

N Á R O D O P I S N Á

revue

4/2010

## **AUTOŘI STUDIÍ A ČLÁNKŮ NR 4/2010:**

**doc. Mgr. Daniela STAVĚLOVÁ, CSc.** (\*1954) vystudovala etnografii a historii na FF UK v Praze. Od roku 1995 je vědeckou pracovnící EÚ AV ČR, v.v.i. a současně přednáší na katedře tance HAMU v Praze. Zabývá se etnochoreologií a taneční antropologií, svůj výzkum zaměřuje na studium historického i současného tanečního prostředí.

**Dr.hc. Anca GIURCHESCU** (\*1930) je absolventkou Institutu tělesné výchovy v Bukurešti. V letech 1953–1989 působila jako vedoucí badatelka sekce lidového tance v Ústavu etnografie a folkloru v Bukurešti a přispěla k založení etnochoreologie v Rumunsku. V roce 1962 se stala členem Studijní skupiny pro etnochoreologii ICTM (v letech 1989–2008 předsedkyně, v současnosti čestná předsedkyně skupiny), kde s mezinárodním kolektivem pracovala na vytvoření „teorie a postupu při analýze taneční formy“. Od roku 1980 žije v Dánsku. Pracovala v Dánském archívu lidového umění a kultury a v Dánském výzkumném výboru pro humanitní vědy, např. na projektech menšiny (Valaši žijící v Dánsku, Romové z Rumunska), Tanec a politika, Léčebný rituál čaluš.

**MgA. Kateřina ČERNÍČKOVÁ** (\*1981) je absolventkou oboru pedagogika tance na HAMU v Praze, v současnosti působí jako odborná pracovníce pro lidový tanec v organizaci NIPOS-ARTAMA v Praze. V doktorském studiu zaměřeném na etnochoreologii se zabývá problematikou proměn lidové taneční kultury v souladu s dobovým kontextem. Podílela se na dokumentaci a interpretaci současného stavu mužského tanečního projevu na Moravě.

**Mgr. Tereza NOVÁKOVÁ** (\*1984) vystudovala sociologii na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. Během studia se zaměřovala především na problematiku genderu v různých kontextech (média, tanec) a spolupracovala s Genderovou informační a tiskovou agenturou gItA. Od roku 2008 se podílí na orálně-historickém výzkumu poválečných dějin české sociologie Česká sociologie 1945–1969, orální historie.

**Mgr., MgA. Kristýna SLEZÁKOVÁ** (\*1978) absolvovala pedagogiku tance na AMU v Praze a ve studiu zde pokračuje v doktorském programu, obor taneční věda. Vyučuje současný tanec na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a vedle toho se zabývá brazilským bojovým uměním capoeira. Od roku 2005 jej aktivně trénuje, v letech 2008 a 2009 podnikla dvě studijní cesty do Brazílie.

N Á R O D O P I S N Á

revue

4/2010



## OBSAH

### Studie a články

|                                                                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| K některým otázkám etnochoreologického studie: tanec, gender a politika ( <i>Daniela Stavělová</i> )                                                                     | 239 |
| Přežití rituálu v současných společenských kontextech: Čaluš – mezi rituálem a národním symbolem ( <i>Anca Giurchescu</i> )                                              | 244 |
| Horňácká sedlácká v politickém rytmu. Hudebně taneční tradice ve světle společensko-politických aktivit od konce 19. století do roku 1945 ( <i>Kateřina Černíčková</i> ) | 260 |
| Argentinské tango: genderový obraz společnosti ( <i>Tereza Nováková</i> )                                                                                                | 270 |
| Capoeira jako politicky funkční fenomén ( <i>Kristýna Slezáková</i> )                                                                                                    | 280 |

### Proměny tradice

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ženské taneční projevy při verbuňku ( <i>Jarmila Vrtalová</i> )                                                                  | 290 |
| „Potom Ůran troubí, králi jdou na plac.“ K tradici vánoční hry z moravských Rosic v jižních Čechách ( <i>Ludmila Sochorová</i> ) | 291 |

### Materiál

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Digitální konverze fotografických dokumentů a etické otázky digitalizace v archivní praxi ( <i>Michal Škopík</i> ) | 297 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Společenská kronika

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Jubilující Marta Šrámková ( <i>Jana Pospíšilová</i> )                      | 300 |
| Zdeněk Salzmänn 85 let ( <i>Zdeněk Uherek</i> )                            | 301 |
| Jubileum Milana Leščáka ( <i>Jana Pospíšilová</i> )                        | 301 |
| Odešel Jiří Kapic ( <i>Marta Ulrychová</i> )                               | 302 |
| Za Jaroslavem Štikou (1. 4. 1931 – 28. 9. 2010) ( <i>Karel Pavlišťík</i> ) | 303 |

### Konference

|                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Kulatý stůl starostů organizace Inter-City Intangible Cultural Cooperation Network ( <i>Jan Blahůšek</i> ) | 303 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Výstavy

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| Výstava vějířů ve Staré Boleslavi ( <i>Věra Thořová</i> ) | 304 |
|-----------------------------------------------------------|-----|

### Festivaly

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| Chodské slavnosti – Vavřinecká pouť 2010 ( <i>Miriam Sudková</i> ) | 305 |
| Soláň 2010 ( <i>Josef Jančář</i> )                                 | 305 |

### Recenze

|                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Štěpánová: Teréza Nováková ( <i>Andrea Zobačová</i> )                                                                                         | 306 |
| M. Turnovský – H. Mevaldová: Lidový nábytek v českých zemích ( <i>Eva Večerková</i> )                                                            | 308 |
| I. Gaálová (ed.): L'udový textil a spôsoby jeho výzdoby ( <i>Lenka Nováková</i> )                                                                | 309 |
| D. Drápala – V. Michalička: Zručnosť, um a dovednosť ľudí na horách ( <i>Josef Jančář</i> )                                                      | 310 |
| J. Tvarůžek – D. Drápala a kol.: Valaši v Betlémě. Advent a Vánoce na Rožnovsku. Staré vánoční písně a koledy rožnovské ( <i>Věra Frolcová</i> ) | 310 |
| H. Urbancová: Trávnice. Lúčne piesne na Slovensku ( <i>Marta Toncrová</i> )                                                                      | 311 |
| O. Jeřábková (ed.): S houslemi přes pět světadílů. Vzpomínky Bohumila Smejkal a jeho přátel ( <i>Petr Číhal</i> )                                | 312 |
| Slovácko 2009 ( <i>Karel Pavlišťík</i> )                                                                                                         | 313 |

### Zprávy

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Muzičky 2010 ( <i>Petr Číhal</i> )                             | 314 |
| Nositelé tradice lidových řemesel 2010 ( <i>Martin Šimša</i> ) | 315 |

### Ročníkový obsah

318

### Resumé

320

# K NĚKTERÝM OTÁZKÁM ETNOCHOREOLOGICKÉHO STUDIA: TANEC, GENDER A POLITIKA

*Daniela Stavělová*

Antropologické studium tance v mezinárodním kontextu se od počátku devadesátých let 20. století vyznačuje značnou dávkou eklekticismu. Promítají se sem poststrukturalistické tendence sociokulturní antropologie, jež se dlouhodobě propojily s etnochoreologickým bádáním. Zejména poznatky z oblasti sémiotiky umožňují důkladnou analýzu tance jako symbolu. Výchozím zdrojem se stávají lingvistické studie, které přispěly ke zkoumání komunikace mezi všemi možnými sděleními, či ke zkoumání všech modalit strukturované komunikace (Jakobson (1973: 93). Otevřelo se tak široké pole studia a tento přístup se stává základní metodou sledování, kromě jazyka, také dalších fenoménů: mýtů, stravování, hudby, tance atd. Jednotlivé úvahy jsou vystavěny na vnímání jednotlivých kultur jako symbolických pořádků. Samotný symbol zde nevypovídá o svém významu samostatně, ale dostává smysl ve vzájemných vztazích s ostatními prvky sledovaného systému. Díky tomu byla postupně objevována a na různých příkladech názorně demonstrována provázanost tanečního projevu s různými společenskými, ideologickými a zejména politickými procesy.

## **Performativnost tance**

Poststrukturalní, postmoderní a diskurzivní teorie pak dále přispívají k problematizaci některých zdánlivě neměnných hodnot. V rámci těchto teorií nejsou některé projevy již lidskou přirozeností ani sociálně osvojenými rolemi, ale jsou dekonstruovány do množství nesoudržných a zčásti nevědomých identifikací (Záborská 2009: 11). Lidský pohyb a potažmo tanec nabízejí možnost sledovat pomocí diskurzivní analýzy, jak je psychická či sociální realita utvářena, sjednávána, reprodukována nebo transformována v patřičných znakových systémech. Tanec jako vizuální projev takto významně přispívá např. ke studiu genderových vztahů. Podle J. Butlerové (2003) je gender performativní, tj. trvalá esence genderu je utvářena prostřednictvím opakovaných a ritualizovaných aktů a genderových stylizací těla. Za genderovými akty a projevy se neskrývá žádná „vnitřní“ nebo „skutečná“ genderová identita. Genderová identita je utvářena právě těmi akty, které se mohou pouze vyjadřovat. Tanec ja-

ko vyjadřovací systém tuto performativnost přímo stimuluje. Je to vlastnost, která je implicitní jeho vyjadřovacím možností. Prostředí tance se proto stále častěji stává místem pro studium genderových vztahů zakotveným v multidisciplinárním přístupu (Thomas 1993).

Počátkem devadesátých let vznikla celá řada studií zabývajících se otázkami tance, genderu a kultury, jejichž podstatou jsou kulturní studia, etnografická východiska<sup>1</sup> či teoretický aspekt. Snaží se v první řadě čelit marginalizaci tance v některých disciplínách, jejich cílem je však zejména poukázat na to, jak taneční formy a taneční kontext vypovídají o genderových odlišnostech v rámci daného sociokulturního prostředí (Polhemus 1993: 3–15). Častým předmětem studia se stává také zkoumání vztahu mezi genderem a tancem u mimoevropských kultur (Grau 1993: 94–111). Otázka reprezentace genderu se stala častým tématem studií z oblasti taneční estetiky zabývajících se např. hollywoodskými muzikálem, postmoderním tancem, tanečním divadlem či baletním představením (Novack 1993: 34–48; Sayers 1993: 164–183). Mnohé studie jsou primárně zakotvené ve feministické perspektivě, která se stává také někdy prostředkem analýzy, jiné pojednávají rovnoměrně o prvcích maskulinity a feminity v taneční tradici, problematizována je také otázka heterosexuality a homosexuality. Studium tanečního projevu tak v mnoha případech potvrzuje závislost stability genderu na opakovaném ztělesňování genderových norem, tak jak to předznamenává performativní teorie. Logicky na tento postup navazuje otázka proměny genderových vztahů v souladu se sociokulturními procesy, která se stala jedním z ústředních témat 26. symposia Etnochoreologické studijní skupiny ICTM v roce 2010.

## **Sociopolitické aspekty**

Téma sociopolitických aspektů tance bylo poprvé otevřeno a šířeji pojednáno na 17. symposiu Etnochoreologické studijní skupiny v roce 1992 v řeckém Nauplionu. Tato problematika zde byla vymezena zejména ve smyslu chápání tance jako systému znalosti člověka, kterou lze využít jako symbol pro ideologické a politické cíle.

Celá řada příspěvků se následně orientovala na otázky tance a moci, politiky a tanečního vzdělání, tanečního diskursu a národní identity, tance a sociální koheze, vlivu státu na tanec, politické manipulace tance aj. Otevřelo se tím široké spektrum antropologického studia tance, které přineslo již celou řadu relevantních poznatků. Jeho východiskem se stalo nejen chápání tanečního projevu jako sociálního jevu, ale do popředí zájmu se dostává tanečník, který je vnímám v souladu s tvrzením J. Blackinga (1984) jako psychosomatická entita, jež je duší i tělem tance, či tancem samotným. Sociální komponenty se stávají implicitními tančící osobě, přičemž hranice mezi tancem jako uměním a jako sociálním jevem přestává být zdůrazňována. Důležité přitom bylo konstatování, že význam tanečního projevu je vždy znovu vytvářen s každým jeho provedením. Každá taneční kultura je ve skutečnosti dokladem toho, jak probíhá utváření postoje k určitému tanečnímu projevu, do něhož je zahrnut jak tanečník, tak přihlížející. Tanci je tu zároveň přisuzována jistá moc, jež spočívá v každém aktu performance uskutečněné společně tanečnický a přihlížejícími. V tomto procesu jde v první řadě o smysl věcí spíše než o samotný tanec, taneční zkušenost je zde úzce provázána s idejemi a sociální zkušeností (Blacking 1984: 20).

### **Tanec jako symbol**

Důležitým teoretickým východiskem při studiu sociopolitických aspektů se stalo také zkoumání tance v sémiotické rovině předznamenané studií J. L. Hanna (1979: 100), která zdůrazňuje několik úrovní významu daného projevu. Jde jednak o hlubinnou transkulturní úroveň spojenou s psychosomatickým vnímáním tanečnicka a pojetím vlastního tanečního projevu, což lze vyjádřit slovy jako pocity, záměr. Následuje konceptuální úroveň, která souvisí s jeho nabytou taneční zkušeností a rituální úroveň, kde tanec-text má symbolický, metaforický význam. Důležitá je zejména úroveň sociální interakce, kde tanec funguje metonymicky pro označení společenského statusu, genderu, věku, příbuzenských vztahů apod. Zmínit je nutno také úroveň umělecké tvorby, kde podstatným rysem se stává spektakulární charakter tance. Hanna (1979: 159–170) zároveň poukázala na to, že tanec má jedinečnou moc, díky které může současně podepírat i měnit existující sociopolitické struktury mj. díky vlastnostem těla, které se může stát nástrojem i symbolem moci.

Důležitým bodem se stalo vymezení tance jako symbolu (Snyder 1977), kterému lze porozumět pouze tehdy, pokud je součástí tzv. performance.<sup>2</sup> Ta je složena z řady kódů, které jsou vnitřně motivovány a mají kognitivní povahu. V sémiologickém kontextu je pak tělo vnímáno nejen jako pouhý mechanismus, ale jako přenosce kódů (Williams 1980; Giurchescu 1994).

Podstatným rysem dalších úvah se stala skutečnost, že tanec je multidimenzionální symbol (Giurchescu 2001: 110). V procesu komunikace nikdy nevystupuje izolovaně a patří k němu řada mimotanečních prvků, jejichž hierarchie se proměňuje. V konečném důsledku pak tanec nemusí být tím podstatným prvkem, ale v určitém kontextu může fungovat pouze jako podpora jiných expresivních prvků, které jsou nositeli samotného významu. Holistický a integrativní způsob studia tance pak vede ke konceptu kulturního textu, který napomáhá sjednocení všech prvků a umožňuje definovat tanec jako koherentní a dynamic-ký faktor kultury (Giurchescu 2001: 110). Tanec chápáný jako text není pouhou choreografickou strukturou, ale jakousi rámcovou funkcí, která propojuje jisté sociální interakce s jistými tanečními prvky v souladu s typem komunikace: obřad, umělecký projev, výchovný či politický akt apod. Díky instrumentální povaze své moci může být tanec užíván ke strukturování, podpoře nebo k proměňování sociálního systému v souladu s ideologií a sociopolitickými zájmy skupiny (Giurchescu 2001: 111).

### **Tanec a národní identita**

Jako sociálně a kulturně determinovaný projev se tanec snadno stává symbolem identity. Tancem lze také dobře vyjádřit a zprostředkovat vztah mezi identitou jednotlivce a sociální kontrolou. Vyjádření skupinové identity je také způsob, jak se jednotlivec identifikuje s ostatními na základě společných rysů, zájmů či zkušeností. Řada případových studií zabývajících se sociopolitickými aspekty tance analyzuje způsob, jakým bývá tanec užíván jako symbol při utváření národního státu v protikladu k etnickým či regionálním komunitám.

Od počátku 19. století, kdy tzv. Volkskunde začíná být zejména ve střední Evropě nositelem politického významu ve spojení s národním hnutím, stává se vesnická tradiční kultura emblematickou v rámci utváření národní identity. Její provozování či předvádění bylo viditelnou manifestací politického postoje, přičemž tanec zde sehrál hlavní roli. Dobrým příkladem je způsob, jakým

se v Čechách utvářel společenský párový tanec polka (Stavělová 2006, 2008). Sledování a pohybová analýza polky a jejích proměn v dobovém kulturním a politickém kontextu odhaluje mnohé skutečnosti, které se často netýkají tance samotného, ale jsou spíš dokladem pro pochopení, jakým způsobem probíhala konstrukce tehdejších politických idejí. Představa národního státu se tu zjevně utvářela jako postoj „my a ti druzí“, přičemž „my“ je chápáno jako sounáležitost se slovanským světem, zcela odlišným od toho německého. Ve snaze patřičným způsobem prokázat tuto skutečnost se kulturní obraz polky utvářel nutně jako transkulturní jev, v němž se propojily všechny prvky sankcionované tehdejší společností. Přestože polka byla a dosud je považována za tanec pocházející z tradiční české vesnice, je tato úvaha pouhým konstruktem, zatímco polka jako kulturní produkt ve skutečnosti vznikla v Čechách na základě přísného výběru takových prvků, které se mohly stát vhodnými a přijatelnými symboly idejí a postojů vlastenecké společnosti.

Podobně tomu bylo i s jinými tanci, které sehrály takovou roli v rámci národního hnutí. V mnohonárodnostních Uhrách se nastolovala otázka tzv. národního tance od konce 18. století především národně orientovanou maďarskou elitou, šlechtou a měšťanstvem. Na podobných principech jednoduchosti a unifikovanosti jako u jiných konceptů „národních“ tanců v dalších zemích Evropy vznikl využitím prvků selských tanců (hajdúsky tanec, verbuňk) ve třicátých letech 19. století nový párový točivý tanec čardáš (Skraková 2008: 24–25). Jako umělý, a svým způsobem i autorský a účelový produkt maďarských národně emancipačních snah čardáš syntetizoval složky starší vrstvy točivých tanců, jejichž tvůrci a nositeli byly všechny národnosti žijící na vesnici a ve městě na území Uherska, Slovensko nevyjímaje. Současně byla vytvořena uherská čtverylka Körtánc, která se stala národním reprezentantem maďarské (resp. uherské) dvorské a salonní společnosti (Skraková 2008: 25).

Folklor jako ideologický koncept, který začíná být užíván současně s procesem národního hnutí v 19. století, sehrál v řadě historických kontextů nemalou roli při zviditelňování, o koho v daném procesu jde, jaký je jeho jazyk, minulost či kulturní dědictví. Očekávalo se od něj, že před ostatním světem dokáže poukázat na to, že národ je entita s vlastním jazykem, minulostí, světonázorem a způsobem života. Manipulace s těmito znaky, mezi něž

patří i taneční projev, se stává významným nástrojem různých národních hnutí. Zvláštní podoby se mu dostává také později v rámci totalitních politických režimů, kdy jsou zviditelňovány takové projevy lidové taneční kultury, které jsou schopny reprezentovat daný ideologický systém. V každém případě zde hraje důležitou roli selektivní přístup, který je zásadním krokem k manipulaci s kulturní znalostí či dědictvím.

### **Manipulace se symboly**

Již samotné vymezení a používání pojmu folklor signalizuje jistou selektivnost. Výběr provádí skupina v souladu se svým ideologickým zaměřením a politickými aspiracemi. Zvolí takové projevy kultury, které mají doložit zásady a cíle skupiny. Je třeba se ptát, jaká sociopolitická skupina provádí výběr autentických a reprezentativních folklorních produktů. Nabízí se také otázka, jaká jsou kritéria výběru a jakému účelu mají vybrané projevy posloužit. Konečně je třeba také zodpovědět, jaké charakteristické rysy byly využity pro konstrukci ideálního symbolu.

Příkladem manipulace se symboly může být případ totalitního Rumunska, jež bylo charakteristické svým silícím nacionalismem. V té době stát podporoval takové symboly, které napomáhaly přemostění minulosti se současností s cílem podpořit myšlenku nepřetržitosti a jednotného charakteru národa. Důraz byl přitom kladen na jeho umělecké kvality a speciálně vytvořená instituce soutěže Cântarea Românici (Píseň pro Rumunsko) měla za úkol vybírat, konstruovat a šířit tyto symboly, jež měly přispívat k vytvoření idylického obrazu překrývajícího rozporuplnou realitu. Tyto standardizované a pompézní symboly vytvořené pomocí folklorní manipulace se staly způsobem kontroly a nástrojem vládnoucí strany pro legitimizaci své moci (Giurchescu 2001:116).

Koncept „národního tance“ se hlásí o slovo také v dnešní společnosti. Příkladem toho je případ současného tureckého Státního baletu, který byl státem sponzorsky podpořen k tomu, aby nastudoval tanec v „národním rytmu“ (Öztürkmen 2001: 139). Výrazným jevem se zde stalo také od vzniku Turecké republiky v roce 1923 státem podporované zakládání tzv. Lidových domů, jejichž účelem je soustřeďovat a prezentovat doklady o národní kultuře. Taneční skupiny a soubory předváděly nastudování tureckých lidových tanců v podobě, která byla očekávána: svou estetickou kvalitou měly obstát v procesu „modernizace“ a „westernizace“ a stát se tak dokladem

vyspělosti tureckého národa. Státem dotovaná zábava a shromažďování mladých lidí za účelem provozování lidových tanců zde byly rovněž prostředkem kontroly. Tyto taneční skupiny a jejich forma setkávání se tak staly spíš jakýmsi socializačním místem, kde tanec vystupoval jako prostředek legitimizace v souladu s ideologií republiky, jejímž cílem byla sekularizace a modernizace tureckého národa jako protiklad k předchozí muslimsko-otomanské identitě (Öztürkmen 2001: 142–143).

Také řecký příklad je dokladem toho, jak může být tanec, hudba a zpěv využit v zájmu moci a propagandy, k podpoře národní identity, či jako nástroj populismu. I. Loutzaki (2001: 127–137) poukazuje na to, jak manipulací s těmito třemi symboly lze původně veřejné slavnosti proměnit ve slavnosti politické, které se tak stávají arénou pro demonstraci moci či konfrontaci rozličných sociopolitických skupin. Tuto skutečnost ukazuje na pří-

kladech několika různých tanečních příležitostí, z nichž některé se vztahují k období politické a vojenské diktatury v Řecku v roce 1936 a 1967, jiné odrážejí vztahy mezi nejvyššími autoritami a veřejností, nebo jsou spojené s aktivitami politiků směrem k jejich voličům (Loutzaki 2001: 127). Řecký tradiční tanec vnímaný jako symbol a médium moci v politice je zde chápán jako polysémický projev: v ideologické rovině vytváří společný prostor pro nositele ideologie a veřejnost, v politické se proměňuje podle svého nositele a v sociální rovině se stává způsobem rozlišení mezi sociálními skupinami.

Manipulace se symboly či koncepty se tak stává účinnou zbraní k dosažení politických cílů. Důležitá přitom zůstává skutečnost, že tanec jako dobře viditelný (i slyšitelný) znak vylepšený zábavním prožitkem je v tomto případě vhodným vyjadřovacím prostředkem, jemuž jsou schopny v dané kultuře porozumět ty nejširší vrstvy obyvatel.

#### POZNÁMKY:

1. Etnografickým východiskem se zde myslí zkoumání založené především na terénním výzkumu.

2. Anglický pojem performance se ponechává v původní verzi jako termín, kterým je označován současně záměr předvedení tance i samotná akce.

#### LITERATURA:

- Blacking, John 1976: Dance, conceptual thought and production in the archaeological record. In: Sieveking, G. de G. – Longworth, I. H. – Wilson, K. E. (eds.) *Problems in Economic and Social Archaeology*. London: Duckworth, s. 3–13.
- Blacking, John 1984: Dance as cultural system and human capability: An anthropological perspective. In: Adshead, J. (ed.): *Dance a multicultural perspective. Report of the third study of dance conference*. Guilford: University of Surrey, s. 4–21.
- Buckland, Theresa 1988: Family, gender and class in an English ceremonial dance event. In: Torp, Lisbet (ed.): *The dance event: A complex cultural phenomenon. Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Copenhagen: ICTM STG on Ethnochoreology, s. 99–109.
- Butler, Judith 2003: *Trampoty s rodou. Feminismus a podrývání identity*. Bratislava: Aspekt.
- Giurchescu, Anca 1994: The dance symbol as a means of communication. In: *Acta Ethnographica Hungarica* 39, č. 1–2, s. 95–102.
- Giurchescu, Anca 2001: The power of dance and its social and political uses. In: Kaeppler, Adrienne – Christensen, Dieter – Wild, Stephen (eds.): *Yearbook for traditional music* 33, s. 109–122. Los Angeles: University of California.
- Gore, Georgina – Koutsoubas, Maria 1994: ‚Airport art‘ in a socio-political perspective: the case of the Greek dance group of Plaka. In: Loutzaki, Irene (ed.): *Dance and its socio-political aspects, 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, 1992*. Nafplion: Peloponesian Folklore Foundation, s. 29–34.
- Grau, André 1993: Gender interchangeability among the Tiwi. In: Thomas, Helen (ed.): *Dance, gender and culture*. London: Macmillan Press Ltd, s. 94–111.
- Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgiana 2005: *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d’une discipline*. Pantin: Centre national de la danse.
- Hanna, Judith Lynne 1979: *To dance is human. A theory of nonverbal communication*. Austin – London: University of Texas Press.
- Ilieva, Anna 2001: Bulgarian folk dance during the socialist era. In: Kaeppler, Adrienne – Christensen, Dieter – Wild, Stephen (eds.): *Yearbook for traditional music*, 33. Los Angeles: University of California, s. 123–126.
- Jakobson, Roman 1973: *Essais de linguistique générale*. Paris: Édition de Minuit.
- Loutzaki, Irene 2001: Folk dance in political rhythms. In: Kaeppler, Adrienne – Christensen, Dieter – Wild, Stephen (eds.): *Yearbook for traditional music*, 33, s. 127–138. Los Angeles: University of California.
- Loutzaki, Irene (ed.) 1994 *Dance and its socio-political aspects. Dance and costume. 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, 1992*. Nafplion: Peloponesian Folklore Foundation.
- Novack, Cynthia J. 1993: Ballet, gender and cultural power. In: Thomas, Helen (ed.): *Dance, gender and culture*. London: Macmillan Press Ltd, s. 34–48.
- Öztürkmen, Arzu 2001: Politics of national dance in Turkey: A historical reappraisal. In: Kaeppler, Adrienne – Christensen, Dieter – Wild,

- Stephen (eds.): *Yearbook for traditional music*, 33. Los Angeles: University of California, s. 139–144.
- Polhemus, Ted 1993: Dance, gender and culture. In: Thomas, Helen (ed.): *Dance gender and culture*. London: Macmillan Press Ltd, s. 3–15.
- Sayers, Lesley-Anne 1993: 'She might pirouette on adaisy and it would not bend': Images of femininity and dance appreciation. In: Thomas, Helen (ed.): *Dance, gender and culture*. London: Macmillan Press Ltd, s. 164–183.
- Snyder, Allegra Fuller 1977: The dance symbol. In: Comstock, Tamara (ed.) *New Dimension in Dance Research: antropology and dance. The American Indian Dance Research Annual*, č. 6, s. 213–224.
- Skraková, Barbora 2008: Čardáš – historický vývin v společensko-kulturních kontextech. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda, Zdeněk (eds.): *Prostředí tance: hranice identity a jejich překračování*. Praha: NIPOS a Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., s. 13–34.
- Stavělová, Daniela 2006: Polka jako český národní symbol. *Český lid* 93, s. 3–26.
- Stavělová, Daniela 2008: Koncept národního tance: obkročák, polka, sousedská. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda, Zdeněk (eds.): *Prostředí tance: hranice identity a jejich překračování*. Praha: NIPOS a Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., s. 157–186.
- Thomas, Helen (ed.) 1994: *Dance, gender and culture*. London: Macmillan Press Ltd.
- Williams, Drid 1980: On structures of human movement: a reply to Gell. *Journal of Human Movement Studies* 6, s. 317–320.
- Zábrodská, Kateřina 2009: *Variace na gender. Poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Praha: Academia.

Studie je výstupem výzkumného záměru Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i, Kulturní identita a kulturní regionalismus v procesu formování etnického obrazu Evropy, č. AV0Z90580513.

---

## Summary

### Some Issues of Ethnochoreological Study: Dance, Gender and Politics

The contribution presents a theoretical definition of the dance anthropological study aimed at the issue of gender and social and political aspects. The above is based on post-structuralist tendencies and especially on possible semiotic analysis. The comprehension of dance expression as a symbol (which can be understood only if being a part of so-called performance) and the reference to its multi-dimensionality have become a significant point of the study. Dance as a visual expression significantly contributes to the study of gender relations, especially because of the gender performativity whose essence is created by repeated and ritualized acts and gender body stylizations. There is pointed out the fact that dance disposes of unique power thanks to which it can support and change the existing social and political structure simultaneously. In this sense, there is developed the possibility to use the dance as a symbol of national identity whereby the deliberate manipulation with this symbol is an essential element. The manipulation then becomes an efficient weapon in reaching the political goals. Important remains the fact that the dance as a clearly visible (and audible) hallmark improved by the entertainment experience is – in this case – a suitable mean of expression, which can be understandable for the widest social groups within the given culture.

**Key words:** dance, gender, politics, national movement, identity.

# PŘEŽITÍ RITUÁLU V SOUČASNÝCH SPOLEČENSKÝCH KONTEXTech. ČĀLUŠ – MEZI RITUÁLEM A NÁRODNÍM SYMBOLEM

Anca Giurchescu

Čāluš je svatodušní rituál, který je stále živý v jižních oblastech Rumunska. Sledujeme-li jej pohledem synchronního studia, odhalíme různorodé struktury a významy, které vypovídají o různých stupních jeho proměny. Tato studie je primárně založena na dlouhodobých terénních zkušenostech a informacích získaných při rozhovorech s nositeli tradice, při přímém sledování a z analýz interpretace vizuálních a psaných dokladů. Mým záměrem je představit rituál čāluš v jeho současné podobě a pokusit se odhalit důvody, proč zůstal uchován. Dále se hodlám zabývat úlohou, která byla rituálu čāluš přisouzena jako národnímu symbolu, stejně tak jako skutečností, jak s ním bylo manipulováno s cílem legitimizovat politickou moc v dobách komunistické diktatury. Nakonec si položíím otázku týkající se budoucí existence rituálu čāluš v souvislosti s programem UNESCO pro zachování kulturního dědictví. V úvodní části bude čāluš nejdříve začleněn do rozsáhlého evropského kulturního kontextu a obecněji popsán tak, aby byla osvětlena komplexní struktura rituálu a spletitý vztah, který se vytvořil mezi jeho konstitutivními prvky.

## Oblast šíření rituálu

Pohledem historického studia dosáhl čāluš největšího rozmachu na konci 19. století, kdy byl prováděn v „historických“ provinciích Rumunska: v Muntenii (Valašsko) a Oltenii na jihu, v Banátu na jihozápadě, Transylvánii na severu a pravděpodobně v jižním Moldavsku.<sup>1</sup> Tento rozsáhlý prostor, v němž se rituál čāluš vyskytoval, se postupně zužoval. V současné době je omezen na jižní část země mezi Dunajem a oblastí jižních Karpat. Synchronní studium rituálu čāluš odhaluje jak bohatou strukturální různorodost, tak i různá stadia jeho existence: aktivní stadium, pasivní (latentní) stadium a stadium dezintegrace (zániku) v důsledku politických, socioekonomických a kulturních podmínek na místní a národní úrovni.

## Čāluš v evropském kontextu

Čāluš je s největší pravděpodobností velmi stará rituální praktika. V jeho složité struktuře se mísí prvky kul-

tury jihovýchodní a středozápadní Evropy. Ve 13. století (1230) Demetrius Chomatianos, arcibiskup ohridský,<sup>2</sup> popsal spíše uzavřenější variantu rituálu čāluš nazvanou *rusalii*.

V téže oblasti (dřívější jugoslávská Makedonie) je obyčej *rusalii* stále živý, posunul se však z doby letnic (svatodušních svátků) mezi zimní obřady a provozuje se mezi Vánocemi a Novým rokem (Arnaudoff 1917: 59–64). Další varianta rituálu čāluš byla zaznamenána u Meglenorunů (balkánská románská větev) – jak uvádí Papahagi (1906: 83–88) – pod názvem *Arugucari*.

V současné době lze nalézt varianty podobné rituálu čāluš ve vesnicích obydlených Valachy a etnikem Rudari (rumunsky hovořící etnické skupiny), ležících v Bulharsku podél Dunaje.<sup>3</sup> Čāluš, který byl zaznamenán při pravoslavných letnicích ve vesnicích Hârleți a Lilieci, byl prováděn v původní podobě, ale zakonzervován do scénického tvaru, který se stal jediným způsobem jeho existence. Tato provádění měla představit léčebný rituál, jenž byl součástí čālušu jižně od Dunaje.

