula musealia, Zeszyt 10, Zeszyty Naukowe
Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCXLIII, Kraków 2000;
Zeszyt 11, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagielloń-
skiego MCCLIV, Kraków 2001

Rzeszów

Gacek, Jerzy: Medale, medaliony i plakety polskie i z Polską
związane wytworzone do 1944 roku w zbiorach Muzeum
Okręgowego w Rzeszowie, Katalog zbiorów, Rzeszów
2001
Wesele. Materiały z konferencji i Obrzędowość weselna
w Rzeszowskiem - tradycja i współczesność, Rzeszów 22
XI 1999, Rzeszów 2001
Współczesny ekslibris polski. Mała forma graficzna, XII
Ogólnopolska Wystawa 2001, Rzeszów 2001

Sanok

Acta scansenologica, Tom 8, Sanok 2001

Warszawa

Etnografia Polska, XLVI, Zeszyt 1-2, Warszawa 2002

Wrocław

Bazielich, Barbara: Odzież i strój ludowy w Polsce, Wrocław 2000

Bazielich, Barbara: Strój wilamowicki. Atlas polskich strojów ludowych, Część V, Małopolska, Zeszyt 15, Wrocław 2001

Bazielich, Barbara: Stroje ludowe narodów europejskich, Część I, Stroje ludowe Skandynawii i krajów bałtyckich, Wrocław 1995

Bazielich, Barbara: Stroje ludowe narodów europejskich, Część II, Stroje ludowe Europy Środkowej i Wschodniej, Wrocław 1997

Bazielich, Barbara: Stroje ludowe narodów europejskich, Część III, Stroje ludowe Europy Południowej i Zachodniej, Wrocław 1998

LUD, Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Komitetu Nauk Etnologicznych, Tom LXXXIV za rok 2000, Poznań-Warszawa-Wrocław 2000; Tom LXXXV za rok 2001, Poznań-Warszawa-Wrocław 2001

RAKOUSKO

Kittsee

Istrien: Sichtweisen. Begleitbuch zur Ausstellung ..., Kittseer Schriften zur Volkskunde, Heft 13, Kittsee 2001

Forschungsfeld Familienfotografie. Beiträge der Volkskunde /Europäischen Ethnologie zu einem populären Bildmedium, Kittseer Schriften zur Volkskunde, Heft 14, Kittsee 2001

Trautenfels

Kaminski, Gerd - Peschel-Wacha, Claudia: Der Drache. Eine Legende erwacht, Kleine Schriften des Landschaftsmuseums im Schloss Trautenfels am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, Heft 28, Trautenfels 2002

Grabherr, Gerald: Michlhallberg. Die Ausgrabungen in der römischen Siedlung 1997 - 1999 und die Untersuchungen an der zugehörigen Straßentrasse, Bad Aussee 2001

RUMUNSKO

Timișoara

Limbă și literatură, 1998, Vol. I - IV, București 1998; 1999, Vol. I - IV, București 1999

B.A.S. - British and American Studies, Vol. IV, No. 1, 2/1999, Timișoara 1999

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Bratislava

Etnicita a mesto. Etnicita ako faktor polarizácie mestského spoločenstva v 20. storočí, Bratislava 2001

Remeslo, umenie, dizajn, 3. ročník, č. 1-4/2002, Bratislava 2002

Slovenský národopis, roč. 49, 2001, č. 1-4, Bratislava 2001; roč. 50, 2002, č. 1-4, Bratislava 2002

Košice

Grafika 15.-16. storočia zo zbierok Východoslovenského múzea v Košiciach (katalóg), Košice 1997

Historica Carpatica, Zborník Východoslovenského múzea v Košiciach, séria C - História, 31-32/2000-2001, Košice 2001

SLOVINSKO

Ljubljana

Glasnik Slovenskega etnološkega društva 42/2002, št. 1-4, Ljubljana 2002

Škofja Loka

Loški razgledi, 48 - 2001, Škofja Loka 2001

ŠVÝCARSKO

Genève

Totem, Journal du Musée d'ethnographi, No. 34, 35/2002, Genève 2002

USA

Pittsburgh

Ethnology, An International Journal of Cultural and Social Anthropology, 2002, Vol. XLI, Nr. 1-4, Pittsburgh 2002

Rochester

Morava Krasna, Celebrating your Moravian Heritage, Fall 2002, Vol. 9, No. 1-4, Rochester NY 2002

Slovakia, A Slovak Heritage Newsletter, Vol.16, No. 1-4, 2002, Rochester NY 2002

Washington

Anthropology, History, and American Indians: Essays in Honor of William Curtis Sturtevant, Smithsonian Contributions to Anthropology, Number 44, Washington 2002

Sestavila Věra Zezulová

RESUMÉ

NÁRODOPISNÁ REVUE 2/2003

(Volkskundliche Revue 2/2003)