V severovýchodním Srbsku ve vesnici Duboka, která leží v pohoří Homole, Valaši donedávna tančili o letnicích tanec *crai* – variantu rituálu čāluš – s cílem „vyléčit“ nebo „probudit“ ženy z transu. Věřilo se, že pokud ženy o letnicích upadnou do transu, mohou se dostat do kontaktu s „oním světem“ a zprostředkovat poselství od zemřelých příbuzných.<sup>4</sup> V rámci středomořské oblasti a Britských ostrovů sdílí čāluš společné rysy s anglickým tancem *morris*, mečovými tanci (nebo tanci s holemi), s tancem *mummers* a s mužskými tanci s rekvizitami v jižní Francii, ve Španělsku a v Portugalsku. Tyto podobnosti se týkají struktury skupiny, kostýmů, rekvizit, úlohy, kterou hrají maskované postavy, a motivu ztvárnění smrti a vzkříšení, kterému se připisovala rituální podstata.<sup>5</sup> Výskyt podobných znaků napříč rozsáhlou oblastí Evropy může jen podpořit tvrzení, že tento rituál patří svou podstatou k archaické kulturní vrstvě. Další hypotéza, která podporuje středomořský (latinský, řecký) původ rituálu, je skutečnost, že prvky podobné rituálu čāluš jsou geograficky omezeny na území, které bylo kdysi obsazeno Římany (Bucșan 1995: 22–33).

## Stručný popis rituálu čaluš

Čaluš je hluboce zakořeněn v předkřesťanských kulturních vrstvách Rumunska. Je to rituál, jenž má zajistit ochranu, léčbu a fertilitu lidí i přírody. Provádí se o svatodušních svátcích (*Rusalii*), padesát dní po pravoslavných Velikonocích, a provází přechod od jara k létu, z tohoto světa na „onen svět“ a od živých k mrtvým předkům. Patří do rozsáhlé a známé kategorie evropských mužských obyčejů, které zahrnují tance s tyčemi nebo s meči.<sup>6</sup> Charakteristickým znakem rumunského čalušu je jeho organický vztah s mýtickým světem ženských démonů. Z tohoto pohledu lze praktikování čalušu charakterizovat jako formu ritualizované komunikace mezi skutečným světem zastoupeným danou sociokulturní komunitou a „oním světem“, zastoupeným rusalkami. V důsledku verbálního tabu jsou eufemisticky nazývány různými jmény jako *iele* (oni), *Mândrele* (krásky), *Frumose* (nádherní), *Vântoase* (ti, co krouží ve větru), *Sfinte* (svatí), *Milostive* (milostiví), *Măiestre* (okouzlující) a *Șoimane* (sokoli).

*Iele* jsou ztělesněním démonických bytostí, které lze vysledovat až ke kultu Diany (Eliade 1973, 1995: 270) a geto-dáckému kultu bohyně přírody a smrti Bendis, kterou Řekové identifikovali s Artemis, Hecate a s Persefonou (Daicoviciu 1968: 197–198).<sup>7</sup> Přirozeným prostředím *iele* jsou prameny, řeky, lesy, pahorky, mýtiny, křižovatky či jakákoliv místa mimo vesnici. Věří se, že *iele* jsou velmi aktivní během přechodného období mezi jarem a létem kolem svatodušních svátků, kdy se duše zesnulých předků navracejí mezi živé.<sup>8</sup> Existují zlomyslné rusalky, které „zachvátí“ lidi posedlostí a škodí těm, kteří poruší zákaz pracovat v určitých dnech zasvěcených těmto rusalkám, nebo trestají ty, kdo vkročí do jejich říše. Akterem rituálu, mediátorem mezi reálným a mýtickým světem, je skupina mužů, čalušarů, pomyslně obdařených nadpřirozenou mocí. Jejich úlohou je chránit komunitu před zlovolnými skutky *iele* a uzdravovat ty, kteří byli *iele* očarováni. Rituál čaluš rovněž slouží k podpoření plodnosti a úrodnosti (Eliade 1973; 115–122; Kligman 1981: 45–65; Giurchescu 1984: 91–99).

Vztah mezi čalušari a *iele* je složitý. Na jedné straně se věří, že *iele* mají mnoho společných rysů s čalušari. Jejich vztah je však na straně druhé charakterizován mnoha polaritami: mužský versus ženský prvek, kultura versus příroda, život (uzdravení) versus smrt (nemoc), denní (Slunce) versus noční (Měsíc) atd. Oproti *iele*, kteří působí v noci, jsou čalušari aktivní pouze během

dne, od východu do západu slunce. Vymezeným prostorem je pro ně vesnice a obdělávané území v jejím okolí, zatímco u *iele* se předpokládá, že nabývají moc pouze na neobdělávaných místech. Vztah mezi čalušari a *iele* charakterizuje velká mnohoznačnost. Aby čalušari byli schopni být mediátory mezi *iele* a společenským prostředím, musí se dostat do stavu posedlosti, a získat tak od rusalek jejich nadpřirozenou moc. Postupně pak přesměrují tuto moc, aby vzdorovala nekalým skutkům *iele* a místní lidi chránila (Kligman 1981: 55). Přitom čalušari, i v době, kdy jsou posedlí, jsou citliví jako kdokoli jiný na zálučné skutky *iele*. Tato ošidná a nanejvýš dvojznačná pozice čalušarů vyžaduje, aby se podvolili dlouhé řadě zákazů a přísných rituálních pravidel. Aby mohli rituál praktikovat, musejí být čalušari nadáni mimořádnými psychosomatickými schopnostmi. Např. samotné tance čaluš vyžadují vysoký stupeň hbitosti, síly a výdrže – schopnosti, které se rozvíjejí po značně dlouhou dobu tvrdým tréninkem, praxí a obětavostí. Konečný morální a fyzický stav je udržován pravidly a normami, které zakazují jakékoli excesy a utvářejí základní předpisy pro organizaci družiny.



Čalušari, „malí koníci“ – obřadní uzdravující tanec s šaškem a tyčí s česnekm a praporem. *Dancing Times* (Mezinárodní festival lidového tance 15. – 25. července 1935).

## Struktura družiny čalušari

Družina provádějící rituál čaluš je tvořena lichým počtem mužů (7, 9 nebo 11) bez ohledu na věk nebo rodinný stav. Stejně jako v jiných mužských skupinách i tady platí hierarchie zodpovědnosti: *vătaf* (vůdce s neomezenými pravomocemi), *vătaful din coada* (vůdce v řadě) a *ajutorul de vătaf* (pomocník vůdce), jehož místo je hned vedle *vătafa*, kterého může v případě nutnosti nahradit.

Velmi důležitým členem družiny je „němý“ (*mutul*). Má na sobě masku, nese červený malovaný dřevěný meč a k opasku má upevněn červený dřevěný falus. Gesty, pantomimou a improvizovanými dialogy vede „němý“ rituální úkony a předvádí komické satirické výjevy s hlavním tématem smrti a vzkříšení. Jeden nebo dva muzikanti – houslista a tradičně hráč na *kobzu* (chordofonní doprovodný nástroj s 8–12 strunami) nebo přenosný *țambal* (cimbál), který je v současné době nahrazován harmonikářem, doprovázejí tance a aktivně zasahují do rituálu.

Čalušari jsou oblečeni do speciálního kostýmu, který tvoří bílá vyšívaná košile, bílé kalhoty zastrčené do vyšívaných podkolenek, opasky utažené kolem boků a *opinci* (kožené venkovské sandály) s kovovými ostruhami zvanými *pinteni*. Kolem pasu a přes hrudník mají ovinuty barevné tkané šerpy. Černý nebo slaměný klobouk je bohatě zdoben trpytivými korálky, dlouhou třásní kolem střechy, barevnými stuhami a zrcadélky. K opasku jsou upevněny vyšívané kapesníky a dětské čepečky, které tanečníkům dávají ženy, jež touží po zdraví a dítěti. Každý čalušar nese tyč. „Němý“ má na obličeji masku starého ošklivého muže. Je oblečen v roztrhaném oděvu a přes kalhoty má ženskou sukni, která kryje dřevěný falus. Kromě toho má „němý“ ještě mnoho dalších masek a kostýmů, které využívá pro své vstupy.

## Rituální čas a prostor

Doba a místo konání čalušu jsou určeny rituálně. V minulosti rituál trval sedm až devět dnů. Začal v sobotu večer před *Rusalii* a pokračoval v neděli, pondělí, úterý, ve čtvrtek a následující neděli, skončil v úterý. Dnes trvá pouze dva až tři dny.

Provedení rituálu čaluš se koná výhradně v člověkem obydleném a obdělávaném prostředí. Jevištěm jsou dvorky vesnických stavení, hlavní cesty ve vesnicích či městech, tržiště a každé další místo, kde se mohou vyskytovat i diváci.<sup>9</sup> V kontrastní opozici se pak magické, ezoterické úkony odehrávají v divoké přírodě, na hranicích oddělujících dvě vesnice, na březích řek, na mýtinách apod.

## Syntaktická struktura rituálu čaluš

Taneční hudba, gesto, pantomima, texty, kostým, rekvizity, rituální pravidla a magické úkony slouží k provádění rituálu čaluš, který lze rozdělit do tří sekvencí:

1. „Vztyčování praporce“ nebo „vázání čalušu“ se koná v sobotu večer (nebo v neděli ráno). Označuje začátek rituálu a vytváření skupiny. Rituální úkony umožní účastníkům, aby přešli ze všedního života na posvátnou půdu a aby byli od *iele* obdařeni nadpřirozenou mocí. Tento rituál se odehrává v tajnosti a úplném tichu mimo vesnici na místech, kde mají přebývat rusalky. „Praporec“ se upevní na dlouhou žerď a obvykle jej tvoří pelyněk a česnek omotaný bílým plátnem. Představuje magickou moc rituálu čaluš a je symbolem jednoty a solidarity skupiny. Účastníci přísahají na „praporec“, že budou tančit s velkou energií, podřídí se všem příkazům *vătafa* a budou tento rituál provádět po určitou dobu. V minulosti se zavazovali na tři až devět po sobě jdoucích let, dnes platí závazek pouze na probíhající rok vzhledem k obavě, že aktéři nevydrží zůstat pod přísahou a budou proto potrestáni *iele* (nemoc, ztráta magické moci, různá neštěstí, dokonce smrt). Jakmile je praporec vztyčen, nesmí se více dotknout země a nesmí se jej dotknout žena, protože by se jeho magická moc vytratila. Vztyčování praporce je ukončeno sérií tanců čaluš kolem něho. V jihovýchodní Oltenii je jako náhrada praporce používána kůže z králíka napnutá na tyči (*cioc*).

2. Další část je tvořena sérií tanců čaluš a pantomimou na dvoře těch obyvatel vesnice, kteří družinu pozvou. Uprostřed dvora vedle praporce položí hostitel česnek a pelyněk, mísu s vodou a kamennou sůl. „Němý“ nakreslí svým mečem magický ochranný kruh, do něhož nesmí vstoupit nikdo kromě zasvěcených. Magická moc kroužících čalušarů je přenesena na předměty umístěné uprostřed – ty jsou pak používány k léčení zvířat a k zajištění plodnosti. Kruhový tanec zvaný hora, jehož se všichni zúčastní, tuto sekvenci zakončí. Lidé věří, že společný tanec s čalušary zajistí manželství, přinese plodnost ženám, kterým se nedaří počít dítě, a v případě nutnosti posílí ochranu před nemocí. Během tance hora čalušari drží na ruku děti nebo skáčí přes nemluvnata ležící na zemi, aby je obdařili zdravím a silou. V době mezi tanci „němý“ příležitostně zapojí některého čalušara jako pomocníka při předvádění satirických skečů, které posluchači přijímají mimořádně vřele. Variantou známého plodnostního obřadu „smrt a vzkříšení“ je „zabití“ a „oživení“ čalušara.<sup>10</sup>

3. Třetí a závěrečnou částí je „pohřbívání praporce“, což znamená rozpuštění družiny, uvolnění čalušarů z jejich přísahy a jejich znovuzačlenění do všedního života. Je prováděna na skrytém místě a úkony jsou podobné těm, které byly prováděny při „vztyčování praporce“, pouze jejich pořadí je opačné.<sup>11</sup>

Součástí průběhu rituálu je také léčení lidí, kteří byli „posedlí *iele*“ (postižení nervové soustavy). Je doprovázeno sérií magických úkonů a tancem čaluš, který spočívá v kroužení a překračování nemocné osoby. V jižní Oltenii (župa Dolj) vybere *vătaf* jednoho čalušara, který je „povalen“ (*doborâre*). Tento čalušar se pak stane posedlým *iele* a dostane se (nebo to jen předstírá) do stavu podobnému transu. Jeho tanec v živém tempu je tvořen sérií neuspořádaných a nahodilých pohybů, po kterých se nakonec zhroutí k zemi – tím symbolicky přebírá nemoc na sebe. V tu chvíli je „uzdravená“ osoba postavena na nohy a dovedena ke zdroji vody. V současné době se „povalení“ předvádí spíše jako demonstrace moci rituálu čaluš nebo pro pobavení a dobrý výdělek.<sup>12</sup>

### Tance rituálu čaluš

Tanec s holemi rituálu čaluš patří do územně značně rozšířené kategorie tanců se zbraněmi/holemi, které se vztahují k výročním slavnostem známým v Anglii a v geografickém prostoru kolem Středozemního moře.<sup>13</sup>

Proč je tanec v rituálech tak důležitý? Taneční pohyby vytvářejí extatický psychosomatický stav, který symbolicky pozvedá tanečníka z každodenní reality na „jinou úroveň“, kde je umožněna komunikace s duchy. Tanec tak má fungovat jako komunikační kanál ustavující kontakt mezi dvěma světy. Strukturované pohyby tance při rituálu čaluš mají symbolické konotace. Virtuozita např. má symbolizovat nadpřirozenou moc. „*Tanec je spletitý a obtížný, protože pochází buď od iele nebo od ďábla*“, vysvětluje jeden čalušar (Greci 1976).

Kruhová dráha vymezuje posvátný prostor, kam se promítají a kde se stávají účinnými profylaktické a plodnostní síly čalušarů. Přeskakování tanečníka znamená provázanost a ochranu, přeskakování dítěte údajně napomáhá dobrému zdraví a fyzické zdatnosti, a konečně přeskakování nemocné osoby má dodat léčivou sílu. Taneční forma spočívá v obměňování tzv. *plimbări* (chození) s *mișcări* (pohyby na místě).<sup>14</sup> Obsah a pořadí sekvencí nařizuje *vătaf* hlasitými povely, na něž čalušari odpovídají stejně hlasitými výkřiky, které tanci dodávají vzrušení a intenzitu mužské síly.

Tance, které tvoří série čaluš, lze rozdělit na „původně rituální“ a na tance převzaté z běžného repertoáru, jako např. hora, kterým je zde připisována rituální funkce. Na základě strukturálních, funkčních a historických kritérií lze rozlišit několik typů tance čaluš. Všechny typy jsou však sjednocené některými společnými rysy. Jde o lichý počet mužských tanečníků v rozvolněné skupině, používání holí sloužících k podpírání a utváření některých gest, uspořádání do sérií, příkazy a pokřiky, velkou rytmickou rozmanitost (včetně užití synkop a neobvyklého akcentování), značnou rychlost veškerého předvádění. Pro taneční projev spojený s čaluš je charakteristické střídání pohybů malého rozsahu a silné intenzity s pohyby velkého rozsahu a nízké intenzity; dále přítomnost skoků, poskoků, srážení pat (na zemi i ve vzduchu), podupů, hlubokých předklonů a úklonů, akrobatických prvků a gest.

Bohatství kinetického slovníku rituálu čaluš, rozmanitost rytmů a propracovaná kompozice činí z typů praktikovaných v župách Olț a Argeș jednu z nejpůsobivějších kreací rumunských tradičních tanců. Proto bylo v této oblasti běžné předvádět čaluš mimo jeho rituální kontext jako představení. Důraz kladený na tanec jako umělecký výrazový prostředek jeho vývoj silně ovlivnil. V této oblasti je série čaluš vždy následována tancem *sîrba* (někdy jinými tanci vybranými z obvyklého repertoáru) a uzavřena kolovým tancem hora.<sup>15</sup>



Rumunští lidoví tanečníci nacvičují tanec „calusari“, 6. ledna 1939. London News, Sport & General Press Agency Limited. London 1939.

Căluș z jižní Oltenie (župa Dolj), který je úzce spjatý s rituálem, se ve srovnání s jinými typy vyvinul méně jako tanec. Série je tvořena rozmanitým počtem samostatných tanců, z nichž každý má své jméno a melodii a každému jsou připisovány specifické rituální funkce.<sup>16</sup> Mnoho z těchto tanců už dnes není spojeno s jejich původní funkcí. Některá ikonická imitující gesta předváděná tanečníky však zůstala zachována, jako např. tanec *calul* (kůň) s pohyby, které napodobují hrabání kopyty doprovázené řehtáním, a tanec *rața* (kachna) s gesty znázorňujícími koitus; oba znamenají explicitní symboliku pro zasvěcené (Pop 1998: 275–278).

Căluș z jižní Muntenie je charakteristický existencí dvou sérií, jejichž struktura je rozdílná. Jedna je tvořena několika odlišnými tanci (s řádnými jmény a melodiemi) seskupenými kolem ústředního tance nazvaného căluș. Druhá sestává z rozsáhlých strukturálních jednotek (sekcí/strof) předváděných ve volném pořadí tak, že vytvoří tanec căluș, posléze následovaný tanci sârba, hora a několika tanci z běžného repertoáru. Pro căluș z jižní Muntenie jsou charakteristické pohyby prováděné v kleku těsně nad zemí, nebo pohyby v pololeže, kdy obě ruce a obě nohy podpírají tanečníka, jako když se „válí sudy“.

### **Jednota rituálu căluș na obou stranách Karpat neboli căluș jako národní symbol 19. století**

Pokud srovnáváme rituál căluș z jižního Rumunska a jeho protějšek ze středozápadního Rumunska, nazvaný călușer (Banát a Transylvánie), zdají se být dvěma rozdílnými rituály. Již jsem zmínila, že căluș z Podunajské nížiny je ve své podstatě posvátným rituálem, praktikovaným v obřadní době (letnice) a nesoucím několik rituálních funkcí. Naproti tomu transylvánský călușer je praktikován mezi Vánocemi a Novým rokem a ve scénickém provedení po celý rok, přičemž zde převažuje zábavní a estetická funkce. Historicky však lze doložit, že căluș a călușer patří do stejného obřadního modelu. Na přelomu 20. století byly jak călușer, tak căluș praktikovány o letnicích a věřilo se, že *iele* (kteří se v Transylvánii nazývají *măiestre*) obdarí zúčastněné okultní ochrannou a léčivou mocí (Giurchescu 1992: 31–44).<sup>17</sup>

Historické a sociokulturní okolnosti byly v Transylvánii příčinou výrazné strukturální a sémantické proměny rituálu *călușer*, které přispěly k procesu dereutilizace. V polovině 19. století bylo obecným trendem ve východní a jihovýchodní Evropě, že se „národní elity vyhledávající symboly národní identity obracely k tradici vesnického tance“ (Mar-

tin 1985:119). Také intelektuálové z Transylvánie si zvolili rituální mužský tanec *călușerul* za symbol národní identity. *Călușerul* byl romantizujícím způsobem interpretován jako geneticky příbuzný s *Colli Salli*, dvanácti tančícími kněžími boha Marta. Předpokládaný latinský původ tance byl použit jako jednoznačný argument na cestě k nezávislosti a probuzení národního vědomí. V roce 1851 Șefan Emilian, učitel tance, nasbíral na venkově mnoho variant tance *călușerul*, který přestrukturoval a zjednodušil tak, aby se jej mohla učit mladá generace ve městech a aby mohl být předváděn v jevištní podobě nebo při národních slavnostech.<sup>18</sup> Vytržen ze svého originálního společenského a rituálního kontextu *călușerul* ztrácí své tradiční funkce a stává se symbolem národní identity.

Poté, co se hojně rozšířily v městském sociálním prostředí, byly scénické varianty tance *călușer* zpětně „folklorizovány“. Paralelní existence scénického ztvárnění tance *călușer* (s názvy *Romanu*, *Bătuta* a *Banu Mărăcine*) však měla silný vliv na „tradiční“ úroveň jeho existence. Spojení s dobou rituálu (letnice), víra v posvátnou moc rusalek a vnitřní koheze družiny se vytratila. „Skupina mladých mužů“ převzala složky s uměleckým potenciálem – tanec, hudbu a kostým – a začlenila je do zimních obřadů, které jsou prováděny mezi Vánocemi a Novým rokem.<sup>19</sup>

### **Căluș jako kulturní text**

Chápán jako komplexní kulturní text je căluș sestaven z řady výrazových prostředků, které jsou vzájemně propojeny a které v souladu se subjektivními či objektivními okolnostmi mění pořadí své důležitosti pro konstrukci toho, co J. A. Greimas (1971) označil jako „etnosemiotický předmět“. Tento rituální „semiotický předmět“ se skládá z:

- rituálních předmětů – tj. praporec, magické rostliny, zvony, dřevěný falus a meč;
- akcí – tj. přeskokování osoby, podlézání pod mečem, upadání do transu, rozbíjení hrnce, opisování kruhu;
- textů – verbální projevy, texty přísahy na rituálním praporci;
- rituálních zákazů – nedotýkat se nebo nebyt dotýkán ženami, neoddělovat se od skupiny, nevyzradit „tajemství“ rituálu căluș;
- výrazových prostředků: tanec, kostým, ornamenty, scénické parodie (akce a dramatické texty) a masky.

V souladu se společenskými kontexty se tyto prostředky vzájemně proplétají v rozmanitých seskupeních a na různých semiotických úrovních, jako rituální, umělecká,

zábavná, politická, ekonomická, které propůjčují rituálu čaluš polysémický charakter. Z tohoto pohledu mohou jednu a tutéž událost rituálu čaluš interpretovat jak aktéři, tak diváci s ohledem na své vzdělání, společenské postavení, ideologii, psychologii, zájmy, věk, znalosti atd. jako posvátný rituál, obřadní úctu k tradicím, symbol identity, umělecké představení, zábavu, ideologické stanovisko nebo jednoduše jako zdroj příjmu. Vzhledem ke složité a často protikladně utvářené osobnosti člověka, kde tradice a modernita, „magické myšlení“ a pragmatický pohled na svět jdou ruku v ruce, může rituál čaluš nést nikoli jeden, ale několik významů.

### Věří lidé i nadále v moc rituálu?

Při mé práci v terénu v minulých letech jsem se setkala s čalušem sahajícím ve svých funkcích od rituálu až po lidovou zábavu. Tato rozmanitost je v podstatě reflexí způsobu, jakým lidé dekódují sdělení v souladu se sociálně-kulturním vývojem komunity. Např. v pohoří Homole v severovýchodním Srbsku předvádějí čaluš (*crai*) výhradně Valaši v souvislosti s kultem mrtvých předků, v provincii Oltenia je jeho hlavní funkcí léčení pomocí transu, v jihozápadní Munteniji je kladen důraz na estetickou stránku (tanec, hudbu, kostým), zatímco v jihovýchodní Munteniji je v popředí divadelní prvek.



*Družina čaluš na jevišti. Festival rumunského čalušu (Romanian Căluș Festival), město Caracal, župa Olt. Foto A. Giurchescu 1998.*

Proč lidé stále praktikují čaluš v tradičním uspořádání? Věří stále v prospěšné a ochranné síly čalušu? Kladla jsem tyto dotazy po dvě desetiletí terénního výzkumu: nejdříve v období komunistického režimu (1967–1979), následně po roce 1990 ve svobodné společnosti pod vlivem kulturní modifikace a globalizace.

Hlavním znakem charakterizujícím tato dvě období je ambivalence. V prvním období bylo provádění rituálu čaluš jen velmi málo racionalizováno, zatímco druhé se stalo zjevně reflexivním. V důsledku autocenzury a nedostatku souladu mezi myšlením, vyjadřováním a činy byly rozhovory vedené s místními lidmi před rokem 1990 plné dvojsmyslnosti, pokud jsme se dotkli tématu víry v magické síly. Mnoho odpovědí bylo zkomoleno strachem z odhalení (odsouzení) a potrestání represivním režimem. Lidé proto popírali, že věří v nadpřirozené síly, i když nadále udržovali čaluš při životě a zachovávali rituální zákazy. Odvolávali se přitom často k respektu vůči dědictví předků: „*Zdědili jsme to od otců*“ nebo „*Je to paměť národa*“<sup>19</sup>. Tyto odpovědi v podstatě skrývají zásadnější psychologický stav: tušení existující dimenze, která patří do říše iracionality.

Stále ještě existuje mnoho příkladů, kdy „magické myšlení“ (rituální mentalita) a pragmatický pohled na svět jdou vedle sebe ruku v ruce. Na otázku „Existují stále *iele*?“ zazněla odpověď: „*Přestali lézat nad lesem, protože by mohli poškodit dráty vysokého napětí.*“

Dalším způsobem glosování protimluvů je nalezení racionálních motivací, které jsou v souladu s „moderním“ světovým pohledem na víru v nadpřirozené síly. To je chvíle, kdy čaluš začíná být přenášen z oblasti posvátna do obřadní, sekulární sféry.

Rituální zákazy se tedy stávají společenskými a etickými normami pro udržení soudržnosti skupiny s tím, že skupina provádějící rituál čaluš je identifikována s fotbalovým mužstvem na sportovním hřišti před důležitou soutěží. Dodržování normy cudnosti po dobu provádění rituálu čaluš je motivováno nutností uchovat si dobrou fyzickou kondici pro vysoce náročné taneční představení. V minulosti bylo rituálně zapovězeno pronášení názvu tanců čaluš. Dnes je udržování názvu v tajnosti interpretováno jako způsob ochrany tanců před tím, aby byly „ukradeny“ jinou konkurenční skupinou.

Dalším důležitým příkladem je verbalizace přísahy na praporec. Rituální úkon byl kdysi esoterický a obsah přísahy tajný, znal ji pouze *vătaf* (vůdce). V současné době je přísaha verbalizovaná a text uzpůsoben současné re-

alitě, jako např.: „*Slibujeme, že uchováme tajemství našich tanců, abychom je nezjevili dalším skupinám provádějícím rituál čaluš*“ (vesnice Optași, župa Olt 1993).<sup>20</sup>

Existuje mnoho dalších příkladů, kdy deritualizované formy čalušu předstírají rituální povahu. Některé družiny např. odmítají vázat a vztyčovat praporec ne proto, že se vytratila víra v nadpřirozené síly, ale proto, že se obávají trestu rusalek za to, že jim realistické povinnosti zabránily zachovat přísahu, kterou učinili (vesnice Hârșești a Stolnici v letech 1978 a 2008, župa Argeș).

Dvoznačný přístup je charakteristický jak pro aktivní účastníky, tak i pro publikum. A je to právě interakce a komunikace mezi těmito dvěma skupinami, která přispívá k přežívání praktik čalušu. Čalušari předvádějí předepsané úkony a tance s energií a nadšením, aby přesvědčili diváky o svých nadpřirozených vlastnostech. Naopak publikum podněcuje čalušari, a tím zvyšuje napětí představení, což má účinky jak prospěšné, tak i zábavné.

Nečlenové komunity, těšící se více prestižnímu postavení, mají na čaluš podstatný vliv, který někdy viditelně poznamenává místní praktiky. Kladným výsledkem je, že zájem, který projevují cizinci (badatelé, turisté, kulturní funkcionáři apod.), povzbuzuje reflektivitu členů komunity (Nahachewsky 2001: 19–20): na jedné straně si začínají uvědomovat kulturní hodnotu svého dědictví a vědomě jej hodlají chránit a navždy zachovat. Na druhé straně reflektivita stupňuje proces transformace, kdy se těžiště posouvá od pragmatických rituálních funkcí („*trh–trh*“) rituálu čaluš k formálně estetickým a divácky přitažlivým.<sup>21</sup> Jedním z mnoha příkladů byla záměna rituálně předepsaného místa pro „vztyčování“ praporce za „krásnou“ krajinu mimo vesnici, kterou navrhl *vătaf* ve vesnici Optași, župa Olt.

Lze shrnout, že v procesech proměny symbolů a uzpůsobení funkcí se význam čaluš posouvá od rituálu směrem ke společenské a umělecké rovině. Tato transformace je možná díky polysémickému charakteru a strukturální koexistenci prvků, které nesou jak rituální, tak i umělecko-scénické funkce.

### Podívaná jako neodmyslitelná součást čalušu

Podle místní legendy „*když Bůh stavěl kostel, ďábel jej vyzýval prováděním rituálu, aby se ukázalo, kdo z nich přiláká více lidí... Ďábel jednoznačně vyhrál, protože celá vesnice následovala čalušari*“ (Giblea, F. vesnice Optași, župa Olt 1993). Rozměr podívané je rituálu čaluš skutečně daný a činí jej mocnějším a přesvědčivějším. Čaluš lze

tedy popsat v termínech podobných divadelnímu představení: hraje se v předepsanou *dobu*, má *herce*, *publikum* a *scénář*, který úkony strukturuje. Kódy, které používá (tanec, hudba, chování atd.), spolupůsobí při přenosu společného sdělení. Celá událost podobná divadelní hře je členěná do dějství a scén, které se odehrávají ve zřetelně vymezeném *prostoru* a na předepsaných *místech*.

Tabulka ukazuje, jak „jazyk“ rituálu a umělecké podívané (s rituálním potenciálem) mohou v případě čalušu existovat paralelně, nebo následně (viz tabulka):

| Rituální jazyk                                                                               | Jazyk umělecké podívané                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| Magická gesta a úkony<br>(tj. upadnutí do transu, přecházení, podlézání, kroužení)           | Symbolická gesta a úkony<br>(tj. tanec, hudba, divadelní mimika a úkony)                |
| Imitace (fechtání koně)                                                                      | Instrumentální melodie                                                                  |
| Magické formule (verbalizované nebo ne), zařikávání, kletby                                  | Zveršované pokřiky, přikazy při tanci, dramatické texty                                 |
| Magické nebo symbolické předměty<br>(tj. praporec, falus, meč, tyče, zvony, maska, rostliny) | Lidové kroje, ornamenty, divadelní převlek (tj. kněz, doktor, nevěsta nebo kráva, koza) |
| Rituální normy a zákazy (tj. abstinence, cudnost, tajemství magické formule)                 | Pravidla chování ve společenském kontextu nebo v kontextu představení                   |

Pokud převládá v představení čalušu rituální význam, většina uměleckých složek ponese magicko-symbolické konotace a jejich okázalé a zábavné funkce podpoří a opětovně potvrdí funkci rituální. Jak jsem již zmínila, virtuózní taneční pohyby symbolizují nadpřirozené vlastnosti čalušari, hudba nebude jen doprovodným prvkem tance, ale bude působit jako médium pro stanovení diagnózy nemocné osoby „posedlé *iele*“. Naopak, pokud významem čalušu bude na prvním místě podívaná a zábava, rituální jazyk se omezí jen na ty složky, které jsou způsobilé být nositeli nových funkcí. Např. rituální předměty se mohou stát ornamenty a magický „trans“ (pro léčení) se může změnit na působivý divadelní akt, který diváci vysoce ocení a dobře zaplatí.

### Čaluš a řízení kultury komunistického státu

Vzhledem ke svému ikonickému charakteru a silnému emočnímu a estetickému vlivu čaluš byl a stále je důležitou součástí všech druhů politických ceremoniálů. Kulturní politika komunistického Rumunska, podobně jako v jiných zemích socialistického bloku, založila revizi „kulturního dědictví“ na kritickém výběru v souladu se

(stále se měnící) politikou vládců. Výběr a vyhodnocení častěji představují postoj nečlena komunity a často tak stojí v rozporu k postoji člena dané komunity.<sup>22</sup>

V revolučním stadiu komunismu (1948–1965), charakterizovaném „deromanizací“, estetickou a protináboženskou propagandou, kdy „mystické“ a „zpátečnické“ praktiky byly zakázány, rituál čaluš dále přežíval, když vstoupil do utajené či ilegální fáze své existence.

V tomto období byly z celého složitého rituálu vyňaty pouze expresivní prvky čalušu, jako je tanec, hudba a kostým, aby prostřednictvím scénického ztvárnění symbolizovaly „radikální změny“ na všech úrovních materiálního a duchovního života lidí.<sup>23</sup> Vybrané umělecké složky čalušu byly dokonce považovány pouze za „hrubý materiál“, který musel být „obohacen“ a „povznesen na vynikající uměleckou úroveň“, aby uspokojil „vysoké umělecké nároky“ vystoupení, které mělo symbolizovat „velkolepé výdobytky socialistického systému“. Čaluš byl prezentován výhradně jako scénická produkce (na národních i mezinárodních festivalech a soutěžích, v televizních pořadech a v turistickém kontextu) a byl považován výhradně za virtuózní tanec se značným uměleckým dopadem na diváky. Moc jeho estetického poselství byla proto využívána k zahalení a zároveň k podpoření předkládaných politických nebo ideologických sdělení (Giurchescu 1990: 57–58).

V době nacionalistického stadia komunismu pod diktaturou Ceausesca (1965–1989) se čaluš stal symbolem starobylosti rumunské kultury, historické kontinuity a vysokých uměleckých kvalit Rumunů. Důležitou symbolickou funkcí čalušu bylo ukázat historickou a kulturní kontinuitu přenesením „minulosti do současnosti“. Protože mnohé rituály už neměly explicitní důležitost, choreografové je scénicky upravovali a aktualizací úkonů a symbolů jim dávali nový význam.<sup>24</sup>

Scénická úprava čalušu jako schématického a stylizovaného rituálu měla poskytnout kontext (typu „divadlo na divadle“) vybraným tancům a obdařit je zdáním „autentičnosti“. Tím, že čaluš ztratil své tradiční kořeny, překročil regionální národopisné hranice a stal se znakem národní identity. Na globální úrovni čaluš „rovnal se“ Rumunsko. Jako takový byl povinně začleněn na repertoár všech tanečních souborů, které reprezentovaly Rumunsko v zahraničí. Umělecké složky upravené pro scénické ztvárnění se staly důležitou součástí vyzdvihovalých státních ceremonií se stovkami čalušari z různých vesnic, kteří tančili společně, aby tak symbolizovali „jednotu lidu kolem komunistické strany“ (Giurchescu 1987: 169).<sup>25</sup>

V roce 1969 byl založen Festival rumunského čalušu (Romanian Căluș Festival) ve městě Caracal, župa Olt. Tím, že byl umístěn do regionu, kde je ve vesnicích mnoho aktivních družin čalušu a kde je tanec charakterizován vysokou estetickou kvalitou, si tento festival i soutěž činily nárok na to, že přispívají k povzbuzení a zachování tradice čalušu. Za socialistické éry byl však festival záměrně organizován o letnicích, aby zabránil vykonávání rituálu čaluš ve vesnicích v rituálně předepsané době. Pro kulturní aktivisty bylo prosazování tradic festivalu ve skutečnosti důležitější než udržování živé tradice čalušu. Aby toto dilema mohlo být vyřešeno, v některých vesnicích (jako třeba Optași-Măgura, župa Olt) byly zorganizovány dvě družiny čalušu: jedna byla připravena vystupovat na festivalu a druhá sehrát „skutečný“ čaluš ve vesnici. Od roku 1993 tedy organizátoři posunuli festival o jeden týden za letnice a umožnili tak, aby stejná družina sehrála rituál ve vesnici o letnicích a pak vystoupila na scéně festivalu v Caracalu.<sup>26</sup>

### **Čaluš mezi dvorem a pódiem**

Vzhledem k pokračujícím změnám vystupuje mnoho družin čalušu jak v tradičním uspořádání, tak na jevišti a zdánlivě jasně rozlišují mezi těmito dvěma kontrastujícími semiotickými úrovněmi. Byly však situace, kdy víra v nadpřirozené síly byla tak silná, že přetrvávala dokonce i tehdy, když byl čaluš segregován ze svého tradičního kontextu a předváděn na jevišti mimo rituální dobu a prostor. Takový případ byl živě diskutován v roce 1935 na Mezinárodním festivalu lidového tance v Londýně, 15.–20. července. Družina čaluš z Pădureți, župa Argeș, udělala jak na porotu, tak na obecenstvo hluboký dojem a vyhrála první místo. Časopis *Folk Dancers* napsal: „*Douglas Kennedy musel prohledat Londýn, aby našel čerstvý česnek, protože čalušari z vesnice Pădureți odmítli jít na jeviště bez česneku upevněného na rituální praporec, jelikož věřili, že je obdaří nadpřirozenými silami vycházejícími z iele.*“<sup>27</sup> Později, v roce 1975, Grigore Stan, čalušar, který se zúčastnil Mezinárodního festivalu lidového tance v Londýně v roce 1935, se mne snažil přesvědčit, že jejich úspěšné vystoupení bylo skutkem *iele*.

V současné době jsou si čalušari vědomi rozdílů mezi tím, co označují jako „hraní“ ve vesnici s „družinou“ čalušu, a „tančením“ na jevišti se „souborem“. Rituál a profánní podobu čalušu považují za dvě zásadně odlišné situace, jednoduše však přecházejí od jedné ke druhé. „*Když tančíme na jevišti, jsme unaveni po pár minutách, když při-*

*saháme na praporec ve vesnici, cítíme se, jako bychom létali, můžeme tančit tři dny, aniž bychom se unavili*“ (vesnice Greci, župa Olt 1976). Podle toho, jak se čalušari pohybují z jednoho kontextu do druhého, mění své chování podle dané nové situace. Tančení ve dvorech je od dvora ke dvoru ovlivněno diváky a měnícími se okolnostmi. Je charakterizováno volností ve výběru repertoáru, improvizací nebo vytvářením nových „pohybů“ a komickými satirami, které sehrává „němý“ mezi sériemi tanců.

Rituální prostor, který ve dvoře načrtnul „němý“ svým mečem, je v divadelním kontextu nahrazen jevištěm, kde čalušari ‘prezentují tance jako artefakt’. Tanečníci charakterizují jevištní představení jako „*krátké, intenzivní, rychlé a vyčerpávající*“, jeho pravidlem je homogenita a uniformita.

Znakem, který spojuje vesnická a jevištní představení, je naprostá a přísná oddanost družiny tanci. Hrdost na své postavení čalušara, víra v moc tance, soutěživý duch a přesvědčení, že má družina je ta nejlepší, jsou hluboce zakořeněny v tradičním soutěživém charakteru čalušu.<sup>28</sup> Tradičně, pokud se dvě skupiny čalušu setkaly v jedné vesnici, byly povinny soutěžit před vesničany tancem. Soutěž v tanci lze interpretovat jako přeměnu prudkých bojů, k nimž docházelo do přelomu 19. a 20. století. Díky vnitřnímu soutěživému duchu čalušu se festival v Caracalu (a všechny ostatní soutěže) těší zvláštnímu zájmu ze strany zúčastněných družin.

### **Mechanismus adaptace symbolu**

Čaluš na jevišti je výsledkem procesu výběru a adaptace na základě zavedených (nebo importovaných) estetických kritérií, která nevyjadřují stanovisko členů komunity. Proto jsou ze stávajícího repertoáru vybrány pouze „vykrytalizované“, „úplné“, „autentické“ a „virtuózní“ varianty tance. Ne „umělecké“ a ne „čisté“ prvky, jako jsou: magické předměty a úkony, „obscenní“ gesta a texty, „ohavné“ masky atd. – ty jsou vyřazeny nebo upraveny a přikrášleny. Vybraný taneční materiál je přestrukturován. Aby se předešlo obšírnosti, mnoho variant *plimbări* (chození) a *mișcări* (pohybů) je zhuštěno, upraveno tak, aby jejich struktura ladila s hudební frází, a přeskupeno do stabilního pořadí, které se opakuje v identické podobě. Na podlaze se vytvářejí nové vzory, které kontrastují s původním kruhem; tempo hudby a intenzita pohybů se dramaticky zvyšuje. Tyto standardní scénické choreografie byly neustále zachovávány po celá léta, až „*přešly tanečníkům do krve*“, jak to vyjádřil jeden čalušar.

Standardizace je podpořena podrobnými popisy těch několika úspěšných choreografií, které neustále reprizují městské a venkovské amatérské soubory. V kontextu jevištních představení na národních či mezinárodních festivalech a soutěžích nebo u příležitosti státních oslav je čaluș prezentován buď jako čistý tanec, nebo stylizovaný „rituál“. Více než čtyřicet let, po která byli agresivně vystaveni manipulovanému (upravenému, obnovenému, přetvořenému) „autentickému folkloru“, zanechalo hluboké stopy na estetickém standardu mnoha Rumunů, kteří dávají přednost třpytivým idylickým obrázkům, jež jim pomáhají překrýt drsnou realitu.

### Vliv jevištních představení na tradiční místní čaluș

Umělecká prestiž a skutečnost, že na jevišti i ve dvorech to jsou titíž „herci“, usnadňuje přenos některých změn z jeviště do tradičního společenského prostředí. Festivity a soutěže mají moc vytvářet vzory, které mohou ovlivnit a způsobit změny ve vesnické skupině v souladu s vytvořením podmínek pro odměňování účastníků. Změny, které byly podmíněny těmito vzory, jsou následující: znásobení počtu účastníků s cílem vyslat signál o vitalitě, uvedení na jeviště dvou nebo tří generací čalușari jako doklad návaznosti a kombinování tanečního projevu s rituálními prvky, které mají podpořit dojem „autentičnosti“.

Proces přenosu z generace na generaci navazuje na tradiční model, kdy jsou mladíci (10–14) přibíráni do družiny dospělých, nebo vytvoří svou vlastní skupinu, která se učí nejen tance, ale je jim starší generací předávána celková znalost rituálu. V současné době existuje mnoho situací, kdy čaluș je „oživován“ ve vesnici tak, že se jej zralí lidé (nebo školní děti) učí jako sérii tanců v jejich jevištní podobě. Byla jsem při několika příležitostech svědkem, že tyto „předváděcí skupiny“ připravované pouze pro jevištní vystoupení nebyly schopny „sehrát“ tradiční aranžmá.<sup>29</sup>

### Procesy změn

Psát o čalușu v obecných termínech je téměř nemožné, aniž by se bohatá, rozmanitá a subtilní skutečnost nomezila na standardizovaná stanoviska a ošřepané fráze. Vzrušující osobitostí čalușu je, že inherentní procesy změn mají různé, dokonce protichůdné účinky v různých vesnicích a oblastech. Komparativní studie nicméně staví do popředí několik příznačných rysů, které naznačují, jakou by čaluș mohl mít budoucnost. V krátkosti se vyjádřím k některým ze svých rozporuplných pozorování, přičemž jsem si vědoma řady nesrovnalostí mezi stanovisky členů komunity a realitou (Giurchescu 1990: 55).

- Jestliže došlo v sedmdesátých letech k vědomé verbalizaci víry v moc *lele* a spojení čalușu s magií, byly v roce 1993 víra a její důležitost očividně ztraceny (vesnice Optași-Măgura, župa Olt). Naopak praxe léčení lidí „posedlých čalușem“, kterou jsem nikdy předtím neměla možnost vidět, byla prováděna v roce 1992 ve vesnici Osica de Jos, župa Olt, a v roce 2009 ve vesnici Giurgița, župa Dolj. Průběh ukázal, že v základních situacích lidé stále žádají o pomoc nadpřirozené síly virtuálně existující ve víře účastníků.<sup>30</sup> Procesy změny tedy nederitualizovaly čaluș, jak jsem očekávala. Avšak dlouhá řada rituálních zákazů, mezi nimiž je např. dodržování cudnosti, už není respektována a je nahrazena tolerantnějším přístupem.

- Esoterické magické „vztyčování praporce“ je v mnoha vesnicích v současné době redukováno na formalitu odehrávající se za přítomnosti publika a na verbalizovanou přísahu „na praporec“. Jinde naopak je nepřítomnost tohoto klíčového úkonu chápána v hlubší rovině významu jako obava z toho, že čalușari nebudou schopni dostát svého závazku (Giurchescu 2009).<sup>31</sup>

- Většina družin již nedodržuje rituální dobu a prostor. Komunistické vedení země podporovalo účast družin čaluș na národních i mezinárodních festivalech nebo politických oslavách placenými pracovními dny, dopravou zdarma a dalšími privilegii, o nichž dnes staří čalușari raději mlčí.



Šplhání na tyč. Družina čaluș z vesnice Oporelul, župa Dolj, hraje a tančí na tržišti. Foto A. Giurchescu 2006.

- *Mutul* („němý“), původně rituální vůdce skupiny, se stal spíše komickou postavou. Za komunistického režimu političtí úředníci cenzurovali dialogy a pantomimické výjevy (jako „smrt a vzkříšení“ *călușara*) a odstranili dřevěný falus (symbol plodnosti), který byl považován za „obscénní“. V současné době má „němý“ naprostou volnost a satirické komentáře jím pronášené sleduje široké publikum ve vesnicích a městech. Vzhledem k autocenzuře je však divadelní satira vypouštěna, pokud je *căluș* předváděn na jevišti nebo v turistickém prostředí.

- Repertoár tanců *călușu* byl celkově výrazně zredukován: zatímco v sedmdesátých letech to bylo průměrně 15–20 „pohybových prvků“ a asi 8–10 „sekvencí chození“ v župě Olt, není tento počet v současné době více než asi 8, příp. 4 prvky.

- Za komunismu se kostýmy, původně zdobené důležitými rituálními prvky, vyráběly ve státních družstvech a byly standardizovány a „přikrášleny“ tak, aby vyhovovaly požadavkům jeviště. Správné rolnické *opinci* (kožené sandály) byly považovány za znamení chudoby a primitivismu a byly zakázány a nahrazeny podobnými botami, na nichž byly upevněny kovové „ostruhy“ (*pinteni*).<sup>32</sup>

Lze shrnout, že i po čtyřiceti letech komunistických protináboženských a protimystických kampaní a cenzury je *căluș* v mnoha obcích Podunajské nížiny stále živý



*Călușari tančí ve dvoře ve vesnici Izvoarele, župa Olt.  
Foto A. Giurchescu 2007.*

a funkční, zejména v župách Olt a Argeș, kde převažuje jeho umělecký rozměr. Nicméně v podobě, v jaké je předváděn ve venkovském prostředí, nebyl zcela deritualizován. V rychle se měnící a agresivní realitě je víra v „onen svět“ pro určité lidi spirituální nutností a morální oporou.

Křiklavým protikladem je forma, v jaké je dnes rituál předváděn. Ta byla vypěstována za posledních pět desetiletí, zanechala hluboké stopy na praktikování *călușu* a podepsala se na proměně estetických standardů jak předvádějících, tak i diváků. *Căluș* se na jevišti stává značkou lokální identity, generátorem umělecké hrdosti a prostředkem pro cesty do zahraničí.

### Globalizace a péče o místní kulturní tradice

V době agresivní globalizace, migrace a ekonomické krize si lidé stále více uvědomují ztrátu důležitých složek svého kulturního dědictví. Pod záštitou právního rámce UNESCO se místním, regionálním, národním i celosvětovým zájmem stává ochrana nejcennějších prvků dané kultury. V roce 2005 byl rumunský *căluș* prohlášen Mistrovským dílem ústního a nehmotného dědictví lidstva.<sup>33</sup> Celosvětové uznání rituálu *căluș* se na vyšší politické úrovni stalo důvodem pro „národní hrdost“.

Překvapilo mne, že družiny *călușu*, s nimiž jsem se setkala v terénu v roce 2007, nic nevěděly o prestižním postavení, které bylo přiznáno rituálu a tancům, jež předváděly na vesnicích i na jevišti. Zdá se, že mezi „Státním výborem pro *căluș*“, jenž byl pověřen úkolem zkoncipovat, naplánovat a realizovat program, který by zajistil **ochranu, uchování a šíření** *călușu*, a nositeli tradice není dostačující kontakt a vážne komunikace. Mezi „vrchním“ a „spodním“ patrem existují odchylná hlediska a napětí, jež mohou být vyřešena pouze lepším vzájemným poznáním.

Život kteréhokoliv obyčeje přísně závisí na aspiracích, zájmech a nutnostech dané společenské komunity. Místní lidé nemohou být nuceni nečleny komunity, aby udržovali a ochraňovali (v „autentické formě“) obyčej, který již pro ně samotné nemá smysl. Takový bude komunitou buď zcela vyřazen, nebo změněn či přizpůsoben tak, aby sloužil novým cílům a nesl nové funkce (Greimas 1975: 81).

Myšlenka ochrany vyvolává mnoho otázek ohledně životaschopnosti, smyslu, nástrojů a faktorů, jak přenést jev do reality. Na otázky **proč, co, jak a kdo** lze odpovědět pouze intenzivním výzkumem a přímým kontaktem s těmi, kdo mají skutečnou způsobilost (znalosti a do-

vednosti) pro dané kulturní dědictví. V tomto bodě se úloha badatele stává naléhavou nutností. Může působit jako důvěryhodný prostředník, který obeznámí ty, jež rozhodují, s realitou v terénu. Pouze systematický terénní výzkum z emického pohledu může odhalit rozsáhlou diverzitu, subtilní modalitu a očividné protiklady, které charakterizují život čalušu v dnešních společenských komunitách (jak jsem se snažila popsat v článku výše).<sup>34</sup>

### Závěrečné otázky a odpovědi

Vzhledem k agresivní globalizaci a rozličným směrům procesů změn směřují mé hlavní otázky na budoucí existenci čalušu ve vesnicích: „Bude rituál dále existovat? A jak?“

Terénní výzkumy minulých let mne naučily, že dokud si čaluš uchová význam jak pro předvádějící, tak i pro komunitu, přežije bez ohledu na formu. Motivací je určitě mnoho a jsou proměnlivé. Zmíním pouze dva příklady: V letech 2008 a 2009 začal převažovat u čalušu ekonomický rozměr. Každé představení ve dvoře, každé nemluvně, které bylo „přeskakováno“, a každá větvička pelyňku, která se prodávala, byly dobře zaplacené. Lidé (zejména ženy) ve městech a vesnicích se tlačili kolem obrovského pytle s pelyňkem, který nesl „němý“. Proč? Protože lidé překvapivě stále věří, že pelyněk je chrání před nemocí, uhrančivým pohledem a zlými duchy (*iele*), že přináší zdraví a štěstí. Dokladem splývání víry s moderní technologií je to, že ženy používají rostlinu v pračce.<sup>35</sup>

Víra je pravděpodobně nejintimnější stav mysli, který se obtížně odkrývá a usměrňuje. Lidem žijícím ve 20. století lze jen stěží vnucovat způsob myšlení 19. století jen proto, aby byl čaluš zachován. Jsou však jednotlivci (nebo skupiny), kteří stále věří v léčivou moc a magii čalušu a dovolávají se ritualistických funkcí jako důvodu k jeho udržení.

„Pokud by měla být oživena a rekonstruována ‚autentická podoba‘ čalušu; měl by být čaluš v současné – živé – podobě akceptován se všemi změnami vyvolanými stávajícími sociokulturními požadavky?“

Koncept „autenticity“ často požadovaný kulturními úředníky je hluboce diskutabilní. Pouze existence určitého modelu může určit autenticitu jevu. Kam má být tento model situován v čase a prostoru, kdy obsah a forma čalušu procházejí stálým procesem změn? Dokud však komunita uznává a bude akceptovat všechny typy změn, je existence současného čalušu oprávněná.<sup>36</sup>

„Měly by být tance čalušu dále předváděny na jevišti na festivalech a uměleckých soutěžích, nebo by se měly zkusit jiné formy prezentace?“

Je pravda, že estetický rozměr čalušu ve velké míře přispívá k jeho přežití. V oblastech, kde umělecké prvky čalušu byly vyvinuty méně, tradice vybledla nebo zmizela. Např. v župě Mehedinți, kde byla pozornost soustředěna na léčivé a ochranné síly rituálu čaluš (místně zvaného *crai*), obyčej již zanikl. Naopak v župách Olt a Argeș přežil a rozkvétl díky bohatému uměleckému obsahu a schopnosti pobavit. Vliv pěti desetiletí komunistické kulturní politiky na všech společenských úrovních podnítil přeměnu čalušu na zábavnou show. Zbaveny omezujících rituálních pravidel se tanec, hudba, kostým a dramatické skeče vyvíjejí v inovativních uměleckých liniích.

Čtyři desetiletí jevištních představení a vystavení vlivu publika způsobilo, že mnoho čalušarů bylo vyzdvíženo na umělce s prestižním postavením a že určité družiny a *vătafi* byli odměňováni vysokými prémie; ti nyní s určitou nostalgií volají po „starých dobrých časech“. Z pohledu členů komunity je proto jevištní představení čalušu považováno za nejlepší možnou cestu pro jeho uchování a propagaci.<sup>37</sup> Pro politické a kulturní aktivisty jevištní představení bylo a stále ještě je formou výrazu, který lze snadno manipulovat, kontrolovat a cenzurovat. Proto má organizace festivalů a soutěží plnou podporu na všech



„Vázání“ rituálního praporce mimo vesnici Izvoarele, župa Olt.  
Foto A. Giurchescu 2007.

úrovních (místní, regionální a národní). Pokud čaluš půjde dále touto cestou, skončí jako více či méně strhující choreografie, které možná časem sestoupí z jeviště a znovu se začlení do tradičního společenského kontextu.<sup>38</sup>

Vzešly mnohé návrhy, např. aby byla festivalová jeviště nahrazena nekonvenčními prostory (parky, tržiště atd.), obnovil se tak vztah mezi předvádějícími a publikem a přiblížil se tomu, který existoval ve dvorech (Kurin 1997: 111–137). Další málo využitou modalitou, která by mohla pomoci v úsilí o ochranu komplexního a významově plného provádění čalušu, je přivést „širý svět“ do vesnic namísto toho, aby tance čaluš byly pouze vysílány do ciziny. „Kulturní turistika“ v malém měřítku možná také vylepší místní ekonomickou situaci majitelů a nositelů dané tradice.<sup>39</sup>

Když si připomenou spíše protikladné zážitky s čalušem, ptám se: „Měly by se družiny vystupující v tradičním prostředí dozvědět o světové prestiži čalušu a o své zodpovědnosti za jeho ochranu a šíření (podle směrnic UNESCO)?“ Podnitit reflektivitu těch, kteří čaluš praktikují, a těch, pro něž je praktikován, předpokládá jistou znalost, určitý stupeň vzdělání, estetickou vyzrálост a jasné pochopení kulturních trendů na místní a globální úrovni. Vyskytlo se mnoho příkladů, kdy si čalušari uvědomují komerční hodnotu své tradice a implicitně svou vlastní hodnotu. Mají pak tendenci rituál přizdobit, obohatit a upravit tak, aby vypadal „autentičtější“, pokud uváží, že zábava má být pro veřejnost (zejména pro cizince) atraktivnější, snaží rozvíjet čaluš směrem k nablýskaným, povrchním liniím, čímž své dědictví znehodnotí či dokonce zničí.

#### POZNÁMKY:

1. Cantemir, Dimitrie 1978: *Descrierea Moldovei* [Description of Moldova]. București: Editura Ion Creangă, s. 185–186 (cf. *Historisch-Geographische und Politische Beschreibung der Moldau*, Leipzig 1771). Pochybnosti o existenci rituálu čaluš v Moldavsku jsou podporovány nedostatkem informací, kde čaluš byl nahlížen a popisován v mnoha podobnostech. Některé dokumenty z 18. a 19. století: Sulzer, Franz Josef 1781: *Geschichte des transalpinischen Daciens* 2, s. 405–417; Gräffer, Rudolf 1932: Wien; Bojinca, Damaschin. *Anticele Românilor*, 1; Liuba, Sofronie 1898: Jocuri sau dansuri populare [Hry nebo lidové tance]. *Tinerimea română*, 1; B.(aritiu), G.(eorge) 1881: Călușii sau Călușierii. *Observatorul*, č. 4, s. 254; Braniște, Valeriu 1891: Călușerul jucatu în secolul XVI-lea [Čalušerul jak byl tančen v 16. století]. *Transilvania*, 22, s. 8. Výskyt rituálu čaluš v provincii Dobrogea (u Černého moře) je důsledkem vystěhování obyvatelstva z provincie Oltenia a Muntenia na počátku 20. století.
2. Miklosich, Franz 1864: Die Rusalien. Ein Beitrag zur slavischen Mythologie. *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Phil. Hist. C1. XLVI, s. 380. R. Vuia uvazuje o tom, že

Existuje ještě další rozměr, který by měl být uveden, pokud se vedou diskuse o ochraně a podpoře rituálu čaluš, a tím je vědecký argument. Je úkolem badatelů v oborech antropologie, etnologie, etnochoreologie a etnomuzikologie, aby provedli zevrubnou etnografii současných praktik čalušu v celé jejich složitosti na základě písemné, zvukové a vizuální dokumentace s cílem odhalit pohled členů komunity. Zkušenost ukázala, že přítomnost vědců ve vesnici propůjčuje čalušu prestižní postavení a implicitně přesvědčuje místní, že hodnota jejich kulturního dědictví spočívá v jeho provádění v přirozených společenských kontextech. Probíhající dokumentace, kterou soustřeďuje Státní výbor pro čaluš (nebo určená instituce), by mohla vytvořit „archiv čalušu“ (databázi), který se může stát neocenitelným zdrojem informací o současném čalušu, aby byl odhadnut čaluš zítřka.

Na závěr: Čaluš má několik úrovní svých významů a existuje v mnohočetných tvarech, z nichž každý je odůvodněn jednou z mnoha kulturních, sociálně politických a ekonomických okolností, které specifikují danou komunitu. Snad bude jeho tradice nesena dál tak, aby byl živoucí, originální a komplexní rituální praktikou, která přežila po staletí, aby byl považován za symbol komunitní a národní identity, které mají důležitou estetickou hodnotu, jež může překročit místní hranice, aby se stala součástí kulturních komodit na globální úrovni. Ostatně proč by čaluš nemohl dále umožňovat lidem, aby symbolicky překročili každodenní realitu, když budou hledat ochranu a pomoc u sil „onoho světa“?

rituál *rusaliile* praktikovalo romanizované obyvatelstvo žijící v té době v jižním Bulharsku. Vuia, Romul 1921–1922: Originea jocului de călușari [Původ tance čalušari]. *Dacoromania*, č. 2, s. 215–254.

3. V roce 2002 prováděla terénní výzkum rituálu čaluš Studijní podskupina pro teorii a metody terénního výzkumu působící při Studijní skupině pro etnochoreologii ICTM.
4. Při terénním výzkumu ve vesnici Duboka a v oblasti pohoří Homole prováděném spolu s dánským etnomuzikologem Vendem Nielsenem v roce 1998 byl nasbírán bohatý informační materiál.
5. Alford, V. – Gallop, R. 1935: *The traditional dance* (London: Methuen Methuen & Co.); Sachs, C. 1952: *World History of the Dance* (New York: Seven Arts Publisher, s. 333–341); Louis, M. 1963: *Le folklore et la danse* (Paris: Maisonneuve et Larose, s. 240n); Kennedy, D. 1964: *English folk dancing today and yesterday* (London: G. Bell and Sons Ltd.); Alford, V. 1962: *Sword dance and drama* (London: Merlin); Buckland, J. T. 2001: Calendrical Dance, Ritual and Drama: Re-Appraising Pan-European Theory. In: Dunin – Zebec 2001, s. 27–31.

6. Při práci, kterou jsem prováděla buď sama, nebo s výzkumným týmem, jsem sledovala, zaznamenávala a natáčela čalůz v rituálním a scénickém kontextu od roku 1967 do roku 1979, kdy jsem uprchla z komunistického Rumunska. Po jedenácti letech nepřítomnosti jsem v roce 1992 obnovila terénní výzkum rituálů čalůz, v němž pokračuji dodnes. Kromě toho byly tance čalůz zfilmovány mimo kontext analytických účelů. Veškerý dokumentační materiál (včetně asi 41 filmů zaznamenávajících tance a rituál) je uložen v archivu Institutu etnografie a folkloru v Bukurešti, v archivu folklorních materiálů Folkemindesamling v dánské Kodani, a ten nejnovější v mém soukromém archivu. Obsáhlejší etnografické filmy realizovali Mihai Pop (Institut etnografie a folkloru) v župě Dolj, 1958; F. Simon a A. Guirchescu (Wissenschaftlichen film Institut, Göttingen) v župě Olt, 1969; a Universita v Timisoaře. Bibliografie týkající se rituálů čalůz je poměrně rozsáhlá. Vybranými referencemi z nedávné doby jsou: Kligman 1981 (nejobsáhlejší a nejdůležitější dílo o symbolické přeměně rituálu čalůz, Bîrlea 1982, Bucșan 1976, Eliade 1973, Ghinoiu 1995a, 1995b, Oprișan 1969, Pop 1975, Proca-Ciortea 1978–1979, Vuia 1921–1922, Giurcescu 1969, 1974, 1984, 1990, 1992, 2001, 2009).
7. Dobří i zlí duchové, rusalky, s podobnými charakteristickými znaky jsou známi v celé Evropě jako skupinovi představitelé, jako panhelénské *neréids* (Stewart, 1991: 224), slovanské *vila*, *rusalii* (Bulharsko a dřívější jugoslávská Makedonie), *lejlje* (Chorvatsko, Salonijsko), *voda pane* (Čechy), *Bogunki* (Polsko), *riben*, *elfen* (anglosaské prostředí), *wilde Frauen*, *nacht Frauen*, *holden*, *perthen* (Němci), *bonne donne* (Itálie). Objevují se rovněž jako jednotlivé postavy: *Irodeasa* (Rumunsko), *Herodia* (střední Evropa), *Frau Holle* (Německo), *Samovila* (Bulharsko).
8. Rumuni stále vysoce respektují a praktikují kult zesnulého se spektrem pohřebních obřadů. Každoročně jsem byla svědkem naříkání (a hovorů k mrtvému) u hrobů, vykuřování kolem hrobů, jež má chránit mrtvé před „zlými duchy“, stolování na hrobech a rituálních zvání mrtvého, aby se připojil k rodině o svatodušní hostině (tuto praxi uplatňují Valaši ve vesnici Duboka v severovýchodním Srbsku).
9. Čalůz není nikdy předváděn před kostelem nebo na dvoře kněze, protože ve své podstatě je považován za „dílo ďábla“.
10. Pozůstatek rituálu zasvěcení se dnes objevuje jako komická hra: čalušar, který se pravděpodobně nepodřídil pravidlům, je nesen na ramenou dvou dalších, zatímco *vătaf* ho šlehá po šlapkách svazkem tyčí od tanečnicků (vesnice Giurgița, župa Dolj).
11. V úplně posledním okamžiku, kdy se žerd' dotýká země a označuje konec jejich spojení s nadpřirozeným světem, se čalušari rozprchnou všemi směry a okamžitě se vracejí. Třesou si rukama a navzájem se zdraví, jako kdyby se po dlouhou dobu neviděli.
12. Během mnoha let výzkumu jsem měla možnost být svědkem pouze dvou uzdravení: jednoho v roce 1992 ve vesnici Osica de sus, župa Olt, a uzdravení pomocí „upadnutí do transu“ v roce 2009 ve vesnici Giurgița, župa Dolj.
13. Baskicko, jižní Francie, Portugalsko, Španělsko, Makedonie v dřívější Jugoslávii, Bulharsko a Albánie.
14. Některé názvy *plimbări* (chození v kruhu): *Plimbarea întâia* (první chození), *Plimbarea dublă* (dvojitě chození), *Călcata* (pošlapání); a některé názvy virtuózního *mișcări* (pohyby na místě): *Virtelnița* (vřetení), *Gheorghîța*, (femininum jména Gheorg), *Pădurea* (dřevo), *Peștele* (ryba), *Pintenașii* (malé ostruhy), *Florica* (květinka). (vesnice Optași, župa Olt). V tradičním uspořádání se posloupnost a počet „chození“ a „pohybů“ liší od dvora ke dvoru.
15. Tance čalůz z této oblasti mají složitou strukturu tvořenou třemi hlavními segmenty. První, zvaný *marșul* (pochod), sestává z chůze a běhu. Druhý, zvaný *plimbare* (chození), obsahuje sekvence různých *motivů* se srážením pat, skoky, poskoky, rychlými změnami směru, manipulací s tyčí, která je držena v rozmanitých polohách, zatímco tanečníci postupují po kruhové dráze. *Mișcări* (pohyby) tvořící třetí segment jsou obecně předváděny na místě a jsou vysoce virtuózní záležitostí. *Mișcare* je složitá jednotka s pevnou strukturou, která zahrnuje úvodní fragment, jehož podoba zůstává nezměněna u každého následující *mișcare*, ústřední fragment s měnitelnými motivy, který identifikuje každé *mișcare* a odlišuje je od každého jiného. Neměnný krátký fragment *mișcare* uzavírá (Proca-Ciortea 1978: 14–23). V polovině minulého století družiny čalušarů měly asi 20 až 25 různých *mișcări* a stejně mnoho *plimbări*.
16. V obcích Bărca a Giurgița (župa Dolj) jsou tance a jejich melodie nástroji v léčebném postupu, kdy napomáhají odhalit původ nemoci. Tedy tanec *calul* (kůň) ukazuje, že nemocný člověk pracoval (v zakázaných dnech) s koňmi nebo volky; tanec *chiserul* (teslice) indikuje tesání a štípání dřeva; tanec *floricica* (květinka) se vztahuje k tkaní, stavění nebo malování, a nakonec tanec *bățul* (tyč) indikuje práce jako praní, kopání a sklizeň úrody (Kligman 1981: 69).
17. Čalůz a čalušer si jsou podobné v hierarchické organizaci družiny, syntaktické strukturu události a symbolickém ztvárnění „smrti a zmrtvýchvstání“.
18. Tance byly sesbírány ve vesnici Luna de Arieș u dvou dobrých tanečnicků tanců čalušer, Iona Čalușeru a Simiona Cicideanu. Șefan Emilian pracoval společně se skladatelem Iacobem Mureșanem, který melodie upravil (Emilian 1886). Tance čalušer patří k místním tancům mladých mužů v Transylvánii a Banátu, proto se jejich pohyb, slovník a struktura očividně liší od tance čalůz z jižního Rumunska. Je však dobře známo, že každá komunita (oblast) používá nástroje, které má k dispozici, v tomto případě místní mužské tance, aby byly nositeli podobných funkcí.
19. V Transylvánii je „parta mladých mužů“ (*ceata de juni*) zodpovědná za nejdůležitější obřady / rituály v komunitě během celého roku, jako jsou kledování o Vánocích a hra s maskou kozla (*turca*) v zimě, rituál *plugarul* (oráč) v brzkém jaru, obvykle spojené s oslavou svatého Jiří ad.
20. V jiných vesnicích se texty vztahují k udržení jednoty skupiny a tancování po mnoho dní, podřizování se vůdci, spravedlivému rozdělování peněz atd. Podobným způsobem bylo pořadí tanců v minulosti naznačováno pouze gesty a pokřiky vůdce, protože tance nebyly pojmenovány nebo jejich názvy byly tajné. V současné době jsou názvy tanců verbalizovány.
21. Ve dnech 5. a 6. června 1993 zorganizovala Studijní podskupina pro teorii a metody terénního výzkumu působící při Studijní skupině pro etnochoreologii ICTM terénní experiment ve vesnicích Optași-Măgura, Osica de sus a Greci, župa Olt. Hlavním tématem byl kompletní záznam a dokumentace rituálu čalůz z pohledu účastníků, komunity a nečlenů komunity (pohled badatelů).
22. Premisou cenzury bylo, že kulturní dědictví může vyjadřovat odlišné ideologie, a proto měly být z živých tradic vybírány pouze „pokrokové“ a „čistě“ prvky.
23. Nebyly dovoleny magické úkony a předměty, nemorální texty a gesta, drsné dramatické dialogy, „ohavné“ masky – vše, co mohlo narušit oficiální puritánskou podobu.
24. Např. na základě jednoty rituálně svázané skupiny čalušari a jejich předpokládané nadpřirozené moci a silových a atletických tanečních

- pohybů podporovaných neodbytným hlasitým důrazným rytmem byl cáluș přetvořen (profesionálními soubory v kontextu národního festivalu „Cântarea României”, 1977) tak, aby symbolizoval povstání rolníků roku 1907 proti vlastníkům půdy, za svobodu a lepší život, nebo hrdinství vojáků v rumunské válce za nezávislost v roce 1877.
25. Neuvěřitelně bohatá ikonografie ukazovala tančení cálușarů všude: na plakátech, na krabičkách od bonbónů, na přebalech nahrávek, známkách, letácích pro turisty; cálușari se objevovali v podobě figurín apod.
  26. V roce 1993 byl vymyšlen experiment, dle něhož měl být festivalu v Caracalu přidělen mezinárodní vědecký rozměr tím, že budou pozvány družiny mužských tanců z Anglie, Španělska a Itálie a bude zorganizován seminář s účastí badatelů a vůdců skupin. Tato iniciativa zůstala bez budoucnosti.
  27. Violet Alfordová, která podávala zprávu o stejné skupině, přidala další příklady: „*Jejich Šašek je němý, je nutno říci, že nesmí promluvit během tance... a ačkoliv cestoval vlakem a procházel se po cizím městě, během svého pobytu nepronesl ani slovo.*“ Byla rovněž svědkem léčebného sezení, které cálușari předvedli během své návštěvy v Londýně a které v ní zanechalo velký emotivní dojem: „*Toto, nehledě na naprosto nepatřičné prostředí, byl jeden z nejpůsobivějších lidových projevů, které jsem viděla.*“ (Alford 1978: 145).
  28. „*Pokud máš srdce a víru, musíš tančit, je to podobné fotbalu, rugby, kterémukoli druhu týmové hry*“ („němý“ z vesnice Optași, župa Olt). A protože jsou naprosto oddaní i při vystoupení na jevišti, rozčarování z toho, že nedostanou očekávanou odměnu, může vyvolat zuřivost a zármutek.
  29. V roce 2004, o tradičním svatodušním trhu, který se konal ve vesnici Valea Mare, župa Olt, měla jedna dětská družina problém najít správnou orientaci a načrtnout předepsané vzory na podlaže (jako na jevišti), protože diváci tanečníky obklopili jako ve dvoře.
  30. Zdálo se, že ne všichni cálușari z Giurgițy věří ve svou léčivou moc. Nicméně všichni slíbili, že provedou tanec, „povolení“ (upadnutí do transu) a magické praktiky se zasvěcením.
  31. Ve vesnici Bărca, župa Dolj, cáluș nebyl prováděn od roku 1967 do roku 1976. Nezanikl však zcela, protože lidé dospěli k názoru, že *vátaf* před smrtí odhalil „tajemství rituálu cáluș“ jiné osobě, která bude mít moc rituál obnovit, pokud to bude nutné.