Herausgegeben vom Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

tel. 00420-518332090, 518332092, fax 00420-518332101

E-mail: info@ulk-straznice.cz

Die Národopisná revue (Volkskundliche Revue) 2/2003 bezieht sich auf die Problematik der Tanzanthropologie. Die Einführungsstudie zum Thema verfaßte Daniela Stavělová (Wie tanzt man heute in böhmischen Ländern. Fragen zur Tanzanthropologie). Klára Davidová widmet ihre Aufmerksamkeit der sog. Tanzszene, einem Phänomen der Tanzunterhaltung des letzten Jahrzehnts, die sich bis in eine bestimmte Subkultur mit eigenen Modetrends, mit einer mit Hilfe von modernen Technologien gestalteten Musik, mit Zeitschriften, Massenmedienprogrammen, Lebensstil einschl. Drogen u.ä. entwickelte (Ritualparty der postmodernen Zeit). Weitere zwei Studien befassen sich mit Tanzerscheinungen, die - wieder besonders in größeren Städten und mit Unterstützung diversester Tanzkurse - in den letzten Jahren ihre Fans in den böhmischen Ländern für sich gewonnen haben: Zdeňka Lammelová erfaßte alle diejenigen Orte mit Interesse für den sog. Bauchtanz (So ein tschechisches Orient. Bauchtanz: Eine Weise, Frau zu werden) und Veronika Švábová die für den sog. afrikanischen Tanz (Im Zeichen der Trommeln. Afrikanischer Tanz in Afrika und in Tschechien).

Die Rubrik „Fotografische Momente“ präsentiert Masken aus einem Tanzspiel, das beim Toten getanzt wird. Das Foto aus 1922 wurde von der Lehrerin und Schriftstellerin Amálie Kožmínová (1876-1951) in den Karpatenukraine aufgenommen. In der Rubrik „Tradition im Wandel“ findet man den Beitrag „Drahtbindermetamorphosen“ (Daniel Drápala), der sich mit der Geschichte und der gegenwärtigen Lage des Drahtbinderhandwerks befaßt. Die „Gesellschaftschronik“ bringt Jubiläen des Komponisten Emanuel Kuksa (geb. 1923), Ethnomusikologen Dušan Holý (geb. 1933), des Zimbalisten und Volksliedersammlers Jiří Tesauer (geb. 1933) sowie des künstlerischen Leiters des Folklorensembles Vysočan aus Jihlava/Iglau Míla Brtník (geb. 1928). Im Nachruf wird an die Persönlichkeit des Fotografen Jan Beran (1913-2003) erinnert. Weitere regelmäßige Rubriken widmen sich der Berichterstattung über Wettbewerbe, Ausstellungen, Konferenzen, Buch- und CD-Besprechungen. Die Ausgabe wird durch Auszüge vom offiziellen Dokument „Kulturpolitik in der Tschechischen Republik“ sowie durch Bücher- und Zeitungslisten aus dem internationalen Austausch des Instituts für Volkskultur in Strážnice ergänzt.

Schlüsselworte: Tanz, Tanzanthropologie

NÁRODOPISNÁ REVUE 2/2003

(Journal of Ethnography 2/2003)

Published by the Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

tel. 00420-518332090, 518332092, fax 00420-518332101

E-mail: info@ulk-straznice.cz

The Journal of Ethnography 2/2003 focuses on issues of dance anthropology. The introductory essay is written by Daniela Stavělová (How They Dance in Bohemia Today. Some Questions of Dance Anthropology). Klára Davidová deals with the dance scene, which is a phenomenon of urban dance parties of the last decade. It has developed into a certain subculture with its own fashion, digitally made music, magazines, mass-media programmes and shows, and the style of experience including the drug use, etc. (A Ritual Party of the Postmodernist Period). The next two studies focus on specific dance manifestations which were made popular with the help of various workshops especially in bigger Czech cities over the few past years. Zdeňka Lammelová offers an insight into the belly dance (The Czech Orient. The Belly Dance: A Way How to be a Woman). Veronika Švábová deals with the African dance (In the Sign of Drums. The African Dance in Africa and in the Czech Lands).

The Photo column presents masks from a dance game performed around a dead body. The pictures were taken by Amálie Kožmínová (1876-1951), teacher and writer in Carpathian Ruthenia in 1922. The Transforming Tradition column includes an article The Tinker's Trade Metamorphosis by Daniel Drápala: it deals with the present and history of the tinker's trade. Social Chronicle introduces the life anniversaries of Emanuel Kuksa (born 1923), composer; Dušan Holý (1933), ethnomusicologist; Jiří Tesauer (1933), folk song collector and hammer cimbalom player; and Míla Brtník (1928), the artistic leader of the Vysočan folklore ensemble from Jihlava.

The obituary commemorates the life and work of photographer Jan Beran (1913-2003). Other regular columns bring news from competitions, exhibitions, and conferences; there are book and CD reviews as well. In the supplement, an extract from the official document called Culture Politics in the Czech Republic is published. The issue is completed with the list of books and magazines which the Institute of Folk Culture in Strážnice gained through an international exchange system.

Keywords: Dance, Dance anthropology