## LITERATURA:

- Alford, Violet 1978: *The Hobby Horse and other Animal Masks*. London: The Merlin Press.
- Arnauoff, Michail 1917: *Die Bulgarischen Festbräuche*. Leipzig: Parlapanoff.
- Bîrlea, Ovidiu 1982: *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească.
- Bucșan, Andrei 1976: „Contribuții la studiul cálușului”. *Revista de Etnografie și folclor* 20, č. 1, s. 5–20.
- Bucșan, Andrei 1995: „Jocurile cálușărești în context național și European”. *Datini. Revistă de cultură* 1–2, č. 14–15, s. 22–23.
- Cálușul emblemă identitară*. 2009. Ed. Narcisa A. Știucă. București: Editura Universității din București.
- Daicovicu, Hadrian 1968: *Dacii* [Dákové]. București: Editura pentru literatură.
- Eliade, Mircea 1973: „Notes on the Calusari”. *The Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University* 5, s. 115–122.

32. Dle podobné logiky byly turecké červené čapky (*feș*), které nosili cálușari v župě Dolj, nahrazeny v šedesátých letech zdobenými černými klobouky, které byly považovány za připomínku orientálního/tureckého vlivu v jižním Rumunsku (do poloviny 19. století). V současné době však skupina cáluș z Giurgițy, župa Dolj, znovu aktualizovala starý turecký *feș*, který funguje jako označení zdejší identity.
33. Později zapsán na Reprezentativní seznam nehmotného kulturního dědictví.
34. V letech 2006 a 2008 Katedra etnologie Univerzity v Bukurešti provedla intenzivní výzkum současného života cálușu v župách Olt a Arges. Tohoto výzkumu se zúčastnili badatelé a studenti, kteří se dotazovali na procesy změn, kladný a záporný vliv scénického předvádění a mediální „propagace“ cálușu, na procesy přeměny a konečně na jeho budoucí existenci (*Cálușul emblemă identitară*, 2009).
35. Cáluș je jedna z nejdůležitějších podívaných počítajících s účastí všech jak ve venkovském, tak i městském prostředí. Cálușari jsou placeni, aby vystupovali v selských dvorech pro zábavu a blahodárný užitek, který přináší. Protože výše odměny vyplácené družině cálușu odráží ekonomickou situaci domácnosti, mnoho hostitelů v roce 2009 vůbec neotevřelo vrata, protože kvůli „ekonomické krizi“ neměli dostatek peněz.
36. V roce 2009 předváděla družina romských cálușarů z vesnice Chelaru, župa Dolj, na tržišti v župním městě Drakova cáluș ve smyšlené cikánské podobě. Bez ohledu na zcela modifikovanou formu diváci cáluș uznali a akceptovali jako takový, protože jeho obsah se nezměnil – „němý“ prodával pelyněk. Některé rozčilené hlasy protestovaly proti zkomolení „krásných, tradičních tanců a kostýmů“.
37. Existuje několik vesnic, kde cáluș byl oživen s účelem předvádět jej na jevišti a účastnit se národních nebo mezinárodních festivalů.
38. V současné době má „Rumunský festival cálușu“ v Caracalu předpoklady zavést modely, které se ucházejí o udržení cálușu na vesnicích, a to vzhledem k porotě, která oceňuje speciálními cenami družiny vystupující v obou kontextech: na vesnici i na jevišti.
39. Terénní experiment prováděný Studijní podskupinou pro teorii a metody terénního výzkumu ICTM v roce 1993, který „pronásledoval“ rituál cáluș po dva dny ve třech vesnicích župy Olt, byl prospěšný pro hosty, místní hostitele a také družinu cáluș (Giurchescu 2001: 65).

- Eliade, Mircea 1995 (1970): *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. București: Humanitas.
- Emilian, Ștefan 1886: *Istoricul renașterii jocurilor (dnțurilor) naționale Române, Romanul și Bătuta, precum și a teatrului românesc în Transilvania* [Historie obnovy národních tanců Romana, Romanul a Bătuta a rumunského divadla v Transylvánii]. Iași: b.v..
- Ghinoiu, Ion 1995: *Obiceiuri populare de peste an Dicționar* [Lidové zvyky v průběhu roku]. București: Fundației Culturale Române.
- Ghinoiu, Ion 2002: „Cálușarii în panteonul și calendarul popular.” [Cálușarii v lidovém panteonu a kalendáři] In: *Cálușul, tezaur universal*. Slatina: Universitatea pentru toți, s. 149–151.
- Giurchescu, Anca 1984: „Danse et transe: les cálușari (interpretation d'un rituel Valaque).” *Dialogue. Revue d'Etudes Roumaines et des traditions orales Méditerranéennes*, č. 12/13, s. 81–117. Montpellier: Université Paul Valéry.
- Giurchescu, Anca 1987: „The national festival 'Song to Romania': Manipulation of symbols in the political discourse”. In: Arvidsson, Claes

- Blomqvist, Lars (eds.): *Symbols of power. The aesthetics of political legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*. Sweden: Almqvist & Wiksell International Stockholm, s. 163–171.
- Giurchescu, Anca 1990: "The Use of Traditional Symbols for Recasting the Present: A Case Study of Tourism in Rumania". In: Lange, Roderik (ed.): *Dance Studies*. Jersey: Centre for Dance Studies, s. 47–63.
- Giurchescu, Anca 1992: "A Comparative Analysis between the *Căluș* of the Danube Plain and *Căluș* of Transylvania (Romania)". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34, s. 31–44.
- Giurchescu, Anca 2001: "*Căluș* between ritual and national symbol: survival and the strategy of adaptation to contemporart social settings". In: Dunin, Elsie – Tvrtko, Zebec (eds.): *Proceedings, 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb, Croatia: ICTM Study Group on Ethnochoreology and Institut of Ethnology and Folklore Research, s. 62–69.
- Giurchescu, Anca 2009: „Este *călușul* fără steag, *căluș* adevărat?” [Je *căluș* bez praporce skutečným *călușem*?] In: Știucă, Narcisa Alexandra (ed.): *Călușul emblemă identitară*. București: Editura Universității din București, s. 66–92.
- Greimas, Algirdas, Julien 1975: *Despte sens. Eseuri semiotice*. București: Univers. [První vydání *Du sense*. Paris: Seuille, 1970].
- Greimas, Algirdas, Julien 1971: "Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (Manifestations poétique, musical et gestuelle)." *Premier Congrès l'international d'Ethnologie*. Paris. In: Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil, 1976.
- Kligman, Gail 1981: *Căluș. Symbolic transformation in Romanian Ritual*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kurin, Richard 1997: *Reflections of a culture broker, a view from the Smithsonian*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Martin, György 1985: "Peasant dance traditions and national dance types in East-Central Europe between the 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries". *Ethnologia Europea* 15, s. 117–128.
- Nahachewsky, Andriy 2001: "Once Again: On the Concept of Second Existence Folk Dance". *Yearbook for Traditional Music* 33, s. 17–28.
- Oprîșan, Horia Barbu 1969: *Călușarii*. București: Editura pentru literatură.
- Papahagi, Pericle 1906: "Călușarii sau Aruguciarii" [Călușarii nebo Aruguciarii]. *Grai bun* 1, č. 4–5, s. 83–88.
- Pop, Mihai 1998: "Călușul; lectura unui text." [Călușul: 'čtení' textu.] *Folclor Românesc* 2, s. 267–278, București: Grai și suflet. (cf. *Revista de Etnografie și Folclor* 20, č. 1, s. 15–31.
- Pop, Mihai 1977: "A Romanian custom at Whitsuntide – the *Căluș*". In: Paper for "the Claud" Burg Wartenstein Symposium No. 76. *Cultural frames and reflections: ritual, drama and spectacle*. New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, s. 1–25.
- Proca-Ciortea, Vera 1978–1979: "The *Căluș* Custom in Romania. Tradition-Change-Creativity". *Dance Studies* 3, s. 1–43, Jersey: Centre for Dance Studies.
- Stewart, Charles 1991: *Demons and the Devil*. New Jersey: Princeton University Press.

**Poznámka k překladu:** Původní rumunské termíny *căluș* a *călușarii* (ti, co provozují calus) jsou z důvodu lepší srozumitelnosti text skloňovány podle českého pravopisu. Pojem *reflectivness*, který autorka používá na základě odkazu na studii kanadského etnochoreologa A. Nahachewského (Yearbook for Traditional Music 2001: 17–28), který jej zavádí do etnochoreologie, nelze česky vhodně vyjádřit; je přeložen ne zcela přesně jako reflektivita. Nicméně angl. *reflectivness* není totožné s *reflexivity* a znamená vědomé užívání taneční (či kulturní) znalosti, přičemž jednotlivé fáze existence určitého projevu se pak vyznačují větší či menší mírou tzv. *reflectivness* (srov. Stavělová, D. 2008: K některým pojmům v souvislosti s Úmluvou UNESCO o ochraně nehmotného kulturního dědictví. In: *Etnologie – současnost a terminologické otazníky*. Strážnice: NÚLK, s. 90.)

## Summary

### Survival of a ritual in contemporary social contexts: *Căluș* – between ritual and national symbol

Ritual *Căluș* is a still living ritual practice at Pentecost (Whitsuntide) in the southern regions of Romania. Considered at a synchronic level, it reveals a great variety of structures and meanings that represent different stages of transformation. This article is based primarily on the long-time fieldwork experience and information resulting from the dialogues with tradition bearers, the direct observation and the analysis and interpretation of visual and written documents. The intention is to present the ritual *căluș* in its contemporary existence and try to disclose the reasons of its survival. Subsequently the intention is to comment the role given to *căluș* as a national symbol and the manipulation therewith for legitimating the political power under the Communist dictatorship. Finally, the future existence of the ritual *căluș* will be questioned in the light of the UNESCO program for the safeguarding of the cultural heritage. In an introductory section, however, *căluș* will be situated in a large European cultural context and described in more general terms in order to illuminate the complex structure of the ritual and the intricate relationship established among and between the component elements.

**Key words:** *căluș* ritual, healing, trance, men stick dance, masks plays, heritage, national symbol.

# HORNÁCKÁ SEDLÁCKÁ V POLITICKÉM RYTMU. HUDEBNĚ TANEČNÍ TRADICE VE SVĚTLE SPOLEČENSKO-POLITICKÝCH AKTIVIT OD KONCE 19. STOLETÍ DO ROKU 1945

*Kateřina Černíčková*

Specifické postavení hornácké hudebně taneční tradice dodnes poukazující na její starobylost, neporušenost, čistotu a krásu je hluboce zakořeněno v širokém povědomí. Rozličných vyznání opěvujících tuto oblast nacházející se na moravsko-slovenském pomezí existuje velké množství. Jejich společným jmenovatelem je zcela automatické konstatování stále nepřerušené kontinuity místní hudebně taneční tradice, ať už se jedná o zmínky pocházející z konce 19. století nebo ty ryze současné. Jen málokde má lokální tradiční kultura tak významného, přitom zcela nezaměnitelného představitele, jakým je na Hornácku tanec zvaný sedlácká. Atraktivita tohoto točivého tance, jeho specifická taneční i hudební stránka vytváří nepochybně esteticky přitažlivý celek. Jaké jsou však podmínky, v nichž lidový tanec přežívá všechny nástrahy moderní společnosti? Je skutečně všechno tak neporušené, krásné a čisté? Anebo zde existují i jiné, vnější okolnosti, které opětovně staví do centra pozornosti lidovou kulturu na Hornácku, která tak dostává pravidelné přídělky životadárné energie? Následující řádky sumarizují dosud shromážděné poznatky týkající se uplatnění tohoto tance v rámci nejrůznějších slavností a manifestací zahrnující období od konce 19. století do konce druhé světové války. Bude nás zajímat, jak existence lidového tanečního projevu souvisí s procesem národního hnutí a politické emancipace, stejně jako otázky spojené s budováním a zdůrazňováním česko-slovenské sounáležitosti. Důkladem toho se mohou stát nejrůznější politické mítinky podporující konkrétní politické požadavky, či tělovýchovné slavnosti pořádané s cílem demonstrovat podporu a sílu českého národního hnutí. Co tvořilo podstatu všech sledovaných slavností, jakou roli zde sehrává konkrétní hudebně taneční projev a jakým způsobem se účast skupiny hudebníků a tanečníků z vybrané lokality následně odráží „navenek“ i „dovnitř“ jsou otázky, které nás v tuto chvíli zajímají nejvíce.

## Proces národního hnutí

Obecně lze konstatovat, že proces národního hnutí měl na Moravě jiný průběh než v Čechách. Do širokých společenských vrstev se začíná rozrůstat teprve ke konci

19. století, přičemž Velká nad Veličkou, na niž bude pozornost upřena nejvíce, se oproti vyspělejšími oblastem Moravy a Čech vyvíjela jak ekonomicky, tak i politicky a národnostně poněkud odlišně a český živel se zde prosazoval spíše neuvědoměle. To se projevilo i na mnoha národnostních shromážděních, která v této oblasti probíhala od sedmdesátých let 19. století (Dosoudil 2006: 60). Otázky boje o českou samosprávu na sklonku 19. století nevzbuzovaly ve Velké nad Veličkou relativně dlouho významnější pozornost, a to i přesto, že řada okolních měst jako Uherské Hradiště, Strážnice či Kyjov měla německou správu s německým starostou v čele (Vinkler 1988: 29).<sup>1</sup> Do problematiky národnostního složení obyvatelstva na jihovýchodní Moravě na konci 19. století dále podstatným způsobem vstupuje skutečnost, kdy část zdejšího obyvatelstva nerozlišovala mezi lokální a etnickou příslušností a považovala se za moravské Slováky. Používání pojmu „moravský Slovák“ mělo na přelomu 19. a 20. století, kdy se nejvíce rozvíjely česko-slovenské vztahy, značný význam. V určitém smyslu se operování právě tímto pojmem stalo jedním z odrazových můstků pro budoucí politicky motivované aktivity.<sup>2</sup>

## Česko-slovenská vzájemnost

Šíření zájmu o hornáckou lidovou kulturu v rámci národního hnutí na sklonku 19. století významně napomohly především schůzky (někdy nazývané také výlety) ve Filipovském údolí,<sup>3</sup> kde se scházeli moravští a slovenští vlastenci. Tyto schůzky měly především národnostní a politický význam a staly se základem pro budování a postupné utužování česko-slovenských vztahů.<sup>4</sup> Poprvé se schůzka uskutečnila 25. června 1882 z iniciativy měšťanské Besedy v Uherském Hradišti, později Besedy v Uherském Ostrohu a Besedy ve Strážnici. Scházela se zde nejen slovenská a moravská inteligence, ale i množství obyčejných lidí včetně muzikantů z Moravy a Slovenska.<sup>5</sup> Ústřední osobností filipovských schůzek byl evangelický farář z Brezové Jozef Miloslav Hurban, který již v šedesátých letech 19. století v rámci výletů na Javorinu svými proslovy vyjadřoval nespokojenost nad poměry na Slovensku.<sup>6</sup> Jeho kritika se v té době týkala

především národnostních poměrů. Kromě něj se mezi pravidelnými návštěvníky schůzek vyskytují jména osobností politického i kulturního života jako např. P. Blaho, V. Šrobár, D. Jurkovič, J. Herben, V. Novák, L. Janáček, bratři Mrštíkové, členové tzv. Súchovské republiky,<sup>7</sup> řada katolických i evangelických kněží, učitelé atd.

Jak už bylo naznačeno výše, součástí těchto setkání byla také účast lidových muzikantů. Role, která zde byla připisována hudebníkům a tanečníkům se neodehrávala pouze v rovině zábavní. Hudebně taneční tradice se zde posouvá do role určitého symbolu, s nímž je manipulováno za účelem podpory a legitimizace tehdejších politických požadavků. Pravidelně zde hráli hudci z Velké nad Veličkou se slavným primášem Pavlem Trnem,<sup>8</sup> „*při jejichž vyhrávání Veličané a lid z Horňácka zazpívali a zatančili nejednu sedláckou*“ (Černý – Klusák 1957, nestr.),<sup>9</sup> ve hře se střídali s muzikanty z Myjavy, které vedl Jozef Baláž a později pak Samko Dudík. Na jeden z filipovských srazů vzpomíná ve své *Knize cest*, v části nazvané *Hudci*, také Vilém Mrštík (1904: 128–129): „*Filipov je útulné lesní zátíší, přikryté stínem prastarých stromů s hájovnou uprostřed a roztomilými kouty na různých stranách lesa. Rok co rok vypravovaly se tam tábory na sblížení a posílení uherské i moravské Slovače. Dokud býval starý Hurban živ, slavily se tu nejedny turnaje v řečnictví se slavnými protesty proti Uhrám, mocnými přísahami na ochranu všeslovanské myšlenky. Po jeho smrti osmutněl les. Po tři léta ve Filipově nebylo tábora, až na oslavu Kollárovu a za výstavy horňáckého kmene ve Velké. Uherských Slováků došlo přes dvě stě. Nepřehledná řada povozů sjížděla se údolím z moravských měst a vsí. Filipov byl už plný, když dojížděly vozy naše. Hudci dole s vozu kráčeli před koni, a tak se vjíždělo pod vysokou klenbu buků, kde poházeno a rozmetáno hovělo si v stínu celé shromáždění tábora.*“

Poslední setkání ve Filipovském údolí se uskutečnilo 24. července 1894 v rámci národopisné výstavy ve Velké nad Veličkou. O obnovení schůzek se následně neúspěšně pokusil odbor Národní jednoty ve Velké nad Veličkou.<sup>10</sup> Všechny tyto výlety začínaly i končily ve Velké nad Veličkou posezením při muzice u Bendů „Na staré poště“. Poté, co byla další setkání znemožněna uherskými četníky, byly schůzky pořádány u Sabotů na louce „Tomčalce“ nacházející se u samých hranic se Slovenskem nebo na Javořině, kde se již v minulosti podobná setkání konala (Dosoudil 2006: 69). Poslední výlet se uskutečnil v roce 1907.<sup>11</sup>

## Přípravy Národopisné výstavy československé

Devadesátá léta 19. století jsou v Čechách i na Moravě charakterizována především intenzivními aktivitami souvisejícími s přípravami na Národopisnou výstavu československou (dále jen NVČ). Pořádání krajinských výstavek spojených s prezentací vybraných prvků lokální tradiční lidové kultury mělo cíle nejen odborné či vzdělávací, ale především národně uvědomovací stejně jako politické. Slovácký odbor NVČ neměl původně v úmyslu jednotlivé krajinské výstavy pořádat, „*poněvadž vše možno viděti u nás v každém stavení venkovském, při každé slavnosti, na každém trhu*“,<sup>12</sup> brzy si však členové přípravného odboru uvědomili možný dopad výstavek právě v oblasti národně uvědomovací a politické na Slovácku, a svůj názor změnili.

Jednou z nepřehlédnutelných akcí v rámci příprav NVČ bylo uspořádání koncertů velické Trnovy muziky v Uherském Hradišti a v Brně v roce 1892, které inicioval L. Janáček. Vystoupení velických hudců a tanečníků v Brně, které bylo myšleno jako náhrada tamní krajinské výstavy, nemělo u obecnstva příznivý ohlas. Tato skutečnost byla přičítána nepřipravenosti tehdejšího městského publika na „*skřípavé zvuky nástrojů muzikantů velických, jednotvárnou sedláckou a dosti monotónním hlasem zpívané písně*“ (Janáček 1955: 518).<sup>13</sup> O několik týdnů dříve vystoupila Trnova muzika také na vůbec první krajinské výstavce, která se uskutečnila v době od 11. září do 4. října v Hodoníně. Zdejší Umělecká, národopisná a průmyslová výstava měla významný politický podtext, neboť od sedmdesátých let se vznikem německých průmyslových podniků a s tím spojeným přílivem německého úřednictva docházelo k silnému poněmčování města i některých okolních vesnic (Skácel 1958: 126–131).

Vlastní krajinská výstavka ve Velké nad Veličkou se uskutečnila ve dnech 22.–23. července 1894 a jak již bylo zmíněno výše, její součástí byl také moravsko-slovenský sraz ve Filipovském údolí. Program výstavy byl velmi bohatý a podle instrukcí L. Janáčka, který se po zkušenosti z brněnského koncertu začal důkladněji zabývat otázkami souvisejícími s předváděním prvků tradiční lidové kultury mimo své přirozené prostředí, se její organizátoři snažili o co možná největší přiblížení k přirozeným podmínkám.<sup>14</sup> Několikaleté přípravy pak konečně vyvrcholily uspořádáním moravských slavností na Národopisné výstavě československé v Praze ve dnech 15.–18. srpna 1895, kterých

se kromě množství nejružnějších skupin z mnoha koutů Moravy zúčastnila také početná skupina z Horňácka.<sup>15</sup>

### Slovácká kultura jako program

Období vrcholící Národopisnou výstavou československou je možno vnímat jako první vyvrcholení zájmu o horňácký folklor, který nechává trvalé stopy u části místní inteligence a současně upozorňuje na hodnoty místní lidové kultury řadu umělců žijících mimo Slovácko. Zde se vytvořily předpoklady pro vznik myšlenkového proudu, jež se stal kladný vztah ke slovácké tradiční lidové kultuře v jistém smyslu programem. Do středu zájmu se přitom dostává právě Horňácko, které nejvíce vyhovuje tehdejší představě o „živé tradici“ a které je díky svým propagátorům zvukných jmen, jako byli L. Janáček, Z. Braunerová nebo členové Súchovské republiky, nejvíce známo. Tímto jsou vytvořeny ideální podmínky pro zaujetí sentimentálně nadšeného postoje opěvujícího místní lidovou kulturu, stejně jako pro budoucí vědomé manipulace, které manifestují i jiné myšlenky než čiré okouzlení ničím nezkalenou krásou stále přežívajících starých časů.

### Spolková činnost

Působení horňáckého „živlu“ se však ani na přelomu 19. a 20. století neomezovalo pouze na oblast Horňácka a jeho nejbližšího okolí. V roce 1896 byla v Praze založena Československá jednota, jejímž hlavním cílem bylo „pěstovat kulturní zájmy československé a podporovat chudou mládež slovenskou“ (Vinkler 1988: 35).<sup>16</sup> Prostřednictvím svého Akademického odboru,<sup>17</sup> který byl na popud F. Pastrnka zřízen v únoru 1902, jednota do značné míry ovlivňovala život krajanů v Praze, neboť sdružoval pravděpodobně všechny tehdejší studenty ze Slovácka, kteří se scházeli při svých „Slováckých večírcích“, společně s některými členy slovenského akademického spolku Detvan. Hned v roce 1902 uskutečnil Akademický odbor první „Slovácký večírek“ v Národním domě na Vinohradech. Každou středu se členové Akademického odboru a spolku Detvan scházeli v hospodě „U Kupců“ ve Štěpánské ulici, kde se konaly jednak přednášky, jejichž ústředním tématem nadále zůstávalo pěstování české a slovenské vzájemnosti. V místnosti s pianinem se také hrálo, zpívalo a tancovalo.

Mezi pravidelné hosty těchto večírků patřily významné osobnosti tehdejšího kulturního a společenského života – např. K. Kovařovic, F. A. Šubert, V. Novák, F. Tábořský,

L. Niederle, Z. Braunerová, J. Uprka, F. Úprka, P. Blaho, M. Jiránek, J. Mařatka, A. Slaviček, H. Jelínek. Při své návštěvě Prahy v roce 1902 sem zavítal také A. Rodin. Pod záštitou ředitele Národního divadla F. A. Šuberta byl 18. března 1903 uspořádán druhý „Slovácký večírek“, který pomáhala připravovat také Z. Braunerová a R. Svoobodová. Pro tuto příležitost byly nacvičovány lidové tance. Nácvičku se podle dostupných informací ujal F. Úprka, tanečnicemi byly dívky z pražských uměleckých rodin a na klavír je doprovázel R. Malík. Večer měl mimořádný úspěch a pro velký zájem se vše zopakovalo ještě jednou dva dny poté na Žofíně. Jako hudební doprovod zde stejně jako dříve ve Filipovském údolí hráli veličtí hudeci s primášem Trnem, z Myjavy byl pozván Baláž. Zdejší atmosféru ve své vzpomínkové knize popsal B. Haluzický (1956: 226) následovně: „*Zanotili sa velicke sedliacke piesne a Trn a s ním druhý velický primáš Jožko – cigán hned podchytili melódiu a bolo veselo ako na hodoch na dedine. Sedliacku vystriedala ‚datelinka‘ a iné tance, čardášovú notu potom zachytil myjavský Baláž, medzi hudcami ktorého bol i známy jeho nástupca Samko Dudík. Tanečná časť vyvrcholila odzemenkom, ktorého rozličné sposoby sme odstupňovali od rytmicky jednoduchých obrátov a obrazov, ako sa tancuje na Strážnicku, ke zložitejším pri podlužiackych ‚hošijach‘ až k hybkému, najrozličnejšími tanečnými ciframi zdobenému odzemenku slovenských valachov, ktorý dokonale predviedol Janko Straka, martinský rodák.*“

Po ohromném úspěchu obou večerů návštěvnost středečních schůzek dočasně vzrostla. Hudebně taneční tradice, v tuto chvíli již zcela vytržená ze svého původního prostředí, zde vystupuje do popředí v roli, jejíž hlavní náplní je podpora myšlenky československé vzájemnosti a získávání co možná největšího množství dalších příznivců především z okruhu významných osobností pražského kulturně-společenského života.

Kromě těchto schůzek se odbor jednoty věnoval pořádání divadelních představení, výstavní činnosti i zakládání knihoven. Jeho činnost zasahovala i na Slovácko, kde během jednoho roku uspořádal celkem 134 přednášek (Vinkler 1988: 36). Poté, co v roce 1904 většina studentů svá studia ukončila, činnost Akademického odboru více méně ustala. K opětovnému oživení došlo v roce 1907 s příchodem nové generace studentů. Vůdčími osobnostmi se stávají J. Černý, K. Klusák, J. Húsek a R. Spíšek; současně je vytvořena první muzika, jejíž základ tvoří

studenti z Velké nad Veličkou. Muzice primuje V. Klusák (Krist 1970: 30).<sup>18</sup>

V tomto období se odbor nadále účastní nejrozličnějších kulturních akcí, z nichž některé mají i zřetelnou politickou náplň. Jednou z nich byla manifestace Praha – Slovensku, která si kladla za cíl především získání zájmu pražské veřejnosti o Slovensko a tehdejší politickou situaci v něm. Velkolepá slavnost začala průvodem z Vinohradů na Žofín, kde jej uvítali zástupci Prahy. Následovalo předvádění slováckých zvyků, taneční zábava apod. Politický podtext této události popsal později její účastník J. Húsek těmito slovy: „...a v té (hurbanovské) tradici pomezních styků Moravských a Uherských Slováků jsme my, Moravští Slováci, sdružení ve Slováckém krúžku, s Uherskými Slováky, sdruženými ve spolku Devtan, uspořádali pod organizací Československé jednoty a pod záštitou města Prahy, velkou manifestaci roku 1907 na protest proti maďarským volbám...“<sup>19</sup>

Manifestace Praha – Slovensku se stala určitým vrcholem politicky motivovaných aktivit Akademického odboru v Praze. Získávání aktivní podpory pro národní hnutí na Slovensku prostřednictvím předvádění tradičního lidového umění však i nadále zůstává součástí obdobně koncipovaných politických akcí. Jejich těžiště se ovšem z Prahy přesouvá do Luhačovic, hlavním organizátorem i nadále zůstává Československá jednota.

Lázně Luhačovice se na počátku 20. století staly místem, kde docházelo k čilým stykům české a moravské kulturní elity se zástupci jiných národů, především Slováků. Díky osobní angažovanosti významných osobností tehdejšího kulturního života jako D. Jurkoviče, L. Janáčka, bratrů Uprkových, bratrů Mršítkových a mnoha dalších, se ke zdejšímu společenskému a kulturnímu životu postupně upínala stále větší pozornost. Zdůrazňování vztahu k tradiční lidové kultuře se projevilo především pořádáním různých národopisných slavností; z tohoto hlediska byla neméně významná tzv. Slovácká bůda, která byla postavena v roce 1906.<sup>20</sup> Pravidelnými hosty zde byli také horňáčtí hudci a chasa z Velké nad Veličkou, kteří přijížděli pod vedením Kateřiny Hudečkové a jejích synů na pozvání dr. Pavla Blaha<sup>21</sup> (Jelínková 1994: 42). O účasti velické studentské muziky na jedné z národopisných slavností V. Klusák (1990: 25) píše: „O srpnové neděli 1907 hrála studentská muzika na Národopisné slavnosti v Luhačovicích. Zpívaly se horňácké písně, tancovaly se ‚sedlácké‘, odzemek a jiné

horňácké tance a těšily se neobyčejné pozornosti vděčného a nadšeného publika. Výprava se v Luhačovicích pozdržela 10 dní.“

V letech 1908–1914 byla v Luhačovicích každoročně pořádána česko-slovenská setkání, jejichž hlavním iniciátorem byl jednatel Československé jednoty v Praze J. Rotnagl. Hlavní cíl těchto setkání nadále spočíval především v podpoře myšlenky česko-slovenské vzájemnosti.<sup>22</sup> Stejně jako v předchozích letech na jiných místech se zdůrazňování potřeby sjednocení Čechů a Slováků demonstrovalo mimo jiné prostřednictvím různých slavností. Největší národopisně orientovanou akcí v Luhačovicích byl Svátek Moravy, který se konal 5. června 1911. Pořádal jej Svaz pro povznesení návštěvy cizinců na Moravě a ve Slezsku a účastnili se jej zástupci ministerstev veřejných prací a železnic, nejrozličnějších spolků a zahraničních konzulátů (Petráková 2008: 68). Celkem se slavností účastnilo dva tisíce krojovaných účastníků, mezi nimi nescházely ani skupiny z Velké nad Veličkou.<sup>23</sup> Studentská muzika z Velké nad Veličkou byla v Luhačovicích pravidelným hostem až do roku 1912.<sup>24</sup>

Obyvatelé Velké nad Veličkou si uvědomovali sounáležitost a značnou blízkost vzájemných vztahů se Slováky také na konci první světové války, kdy žili v obavách z možného útoku Maďarů. Úzce tehdy spolupracovali s okresním hejtmánstvím, ať už se jednalo o prosby o pomoc či o poskytování zpráv ohledně dění na Slovensku (Dosoudil 2006: 83). Není proto nijak překvapující, když se v roce 1919 místní obyvatelé zúčastnili národopisné slavnosti nazvané „Praha Slovensku“, která se odehrála v květnu v hlavním městě. Obecní kronika tuto událost zachycuje slovy: „V květnu 1919 byla v Praze pořádána národopisná slavnost ‚Praha Slovensku‘, kde pan prezident přijal hold oddanosti od Slováků. Byly tam skupiny z Velké, Lanžhota a Čičman. Z Velké bylo tam asi 30 osob. Vedoucím Velické skupiny byl učitel Jaroslav Hudeček. Všichni účastníci byli přijati panem prezidentem ve Španělském sále. Při zvláštní audienci byli z Velké 3 páry. Při této příležitosti byly provedeny lanžhotské hody, na které jako přespolní přijeli Veličané na vozích. Slavnosti přítomen byl pan prezident a zástupcové cizích států. Věc se všeobecně líbila, zvláště naše ‚sedlácká‘.“<sup>25</sup>

### Význam národopisných slavností<sup>26</sup>

Období počátků první republiky je do značné míry charakteristické rozvíjejícími se spolkovými osvětovými

aktivitami Sokola či Katolické omladiny, které se opíraly o místní kulturní prvky. Jejich předváděním se významně posilovalo povědomí místní výjimečnosti, popřípadě i určitý pocit seberealizace účastníků (Jančář 2001: 9). Významnou složkou národního života se tak ve dvacátých a třicátých letech stalo pořádání různých národopisných slavností, nezřídka se na jejich organizaci či vlastní realizaci podílely právě sokolské organizace.<sup>27</sup> Ani Velká nad Veličkou nebyla v této souvislosti výjimkou a místní Sokol byl jedním z nejvýznamnějších a současně nejaktivnějších spolků. Obecní kronika k tomu blíže uvádí: „V květnu 1919 byla ve Velké založena těl. jednota Sokol,<sup>28</sup> která se stala střediskem veškeré pokrokové práce. Pořádá podniky tělocvičné a vzdělávací. Stará se o udržení kroje, písní a zdejších zvyků. Různými zájezdy umožňuje našim lidem seznáti mnohá města naší vlasti. Podniky těmito upozorňuje i cizinu na náš celý kraj.“<sup>29</sup>

První oficiální účastí velických Sokolů se stal VI. všesokolský slet, který se odehrál v roce 1920 v Praze.<sup>30</sup> Podstatnou náplní činnosti velického Sokola bylo také zajišťování aktivit vedoucích k udržení kroje, písní, tanců a místních zvyků. Tyto aktivity vedly k vytvoření národopisné skupiny, která se pak účastnila rozličných akcí jak přímo ve Velké nad Veličkou, kde se veřejná cvičení těšila velké oblibě a neobešla se bez vystoupení zmiňované národopisné skupiny za doprovodu hudecké muziky Martina Miškeříka, tak také mimo ni. Když byl v roce 1922 u příležitosti padesátiletého výročí založení Sokola v Uherském Hradišti pořádán tzv. Slováký den, nechyběli zde ani účastníci z Velké nad Veličkou.<sup>31</sup>

Pro období po roce 1918 je z hlediska neutuchajícího potvrzování česko-slovenské vzájemnosti zajímavá zmínka o tom, že studentská muzika z Velké nad Veličkou „hrála také tradičně za účasti kapely Samka Dudíka ze slovenské strany z Myjavy rok co rok na vzpomínkovém moravsko-slovenském setkání na paměť ‚hurbanovských schůzek‘ československé vzájemnosti ve Filipově údolí na samé moravsko-slovenské hranici“ (Klusák 1990: 25). O jedné z těchto vzpomínkových akcí se zmiňuje také obecní kronika: „Styky Čechů a Slováků po převratě byly častější a častější. Asi roku 1929 byla u Sabotů vzpomínková slavnost, pořádaná legionáři a sokolstvem za účasti obecního s obou stran.“<sup>32</sup>

Otázka manifestace česko-slovenské vzájemnosti neztrácela na aktuálnosti ani v následujícím desetiletí. Nopak množství porad a slavností, jejichž hlavním tématem

bylo prohlubování vědomí o spřízněnosti Čechů, Moravanů a Slováků, se vcelku významným způsobem zvýšilo. Učitelé z Hornácka a Myjavská se v té době scházeli na Holubyho chatě na Javořině, aby se kromě svých odborných zkušeností podělili také o své názory na soudobou realitu (Hynek 1992: 119). Ve třicátých letech 20. století navíc na moravsko-slovenském pomezí působily celkem tři společnosti, které se svojí činností soustřeďovaly na upevňování česko-slovenských vztahů a tzv. československé jednoty. První z nich byla Československá jednota, jejíž historie sahá až na konec 19. století, dále to byla Štefánikova společnost, která byla založena v roce 1931 v Trenčianské Teplé, a vedle nich od roku 1936 působila ještě Moravkoslovenská společnost. Všechny jmenované společnosti se orientovaly na oblast moravsko-slovenského pomezí, kde současně do jisté míry soupeřily o svůj vliv a pozice (Juneck 2001: 211).

Štefánikova společnost si kladla za cíl upevňování česko-slovenských vztahů v rovině politické, kulturní a hospodářské. Účinné prostředky k jeho dosažení viděla v publikační a přednáškové činnosti, v pořádání výstav, sjezdů a v neposlední řadě také národopisných slavností. V rámci pronesených projevů se často vyskytovalo pojmenování Moravy jako mostu, kudy „jednotící myšlenka může procházeti, prostřednictvím Moravy Slovák podává si ruce s Čechem“.<sup>33</sup> Přímoou demonstrací pronesených myšlenek bylo např. uspořádání Národopisného dne moravsko-slovenského pohraničí v Trenčianských Teplích, který se uskutečnil 15. července 1934.<sup>34</sup> Vědoma si hluboce zakořeněné a v minulosti již mnohokrát ověřené tradice setkávání ve Filipovském údolí uspořádala „Štefánikova společnost v Trenčíně, která má v programu prohlubování a utužování československé vzájemnosti, spolu s přípravným výborem ve Velké a na Myjavě dne 10. května 1935 celodenní národní slavnost ve Filipově, kterou se měly obnoviti vzpomínky na staré filipovské schůzky a výlety. [...] Slavnosti zúčastnilo se 5 až 6 tisíc obecního s<sup>35</sup> z blízkého i vzdáleného okolí. Průvody s hudbou přišly z Velké, Myjavy, Javorníka a Nové Lhoty. Byli zde Vlčnovjané a Kostičané. Dopolední slavnost byla ve vlastním Filipově, kde na hájovně byla odhalena pamětní deska. Odpolední slavnost byla u Liščí boudy. [...] Po proslovech byly ukázky tanců a zpěvů a potom následovala přátelská zábava až do pozdního večera. Slavnost se vydařila, splnila svůj úkol a všeobecně se líbila.“<sup>36</sup> Jednalo se o vůbec poslední hurbanovské slav-

nosti, kterých se dle dostupných pramenů zúčastnila horňácká hudecká trojka Jiřího Mimochodka.<sup>37</sup>

Obdobnou náplň, tedy pěstování praktické spolupráce Slováků, Moravanů a Čechů na moravsko-slovenském pomezí, měla také Moravskoslovenská společnost. Podle stanov se jednalo o spolek nepolitický, který se zasazoval o zachování lidové kultury především na moravsko-slovenském pomezí, což v praxi znamenalo pořádání výstav, národopisných slavností a nejrůznějších manifestací. Společnost se přímo zabývala sběrem lidových písní a jejich publikací, jedním z výsledků této práce byla Kynčlova sbírka *Horňácké písničky*, která vyšla v tzv. Národopisné knižnici. Moravskoslovenská společnost se záhy značně rozšířila a založila množství svých organizací. Jednu z nich také přímo ve Velké nad Veličkou. Již v roce 1937 měla společnost přes dva tisíce členů (Junek 2001: 211–212).

### Výstava Slovácka

Vůbec největším tehdejším počinem zamýšleným jako podpora česko-slovenské jednoty byla Výstava Slovácka, která se uskutečnila ve dnech 20. června až 22. srpna 1937 v Uherském Hradišti. Její realizace měla být přímým svědectvím kulturního i politického vývoje Slovácka a v přímé návaznosti na vystavované artefakty současně stvrzovat oprávněnost myšlenky česko-slovenské vzájemnosti. Z Velké nad Veličkou se výstavy Slovácka účastnila početná skupina a tato účast měla soudě podle zápisu v místní kronice pro účinkující značný význam: „*Od 20. června do 22. srpna 1937 uspořádána byla v Uherském Hradišti výstava Slovácka. Předsednictvo výstavy obrátilo se v březnu 1937 na obecní radu ve Velké, aby svolala zástupce všech kulturních spolků a politických stran. Do této schůze přijeli 4 delegáti předsednictva výstavy, vyložili účel výstavy a požádali přítomné o spolupráci, která byla všemi přítomnými také přislíbena. V expozici p. profesora dra Vl. Úlehly 'Člověk a jeho dílo' bylo hodně předmětů z Velké, které byly ochotně občany zapůjčeny za přispění učitele J. Bureše. V měšťanské škole a na výstavišti bylo hodně fotografií z Velké a okolí. Některé byly i z dob předválečných, jiné z filmu 'Mizející svět'. Výstava byla našimi občany hodně navštěvovaná nejen v neděli, kdy byly konány sjezdy různých politických stran, ale i ve všední dny, kdy bylo možné výstavu důkladně si prohlédnouti. Dne 27. června při sjezdu lidové strany zdejší Orel*“<sup>38</sup>

*předvedl na stadioně fašanek. Dne 5. července dopoledne byl sjezd republikánské strany a odpoledne byly Národopisné slavnosti, při nichž zdejší Sokol v počtu 70 účinkujících předvedl úvodnici a fašanek. Výstava vyvrcholila 22. srpna, kdy ji navštívil sám pan prezident Dr. E. Beneš s paní Hanou Benešovou. Uvítání zúčastnila se z Velké celá obecní rada ve 'světlem' kroji a 70ti členná skupina zdejšího Sokola, která odpoledne na stadioně před panem prezidentem předvedla úvodnici a fašanek. Naše kroje a zvyky vždy budily pozornost obecnstva a všeobecně se líbily.*“<sup>39</sup>

### Doba ohrožení

Ve druhé polovině třicátých let, tedy v době zvyšujícího se ohrožení republiky, byla současně obnovena myšlenka pořádání česko-slovenských porad v Luhačovicích, jejichž první významné období jsme měli možnost sledovat v době před první světovou válkou. Na tuto tradici navázala v roce 1936 Československá jednota, která tímto způsobem chtěla oslavit 40. výročí svého vzniku. Nebyla však jediná, která o obnově luhačovicích porad uvažovala. Stejnou myšlenkou se zabírala také Štefánikova společnost, která se tak dostala s Československou jednotou do sporu. Nakonec došlo ke shodě a Štefánikova společnost se stala spolupořadatelem, kterému byla svěřena organizace neodmyslitelných národopisných slavností. Československé porady v Luhačovicích se uskutečnily ve dnech 11. až 12. července 1936, a jejich součástí byl průvod krojovaných družin, na který navázala národopisná slavnost (Junek 1999: 211). O dva roky později, ve dnech 8. až 12. července 1938, pořádaly Československá jednota, Štefánikova společnost, Československá obec sokolská a Československý ústav zahraniční v Praze další československé porady v Luhačovicích, které byly součástí oslav dvacátého výročí vzniku republiky. V době hrozícího ohrožení republiky tyto porady symbolizovaly mimo jiné přesvědčení, že úzká česko-slovenská spolupráce je nezbytně nutná (Junek 1999: 212).

Vypjatá politická a společenská situace konce třicátých let začala stále více poukazovat na složitost vlivu lidové kultury jak na společenský život, tak i na tehdejší politické aktivity.<sup>40</sup> Drtivé politické i společenské dopady událostí podzimu 1938 odsunuly do pozadí další existenci také Moravskoslovenské společnosti, která po vzniku samostatné Slovenské republiky a Protektorátu Čechy

a Morava ztratila na svém původním významu. Namísto toho vznikla v roce 1939 organizace zvaná Národopisná Morava, jejíž aktivity byly původně zamýšleny jako systematická péče o lidovou kulturu.<sup>41</sup> Avšak vlivem činnosti jejich hlavních představitelů, především jejich nepřehlédnutelné proněmecké orientace, se aktivity této společnosti dostávají do kontroverzního postavení. Činnost tohoto spolku je spojována především se jménem Jana Uprky a jeho pomocníků, mezi kterými se objevuje také jméno tehdejšího starosty Velké nad Veličkou Jana Slovákova či ředitele místní školy Rudolfa Kynčla. Vzhledem k tomu, že se oba posléze aktivně zúčastnili odbojářské činnosti a převodů uprchlíků přes hranice, můžeme předpokládat, že svoje sympatie k této organizaci záhy ztratili (Dosoudil 2006: 259).

Velká nad Veličkou, jakožto významné středisko Hornácka, však zůstávala předmětem zájmu členů Národopisné Moravy i nadále. V plánu vybudování vzorných památkových rezervací, který byl součástí strategie oživení cestovního ruchu na Slovácku, byla Velká nad Veličkou zařazena do první kategorie, tedy mezi obce, kde se všichni každodenně oblékají do tradičních krojů, kde se zpívají písně ve starobylém stylu a kde nejsou kromě porušených novodobými prvky (Kocábová 1996: 217).<sup>42</sup> V květnu 1942 přijel do Velké nad Veličkou vrchní říšský rada ze Zlína, který i se svým doprovodem navštívil muzeum, farní kostel a byl přítomen zábavě, jež se uskutečnila na jeho počest v hostinci u „Jagošů“. V roce 1943 v rámci své cesty po Slovácku navštívil Velkou nad Veličkou také Karl Hermann Frank. Jeho návštěva měla být vyjádřením podpory extremisticky orientovaných členů Národopisné Moravy (Dosoudil 2006: 149).

## **Závěrem**

Na uvedených příkladech jsme v rozmezí přibližně padesáti let měli možnost sledovat posun a proměny funkce jevu primárně spjatého s životem konkrétní lokality. O něco zřetelněji se na prezentovaném materiálu rozkrývá také druhá stránka lidové kultury, která, vypreparovaná a stylizovaná do snadno přenosných útvarů a prvků, se stává pádným a relativně snadno manipulovatelným argumentem ať už v rámci posilování národního vědomí či vědomí sounáležitosti Čechů a Slováků. Ukazuje se, že především v procesu utváření a dalšího stvrzování pocitu česko-slovenské sounáležitosti sehrával tanec sedlácká významnou úlohu. Kromě naplnění rozličných rolí spo-

čívajících ve funkci zábavní či reprezentativní, se často objevoval v úloze symbolu dokazujícího aktuálně propagované myšlenky. Neustálé poukazování na starobylost zdejší tradiční kultury na straně jedné a historickou provázanost Čechů a Slováků na straně druhé, tak stále znovu a znovu podněcovalo zájem o místní hudebně taneční tradici nejen mezi umělci a intelektuály, ale i mezi osobnostmi, jejichž ambice měly veskrze politickou povahu.

Při úžeji zaměřeném pohledu zjišťujeme, že podstatnou součástí popsaných slavností, manifestací, politických mítinků či tělovýchovných slavností tvoří interakce mezi organizátory a těmi, jimž je národně uvědomovací činnost adresována. Kromě mluveného slova se zde významným prostředkem komunikace stává také neverbální projev, reprezentovaný v mnoha případech právě tancem. Tanec sedlácká zde má své jasně vymezené místo a společně se všemi ostatními prvky spolupůsobí v rámci předávání určitých myšlenek, určitého sdělení. Prostor, který dává vyniknout hned několika formám komunikace současně, se v daném okamžiku stává vhodným místem pro naplňování rozličných cílů. Pořadatelé takových slavností – zdá se – zcela vědomě přebírali vybrané, veřejnosti velmi dobře známé prvky, kterým však přisuzovali pokaždé nový obsah. Cílem takového počínání bylo působit především emocionálně, stále nově a nově vyvolávat a podporovat pocit sounáležitosti, vytvářet iluzi pevné provázanosti, nadčasovosti a neustálým opakováním stvrzovat legitimitu proklamovaných myšlenek (Hroch 2009: 248–250). Na jedné straně tyto slavnosti měly zřetelný politický podtext, na straně druhé se však současně stávaly vítaným protikladem každodennosti, což zcela přirozeně zaručovalo aktivní spoluúčast jak hudebníků, tanečníků, tak také všech ostatních, jejichž vědomí mělo být tímto způsobem formováno.

Přestože k výsledkům takto pojatého studia je nutné přistupovat s co možná největší obezřetností, výše prezentovaný materiál dovoluje v tuto chvíli vyslovit domněnku, že jedna z cest vedoucích k dosud přetrvávajícímu obrazu neporušené hudebně taneční kultury na Hornácku směřuje z velké části přes politicky motivované aktivity. Přetrvávající existence tradičního hudebně tanečního projevu byla ve sledovaném období zajišťována oboustranným působením: navenek docházelo k manifestaci momentálních priorit a směrem dovnitř se pak tyto aktivity odrážely jako určitá forma sebepotvrzení vytvářející nepostradatelný pocit sounáležitosti.

## POZNÁMKY:

1. Na této skutečnosti se zřejmě podepsal i fakt, že v roce 1880 se k německé obcovací řeci přihlásilo jen třicet šest osob, v roce 1890 to bylo čtrnáct osob a o dalších deset let později již jen dva lidé (Dosoudil 1960: 60).
2. Užívání pojmu moravský Slovák mělo význam nejen před rokem 1918, kdy napomáhal posilování česko-slovenské vzájemnosti. Do popředí se dostává také v druhé polovině 30. let 20. století, kdy se právě moravští Slováci stávají důkazem existence jednotného československého národa (srov. Rychlík – Rychlíková 2008).
3. Jedná se o rekreační oblast na moravsko-slovenském pomezí nacházející se nedaleko Velké nad Veličkou.
4. Schůzky ve Filipovském údolí měly podobu politických mítinků, které jsou charakterizovány především svojí protestní povahou, kdy požadavky těch, kdo nejsou u moci, jsou vyslovovány vůči těm, kdo u moci jsou. K častému uplatnění tohoto způsobu manifestace politických myšlenek docházelo právě v rámci procesu národního hnutí (Hroch 2009: 255).
5. V programové brožůře Horňáckých slavností se blíže dočítáme: „*Do hlubokých lesů a hor, mimo okruh moci uherských žandarů, musili se utíkat především Slováci z Uher, hledající chvíli úniku z maďarské persekce, despotismu a neurvalého stíhání každého svobodnějšího projevu svého kmene. Na moravské straně, v bratrském prostředí českého lidu, nacházeli takové chvíle a sjížděli se sem nejen z blízké Myjavy, Skalice, Vrbovců, Senice, Nového Mesta n. V. a z celého povážlí, nýbrž i ze vzdáleného Martina, Ružomberka, Mikuláše, Tisovce, Podtatranska a ještě z větší dálky. A vstříc jim přicházelo a přátelsky je vítalo především sousedství nejbližší: Moravské Slovácko, lid z obcí horňáckých, ze Strážnicka, Uh. Hradištska, Veselska, Hodonínska, Kyjovska atd., a mnozí z Moravy střední a jednotlivci i z dalekých Čech. Tisíce lidí hostovalo malé Filipovské údolí a tisíce lidu slovenského a českého naslouchaly zde plamenným slovům hlavně skvělých řečníků slovenských, slavným protestům proti utlačovatelské uherské vládě, projevům, budícím pevné národní sebevědomí a sílu vzdorovat, řešícím a udržujícím vzájemné tehdejší i budoucí vztahy obou národů.*“ (Černý – Klusák 1957, nestr.).
6. K. Klusák (1960, nestr.) k tomu ve svém textu blíže uvádí: „*V šedesátých letech minulého století byla už známa Javorina. V 8. čísle slovenského časopisu Sokol z r. 1862 je zpráva o velikém výletě na Javorinu, který pořádali ve dnech 7.–8. srpna t.r. „staroturanští, seniční a turolůčtí národovci“, na čele s Jos. Mil. Hurbanem na důkaz – jak se tam praví – „že i my tu ná ešte žijeme a žit' chceme“.* Mluvil tam ohnivě Hurban, zpívalo se a byly přednášeny slovenské a české básně (mezi jinými od Frant. Jar. Ruběše).“
7. Seskupení příslušníků tehdejší inteligence, které se vytvořilo v osmdesátých letech 19. století kolem osobností sběratele M. Zemana z Velké nad Veličkou a malíře J. Uprky. Její činnost směřovala především k obnovení a propagování tradiční lidové kultury. V souvislosti s jejích aktivitami se začíná objevovat předvádění horňáckého hudebně tanečního projevu jako součást vlasteneckých slavností. Dalšími členy byli M. Béňa, O. Bystřina (F. Dostál), Bakulka (F. Od rážka), J. Hudeček a A. Fiala.
8. Jejich účast zpravidla organizovali členové Súchovské republiky.
9. Nad zdejší hájovnou, kterou zde v padesátých letech 19. století nechal vystavět hrabě Filip Magnis, byl kromě kužely a koupaliště vybudován také taneční kruh (Garšicová 1994, nestr.).
10. Odbor Národní jednoty pro východní Moravu byla druhým nejstarším spolkem ve Velké nad Veličkou. Založen byl v devadesátých letech 19. století. Kronika městečka uvádí jako pravděpodobné datum vzniku rok 1894 (Dosoudil 2006: 89). V úvodu velké monografie *Horňácko* (1966: 28) je uveden rok 1885. Hlavní náplní činností Národní jednoty byla především snaha o kulturní povznesení obce.
11. Noviny *Nová Slovač* ze dne 31. srpna 1907 přináší zprávu o tom, že v neděli 1. září se uskutečnil výlet z Velké na hranici moravsko-slovenskou, na louku U Sabotů. Návštěvnost takových akcí se pohybovala v řádu několika set lidí. (Informace převzata z: Procházková 2006: 341).
12. Slovácké noviny 9, 1892, č. 19.
13. Podrobně se oběma koncertům věnoval D. Holý (1992).
14. Program výstavky podle školní kroniky ve Velké sepsané K. Klusákem otiskla ve svém článku Z. Jelínková (1994: 38–39).
15. Horňácko zde předvedlo velmi bohatý program, který podrobně popsala Z. Jelínková (1994: 39–41), popis programu najdeme také v článku V. Kovářů (1961: 97–98). Zejména kolem hudecké muziky, která v Praze působila déle než měsíc, se soustřeďoval nemalý zájem obecnosti. Hudci i tanečníci zde dosáhli velkého úspěchu i uznání a sedláckou si zde kromě veličanů zatancovali také mnozí návštěvníci.
16. Mezi zakladatele patřili L. Rieger, E. Krásnohorská, F. A. Šubert, J. Vlček, prvním předsedou jednoty byl F. Pastnek.
17. Jedná se o v jistém smyslu předchůdce dnešního Slováckého krúžku v Praze, kde zdůrazňování právě horňácké hudebně taneční tradice přetrvává dodnes.
18. Muzika vznikla již za gymnaziálních studií ve Strážnici. K. Klusák (1950: 156) na toto období vzpomíná následovně: „*Byli jsme téměř všichni muzikanty a tak už v roce 1902 zřídili jsme si smyčcovou kapelu podle vzoru kapely Třnovy. Hráli jsme bez not jako oni a po začátečním slovenském pochodu Hej Bánovci!, který jsme pochytili od Myjavců, pustili jsme se do sedlácké. Vzorem nám zůstal Trn a byla to naše nejmilejší prázdninová zábava.*“
19. Citace z knihy *Moravští Slováci v Praze* (Vinkler 1988: 44).
20. Již samotný vznik Slovácké budy byl zamýšlen jako manifestace myšlenky česko-slovenské vzájemnosti. Buda byla místem setkávání a porozumění, zázemím neodmyslitelné lidové zábavy, ale také prostorem, kde Slováci formulovali svoji touhu vymanit se z maďarského útlu (Petráková 2008: 68). Ve vzpomínkách V. Klusáka (1990: 25) se v souvislosti s existencí budy mimo jiné dočítáme: „*Spontánní slovácké večírky se konaly téměř každý večer na Jurkovičově. Slovácké bůdě za účasti lázeňských lékařů, dr. Veselého, dr. Kaše, dr. Mikuláška a arch. Dušana Jurkoviče. Na večírky chodil též dr. Okánek ze Skalice, pražský primátor Groš a jiné významné osobnosti.*“
21. Pavel Blaho (1867–1927) byl skalický lékař a jeden z hlavních organizátorů těchto setkání. V letním období působil v Luhačovicích jako lékař. V. Klusák (1990: 24) se o něm v jednom ze svých textů vyjádřil následovně: „*Z Luhačovic přijel milý host a velký cititel Horňácka a zvláště Velké MUDr. Pavel Blaho, otec pěvce Janka Blaha, ze Skalice na Slovensku.*“
22. Zpočátku zde byly projednávány otázky týkající se země, postupem času se do popředí stále více dostávaly otázky hospodářské a politické. Postupem času se také stále více rozšiřoval počet příjždějících

- delegátů stejně jako okruh diskutovaných otázek. Můžeme tedy říci, že zdejší aktivity významně připravovaly půdu pro myšlenku vzniku společného státu Čechů a Slováků a současně prostřednictvím svých aktivit namířených směrem k lidem pro program česko-slovenské vzájemnosti získávali širokou veřejnost (Junek 1999: 211).
23. Pro účast na luhačovické svatodušní pouti získal svaz zástupce obcí Prackovice, Hradčovice, Havříč, Veletiny, Vlčnov, Nivnice, Bánov, Suchá Loz, Strání, Drslavice, Újezdec, Těšov, Šumice, Pašovice, Polichno, Březůvky, Březolupy, Kelníky, Částkov, skupiny z Velké nad Veličkou, Javorníka, ale i z Kyjovska (Petráková 2008: 71).
  24. V. Klusák (1990: 25) tuto skutečnost dokládá svojí zmínkou: „*Zájezdy velické studentské muziky do Luhačovic se opakovaly téměř každým rokem až do r. 1912. Původcem býval dr. P. Blaho. Veličtí hudci, tanečníci a zpěváci se tu scházeli se známými studenty a dívkami z luhačovického okolí – z Pozlovic (Ant. Václavík), Nezdenic (Spíšci), Hluku (kožící, Mitáči).*“
  25. Obec Velká nad Veličkou - kronika. Kapitola Spolky ve Velké do roku 1931. Dostupné z: <<http://www.obecvelke.cz/10-spolky-ve-velke-do-roku-1931/d-27412/pl=316>> [8. 10. 2010].
  26. Pro potřeby této historické sondy je zachováno užívání termínů „národopisná slavnost“ a „národopisná skupina“ s vědomím toho, že se jedná o terminologicky sporná označení. V daném kontextu nachází své odstatnění jednak z důvodu obecné srozumitelnosti a jednak z důvodu jejich užívání samotnými organizátory i aktéry.
  27. České hnutí Sokol vzniklo na počátku šedesátých let 19. století s cílem chránit česká národní práva a pečovat o všestranný rozvoj osobností. Sokolské hnutí získalo rychle velkou podporu v městských středních vrstvách a bylo tak schopno organizovat velké i menší slavnosti, jejichž hlavní náplní byla demonstrace jednoty a síly českého národního hnutí (Hroch 2009: 255).
  28. Své příznivce zde však měl již před první světovou válkou, kdy se skupina z Velké nad Veličkou měla zúčastnit sokolského sletu v Brně v roce 1914. Podle obsáhlé programové brožury, na které se podílel i jeden z Hudečkových synů – učitel Jaroš Hudeček, byla i dvě čísla z Hornácka: vození koláče na Nový rok a uměle aranžovaná zbrojnická scéna se zbrojnickými písněmi a s tancem odzemek, zřejmě k této příležitosti oživeným a nacvičeným, a s domácím párovým tancem sedláckou (Jelínková 1994: 43).
  29. Obec Velká nad Veličkou – kronika. Kapitola Spolky ve Velké do roku 1931. Dostupné z: <<http://www.obecvelke.cz/10-spolky-ve-velke-do-roku-1931/d-27412/pl=316>> [8. 10. 2010].
  30. Veličtí sokoli se zúčastnili také následujících všesokolských sletů pořádaných v letech 1926, 1932 a 1938 (Dosoudil 2006: 90, 247). V této souvislosti jistě stojí za zmínku také skutečnost, že tancem sedlácká vyvrcholila také skladba nazvaná Tance domova předvedená na posledním všesokolském sletu v roce 2006 (choreografie J. Čumpelík, M. Vrščeký, A. Buroňová, J. M. Krist, vedoucí skladby byla J. Rychtová).
  31. Na stránkách Našeho Slovácka ze dne 29.6.1922 byla na straně 3 otištěna následující zpráva: „*Slovácký den dne 5. července 1922 roste na podnik ohromných rozměrů. Jen účinkujících bude kolem 2000 osob a nové přihlášky stále přicházejí. Národopisného průvodu před slavností účastní se skupiny krojové celého Slovácka. – Jízda králů a honění krále předvedou tři skupiny: Hluk, Huštěnovice a Vlčnov, celkem na 100 jezdců, typické úvodky Velká, starodávňý tanec 'pod šable' a 'babíčování' skupina straňan-ská a hrozenkovská, šlaháčku Vilkoš, odvozy Jalubí, veselí u máje Vracov, dožatou Bilovice, fašank Velká, rekruty Moravany a Kostelec, právo: St. Město, Mařatice a Jarošov, nové letečko a morenu Veletiny, Hračovice, zahájení hodů Mor. Nová Ves, svatby tři velké skupiny krajů: Kunovice, Kněžpol a Babice atd. Různé skupiny, různé zvyky, různé kroje, ale jeden jediný nádherný obraz, který vtisknut v duši, zůstane v ní natrvalo.*“ (Citace převzata z: Pavlicová 2007: 106).
  32. Obec Velká nad Veličkou – kronika. Kapitola Roky 1933–1935. Dostupné z: <<http://www.obecvelke.cz/12-roky-1933-1935/d-27414>> [8. 10. 2010].
  33. Autorem výroku je Ján Mjartán, profesor gymnázia a kustod muzea v Trenčíně (Hynek 1992: 122).
  34. Program byl rozdělen do dvou částí. Dopoledne proběhl průvod krojovaných družin, odpoledne se v parku uskutečnil národopisný den, jehož se zúčastnili obyvatelé Hornácka, Trenčínska a Valašska. Proběhlo zde také množství proslovů, které pronesli např. V. Šrobár, J. Húsek, J. Zeman a E. Galvánec. Ve svých projevech většinou zdůrazňovali česko-slovenskou jednotu, která se má pěstovat hlavně na moravsko-slovenském pomezí. V rámci národopisného dne proběhla také soutěž v lidovém zpěvu mezi Moravany a Slováky a byly předvedeny ukázky lidových zvyků (Junek 2006: 190).
  35. M. Junek (2006: 190) ve svém článku o Janu Húskovi uvádí, že slavnosti se zúčastnilo dokonce přes 8 000 lidí.
  36. Obec Velká nad Veličkou - kronika. Kapitola Roky 1933–1935. Dostupné z: <<http://www.obecvelke.cz/12-roky-1933-1935/d-27414>> [8. 10. 2010].
  37. V. Klusák (1985: 19) se o této události zmiňuje následovně: „*Ještě v létě r. 1935 jsme zastihli hudeckou trojku téhož Jury Nimochodka. Bylo to ve Filipovském údolí u příležitosti odhalení pamětní desky J. M. Hurbana a byl to zážitek, který se vryl jedinečností projevu a pravdou tradic hluboko do paměti.*“ (Jedná se o slepého hudece, jehož vlastní jméno bylo Jiří Mimochodek, setkáváme se však i s pojmenováním Jura Nimchodek.)
  38. Tělovýchovná organizace Orel byla ve Velké nad Veličkou založena v roce 1920 (Dosoudil 2006: 93).
  39. Obec Velká nad Veličkou – kronika. Kapitola Roky 1936–1938. Dostupné z: <<http://www.obecvelke.cz/13-roky-1936-1938/d-27415>> [8. 10. 2010].
  40. Konec třicátých let je na Slovácku poznamenán také aktivitou lidí usilujících o připojení slováckého regionu ke Slovensku. Legitimitu svých snah potvrzovali především prostřednictvím lidové kultury moravsko-slovenského pomezí. Podrobně se tématu věnoval J. Rychlík (1991–1992).
  41. Ve stanovách Národopisné Moravy bylo uvedeno: „*Účelem spolku Národopisné Moravy jest systematická péče o lidovou kulturu a hospodářství Moravy. Účelu tohoto miní spolek dosáhnouti pořádáním přednášek, kursů, anket, porad, výstav, zřizováním muzeí, pořádáním národopisných slavností, vydáváním publikací, bezplatným obstaráváním nákupu potřeb k pořizování krojů, výšivky a jiných potřeb majících vztah k lidové kultuře, dále organizováním hromadného prodeje předmětů lidové kultury*“ (Kocábová 1996: 213).
  42. Společně s Velkou nad Veličkou do této kategorie spadaly také obce Javorník, Hrubá a Malá Vrbka, Kuželov, Nová Lhota, Vápenky a Sůchov.

## PRAMENY A LITERATURA:

- Černý, Vladimír – Klusák, Vladimír 1957: *V duchu dávných hurbanovských schůzek. Programová brožura Horňáckých slavností, Velká nad Veličkou 20.–21. VII. 1957.*
- Dosoudil, Martin 2006: *Velká nad Veličkou. Století proměn městečka „Veliká“ (od počátků do roku 1945).* Velká nad Veličkou: Obec Velká nad Veličkou – Petr Brázda, vydavatelství Břeclav.
- Frolec, Václav – Holý, Dušan – Jeřábek, Richard (eds.) 1966: *Horňácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat.* Brno: Blok.
- Garšicová, Jitka 1994: *Schůzky Čechů a Slováků ve Filipově. Programová brožura Horňáckých slavností, Velká nad Veličkou 21.–24. července 1994.*
- Haluzický, Bohumil 1956: *Stopami rozpomienok.* Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Holý, Dušan 1992: *K stému výročí prvního veřejného vystoupení horňáckých muzikantů, zpěváků a tanečníků. Programová brožura Horňáckých slavností, Velká nad Veličkou 17.–19. července 1992.*
- Hroch, Miroslav 2009: *Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů.* Praha: Sociologické nakladatelství (Slon).
- Hynek, Miloš 1992: Moravsko-slovenské pomezí v obraně československé státní jednoty v I. 1933–1938. *Jižní Morava* 28, s. 119–127.
- Janáček, Leoš 1955: *O lidové písni a lidové hudbě.* Ed. J. Vysloužil. Praha: SNKLHU.
- Jančář, Josef 2001: *Lidová kultura v České republice. (Její dokumentace a interpretace).* In: Tradice lidové kultury v kulturním vývoji České republiky. Sborník příspěvků ze 17. strážnického sympozia konaného ve dnech 25.–26. září 2001. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici, s. 8–16.
- Jelínková, Zdenka 1994: Horňácko a slavnosti lidových písní a tanců. *Slovácko* 36, s. 35–52.
- Junek, Marek 1999: Československé porady v Luhačovicích 1936, 1938. *Slovácko*, s. 211–214.
- Junek, Marek 2001: Moravskoslovenská společnost. *Slovácko* 43, s. 211–220.
- Junek, Marek 2006: Jan Húsek a Slovensko. *Slovácko* 48, s. 187–192.
- Klusák, Karel 1950: Z velických vzpomínek. *Český lid* 5, s. 151–159.
- Klusák, Karel 1960: *Okolo Horňáckých slavností. Programová brožura Horňáckých slavností, Velká nad Veličkou 20.–21. srpna 1960.*
- Klusák, Vladimír 1985: *Bohatství živých tradic. Večer vzpomínek k 90. výročí účasti Velké a Horňácka na Národopisné výstavě československé v Praze 1895. Programová brožura Horňáckých slavností 20.–21. července 1985, Velká nad Veličkou,* s. 16–23.
- Klusák, Vladimír 1990: Hrst vzpomínek na působení velické studentské muziky. *Malovaný kraj* 26, s. 24–25.
- Kocábová, Soňa 1996: Národopisná Morava. *Slovácko* 38, s. 213–222.
- Kovářů, Věra 1961: *Účast Horňácka na národopisných slavnostech.* Lidová kultura východní Moravy II. Gottwaldov, s. 96–109.
- Krist, Jan Miroslav 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku. K vývoji některých forem druhé existence folklóru.* Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti.
- Kronika obce Velká nad Veličkou.* Dostupné z: <<http://www.obcevelka.cz/z-historie-obce/ds-3990/p1=316>> [8. 10. 2010].
- Mrštík, Vilém 1904: *Kniha cest.* Praha: Nakladatelství družstvo Máje.
- Pavlicová, Martina 2007: *Lidová kultura a její historicko-spoolečenské reflexe (mikrosociální sondy).* Brno: Ústav evropské etnologie ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR – pracoviště Brno.
- Petráková, Blanka 2008: Luhačovice a folklorismus. *Slovácko* 50, s. 63–80.
- Pešková, Jaroslava 1988: Problém tradice a jejího vlivu na národní charakter. In: *Povědomí tradice v novodobé české kultuře. (Doba Bedřicha Smetany.)* Sborník sympozia v Plzni 7.–11. března 1984. Praha: Národní galerie, s. 112–118.
- Procházková, Jarmila 2006: *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folklóru. I. Komentáře.* Brno: Doplněk.
- Rychlík, Jan 1991–1992: Hnutí za připojení Slovácka ke Slovensku v letech 1938–1941. *Slovácko* 33–34, s. 75–95.
- Rychlík, Jan – Rychlíková, Magdaléna 2008: Změny ve vztazích mezi Slováckem a Záhorím na slovensko-českém pomezí ve 20. století. *Folia ethnographica* 42, s. 93–105.
- Skácel, Jan 1958: *Z dějin Slovácka.* Gottwaldov: Krajské muzeum.
- Vinkler, Jaroslav 1988: *Moravští Slováci v Praze. Příspěvek k dějinám Slováckého krúžku v Praze (1861) 1896–1945.* Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- XIV. všesokolský slet 2006. Praha: Česká obec sokolská.

---

## Summary

### The sedlácká-dance from the ethnographic area of Horňácko in political rhythm. A musical and dance tradition in light of social and political activities from the late-19<sup>th</sup> century until 1945

The study describes concrete social and political activities that influenced the conditions for existence and the processes of passing down the musical and dance folklore, namely the dance called sedlácká (farmer's dance) from the Moravian region of Horňácko. The historical probe carried out within the chosen regional and time limits, focuses on the documentation of social and political circumstances under which the expressions of traditional folk culture were applied. During the monitored period of time, the issues concerning the process of the Czech national movement and political emancipation as well as the issues related to the creation and confirmation of the feeling of Czech and Slovak mutuality come to the fore. Attention is paid to different political meetings, manifestations, festivals; the mass gymnastics displays whose main aim was to demonstrate the support and strength of the national movement could not be omitted. It was essential, however, to specify the role a concrete musical and dance expression closely connected with the local tradition played and to find out how its performance at social and political events was reflected in its following viability.

**Key words:** folk dance, sedlácká, tradition, national movement, czechoslovakism, clubs.

# ARGENTINSKÉ TANGO: GENDEROVÝ OBRAZ SPOLEČNOSTI

Tereza Nováková

Taneční komunity se v současném západním světě projevují jako specifické mikrosvěty s vlastní strukturou a pravidly, spojují prvky tradice i postmoderny, folkloru i globálního virtuálního světa. Současný společenský taneční projev je ve společenskovědních disciplínách marginální téma, přestože tanec jako způsob nonverbální komunikace může poskytnout cenný náhled do společenských vztahů a jejich proměn. Argentinské tango se v posledních desetiletích prosazuje v globálním měřítku a v českém prostředí se za posledních deset let již etablovala aktivní taneční scéna. Tango obklopuje aura kultu, mýtu a kliše. Stereotypně je vnímáno jako vášnivý tanec muže a ženy a s tím je spojena i celá jeho estetika a tradiční interpretace. Pozorováním současného společenského tanečního projevu ale narážíme na mnohé nesoulady. Nabízí se hypotéza, že i tradiční argentinské tango odráží vývoj společenských a genderových vztahů, byť skrytějším způsobem, který vyžaduje podrobnou znalost prostředí, pravidel a rituálů. Cílem studie<sup>1</sup> je popsat tento společenský a kulturní fenomén a analyzovat, jakým způsobem se v tangu zrcadlí genderové uspořádání dobové společnosti.

## Teoretické pozadí a metodologie výzkumu

Studie je postavena na historické, sociologické a antropologické literatuře o argentinském tangu a původním výzkumu formou zúčastněného pozorování pražské komunity jeho příznivců. Původní česká literatura o tangu neexistuje. Prvním systematickým sběrem dat se stal až projekt dokumentárního filmu *Tak se tančí tango argentino* v Praze režiséra Nenada Djapice, který se společenským aspektem tance dlouhodobě věnuje. Se svolením autora jsem pro analýzu použila audio záznamy čtyřiceti rozhovorů s tanečníky a tanečnicemi pořízených pro tento dokument.

K popisu tanečního prostředí, jeho pravidelností a etikety jsem přistupovala jako jeho dlouhodobý zúčastněný pozorovatel, insider. Kognitivně antropologický emický přístup je kulturně specifický, interpretuje chování z hlediska vlastních definic aktérů nebo skupiny, lépe umožňuje sémantickou analýzu daného kulturního diskurzu a je tudíž vhodným nástrojem pro analýzu tance jako

nonverbálního komunikačního prostředku a genderové performance v rámci komunity tangueros.

Teoretické pozadí práce tvoří tři hlavní okruhy: sociologické teorie o společenské konstrukci těla a jeho pohybu,<sup>2</sup> sociologické a antropologické teorie o sociokulturním významu a komunikačním potenciálu tance<sup>3</sup> a performativní teorie genderu Judith Butler.<sup>4</sup> Po představení historie, struktury a etikety tanga přistoupíme k postupné analýze konstrukce, performance, narušování a dekonstrukce genderových stereotypů a archetypů spojených s tímto tancem a odhalíme genderovanou strukturu tanga a její proměny v čase. Výchozí hypotéza zní, že tradiční role v tangu jsou rozměňovány narušováním dosud pevně dané paralely tělo – pohlaví – gender – genderová taneční role – performance genderu. Dekonstrukcí tradičních genderových stereotypů a způsobů performance genderu použijeme na jejich pouze zdánlivou hierarchii a v závěru propojíme postmoderní aspekty současného argentinského tanga a společnosti. Tato analytická konstrukce je aplikována na české prostředí, respektive pražskou tango komunitu, ale vzhledem k podobnosti a provázanosti globální tango komunity lze závěry považovat za zobecnitelné minimálně na evropské úrovni. Pro přesnější zobecnění bychom samozřejmě potřebovali komparativní data. V tomto příspěvku nebudeme představovat obsáhlá teoretická východiska práce, ale zaměříme se pouze na samotný popis a analýzu tance a jeho prostředí.

## Sociokulturní historie tanga

Jaké jsou obrazy a představy obvykle spojované s tangem? Způsob, jakým je tango prezentováno v populární kultuře, nejlépe představuje „mýtus“ argentinského tanga. Tango ve filmu je až na výjimky spojováno se stereotypem – vášní, násilím a melancholií. Stereotypní atributy jako růže v ústech jsou parodií euroamerických představ o exotických a erotických tancích a genderu. Až v posledních desetiletích se tango ve filmu zbavuje nálepky bizarnosti a účelové erotiky a objevuje se jako předmět samo o sobě, jako sonda do duše tanečníků i fenoménu tanga (Thompson 2005).<sup>5</sup>

Tango vzniklo v Argentině, ale ve všech aspektech je to multikulturní a globální fenomén. Odráží se v něm je-

ho multikulturní původ, sociální vztahy v době jeho vzniku i jejich proměny v čase i prostoru. Zrodilo se v Buenos Aires a v oblasti delty řeky Río de la Plata v době velkého ekonomického, industriálního a urbanizačního rozkvětu Argentiny na konci 19. století. Do Buenos Aires přicházelo mnoho evropských dělnických imigrantů, převážně mužů, kteří se mísili s původním argentinským zemědělským a kreolským obyvatelstvem. Rapidně narůstala celková populace země a měnilo se její etnické složení. Vlivem etnické, jazykové, kulturní a sociální diverzity si Buenos Aires začalo brzy vytvářet svou metropolitní identitu. V přístavním, chudém, multietnickém, multikulturním, barevném a divokém světě se zrodilo kombinací mnoha rozličných tradic tango (Azzi 1995; Thompson 2005).

Tango má silné africké kořeny, identifikovatelné i v jednotlivých prvcích nepárových afrických tanců. Z tance afrických otroků v Argentině *candombe* a kubánské *habanery* se kolem roku 1870 zrodila *milonga*, přímý předchůdce tanga. Milonga navázala na tradici afrických a argentinských venkovských hudebních a tanečních souborů, což vysvětluje její hravou náladu, silné verše, uzemněné a protikladné pohyby, které symbolizují souboj. Příchod habanery tuto podobu milongy zjemnil a zrychlil, přesto milonga a tango sdílí původní prvky *candombe* připomínající společné africké kořeny – osmičky, sentadas, corridas, cortes, quebradas, pivoty, překřížení. Nejstarší forma tanga, *canyengue*, vznikla kolem roku 1900 a tančila se v těsném držení, malými krůčky s pokrčenými koleny. Evropskými tanci, které do Argentiny pronikaly od počátku 19. století společně s evropským obchodem, imigranty a módou a které ovlivnily vznik tanga, byly především vídeňský valčík, polka a mazurka. Tango bylo po valčíku a polce pouze třetím párovým tancem, který se tančil v dnešním běžném tanečním držení, radikálně se od nich ale lišil konceptem improvizace. Na hudbu a zpěv tanga měla silný vliv populární italská opera a také arabská hudba z jihošpanělské Andalusie. Africké kořeny tanga jsou znát i v jeho slovníku: z konžského jazyka *ki-kongo* pochází např. názvy tanců *malambo*, *milonga* (= boj, hádka), *canyengue* (= rozplynout se v hudbě, začít oslavovat) i *tango*. Koexistenci tanga a milongy symbolizuje název místa, kde se tančí tango – *milonga*, a název tanečníků tanga – *milongueros* (Denniston 2007; Thompson 2005).

Ve svých počátcích bylo tango zábavou nižších společenských vrstev. Argentinská vyšší společnost tango akceptovala až poté, co se stalo módou v evropských

a amerických salónech. Zlatá éra tanga trvala v Argentině od dvacátých do padesátých let minulého století.<sup>6</sup> Po státním puči v roce 1955 se tango stalo politickým symbolem argentinského nacionalismu a přežívalo v ilegalitě. Veřejné tančírny byly zakázány a podporována byla jen show pro turisty, tzv. *tango for export*. V tomto období se Astor Piazzolla inspiroval evropskou klasickou a americkou jazzovou tradicí a vytváří nový styl, *tango nuevo*, který získává celosvětový ohlas, ale v tanci se projevuje až v devadesátých letech.<sup>7</sup> V současnosti nejvíce hudebníků stále navazuje na klasické orchestry zlaté éry, tzv. *orquestas típicas*,<sup>8</sup> ale oblibu si získává i moderní *tango eléctrico* inspirované moderní elektronickou hudbou<sup>9</sup> (Azzi 1995).

### Taneční komunita

Pojem argentinské tango zahrnuje minimálně tři fenomény – hudbu, poezii (texty písní) a tanec. K těmto třem hlavním aspektům se přidružují další (móda, etiketa...) a dohromady vytváří fenomén argentinského tanga.

Tango jako společenský tanec a tango jako jevištní performance jsou dvě disciplíny se společným principem a základem, ale s odlišnými pravidly, cíli i prostředky. Performance neboli taneční show určená publiku je přesně definovaná, nacvičená a opakovatelná choreografie, ve které bývají mnohem více zdůrazňována klišé, se kterými se v dnešní běžné tančírně nesetkáme, a proto se mnohem více podobá divadlu než společenskému tanci. Tango ve společenské praxi je tančeno „pro sebe“, pro prožitky z tance. Je založeno na principu improvizace a k jeho praxi stačí znát základní pravidla tance a etikety tančírny.

V této studii se budeme věnovat argentinskému tangu jakožto společenskému tanci, který je charakteristický vytvářením soudržné a přitom globálně provázané komunity. Na lokální úrovni se jeho příznivci pravidelně, avšak neformálně, scházejí v tančárnách. Nejedná se o „tréninky“, ale večery společenského tance, kde se lidé scházejí k tanci, ale i k pobavení s přáteli. Toto společenství není tvořeno tanečními páry, ale volnou skupinou příznivců různé úrovně, různých zkušeností, kteří se k tangu dostali různými způsoby. Přátelské vazby většinou přerostou rámcem tango komunity. Na globální úrovni jsou jednotlivé místní komunity propojeny po internetu, díky organizátorům tanečních akcí a cestujícím učitelům a kapelám. Jednotlivé lokální komunity fungují podobným způsobem, mají obdobná pravidla, proto jsou *tangueros* doma všude tam, kde se tančí tango.

Je bezesporu jedním z nejpřekvapivějších rysů argentinského tanga, že nemá jasně vyhraněnou skupinu příznivců. Tango lze tančit a prožívat mnoha různými způsoby, a to jej činí přístupným doslova pro každého, nezávisle na věku, národnosti, vzdělání, postavení, tělesných dispozicích apod. Praxe tanga na společenské úrovni není omezena věkem či zdravotním stavem, neplatí zde kult mládí a těla, nejdůležitější je styl. Proto tango dokáže spojit lidi, kteří by se jinak nepotkali.

### Struktura tanga

V tangu jsou dvě oddělené role, které jsou tradičně nazvané mužská a ženská role, kde muž vede a žena ho následuje. Termín *taneční role* vzbuzuje dojem, že se tanečníci vžívají do určité role jako na divadle. Pro popis tanečních rolí v tangu se proto výborně hodí divadelní analogie založená na přístupu Ervinga Goffmana. S každou rolí jsou spojené určité charakteristiky a předpokládané chování a jednání, které se shodují s genderovými charakteristikami jejich představitelů. Dodržování tanečních rolí je ale založené na konvenci a dnes se již rozšiřují i genderově neutrální pojmy vedoucí a vedený tanečník/tanečnice.<sup>10</sup>

Základním principem tanga je, že partneři spolu sdílí taneční prostor a jejich pohyby se navzájem doplňují. Jedním z paradoxů argentinského tanga je jeho složitá struktura a zároveň improvizací charakter tance (Torp 2008). Giurchescu improvizaci definuje jako spontánní kompozici existujících tanečních vzorců, které jsou jako takové kulturně přijaté a jejichž znalost tvoří základ tanečnickovy kompetence. Charakteristický je dynamický a pomíjivý charakter improvizace a tvorba na základě již existujícího „materiálu“. Pro *improvizaci* je klíčová znalost hudby, protože struktura melodie určuje volbu tanečních vzorců a organizaci tance (Giurchescu 1998). Získání taneční znalosti neboli *kompetence* je nezbytné k následnému použití tance jako samostatného projevu, tedy k *taneční performanci* (Stavělová 2003: 67). Opakem improvizace je *kompozice* neboli choreografie, která sice může být složena ze stejných tanečních prvků, ale vyžaduje dlouhou přípravu, náročné zapamatování a jejím principem je, že může být identicky reprodukována.

Základními prvky pro improvizaci v tangu jsou chůze dopředu/dozadu, útok doleva/doprava, překřížení dopředu/dozadu a *pivot* neboli otočka na místě. Tyto elementy tvoří mnoho ustálených základních variací

a lze je libovolně kombinovat do variací nových. Mezi základní variace patří např. *chiro* neboli rotace doleva/doprava, *ocho adelante/atrás* neboli osmičky dopředu/dozadu, *salida* neboli základní osmikrok aj. Tanec je zde skutečnou metaforou jazyka. Ke zvládnutí konverzace se musíte naučit alespoň základní slovník. Čím bohatší váš slovník je, tím plynuleji hovoříte a můžete diskutovat o složitějších tématech. K tanci také potřebujete základní „slovník“, který neustále obohacujete při dalších tanečních „konverzacích“.

V tančírnách tanga, *milongách*, se tančí tři druhy tance – tango, milonga a argentinský valčík. Tango má metrum na čtyři doby, milonga pouze na dvě a rychlejší tempo. Na rozdíl od tanga jsou milongové kroky kratší, rychlejší a často se tančí s pokrčenými koleny jako *candombe*. Argentinský valčík má stejné tříčtvrté metrum jako evropský valčík, ale rychlejší tempo. Milonga, valčík a tango mají stejný krokový základ, jen v každém tanci převládají jiné variace, protože jsou pro ně rytmicky vhodnější.

Samotné tango lze také rozdělit na několik převládajících stylů. Mezi nejtypičtější patří *tango milonguero*, *tango de salón* a *tango nuevo*. Tyto styly mají stejný krokový základ, ale liší se držením v páru, preferovanými variacemi i hudbou. Za „autentické“ tradiční tango je považováno tango milonguero, které se tančí ve velmi těsném držení a nepoužívá mnoho složitých variací. Tango de salón a tango nuevo jsou otevřenější a prostorově náročnější.

### Milonga – taneční událost

Milonga je název pro místo či akci, kde se tančí pouze argentinské tango (resp. tango, milonga a valčík). Mimo speciálních tančíren se často tančí v barech, restauracích, altáncích, na náměstích nebo nábřežích. Pravidelné milongy bývají pořádány vždy ve stejný čas na stejném místě. Propagace tanečních akcí probíhá hlavně po internetu, prostřednictvím sociálních sítí, mailing listů nebo tištěnými médii. Ve velkých městech, kde je denně pořádáno více tančíren, jsou některé zaměřené např. jen na tradiční, nebo jen na moderní tango.

Na běžných milongách hraje DJ k tanci reprodukovat hudbu. Živá hudba hraje jen ke zvláštním příležitostem a nikoliv celou noc, orchestr většinou zahraje dva až tři cca 30–45minutové sety. Hudba se k tanci hraje v *tanda*. *Tanda* je konzistentní set 3–4 písní (skladby jednoho autora, hrané stejným orchestrem nebo zpívané stejným

zpěvákem), po nichž následuje krátká pauza, *cortina*, kdy hraje úryvek jiné než tango hudby. Cortiny slouží k občerstvení a vystřídání partnerů, ale nehrají se všude.

Většina tančiren nemá předepsaný *dress code*, oblečení závisí spíše na individuálním stylu, současné módě či formálnosti dané akce, ale bez speciálních tanečních bot tangueros na milongu nechodí. Pánské boty vypadají jako klasické kožené společenské boty, ale mají měkkou koženou podrážku a často i malý podpatek. Dámské boty vypadají jako společenské střevíčky s měkkou koženou podrážkou a dobře vyváženým podpatkem velikosti 7–10 cm. Většina mužů i žen má více párů bot a střídá je nejen kvůli barevnému sladění s oblečením, ale také podle typu parketu.

Milongy začínají zpravidla v pozdějších večerních hodinách. V Evropě to bývá mezi 20. až 22. hodinou, v Argentině až kolem 23. hodiny. Konec závisí na místních podmínkách a na hostech. V Praze končí běžné milongy kolem půlnoci, pouze při výjimečných příležitostech se tančí až do rána. Ve velkých evropských centrech tanga, v Berlíně či v Paříži, se tančí i v pracovní dny cca do 2 hodin a o víkendu do 6 hodin. Existují také odpolední milongy, zpravidla víkendové. Zahájení milongy nemá žádný kodifikovaný průběh. Na konec DJ obvykle ohlásí poslední tandu, tedy poslední čtyři skladby. Je téměř rituálem, že jako poslední skladba večera se hraje *La Cumparsita*, tango zkomponované G. Matosem Rodriguezem v roce 1914.

Způsobů a zvyků pozvání k tanci je mnoho a liší se podle kontinentu, atmosféry milongy a samozřejmě tanečníka. Na tradičních milongách v Argentině jsou daná přesná pravidla. Muži a ženy sedí odděleně. Pokud přijdou na milongu spolu a sedí u jednoho stolu, znamená to, že jsou pár a nikdo jiný si nedovolí dámu vyzvat k tanci (Djapic 2009: rozhovor č. 5). Ostatní sedí na opačných stranách parketu a tanečního partnera si vybírají pohledem. Když se pohled muže a ženy setká, muž lehce kývne hlavou jako znamení pozvání k tanci, žena mu dá kývnutím najevo, že souhlasí, oba se zvednou a potkají se na parketu. Tomuto tradičnímu způsobu vyzvání k tanci se říká *cabeceo*, což doslova znamená pokývání hlavou. Ricardo Maceiras upřesňuje, že žena má po *cabeceo* čekat, až tanečník dojde až téměř k ní, a teprve potom vyjít na parket (Dorier-Apprill 2001: 240). Tímto nepřímým způsobem se tanečník vyhne eventuálnímu nepříjemnému odmítnutí a zároveň dává i ženě možnost vy-

brat si tanečního partnera. Pokud s někým žena nechce tančit, uhne pohledem a nedá mu šanci ji vyzvat. Ženy zároveň aktivně pohledem hledají tanečníky, se kterými tančit chtějí. Jak praví milonguero Ricardo Maceiras: „Žena i muž, kteří rádi tančí, mají právo tančit s kým chtějí, a proto existují tajemství. [...] Proto je *cabeceo* kódem, který se zachovává.“ (Dorier-Apprill 2001: 240)

V dnešní Evropě jsou pravidla mnohem volnější. Do tanečírny přichází tangueros sami i v páru a je běžné pozvat k tanci neznámého člověka. Znamením připravenosti k tanci jsou přezuté taneční boty. Tanečníci se spíše přímo oslovují, *cabeceo* se v Evropě používá, ale není pravidlem. Ženy také vyzývají muže k tanci, ale je to spíše výjimkou. Nepísaným pravidlem je zatančit si s partnerem/partnerkou alespoň jednu celou tandu nebo minimálně tři tance.

Základním pravidlem pohybu po parketu je tančit proti směru hodinových ručiček a co nejvíce po okraji. Úkolem vedoucího v páru je „sledovat provoz“ a bezpečně navigovat mezi ostatními páry, případná chyba jde vždy na vrub jemu. Nikdo by neměl svým tancem ohrožovat plynulý provoz a bezpečnost ostatních. V Argentině existují hlídači parketu, kteří neohleduplně tanečníky nemilosrdně vyhodí z milongy.

### **Tango jako alternativní svět a performance genderu**

Představili jsme argentinské tango jako komplexní fenomén, tanec zrozený z mnoha rozličných kulturních tradic, v multikulturním světě, v převratné době, v emočně vypjatém prostředí. Tanec, který se stal symbolem vášně, svůdnosti, rozervanosti, melancholie i zápasu. Tanec, který jeho příznivci označují za styl života a ostatní za posedlost. Tanec, který nezná hranic světadílů, etnik, jazyka ani věku. Tanec, který se tančí na celém světě podle stejných pravidel, při kterém všichni dodržují stejnou etiketu, a který je přitom jedinečným výrazem každé osobnosti. Tanec jako jazyk, kterým se dorozumíte na celém světě a kterým vyprávíte svůj příběh. Tanec jako divadlo, ve kterém všichni znají scénář a hrají své role. Jeho funkce je především společenská, rekreační a psychologická. Lidé se na milongu chodí uvolnit a zapomenout na každodenní život. Divadelní analogie naznačuje, že komunita tanečníků tanga může fungovat jako alternativní svět, ve kterém se skutečná identita ztrácí a každý si může vybudovat identitu novou. Součástí každé identity je i sociální pohlaví, gender, a jeho performance.

Tango jako performance identity je tedy i performancí genderu. Tango je vnímáno a prezentováno jako velmi tradiční performance genderu, s přesně definovanými rolemi pro každé pohlaví a se stereotypními atributy. Je tomu tak i v dnešní společnosti, která mnohé stereotypy a tradiční rozdělení mužských a ženských rolí stírá?

### **Tango jako genderový obraz společnosti**

Jaké genderové vztahy ovlivnily tango při jeho vzniku a jak se v něm dlouhodobě odráží změny v těchto vztazích? Naší hypotézou je, že tradiční role v tangu jsou v postmoderní době rozměňovány dekonstrukcí dosud pevně dané paralely tělo – pohlaví – gender – performance genderu a zároveň odráží i základní charakteristiky postmoderny.

Genderovými vztahy rozumím společenské a mocenské vztahy mezi muži a ženami v dané době a společnosti, a to jak na zcela konkrétní úrovni, tak na úrovni symbolické. V době vzniku argentinského tanga byly společenské role mužů a žen pečlivě definovány a odděleny. V dočasném, epizodickém a spotřebním postmoderním světě na přelomu 20. a 21. století podléhají i genderové vztahy destabilizaci a vymaňují se z tradičních opozic. Identity jsou fluidnější a genderové performance variabilnější (Baumann 2002, Butler 1990). S přístupem ke vzdělání, zaměstnání, majetku a politickému životu získaly ženy ekonomickou a politickou samostatnost a rovnoprávnost. Ve společenských nerovnostech však musíme rozlišit dimenzi socioekonomickou a sociokulturní neboli symbolickou (Fraserová – Honneth 2004). Nerovnosti sociokulturní jsou hůře prokazatelné a odstranitelné, navíc jsou provázány s nerovnostmi socioekonomickými. Symbolické násilí na ženách se projevuje např. v médiích, v zažitých stereotypech a ve společenských systémech, které tyto stereotypy odráží. Symbolické nerovnosti přetrvávají v lidských představách a vzorcích chování, např. v macho kultu, který dodnes existuje v jižní Americe.<sup>11</sup>

### **Konstrukce genderových stereotypů v argentinském tangu**

Gender je základním existenciálním rozdělením, které v každé společnosti utváří vnímání kulturní reality. V tanci – metafyzickém ztělesnění kultury – se tudíž musí projevit stejné rozdělení jako ve společnosti. Tančící muž ztělesňuje, co znamená být mužem v dané kultuře.

Tančící žena ztělesňuje, co znamená být v dané kultuře ženou. Tanec ztělesňuje gender v jeho reálné i ideální podobě. Taneční role představují archetypy mužství a ženství. Tanec můžeme sledovat jako systém binárních opozic a definovat prvky, které tradiční rozdělení podporují nebo narušují.

Na základě stereotypů západních společností ohledně maskulinity a femininity, které shrnuje J. L. Hanna, a schématu univerzálních opozic konstruuji sociální svět, jak je definuje Bourdieu, jsem vytvořila paralelu těchto opozic v tanci. Archetypy tanguera a tanguery rozdělené bipolární opozicí mezi subjektem a objektem, aktivitou a pasivitou, silou a krásou popisují projevy stereotypní maskulinity/femininity v tanci (Hanna 1998: 11; Bourdieu 1998: 24).<sup>12</sup>

*Archetyp tanečníka (tanguero)* je muž coby taneční i sexuální subjekt. Je v páru vůdcem i svůdcem, je dominantní osobností, která určuje choreografii a vede partnerku. Jeho hlavními atributy jsou kreativita a síla. Je nezávislý, aktivní, soutěživý, ambiciózní. Předvádí se a soutěží s ostatními muži o uznání mužů. Je racionální, soustředí se na choreografii. Je partnerčíným ochráncem. Je přímý, uvolněný, přirozeně sexuální, na rozdíl od rezervovaných a obezřetných žen. Nicole Nau-Klapwijk definuje atributy maskulinity ve vztahu k tangu v obdobných termínech: aktivita, velikost, energie a síla. Muž je ztělesněním kultury, tedy pravidel, řádu, umění. V každém okamžiku je jasný, čitelný, sebejistý, jeho pozice je solidní, aby byl oporou a vůdcem, protože on je středem, kolem kterého žena tančí (Nau-Klapwijk 2000: 163).

*Archetyp tanečnice (tanguera)* je žena jako taneční i sexuální objekt. Je závislá na tanečnickovi – muži, který ji vede, ona pasivně přijímá jeho signály a reaguje na ně. Jejím hlavním atributem je krása. Je submisivní, jemná a emocionální. Soustředí se na partnera a prožitky z tance. Může mít dvě tváře – panna nebo svůdnice. Na jednu stranu působí jako panenka, zranitelným dojmem, který nutí muže ji ochraňovat. Na druhou stranu muže skrytě svádí svým tělem i tancem, soutěží o obdiv jeho i ostatních tanečníků. Tato ambivalence je protikladem mužské přímosti. Nau-Klapwijk definuje atributy femininity v tangu obdobně: příjemce, vykonavatel, malost, slabost, citlivost, emoce, harmonie a vyváženost. Žena ztělesňuje přírodu, proměnlivost a elasticitu, v opozici k mužskému kulturnímu řádu, pravidelnosti a pevnosti (Nau-Klapwijk 2000: 164).

Genderové stereotypy, které se týkají vztahu a atributů pohlaví, patří mezi základní binární opozice a jsou dichotomické.<sup>13</sup> Doplňují se a společně tvoří úplný celek, každý se tedy musí zařadit do jedné z jediných dvou možných kategorií. Zároveň se vylučují, nikdo nemůže být součástí obou kategorií zároveň, každá osoba musí být jednoznačná a konzistentní. „*O takových stereotypech lidé obvykle uvažují bipolárně, tedy tak, že normální muž nenese žádné rysy ženskosti a naopak.*“ (Renzetti & Curran 2005: 20) K pohlaví náleží příslušný gender a k genderu náleží příslušná role v tanci. Performance taneční a performance genderu splývají.

J. L. Hanna (1988: 253–255) definuje způsob kódování genderových vzorců v klasickém nebo moderním tanci. U individuálních akcí si Hanna všímá prostorových nároků, dynamiky a artikulace pohybu. U interakcí si všímá závislosti na partnerovi či naopak manipulace s partnerem, těžišť a proudů energie. Celkově pak klade otázky napětí/uvolnění pohybu, směru interakce a genderových významů doprovodných součástí performance – kostýmů (diferencované/unisex), hudby (posiluje např. rytmem a silou genderové stereotypy), výrazových prostředků (metafory, konkretizace atd.). Logiku tohoto kódování můžeme použít i v tangu a definovat asertivní a pasivní kroky neboli způsoby genderové performance v tangu.

*Asertivní pohyby* a figury jsou dynamické, prostorově náročné a ty, které poskytují podporu těžišti partnera/partnerky nebo jsou zdrojem energie a s těžištěm manipulují. Jsou to např. chůze vpřed, *ganchos* („háček“ neboli prudké zaháknutí nohy mezi nohy partnera/ky), *voleos* (vymrštění nohy, *gancho* do vzduchu), *sacadas* (prudký vstup do kroku partnerky), *parada* (přerušení kroku partnera/ky), centrum *gira* (vedení rotace), *adornos/enrosques* (ozdobné prvky, které neovlivňují krok a váhu). Argentinská tanečnice Maria Cieri vypráví, že v padesátých letech byly *voleos* a *ganchos* považovány za agresivní figury se sexuálním podtextem. Dívky byly na taneční zábavy vždy doprovázeny matkami, a pokud si nějaký muž dovolil takovou figuru provádět, matka s ním dívka zakázala tančit (Dorier-Apprill: 190).

*Pasivní pohyby* a figury jsou méně dynamické a méně prostorově náročné. Jsou to figury na místě a figury s přenosem těžiště na partnera, které přijímají partnerovu energii. Patří mezi ně např. chůze vzad, pivoty (otočky na místě), *giro* (rotace) kolem partnera, *volcadas* a podobné figury s přenesením váhy na partnera.

Výrazné genderové prvky můžeme analyzovat také v objetí, držení rukou a pohledu očí. Tanečnímu držení se v tangu říká objetí (*abrazo*). Objekt je velmi pevně, muž ženu doslova svírá v náručí, jeho pravá ruka objímá její záda, takže fixuje horní polovinu těla. Žena vyplňuje prostor, který ji partner dává. Jeho levá ruka pevně svírá ve výši očí partnerčinu dlaň. Objekt i sevření dlaní je výrazem vlastnictví, síly, odhodlání. Říká se, že když chcete pochopit styl tanečníka, máte sledovat, jak se při tanci tváří. Ženy mají při tanci oči zavřené, slepě důvěřují partnerovi a následují ho. Pohled muže naopak vyjadřuje jeho vůdčí pozici.

Mnoho tangueros se s tradičním rozdělením rolí a tradiční performancí genderu v tangu ztotožňuje. Ženy se při tanci cítí krásné a rády se nechají mužem vést. Muži se cítí jako jejich ochránci a gentlemani.

„*Já jsem ráda, že jsem žena, a ráda se nechám mužem vést. Úloha muž vede / žena se nechá vést není špatná a není tak striktní.*“ (Djapic 2009: rozhovor č. 11)

„*Muž rozhoduje, ale nenutí, nabízí. Dělá vše pro ženu, tak jako v životě, aby byla spokojená. Poskytuje jí bezpečí. Ženy se nechávají vést se zavřenýma očima. Je to velice gentlemanské, muž musí být gentleman jako v životě.*“ (Djapic 2009: rozhovor č. 15)

Prvek dominance se ve výpovědích tangueros neobjevuje, důraz bývá v souvislosti s genderovými vztahy v tanci kladen na harmonii, a proto většinou zároveň zmiňují i jistou toleranci a proměnlivost rolí.

## Způsoby narušování stereotypů

Jakými způsoby je tradiční rozdělení tanečních a genderových rolí v tangu nabouráváno? Tradiční role jsou rozmělnčovány nabouráváním dosud pevně dané paralely pohlaví – gender – performance genderu.

Prvním znakem je potlačení jednoznačných viditelných prvků performance genderu, tedy maskulinity nebo feminity. Projevuje se to především unisexuálním oblečením. Tento proces je viditelnější u žen, jejichž genderové znaky jsou nápadnější. Ač v tangu stále převládá genderově nápadně vymezená móda, už i k tanci ženy nosí kalhoty jako v běžném životě. „*Rozdíl mezi vzhledem muže a ženy, vedoucím a vedeným tanečníkem, není tak extrémní, vlastně mohou být oblečení úplně stejné.*“ (Nováková 2008)

Uvolnění pravidel oblékání umožňuje objevovat jiné dimenze tance, tedy např. ženám umožňuje v tanci vést.

*„V šatnách mnohých tanečnic tanga dnes jistě najdeš takové hybridní kousky jako kalhoty se sukní, které ženy nosí, když chtějí měnit role v tanci. Protože nízké boty vypadají k šatům divně a v kalhotkách nejsou vidět nohy. Je to takové vyjednávání o tom, jak tvé oblečení vyjadřuje tvou roli. A především se to týká bot. Známa ženy, které umí vést na podpatcích, ale rozhodně to není to pravé, omezuje tě to.“* (Nováková 2008: Fabiano)

Dalším způsobem nabourávání tradiční performance genderu je, že spolu tančí lidé stejného pohlaví, aniž by se nutně jednalo o homosexuální páry. Považují to za snahu o hlubší pochopení struktury tance. Jak v rozhovoru poznamenává Sharna Fabiano, spoluzakladatelka ženské tango skupiny: *„Je to prostě jen jiná cesta našeho tanečního rozvoje. [...] Když publikum vidí muže a ženu, okamžitě má určité představy, ještě než se vůbec začne pohybovat. Zbavíš-li lidi těchto očekávání, jsou otevřenější.“*

Důvody pro tančení lidí stejného pohlaví mohou být i jiné, včetně nedostatku (kvalitních) partnerů/partnerek, ale důležitým efektem je narušení obvyklého scénáře a zpochybnění normy.

Spolu s emancipací queer komunity se rozvíjí i samostatná komunita queer tanga. V západní Evropě (Německo, Holandsko, Velká Británie, Skandinávie) vznikají queer tango kurzy, queer tančírny i queer tango festivaly. V českém prostředí taková poptávka ještě není, ale queer tango již také není tabu. V červnu 2010 hostil pražský mezinárodní tango festival poprvé pár gay lektorů tanga z Německa, kteří svým pojetím tance opět posouvají jeho hranice. Queer tango narušuje stereotypní pojetí tanga hned dvojím způsobem. Jednak vyvrací domněnku, že vášnivé tango může tančit pouze pár muž-žena, ale zároveň vyvrací i stereotyp o vášnivosti. Z pohledu heterosexuálního diváka nemusí pár gayů představovat ideál vášnivého tance, a tím pádem se divák soustředí jen na tanec samotný a nikoli na svá očekávání.

Dalším způsobem je úplné zrušení vztahu dominance v páru. To se projevuje střídáním vedoucí úlohy nebo úplně proměnlivým vedením. Tanečníci se záměrně střídají v rolích vedoucího/vedeného, anebo vedení přebírají plynule bez předem stanoveného scénáře a vytváří tak úplně novou podobu interakce a fluidního tance bez pevně stanovených rolí. Příkladem byla právě pražská show gay páru Martin Maldonado & Maurizio Ghella.<sup>14</sup>

## Dekonstrukce archetypů a stereotypů

Stereotypy jsou porušovány a genderové performance mají mnohem širší škálu podob. Paralela pohlaví – gender – performance genderu není zdaleka tak pevná jako v zažitých stereotypích. Jejich dekonstrukce nám pomáhá odhalit, že černobílé dichotomie jsou pouze prvoplánovité a umožňují více paradoxních interpretací.

Tradiční *dichotomie aktivita/pasivita* je v případě současného tanečního projevu značně zjednodušeným viděním reality. Zdánlivá pasivita ženy je ve skutečnosti strategická a zakrývá méně viditelnou aktivitu. Nejviditelnější je tento paradox ve strategiích vyzývání k tanci a v principu vedení. Vyzývání k tanci je tradiční doménou mužů. Přesto, cabeceo, vyzývání pohledem, dává ženě možnost vybrat si nebo odmítnout partnera. *„V tomto procesu je to ona, kdo má poslední slovo a kdo svým souhlasem nebo odmítnutím určuje hranice. [...] V podstatě je to ona, kdo si vybírá.“* (Dorier-Apprill 2001: 72) Ženy navíc zauímají další strategie, kterými ovlivňují úsudek tanečníků. Různé typy oblečení, pohyb v prostoru milongy (vůči tanečnímu parketu a vůči potenciálnímu tanečníkovi) nebo jazyk těla významně ovlivňují vyzývání k tanci. *„Takto strukturované čekání se stává metaforou jedné idey tanga: zdánlivě zastaralá, reakční a nemoderní redefinice ženské identity vyjádřená stereotypním oblečením (lodičky, dekolty, sukně s vysokými rozparky a síťované punčochy) znovu a silně potvrzuje autonomní pozici ženy v moderní společnosti.“* (Dorier-Apprill 2001: 72)

Ani v otázce vedení není nic tak jasné jako v archetypální situaci. *„To všeobecný evropský mínění, že muž vede, muž je macho, muž rozhoduje o tanci, pochází z našeho učení se standardním tancům, kde skutečně muž musí vést a žena poslouchat, ale v argentinském tangu to neplatí, tam jsou oba na stejné úrovni.“* (Djapic 2009: rozhovor č. 12) V dekonstrukci principu vedení dokonce můžeme jít mnohem dále. *„Žena vede muže prostřednictvím jeho samého. Pokud muž neakceptuje tu rovnocennou roli, žena má možnost převzít vedení skrze muže, aniž by narušila jeho ego nebo jeho mínění o tom, že tu není tou nejdůležitější postavou.“* (Djapic 2009: rozhovor č. 12)

Nejen vedení, ale i některé prvky považované za maskuliní genderový projev, jako jsou ganchos a voleos, také nejsou jednoznačně zařaditelné. Ačkoli se jedná o asertivní, energické, ostré a prostorově náročné figury, tanguero/a je může provést z vlastní vůle nebo mohou vycházet

z impulsu partnera či partnerky. Maria Cieri doslova říká: „*Když mi udělá voleo.*“ (Dorier-Apprill 2001: 190) Každý prvek existuje pouze na principu akce a reakce a vzájemná závislost je mimo jiné příčinou, že mezi tanečníky nemůže být vztah dominance, pouze komplementarity.

Dalšími stereotypy, které umožňují paradoxní interpretace, jsou *vztahy dominance a svádění*. Taneční archetypy připouští dvojí tvář ženy, panenskou nebo svůdnickou. Svůdnické strategie žen, kterými ovlivňují procesy vyzývání k tanci i vedení, můžeme jako Baudrillard označit za formu moci: „*Síla ženství je ve svádění. [...] Svádění je ovládnutím symbolického vesmíru, zatímco moc je ovládnutím reálného světa.*“ (Baudrillard 1996: 11–12) Ovládnutí symbolického univerza rozpouští poslední opozice. „*Ve svádění není aktivní nebo pasivní strana, není v něm objekt nebo subjekt svádění, žádný vnitřek nebo vnějšek: hraje se s oběma účastníky, které neodděluje žádná hranice. Nikdo, kdo není sveden, nemůže svést dalšího.*“ (Baudrillard 1996: 95) Konec Dona Juana a moc ženského svádění potvrzuje i Lipovetsky. Žena krásná a žena svůdkyně je ve skutečnosti – skrze performanci atributů pasivního genderu – žena mocná (Lipovetsky 2000: 49–59).

Ukazuje se, že celá idea nerovnosti tanečních rolí nevychází z podstaty tance, ale ze společenského kontextu. Ženy dříve nemohly chodit samy tancovat a neúčastnily se procesu vývoje a výuky tance. Maria Cieri vypráví: „*Neznám žádný pár, kde by žena chodila tančit sama. Muž chodil sám, ale žena si to nedovolila. Ženy byly přísně kontrolovány!*“ (Dorier-Apprill 2001: 193) Evoluce genderových rolí v tangu je dána přístupem žen k rozvoji taneční techniky. Až do šedesátých let se muži učili jen mezi sebou a s ženami tančili pouze na milongách. Díky celospolečenskému vývoji se ženy od té doby účastní celého procesu rozvoje tance, nikoli jen performance. Tomu se přizpůsobuje jak samotná taneční technika, tak i vedení. Tanečníci se učí vzájemnému naslouchání od samého počátku a teprve z improvizace ve dvou se rodí skutečná harmonie (Dorier-Apprill 2001: 214–215). Tango je komunikace dvou rovnocenných osob, které se navzájem provokují a doplňují. Princip tance je stejný pro oba v páru, je to princip akce a reakce a jejich pozice se liší pouze držením. Taneční role tedy jsou částečně dichotomické, protože se navzájem doplňují, ale nemusí být exkluzivní, protože tanečníci mohou mezi nimi přecházet a rozhodně nejsou hierarchické, protože mezi nimi není jednosměrný mocenský vztah a jedna bez druhé nic neznamena.

## Tango jako obraz postmoderních genderových vztahů

Existuje paralela mezi vývojem genderových rolí ve společnosti a v argentinském tangu? Jak bychom mohli charakterizovat dekonstruované genderové aspekty tance z obecnějšího hlediska? Ve srovnání s archetypy pozorujeme v současném argentinském tangu narušení dříve pevně dané paralely tělo – gender – genderová taneční role – performance genderu. Oproti tradiční představě tango nenutí k předem definované performanci genderu. Podobně jako je tomu v dnešní společnosti, ani v tangu nejsou genderové role dané a vykreslené jako v tradiční společnosti, jejich performance je mnohem variabilnější a mírná fluidita je společensky přijatelná. Tím připomínají charakteristiky postmoderní doby, specifické proměnou životních stylů, hodnot a destabilizací dosavadního řádu.

*Ambivalence a relativita* jsou jedněmi z hlavních aspektů postmoderní doby. Genderové role v tangu jsou při podrobnější analýze ambivalentní. Tradiční interpretace dominantní mužské role není tak jednoznačná, ženská role má skryté mocenské rozměry, které v některých strategiích a momentech převládají. Ambivalentní jsou i pocity s tangem spojované: boj/harmonie, vášně/me-lancholie.

*Pomíjivost* je znakem postmoderny i vztahů v tanci. Postmoderní člověk je sběrač epizodických a dočasných požitků a zároveň touží po pospolitosti a vztazích (Bau-mann 2002). Každé tango může být prožito jako vztah, který však končí s koncem písně. „*To spojení s partnerem je tak silné, jako byste s tím člověkem byli ve vztahu. [...] V jednom tanci prožiju celoživotní vztah. [...] V tu chvíli je pro mě tanec jako život a pokud se chci někomu úplně odevzdat, jediná možnost, jak s ním prožít tango, je tančit, jakoby to byl můj životní partner.*“ (Djapic 2009: rozhovor č. 20)

*Iluzornost* tanga se projevuje jeho teatrálním charakterem a existencí virtuální globální komunity. Lidé, kteří v reálném životě představují spíše tradiční genderový archetyp, mohou v tangu najít novou performanci svého genderu a vice versa, lidé unavení každodenní performancí povinných atributů moderního člověka nesisvázaného konvencí mohou v tanci najít řád a bezpečí tradičních rolí a opozic. Vše je iluze okamžiku a záleží na jedinečné interpretaci aktéra. Tango sice vytváří komunitu, ale v pravém slova smyslu se jedná o komunitu

pouze na lokální úrovni. Globální sítě, které díky tanci vznikají, fungují hlavně v kyberprostoru virtuálních sociálních sítí.

## Závěr

Vývoj genderových rolí v tangu zrcadlí rozpad tradičních archetypů, modelů a životních stylů. Ve srovnání s archetypy narušují současné performance genderu v tangu dosud pevnou paralelu mezi tělem, genderem, genderovou taneční rolí a performancí této role a genderu. Performance jsou variabilnější a přechody mezi nimi fluidnější. Zároveň tango sdílí mnohé charakteristiky postmoderny –

je ambivalentní, pomíjívé a iluzorní jako epizodické vztahy v postmoderní době. Ačkoli vytváří komunitu a lidé v něm hledají blízkost a vztahy, tyto vztahy mohou být krátkodobé a iluzorní jako vztah tanečnicků na parketu nebo virtuální jako globální tango komunita v kyberprostoru sociálních sítí. Zkoumání globální a lokální komunity, hranice mezi skutečností a virtualitou může být dalším tématem zkoumání fenoménu společenského významu argentinského tanga. Je komunita bez hranic – sociálních a časoprostorových – ještě komunita? Platí v tomto novém způsobu komunikace a zábavy postmoderní premisa, že „sociální život je iluze“?

## POZNÁMKY:

1. Následující text vychází ze stejnojmenné magisterské diplomové práce, obhájené v červnu 2010 na Institutu sociologických studií Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, a jeho účelem je úvod do problematiky genderové analýzy společenského tance a stručné shrnutí základních poznatků z autorčina výzkumu. Autorka se argentinskému tangu věnuje dlouhodobě jako tanečnice i jako socioložka. Pozice insidera jí umožňuje nejen zblízka pozorovat taneční komunitu, ale především chápat zákonitosti jejího fungování.
2. „Techniky těla“ jako fyzio-psycho-sociální montáž aktů analyzuje již Marcel Mauss. Procesy socializace, sociální konstrukce těla a jejich mocenský a diskurzivní rozměr nejlépe analyzují Pierre Bourdieu a Michel Foucault. Bourdieu zavádí užitečný koncept habitu (Bourdieu 1998, 2002; Foucault 1999, 2000; Mauss 1934).
3. Antropologický přístup k interpretaci tance shrnují nejlépe A. P. Royce a S. Youngerman. Sociologicko-lingvistický přístup k tanci jako prostředku nonverbální komunikace reprezentuje J. L. Hanna. Divadelní analogie interpretace tance je inspirována interakcionistickým přístupem E. Goffmana (Hanna 1979, 1988; Goffman 1999; Royce 1977; Youngerman 1975).
4. Podle Butlerové není gender trvalá vlastnost, ale dynamický proces, sociální vztah mezi sociálně konstruovanými subjekty a performance. Každodenně jej vytváříme na diskurzivní a symbolické úrovni. Performance genderu má politický charakter, protože jejím prostřednictvím potvrzujeme nebo zpochybňujeme status quo (Butler 1990).
5. Sestřih filmových scén s argentinským tangem srov. „Tango in Movies.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 6. 2010]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=VOT0MImNHS0&feature=related>>.
6. Z té doby pochází nejznámější zpěváci, skladatelé a orchestry, např. Carlos Gardel, Juan D'Arienzo, Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese.
7. Představiteli tango nuevo v tanci jsou např. Pablo Verón a Gustavo Naveira.
8. Např. orchestr Colortango.
9. Např. kapely Gotan Project, Otros Aires, Narco Tango.
10. Také v neaglicky mluvících zemích se obvykle používají americké termíny leader/follower.
11. Evropská vize jihoamerického machismu, tedy představa egoismu, hrubosti a bezohlednosti vůči ženám, je zkrácená. V Argentině znamená především oddělení mužského a ženského světa, ale i vzájemný respekt (Nau-Klapwijk 2000: 157–165).
12. Jungův termín archetyp budeme používat pro označení tradiční představy tanečnice/tanečnicka argentinského tanga s tradičními atributy femininity a maskulinity. Stereotyp je zjednodušující souhrnný popis určité společenské skupiny, který může být pozitivní i negativní. Stereotypy týkající se představ o mužích a ženách nazýváme genderové stereotypy (Renzetti & Curran 2005: 20–21).
13. Podle strukturalistické teorie jsou binární systémy fundamentálním organizačním systémem lidské kultury, filozofie a jazyka. Poststrukturalismus kritizuje fakt, že západní společnost často považuje jednu část binárního systému za dominantní, proto se snaží tyto opozice dekonstruovat. Dichotomie je logický koncept rozdělení celku na dvě části, které se vzájemně vylučují a zároveň tvoří kompletní celek (Barnard – Spencer 2006).
14. „Prague Tango Alchemie 2010 – Black milonga – Martin Maldonado & Maurizio Ghella.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 6. 2010]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=pfWFHcVYPsw>>; „Prague Tango Alchemie 2010 – Red milonga – Martin Maldonado & Maurizio Ghella 3.“ *YouTube* [online] [cit. 15. 6. 2010]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=NUsQuEHhkn8&feature=related>>.

## LITERATURA:

- Azzi, María Susana – Collier, Simon – Cooper, Artemis – Martin, Richard 1995: *Tango! The Dance, the Song, the Story*. London: Thames & Hudson.
- Barnard, Alan – Spencer, Jonathan (eds.) 2006: *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean 1996: *O svádění*. Olomouc: Votobia.
- Baumann, Zygmunt 2002: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Bourdieu, Pierre 1998: *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.
- Bourdieu, Pierre 2002: *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.
- Butler, Judith 1990: *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Denniston, Christine 2007: *The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance*. London: Anova.
- Djapic, Nenad 2009: *Tak se tančí tango argentino v Praze. Así se baila el tango argentino en Praga*. Praha: Česká televize. (DVD)
- Dorier-Apprill, Elisabeth (ed.) 2001: *Danses latines. Le désir des continents*. Paris: Editions Autrement.
- Foucault, Michel 1999: *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové.
- Foucault, Michel 2000: *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin.
- Fraserová, Nancy – Honneth, Axel 2004: *Přerozdělování nebo uznání?* Praha: Filosofia.
- Giurchescu, Anca 1998: *Interpreting a Dancer's Discourse on Improvisation*. Istanbul: Dans Müzik Kültür – Boğaziçi University Folklore Club.
- Goffman, Erving 1999: *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- Hanna, Judith Lynne 1979: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Austin and London: University of Texas Press.
- Hanna, Judith Lynne 1988: *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago – London: University Of Chicago Press.
- Lipovetsky, Gilles 2000: *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. Praha: Prostor.
- Mauss, Marcel 1934: Les techniques du corps. *Journal de psychologie* 32, s. 271–293.
- Nau-Klapwijk, Nicole 2000: *Tango, un baile bien porteño*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Renzetti, Claire M. – Curran, Daniel, J. 2005: *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.
- Royce, Anya Peterson 1977: *The Anthropology of Dance*. Bloomington – London: Indiana University Press.
- Stavělová, Daniela 2003: Jak se dnes v Čechách tancuje. *Otázky taneční antropologie. Národopisná revue* 13, č. 2, s. 67–69.
- Thompson, Robert Farris 2005: *Tango: The Art History of Love*. New York: Vintage Books.
- Torp, Jörgen 2008: The Hidden Structures of Tango as an Improvised Dance. In: Dunin, Elsie Ivancich – von Bibra Wharton, Anne (eds.): *Proceedings of the 23<sup>rd</sup> Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, s. 133–140.
- Youngerman, Suzanne 1975: Method and Theory in Dance Research. *An Anthropological Approach. Yearbook of the International Folk Music Council* 7, s. 116–133.

## DALŠÍ ZDROJE:

- Djapic, Nenad 2009. Rozhovory s tangueros (40 audiozáznamů).
- Nováková, Tereza 2008. Rozhovor se Sharnou Fabiano (audiozáznam).

---

## Summary

### Argentine tango: a gender image of the society

The contribution features the parallel between the development in gender relations and in dance. The objective is to verify the hypothesis that the reflections of social changes in cultural phenomena become evident – in case of Argentine tango – through the transformation of traditional roles, interfering with the hitherto firm parallel: body – sex – gender – gender's dance role – gender's performance. In the preamble, the author introduces the phenomenon of Argentine tango and the social and anthropological background of her research, which allows analyzing the human body and its motion as a text in context. In the first part of the essay, she introduces the reader to the history, development, structure, and etiquette of Argentine tango. Essential for the essay is its closing part, an analysis of the tango gender structure and its transformations in time, analyzing the structure, performance, interference, and deconstruction of gender stereotypes and archetypes in tango. The author points out an apparent hierarchy of those concepts and their postmodern characteristics.

**Key words:** Dance anthropology, dance sociology, dance, Argentine tango, body, stereotype, nonverbal communication, performance

# CAPOEIRA JAKO POLITICKÝ FUNKČNÍ FENOMÉN

Kristýna Slezáková

Capoeira je brazilské<sup>1</sup> bojové umění, někdy vnímané jako tanec, které se kromě Brazílie rozšířilo nejprve ve Spojených státech amerických a v zemích jižní Evropy, ale dnes ho najdeme již prakticky po celém světě. Běžným zjednodušeným obrazem capoeiry je uzavřený kruh (*roda*) tleskajících a zpívajících lidí v bílém oblečení (*abadá*), vedený skupinou hráčů na hudební nástroje (*bateria*) v jeho čele. Uprostřed kruhu se dva hráči (*capoeiristas*) pohybují dle rytmu hlavního nástroje (*berimbau*) ve zdánlivém souladu či v očividné opozici.

Existuje mnoho podob capoeiry, dvě z nich jsou stylově vyhraněné a všeobecně přijímané: capoeira angola<sup>2</sup> a capoeira regional.<sup>3</sup> V současnosti již někteří odborníci vydělují další styl, tzv. capoeira contemporânea čili současná, pojem rozšířený především na Bahii,<sup>4</sup> kde vykrytalizovaly první dva uvedené styly. V první polovině 20. století vytvořil bahijský *mestre*<sup>5</sup> Bimba regional. Následně *mestre* Pastinha (také z Bahie) pojmenoval tradiční způsob hry angola, aby ji od nové regional odlišil. Ke konci století pak mísením tradic, způsobeným zvýšenou fluktuací *mestres* i ostatních učitelů a rozšiřováním capoeiry za hranice Brazílie, vyvstal problém jak nazvat moderní podobu capoeiry, kterou necharakterizuje ani krajně vymezená angola ani jednoznačně popsaná regi-

onal. Současná capoeira má ambice brát si z obou vyhraněných forem to nejlepší, tedy mj. kombinovat účelnost boje s tradičními rituály. Capoeira *carioca*,<sup>6</sup> tedy capoeira z Ria de Janeiro, nikdy žádné specifické pojmenování nedostala, a přestože pojmy angola i regional jsou platné a přijímané všeobecně, mnozí *Cariocas*<sup>7</sup> dodnes odmítají moderní capoeiru kategorizovat. Tradice Bahie, resp. hlavního města Salvadoru naproti tomu vedla k vydělení nového stylu contemporânea. Přestože i *mestres* v Rio chápou nutnost pojmenovat nový styl a v roce 2009 jsem se např. setkala s názvem, který vyjadřuje „svobodu capoeiry“ a vystihuje tak její moderní podobu – capoeira *estilo livre*,<sup>8</sup> se kterým mě seznámil *mestre* Zezeu, zatím nedošlo ke všeobecnému konsenzu ani mezi vědci ani mezi samotnými capoeiristy.

Protože se capoeira neustále vyvíjí, můžeme být přímými svědky jejích poměrně radikálních proměn. Zásadní vliv na její podobu mají proměny společnosti, ze které vzešla a naopak, capoeira sehrává ve společnosti významnou roli. Změny ve vnímání i přijímání capoeiry v Brazílii přímo souvisely se zvraty a boji na politickém poli. Rozdělením studie na několik historických fází utváření Brazílie se pokusím poukázat na to, jak se v rámci oněch období proměňovala capoeira, abych se pak závěru mohla pozastavit nad její současností. Je důležité vyzdvihnout její socializační funkci a povšimnout si procesu, kterým se oddechová aktivita marginální zotročené komunity vyvinula v celosvětově populární fenomén stírající rozdíly mezi skupinami odlišnými v tom nejširším slova smyslu.

## Salvador kontra Rio de Janeiro

Záhy v počátcích osídlování jihoamerického kontinentu v roce 1500 se začala nejrychleji rozvíjet jeho severovýchodní část. Salvador jako přístav a oblast Recôncavo<sup>9</sup> jako zdroj cukru a tabáku tvořily od počátku ekonomické centrum země, až do přelomu 17. a 18. století, kdy bylo v zemi po úporném hledání konečně objeveno zlato a jiné nerostné suroviny v oblasti Minas Gerais. Vhodná poloha přístavu Rio de Janeiro v blízkosti dolů způsobila příliv pracovních sil a zasloužila se o zlepšení postavení města, spory o brazilská území mezi Španělskem a Por-



Moderní podoba capoeiry. Skupina International Capoeira Raiz. Všechna foto B. Stawiariski 2010.

tugalskem si mezitím vyžádaly převelení strategického centra blíže ohniskům sporů. Roku 1763 proto převzalo Rio de Janeiro od Salvadoru funkci hlavního města. V roce 1808 se do nové metropole přestěhoval celý portugalský dvůr prchající před vpádem Napoleona. Pro Rio to znamenalo příliv bílé evropské šlechty a mnoho dalších politických i ekonomických změn. Severovýchod naopak ztratil na síle, zaznamenal ekonomický úpadek a dodnes zůstal jednou z nejhudších oblastí celé Brazílie.

Určitá rivalita mezi dvěma metropolemi, zakořeněná zřejmě již v dobách utváření Brazílie, se dodnes zrcadlí i v capoeirě. Abychom se zorientovali v propojení capoeiry s politickým vývojem, je nutné si povšimnout, jak rozdílná atmosféra (velmi těžko postižitelná slovy) vládne v obou městech a jak obě mezi sebou neustále soupeří o prvenství v zásluhách v rámci capoeiry, většinou virtuálně, formou více či méně mírumilovných diskusí mezi *capoeiristy*.

### Tanec, boj i hra

Capoeira je často přirovnávána k tanci nebo je s ním přímo zaměňována a má s ním nepochybně hodně společného.<sup>10</sup> Moderní formy capoeiry mohou být zaměřeny na element libosti, mít tedy spektakulární charakter. V současné době je show capoeiry na večírcích žádána podobně jako např. taneční vystoupení, neboť ta absorbovala určité vizuálně velmi atraktivní akrobatické prvky. Stejně jako tanečník i *capoeirista* komunikuje řečí těla, jeho pohyb je komplexem kodifikovaných signálů. Nezainteresovaný divák může získat pocit, že jde o domluvenou choreografii, jelikož není schopen vysledovat signály, které k sobě dva hráči pohybem vysílají. Capoeira však není tanec. Jde tedy o bojové umění, o soustavu postupů, které učí, jak se chovat v boji? Aikido, karate či kung-fu se také předvádějí na pódiích pro diváky, neboť jsou divácky přitažlivé, ale nikdo nepochybuje o jejich bojovém charakteru. Proč je tedy capoeira vnímána jako tanec? S tanečními projevy ji spojuje především přítomnost hudebního doprovodu a ustálený základní krok *ginga*.<sup>11</sup> Prvek, který hlavně odlišuje capoeiru od tance, je element boje a agresivity. Jako praktikující *capoeirista* a zároveň profesionální tanečník jsem přesvědčená, že capoeira je především bojový systém, či spíše systém respektující pravidla bojového umění.<sup>12</sup> Nasvědčuje tomu skutečnost, že podoba capoeiry blízká běžným tanečním projevům, která se vyvíjela v jistých

podmínkách jedné oblasti (Salvador, Bahia), byla společností v průběhu 19. století přijímána jinak a lépe, než vpravdě brutální bojová forma získávající svou podobu v podmínkách oblasti jiné (Rio de Janeiro). Obě základní formy se navzájem ovlivňovaly a obě reagovaly na sociopolitickou situaci země. Obě formy capoeiry spojuje rasová problematika. Avšak proměny capoeiry *carioca* s politikou přímo souzněly a odrážely politické zvraty, zejména v průběhu 19. století a dále i v první polovině století dvacátého.

### Kořeny capoeiry: mýty, teorie a fakta

O způsobech a důvodech vzniku capoeiry se vedou bezbřehé diskuze. Existuje již mnoho tezí a knih podložených systematickým výzkumem. Materiály však zůstávají roztroušeny, sesbírat je ze všech koutů světa, zpracovat tak, aby vytvořily smysluplný kontext a dále z nich čerpat, vyžaduje velké a nákladné úsilí. Tím spíše, že capoeira je protkána mýty a legendami, živými samotnými učiteli capoeiry natolik, že se stávají oficiálně předkládanými fakty.

Nestor Capoeira (1999) vyděluje tři základní teorie, které vycházejí z víceméně historického základu a týkají se zmytizovaných postav a událostí.

Zkazku o tom, že černí otroci přivlečení do Brazílie z Afriky hledali způsob, jakým by se vymanili z područí svých pánů, a nacvičovali proto tajně bojové umění, vypráví celá řada učitelů capoeiry. Aby prý otroci dosta-



Hra v rodě capoeiry na workshopu skupiny Internacional Capoeira Raiz v Polsku. Na berimbau hraje „mestre“ Chapão.

tečně zakryli nácvik boje, vytvořili taneční krok – *ginga*, který vkládali vždy, když se blížil někdo z hlídačů otroků (*capitães de mato*). Teorie je velmi rozšířená, pravděpodobně první, kterou každý uslyší, leč chabě podložená. První otroci přivlečení do Brazílie okolo roku 1530<sup>13</sup> sebou přivezli části domorodých kultur jako hudbu, zpěv, náboženské kulty apod. V nejranější fázi se jejich činnosti těšily jisté podpoře či spíše toleranci. Vyvolávaly dobrou náladu, zlepšovaly pracovní morálku, snižovaly riziko rozbrojů a potencionální vzpoury. Prvky boje, ze kterých se snad později zrodila capoeira, sloužily zároveň k vytváření vnitřní hierarchie otrocké komunity, v níž se mnohdy setkali zástupci původně znepřátelených afrických kmenů, pokračujících v drobných válkách i v novém světě. Nelze tedy předpokládat, že by se otroci museli skrývat v polích, aby nacvičovali boj. Nejsilnějším argumentem proti teorii je pak skutečnost, že capoeira v podobě, kterou známe dnes, v té době s největší pravděpodobností vůbec neexistovala. Zmínky o ní absentují jak v oral history, tak v písemných pramenech z této doby.

Druhá teorie spojuje vznik capoeiry s *quilombos*, osadami uprchlých otroků, které zároveň fungovaly jako útočiště pro společenské odpadlíky z řad bílých kolonizátorů nebo případně původních indiánských kmenů. *Quilombos* schopné vlastní organizace vězely jako trn v oku otrokářské společnosti. Národ, jehož identita měla být potlačena a kterému určili osud poslušného psa, projevil potenciál spolupracovat a podvolit se jinému, vlastnímu řádu. Nej-



Akrobacie jako součást moderní hry capoeira. Skupina International Capoeira Raiz.

významnější z nich, *Quilombo dos Palmares*, soběstačná jednotka se zhruba 30 000 obyvateli vedená králem Zumbím odolala mnoha mohutným nájezdům a pokusům ze stran otrokářů o jeho zničení, až nakonec podlehl drtivé přesile. Zumbí bojoval do posledního dechu, byl však sťat a *quilombo* rozprášeno. Legenda mj. praví, že si Zumbí vzal život sám, aby unikl potupné smrti cizí rukou. Datum jeho smrti, 20. listopad 1695, je v některých státech Brazílie slaven jako *Dia da Consciência Negra*.<sup>14</sup>

Zejména mezi mistry capoeiry angola si drží dobrou pozici teorie o jejím původu v brutálním africkém zasvěcovacím rituálu *n'Golo*, v překladu *Jogo de Zebra* (Hra zebry). Neves e Sousa, malíř a cestovatel po Africe, podal svědectví o boji tak podobném capoeiře, že jej pokládal za jejího původce. Informoval o něm již stárnoucího *mestre* Pastinha. *Mestre* teorii přijal za jednu z možných a díky souhře několika okolností se nikdy neprokázaný mýtus postupně stal jednou z prosazovaných „pravd“.

Významné postavy dějin capoeiry se vznášejí na křídlech bajek o nepřemožitelnosti (Zumbí na konci 17. století) či létání (Besouro na přelomu 19. a 20. století),<sup>15</sup> a nakonec i *mestre* Bimba, žijící již v době fotografie a prvních filmů, je dodnes považován za jakéhosi železného muže, který jediným kopem dokázal vyhrát zápas s kýmkoliv, kdo se mu postavil. Naším úkolem však není legendy vyvracet. Skutečnost, že tak mladý jev disponuje bohatým mytickým podkladem, je naopak velmi zajímavá.

Historik Matthias Röhrig Assunção (2005) zkoumá vznik capoeiry z hlediska etnické problematiky. Ve svědectví zasazeném do širokého kontextu celosvětových dějin referuje o neustálých sporech vedených o to, zda capoeira vznikla již v Africe, resp. jako pozůstatek černé rasy dovlečené do Brazílie, nebo jestli je čistě brazilská, pochází-li tedy od původních obyvatel, konkrétně od indiánského kmene Tupí-Guaraní, či konečně zda capoeiru vytvořili míšenci, po staletí nejsilněji marginalizovaná sociálně-rasová skupina. Obhajování jednotlivých teorií se v průběhu času měnilo spolu s proměnami vnímání pojmu „brazilství“ a se změnami přístupu k rasové problematice. Prvotní nacionalismus vedl ke hledání kořenů capoeiry mezi původními rodilými Brazilci, tedy Indiány. Mnozí autoři pseudoodborných článků neváhali zfalšovat data či prameny, aby dokázali, že capoeira je kulturní projev indiánský a nikoliv „nečistý“, míšenecký. Naopak v době, kdy bylo třeba se národně definovat a potlačit názory o afrických kořenech, byl na místo Indiána jako

tvůrce capoeiry dosazen právě míšenec. Považovalo se za lepší býtí mulatem než vývojově nižším Afričanem apod. V souladu se změnami přístupů k rasové problematice tyto názory kolísaly a přikláněly se k té či oné teorii. Assunção se navíc zabývá otázkou hlubokých a dávných kořenů capoeiry, jelikož zmínky o ní nalézáme prokazatelně až v počátcích 19. století. Obhájcí teorií o vzdálených kořenech fenoménu často argumentují populárním mýtem o spálení všech materiálů, které by mohly podat svědectví, Ruiem Barbosou v roce 1890.<sup>16</sup> „Ať je to jakkoliv“, referuje, „dokumenty změněné v prach reprezentují pouze úzkou část archivních záznamů o otroctví. Jak každý student v Brazílii ví, stovky a tisíce materiálů dokumentujících otroctví stále existuje v brazilských archivech a mnoho historiků s nimi několik posledních desítek let pracuje.“ (Assunção 2005: 8)

Jako nejpravděpodobnější se jeví ty výklady, které vysvětlují capoeiru jako směsici vlivů kultur z nejrůznějších koutů Afriky zformovanou v interakci s novým prostředím v Brazílii. Otrokářské lodě od afrických břehů mířily zejména do tří přístavů – Salvadoru na Bahii, do Recife ve státě Pernambuco a do Ria de Janeiro. Capoeira se podle všeho zrodila především v těchto třech oblastech, pravděpodobně v průběhu 19. století, v době otroctví a těsně po aboliici v roce 1888.<sup>17</sup>

Vzhledem k tomu, že nás bude zajímat především politický koncept capoeiry, je nezbytné nakonec zmínit její urbanistický rys, který ve svých monografiích vyzdvihuje zejména Carlos Eugênio Líbano Soares (1994, 2001). Jeho dílo vychází z dobových policejních záznamů, což samo o sobě svědčí o pouličním původu fenoménu. Charakter hry z ulice zůstal capoeiře dodnes, jedním z prvků utvářejících capoeiru je *roda de rua* (pouliční *roda*). Nicméně důraz na městský charakter capoeiry nemění nic na žhavosti diskuzí o platnosti teorií založených na mytických podkladech.

### Reformy po roce 1808 a vznik *maltas* v Riu de Janeiro

V roce 1808 po napadení Portugalska Napoleonem prchnul portugalský královský dvůr do Brazílie. Evropská šlechta přivezla do svého nového domova vlastní zvyky, které se brzy počaly střetávat s jinakostí života v tropické kolonii. Do příchodu královské rodiny v Brazílii neexistovala profesionální policejní instituce. Jan VI. tedy jako první ustanovil v Riu de Janeiro policejního intendanta

a instituci nazvanou Královská policejní garda, zaměřenou především na potlačování chování, které shledávali „neakceptovatelným“. Činnosti jako potulka, podezřele bezcílné postávání, to vše vyžadovalo umravňení. První zmínky o souhrnném názvu společensky nežádoucích činností, o capoeiře, resp. o *capoeiras* či *capoeiragem*<sup>18</sup> nacházíme zejména v dobových policejních archivech (srov. Soares 2004). Ustanovení policejního aparátu lze označit za počátek nejprve mírné a ve finále kruté represe capoeiry, která vyústila v roce 1890 v její postavení mimo zákon. Capoeira existovala již na počátku 19. století zhruba v podobě, v jaké ji známe dnes. Na Bahii postupně získávala svou tiše tolerovanou podobu blízkou folklorním projevům, zatímco v Riu se vyvíjela směrem k násilné formě vzbuzující nevoli veškerého „slušného“ obyvatelstva.

Ulice jednoho z prvních brazilských velkoměst v raném 19. století nemohl nikdo pokládat za bezpečný prostor. Pohybovala se po nich spousta otroků, kterých se mnohdy báli jejich vlastní páni, objevovali se první svobodní černoši či chudí přistěhovalci a ti všichni zpestřovali život slušným obyvatelům, především bílým a početně menšinovým. V rámci protispolečenské činnosti zvané *capoeiragem*, která nezahrnovala pouze capoeiru<sup>19</sup> samotnou, ale i další prohřešky jako např. drobná napadení, bitky, vyvolávání pocitu obecného ohrožení, se začala formovat společenství individuí provozujících podvratnou činnost, tzv. *maltas*.<sup>20</sup> V první polovině století šlo o nepočetné skupiny dvou až čtyř osob, svolávajících se smluvnými



Akrobacie jako součást moderní hry capoeira. Na obr. „instrutor“ Fungui a „professor“ Gigante, oba ze skupiny International Capoeira Raiz.

signály hvízdáním a schopné se rychle sdružit a stejně rychle zmizet, jakmile se přiblížil někdo z *morcegos*, jak se slangově označovali policisté. Vytvoření *maltas* poukazuje na solidaritu pouliční komunity a na rezistenci vůči společenskému zřízení. Bandy si mezi sebou vymezovaly území a vytvářely si vlastní hierarchii a právě v rámci půtek o životní prostor dostávala jejich capoeira děsivou násilnou podobu. *Capoeiras* vyvolávali neklid zejména drobnými akty ohrožování – např. nosili u sebe nože či břitvy (břítva je jeden ze základních znaků spojovaných s capoeirou) a dřevěné hole, a zejména se vyznačovali, ve chvílích přímého střetu, užíváním *cabeçadas*<sup>21</sup> či *ras-teiras*,<sup>22</sup> tedy zvláštními technikami neznámého souboje. Oficiálně došlo k prvnímu zatčení za přečin zvaný capoeira 10. srpna 1810, zatčeným byl otrok Felipe, majetek Francisca José Alveze (Soares 2004: 73). Od té doby figurovala capoeira v záznamech policie v Riu de Janeiro jako jeden z nejčastějších přečinů.

Strážci pořádku nedokázali s *maltas* rovnocenně bojovat, což je vedlo k tomu, aby se sami začali učit capoeiru používat. Na jedné straně tedy policisté studovali bojový systém, který se na straně druhé snažili potírat. Ale nejen to. Jako relaxační aktivita capoeira brzy našla spoustu příznivců i mezi zákonodárci a určité skupiny *capoeiras* tak začaly získávat mecenáše a ochránce. Tehdy poprvé se ilegální a zákonodárný systém promíchaly. Značnou výhodu poskytovala policii neurčitost zákonů jak v popsání samotné zločinné činnosti, tak v nekonkrétním



Hra v rodě. „Mestre“ Bailarino a „instrutora“ Corujinha, skupina *International Capoeira Raiz*.

„stanovení trestů. Policejní úřad tudíž mohl udílet kruté tresty za nevelké přestupky, ale stejně tak jiné přečiny přehlížet či zahladit. Propojení ilegality *maltas* s vysoce postavenými mecenáši se stalo charakteristickým rysem ambivalence capoeiry.

*Maltas* postupně nabíraly na síle sebevědomím i početně. Přestože tresty byly kruté, až tři sta ran bičem či dlouhý žalář, *capoeiras* nadále brázdili ulice a provozovali to, co Soares (2004: 64) nazývá „rebelie nízké intenzity“. Skutečnost, že v celém městě začali černoši početně převažovat nad bělochy, tvořila významný faktor a problém tak dosáhl stěžejní únosné míry.

### Válka proti Paraguayi a vznik *Flor da Gente*

Válku proti Paraguayi vyzdvihují Assunção (2005: 88, 103–104) i Soares (2009) jako klíčový moment brazilských dějin. Situace po válce výrazně ovlivnila vztah společnosti k občanům s tmavou barvou pleti, stejně jako zapůsobila na černochoy samotné v rámci sebepojetí.

Brazílie vstoupila do války v roce 1865. Vláda se rozhodla naverbovat pro tuto příležitost *capoeiristy* pochytné na ulicích či přímo v domech a ty, kterým byla cesta do války určena jejich otrockým stavem. Odliv *capoeiras* z ulic měl zřejmý dopad na celistvost a strukturu *maltas*, což bylo také jedním z cílů vlády. *Capoeiristé*, kterým byla v případě, že přežijí, garantována svoboda, se však z války vrátili jako skuteční hrdinové a hledali znovu svá místa v bandách. Drobné *malty* se dle svého složení politicky definovaly a rozdělily do dvou velkých skupin s jasnou politickou orientací: Nagôas identifikující se s konzervativci a Guaiamús stojící na straně republikánů. Politické moci vycítily potenciál *capoeiras* jako nástroje získávání moci, načež místo předešlých drobných propojení mezi několika jednotlivci narostla spolupráce do obřích rozměrů v nejvyšších politických kruzích.

Brzy po válce prosadila monarchie Zákon svobodného lůna (*Ventre Livre*, 1871), podle kterého se děti otroků stávaly svobodnými. Málo vzdělaná masa otroků se naladila pro-monarchisticky, jelikož nebyla schopna vnímat skutečnost, že právě monarchie otroctví utvořila a fungovala na něm 300 let. Na tomto podhoubí vyrostlo seskupení *capoeiristů* s názvem *Flor da Gente* (Výkvět lidu), bojující pod vlajkou konzervativců. Bojující doslova, neboť aby umožnili konzervativcům vyhrát volby, postavili se např. přede dveře volebních míst a liberály doslova vykopali ven. Koalice politiků s *capoeiristas* nikdy nedržela pevněji

než v této době a capoeira si začala žít vlastním životem. Díky podpoře politických představitelů mohli *capoeiristé* páchat drobné zločiny a „zlobit“, a pokud křehkou hranici překročili, jejich přečin byl rychle zahlazen.

### **Guarda Negra jako výsledek ošidné svobody po abolicí**

*Flor da Gente* tvořil jen předstupeň ještě radikálnějišího uskupení, zformovaného v roce 1888 v reakci na abolicí a na čím dál citelnější směřování Brazílie k vyhlášení republiky. *Guarda Negra* (Černá garda) zůstává zatím zahalena závojem různých teorií a přístupů (Soares 1994: 225–227), nicméně uzavírá jednu velkou kapitolu v rámci tématu capoeira a politika, jelikož po jejím rozprášení capoeira zmizela na celá léta z ulic Ria de Janeiro. Stejně jako *Flor da Gente* vyvolávala *Guarda Negra* potyčky s republikány, do kterých policie někdy zasáhla a jindy je přehlížela. Tehdejší tisk pojmenoval *capoeiristické* hnutí *Partido Capoeira* (Soares 2009). Hnutí zahrnující pojmy *Guarda Negra* i *Partido Capoeira* (Capoeiristická strana) vyjadřovalo jasné a poprvé v dějinách hrdé rasové vymezení a bojovalo proti čemukoliv, co souviselo s otrokářskou tradicí. Samotný pád otroctví však Brazilce s africkou krví zklamal. Společnost vznesla nové požadavky a nezměnila svůj chod ze dne na den. Využívala bývalé otroky jinak, tentokrát mj. v politických intrikách, avšak nadále pouze využívala. *Guarda Negra* si tak na určitou dobu získala dokonce přízeň tisku, ale veřejnost se cítila čím dál více ohrožována střety na ulicích. Těsně před prohlášením republiky byl jmenován šéfem policie Sampaio Ferraz, který uvedl v chod mašinerii směřující k totálnímu vypuzení capoeiry z ulic. Zatýkání, odesílání do věznic a posléze do vyhnanství na ostrov Fernando de Noronha, kde zmizeli *capoeiras* do slova navždy, trvalo měsíce a v říjnu 1890 postavil nový trestní zákoník capoeiru definitivně mimo zákon.

### **Prostor pro capoeiru v rámci populismu**

Po celé toto období capoeira přežívala na Bahii, zejména v hlavním městě Salvadoru. Zatímco v Rio de Janeiro skutečně na konci 19. století téměř zanikla, na Bahii přežila, zřejmě díky elementům hravosti a teatrálnosti, převážujícím nad skutečnou agresivitou. V souvislosti s přílivem dalších bojových systémů zejména z Východu se objevily hlasy volající po ustanovení národního brazilského sportu a spolu s nimi vyvstaly první spory o efektivitu toho kterého

bojového umění. Příchozí mistři např. z Japonska (jiu-jitsu či judo) vyzývali Brazilce k přímému poměření sil v ringu. V roce 1909 došlo k zápasu mezi japonským šampionem Sada Miako, učitelem jiu-jitsu, a černým *capoeiristou* Círiacem da Silva, kdy Círiaco přezdívaný Macaco knock-outoval japonského bojovníka jediným kopem (Assunção 2005: 129–130). Zápas znamenal zásadní mezník směrem k oživení a jisté sociální „rehabilitaci“ capoeiry. Importované systémy jako jiu-jitsu, judo, karate či aikido posloužily jako příklad prospěšnosti bojové aktivity v rámci tělocviku, setkání s nimi vedlo k potřebě učinit i z capoeiry tělovýchovnou záležitost. V Rio de Janeiro se o to postarali Anibal Burlamaqui a Agenor Moreira Sampaio, známý jako Sinôzinho. Oba převedli capoeiru do prostých prvků posilujících svalstvo a podporujících postřeh či odolnost, ale zcela pominuli hudební část či ritualitu. Mnozí je proto odsoudili a odmítli počítat ke kultuře capoeira. André Luiz Lacé Lopes<sup>23</sup> (1999) naopak vyzdvihuje jejich zásluhu na tom, že capoeira přežila.

V roce 1930 převzal moc nad Brazílií populistický prezident Getúlio Vargas. Capoeiru zřejmě viděl jako dobrý způsob získání hlasů lidu a povolil praktikovat ji v uzavřených prostorách a za dohledu policie. Takto vytvořené skuliny v zákoně využil mladý bahijský capoeirista *mestre* Bimba.

*Mestre Bimba* – vlastním jménem Manuel dos Reis Machado – se narodil roku 1900 v Salvadoru. Přes přetrvávající ilegalitu capoeiru nejen od dvanácti let praktikoval, ale začal ji později také učit a v roce 1932 otevřel první akademii capoeiry. Do této doby nebyla capoeira skutečně vyučována. *Capoeiristé* se učili jeden od druhého pozorováním a systémem „pokus – chyba“. Zásluhou *mestre* Bimby nebylo jen založení první akademie capoeiry, čímž započal epochu akademií capoeiry. Bimba především ustanovil nový styl výuky, vytvořil metodické postupy a dal vzniknout novému proudu capoeiry, které dnes říkáme regional. Založil výuku na tzv. sekvenci (*sequência*)<sup>24</sup> útoku a obrany, sadě pohybů, které studenti mnohokrát opakovali, aby v nich získali kvalitu a vytrvalost. Nepochybně ho ovlivnily právě výše uvedené události, na jedné straně příliv bojových technik z Východu, na straně druhé diktatura žádající propojení těla i ducha v bezvadný mechanismus. Hlavně však *mestre* Bimba nebyl spokojen s tradiční bahijskou capoeirou a nepovažoval ji za efektivní. Proto ji v první řadě „zvedl ze země“ – hra nízkou při zemi se proměnila ve hru vestoje s rychlými a nebezpečnými kopy

– a vložil do ní prvky z dalších technik, tj. porazové techniky připomínající jiu-jitsu, údery boků způsobující narušení rovnováhy soupeře pocházející zejména z *batuque*,<sup>25</sup> či přímé kopy *ponteira* a *martelo* evokující karate a další.

Bimbova akademie jako první definovala pravidla, která bylo nutno dodržovat, aby ji student mohl navštěvovat. Musel nosit čistou uniformu, nepít a nekouřit či nemluvit zbytečně na lekcích apod. *Luta Regional Baiana*, jak nazval Bimba svou capoeiru, mimo jiné tímto poprvé přitáhla příslušníky vyšších sociálních tříd, a především studentů, čili budoucí vzdělanostní elity,<sup>26</sup> ovšem nikdy nezavřela dveře před černým *capoeiristou* z ulice.

Mnoho *capoeiristů* dodnes vyčítá Bimbovi, že capoeiru zmechanizoval, učinil z ní tělocvik a zbavil ji rituálu, kouzla hry a nepostradatelné vychytralosti. Pro účel dát capoeiře přežít však byly jisté ústupky nepostradatelné. Bimba sám hrál capoeiru vychytrale, vládl schopností *malícia*,<sup>27</sup> byl také *ogã candomblé*.<sup>28</sup> Pravděpodobnost, že by tento muž činil všechno neuvědoměle, je mizivá. Vše, co vykonal, se naopak jeví velmi promyšlené, přestože některé počiny či výroky velkého mistra svědčí o pravém opaku. I skutečnost, že nakonec zemřel v bídě a sám, aniž byl schopen ze svých činů vytěžit, ukazují na až naivní povahu velkého muže. Existují hlasy o tom, že to nebyl Bimba, kdo ustanovil regional, nýbrž jeho následovníci, kteří vše sepsali a uspořádali. I tuto možnost lze připustit. Je však třeba vzít v potaz, že *mestre* Bimba neuměl psát ani číst, a tak

jednoduše nemohl své myšlenky sepisovat.<sup>29</sup> Zdá se, že učinil to nejlogičtější, co se v dané situaci udělat dalo – přenechal splnění tohoto úkolu těm, kteří to uměli lépe. Bimba obratně využil skulinu, kterou mu poskytlo momentální politické zřízení, a dal capoeiře nový směr, který určil její další cestu. Zemřel ve státě Goiânia v roce 1974. Jeho odkaz udržuje skupina Filhos de Bimba pod vedením jeho syna, *mestrehu* jménem Nenel.

Matthias Röhrig Assunção se přímo zmiňuje o politickém smýšlení uvnitř komunity Bimbových studentů. Uvádí, že „v průběhu čtyřicátých let navštěvovalo akademii mnoho antifašisticky orientovaných intelektuálů [...], v roce 1946, během krátkého období legality, Komunistická strana Brazílie zařadila capoeiru v rámci oslav dvacátých čtvrtých narozenin strany“. Avšak „Bimba posléze zakázal aktivity strany v akademii, jelikož jeho jedinou stranou byla regional“ (Assunção 2004: 142–143).

*Mestre* Pastinha, druhá velká postava capoeiry nejen na Bahii, se narodil také v Salvadoru, a to roku 1889. Stal se hlavou akademie založené roku 1941, kde začal vyučovat tradiční styl, kterému dali jméno *capoeira angola*, aby ho odlišili od *capoeiry regional*. V rámci oral history se traduje, že pojmenování *angola* pochází od národa, který se v otroctví projevoval jako nejsilnější a nejodolnější.

Spory o to, která *capoeira* je lepší, efektivnější, opravdovější, se zřejmě povedou neustále. Zastánci angoly mají tendenci vyčítat regional mechaničnost a absenci rituálu. Regional se naopak vysmívá *angoleiros* pro nedostatek bojové efektivnosti. Nicméně bez *mestrehu* Bimby a *capoeiry regional* by rituální tradiční *capoeira* možná skončila coby folklorní zábava nepočetné skupiny potomků Afričanů na brazilském Severovýchodě. Ať však byla síla Bimbovy osobnosti sebevětší, bez příznivé půdy, kterou mu nakypřily politické změny, by těžko později sklízel tak šťavnaté ovoce. Jeho regional se rozvíjela a Bimba se svými žáky cestoval, aby ji propagoval. *Mestrehu* charisma by k prosazení regional nestačilo, kdyby nebyl zároveň velký diplomat a nepodařilo se mu setkat s nejvyššími politickými představiteli, kteří jí nakonec otevřeli dveře. Cesta k širší veřejnosti vedla skrze výše postavenou, bílou část společnosti a nelze pochybovat o tom, že z odkazu tohoto období *capoeira* žije v Brazílii (a nejen tam) dodnes. Avšak stejně tak ji nadále provází obraz mladého mulata s holí a břitvou šířícího neklid a strach a vyšší společenská třída se na ni dodnes často dívá skrz prsty, či – lépe řečeno – o capoeiře ve skutečnosti příliš mnoho neví.



Lekce hudby: zleva berimbau, buben nahrazující atabaque, dvě pandeiras a vpravo tři berimbau. Další účastníci tleskají a zpívají. Vlevo u pandeiras „mestre“ Bailarino. Skupina Internacional Capoeira Raiz.

## Vojenská diktatura až současnost

Přibližně v padesátých letech 20. století začala určitá část bahijských *capoeiristů* odjíždět do Ria de Janeiro a São Paula, jelikož capoeira tam byla díky téměř dokonalému vymýcení v nedávné minulosti takřka neznámá a město tak skýtalo lepší pracovní podmínky pro mladé capoeira profesionály. Kolem roku 1960 absolvovalo několik mladých zástupců střední *carioca* třídy lekce právě u příchozích Bimbových žáků. Posléze začali tito *capoeiristé* capoeiru vyučovat a sjednotili se ve skupinu s názvem Sensala.<sup>30</sup> Po vojenském převratu v roce 1964 se země začala ubírat směrem k techno-byrokracii, hodnoty kulturní a sociální měly zůstat druhotné. Systém ovlivnil i capoeiru, a to ve smyslu sportovnějšího zaměření, které posléze otevřelo mladé skupině Sensala dveře ke značnému úspěchu. Sensala se stala jedním z největších kolektivů v Brazílii a styl, který vytvořila, ovlivnil capoeiru na celém světě. Právě v tomto období se mj. začaly užívat barevné pásky uvázané okolo pasu (*cordas*) k rozlišení úrovně znalostí a capoeira získala podobu, ve které ji dnes nejčastěji můžeme vidět.<sup>31</sup> V tuto chvíli zcela pomíjíme capoeiru angola, jelikož její vývoj se v popisované době pozastavil. Mnoho *mestres* angoly, znechuceno cestou, kterou se capoeira začala masově ubírat, se jí úplně přestalo věnovat do doby, než došlo o mnoho let později k jejímu návratu.<sup>32</sup>

Doba, ve které se rozvinula, zanechala v současné formě capoeiry svůj odkaz. Styl Sensala byl často kritizován pro mechaničnost, oddálení se od tradičních hodnot a přetvoření rituálního projevu ve strohou sportovní aktivitu. Leč pouze malé množství hlasů obhajujících tak vehementně tradici a rituál disponuje ve svých kritikách opodstatněnými podklady. Běžným hovorem lze narazit na chabé argumenty – „tu pravou podstatu vám vysvětlit nemůžeme, neboť jste cizinci a nemůžete ji pochopit“, případně „pokud ji necítíte, nejste oprávněni ji pochopit“. Souhlasím s názorem, že stylu *regional-senzala* a jeho následovníkům vděčíme za prestiž, které se postupem capoeire dostalo, neméně i za to, že přestala být alespoň částečně spojována jen se zloději a s podvodníky.

V sedmdesátých letech 20. století capoeira opusťla hranice Brazílie. Nejprve se usadila ve Spojených státech amerických, později v Evropě.<sup>33</sup> Drtivá většina skupin capoeiry se dnes věnuje formám oscilujícím mezi zmíněnými čistými styly, capoeira stále prochází proměnami a přizpůsobuje se novým požadavkům do-

by a prostředí. Jaký je její momentální vliv na politiku, to by mohlo být předmětem dalšího zkoumání. Většina mistrů, se kterými jsem se setkala v Brazílii i v Evropě, dnes vnímá capoeiru jako prostředek komunikace a jako cestu k nacházení respektu, zejména mezi rozdílnými sociálními skupinami. Pro mnohé z nich se skutečně principy, ke kterým se odkazují, staly filozofií a stylem života. Zaměstnání v jiných sférách věnují volný čas výuce capoeiry, protože podle nich ona může změnit svět – někdy méně, jindy doslova. Capoeira je pojátko, na němž stojí řada sociálních projektů, které zpětně naplňují víru mistrů v její moc. Za všechny uvedu projekt Mandinga v Salvadoru na Bahii, vedený *mestrem* Sabiá, zakladatelem skupiny Ginga Mundo. Projekt Mandinga umožňuje dětem z ulice trénovat zdarma capoeiru, a přitom studovat angličtinu nebo se učit práci s počítačem. Podmínkou účasti v projektu je např. dodržování základní školní docházky, původně jedno z pravidel Bimbovy akademie (kdo chtěl navštěvovat akademii, musel doložit nějakou pracovní činnost). Úspěšnost projektu dokazuje skutečnost, že již několik „absolventů“ akademie žije posledních pár let v Evropě a v USA a vede tam úspěšné akademie capoeiry, které jim dávají obživu. Jde často o chlapce, které *mestre* Sabiá doslova vytáhnul z nástrah ulice. Současná capoeira nese více sociální, než politické znaky, ale stále vyžaduje diplomatické chování. Mnoho *mestres* se živí výukou na workshopech, jde o učitele na volné noze, kteří se musí umět chovat. Radikálnost názorů by je mohla připravit o práci, uživí se spolehlivě do té doby, dokud se jejich chování nezkříží s pravidly kultury, do které vstupují, a která jim vydá na pospas své děti. Přijetí pravidel nového prostředí zpětně ovlivňuje mistra a tím do jisté míry přetváří celkovou podobu capoeiry.

*Mestre* Balarino, *Carioca*, dnes již přes deset let usídlen v Evropě říká: „Jiu-jitsu se prý zrodilo v Indii, rozvinulo v Japonsku a nejlepší bojovníci jsou Brazilci. Mám za to, že přesně tohle nastane v capoeire. Možná, že k tomu nedojde úplně stejným způsobem, ale už jsme na cestě.“<sup>34</sup> Na Ukrajině, která politicky i ekonomicky velmi připomíná Brazílii, přistupují ke capoeire s podobným nadšením jako v její rodné zemi, avšak s minimálními předsudky. Je možné, že právě zde capoeira dojde své nové, silnější a podporovanější podoby? To je nepochybně zajímavá otázka, kterou zodpoví sledování v budoucnosti.

## POZNÁMKY:

1. Uváděno také jako afro-brazílské či afrobrazílské. Otázka původu je stále předmětem diskuzí.
2. Capoeira angola – tradiční styl hry capoeiry. Vydělil se po ustanovení nového stylu regional. Je typický hrou čili pohybem při zemi, jistou teatralností a dalšími pravidly zahrnujícími i některé rituály absentující v regionalu.
3. Capoeira regional – moderní podoba capoeiry ustanovená v první polovině 20. století *mestrem* Bimbou. Odlišuje se od angoly pohybovým slovníkem, složením *baterie* i rozdíly ve stylu doprovodné hudby.
4. Bahia – severovýchodní stát federativní republiky Brazílie.
5. *Mestre* – portugalsky mistr.
6. *Carioca* – port. přídavné jméno označující cokoliv pocházející z Ria de Janeiro; riodejaneirský. Pojem se v souvislosti s capoeirou užívá jednoduše jako označení capoeiry provozované v Rio a odtud pocházející.
7. *Carioca* s velkým C – obyvatel Ria de Janeiro.
8. *Livre* – v portugalské svobodný, volný.
9. Oblast kolem Zátoky všech svatých (*Bahia De Todos Os Santos*) v blízkosti města Salvador na Bahii. Tvoří ji Santo Amaro, Cachoeira a São Félix.
10. V následujícím odstavci volně odkazují na článek A. Giurchescu (2001), resp. na její kategorizaci sémiotických úrovní tance.
11. *Gingar* – port. šmajdat, vrávorat, houpat se ze strany na stranu. *Ginga* je houpavý pohyb podobný s jistou mírou nadsázky baletnímu *balancé*.
12. Capoeira ve svém vývoji prošla stádii, ve kterých převažovala ritualita, i obdobími charakterizovanými především brutální agresivitou. Od počátku však vedle těchto hraničních podob existovala capoeira jako hra, zábava během práce, hravý souboj sloužící jako odreagování. Dnes je praktikována především jako odkaz připomínající období rasové marginalizace. Mnoho elementů capoeiry již neodpovídá pravidlům striktně funkční techniky boje. Stále však nelze bojový, resp. násilný element popřít.
13. Roku 1500 obsadil břehy Brazílie mořeplavec Pedro Alvares Cabral. Původní indiánské obyvatelstvo se ukázalo jako těžko použitelné pro účely otroctví, neboť se odmítalo podřítit a raději umíralo v boji za svobodu. Dostávalo se mu také ochrany církve. Obchod s černými otroky z Afriky rozkvetl v Brazílii mj. právě proto, že původní obyvatelstvo se raději nechalo zdecimovat, než by se podvolilo.
14. Nenašla jsem oficiální překlad tohoto brazilského svátku. Volně bych je nazvala Den uvědomění si černošství. V češtině však chybí vhodná dvojnásobnost slova *consciência* čili vědomí, uvědomění, ale zároveň i svědomí.
15. Besouro Mangangá – již zmytologizovaná postava skutečného capoeiristy, kterému *Orixás* (černošští bohové) pomohli uzavřít tělo natolik, aby mohl být zraněn jen jedinou zbraní – nožem ze dřeva ticum. Dle pověsti jako každý brouk i Besouro (port. brouk) létal.
16. Rui Barbosa – někdejší ministr financí – nechal v období první provizorní vlády republiky spálit rejstřík vlastníků plantáží a otroků. V oficiální verzi, aby smazal „skvrnu otroctví“ z historie země. Ve skutečnosti daleko prozaičtěji potřeboval zbavit bývalé otrokáře možnosti orientovat se v majetkových vztazích a zamezit pokusům o znovuzavedení monarchie. V mnoha pramenech je Barbošův akt užíván jako argument nemožnosti zkoumat historii capoeiry.
17. Abolice – doslova zrušení, v tomto případě zrušení otroctví.
18. Capoeira – v Rio de Janeiro v tomto období slovo *capoeira* označovalo toho, kdo capoeiru provozuje, *capoeiragem* pak označovalo konkrétně činnost.
19. Pro upřesnění: Dnes chápeme pojem capoeira především jako pohybovou činnost. V souvislosti s capoeirou *carioca* v 19. století zahrnuje pojem jak hru s bojovými prvky praktikovanou otroky pro odreagování, tak její násilnou podobu skutečného souboje a stejně tak další, právě zmiňované činnosti.
20. *Malta* – port. banda či tlupa.
21. *Cabeçada* – úder hlavou typický pro capoeiru.
22. *Rasteira* – pohyb podtrhující nohy oponenta, taktéž hojně užívaný prvek capoeiry.
23. Autor zasvětil tématu většinu svých děl.
24. Drtivá většina pramenů uvádí, že *mestre* Bimba vytvořil osm sekvencí útoku a obrany. *Mestre* Nene, Bimbův syn pokračující v tradici svého otce, uvádí existenci pouze jedné jediné sekvence, která může být pro účely tréninku rozdělena na více, nejčastěji osm, kratších úseků – interview s *mestre* Nenelem 3. července 2010.
25. *Batuque* - boj založený na snaze vyvést oponenta z rovnováhy údery boků; využitím pohybu pánve.
26. V Rio capoeira absorbovala členy vyšší společenské třídy již dříve, ale z jiných důvodů – viz výše. Na Bahii se na poli capoeiry společenské třídy promíchaly skutečně až díky Bimbově akademii.
27. *Malícia* – port. zlo. V capoeire jeden z principů hry, ladění vychytralosti a umění nasytit druhého na švestkách.
28. *Candomblé* je afro-brazilské náboženství, dle některých pramenů původce capoeiry. Jde o složitý polyteistický systém členěný nejen vertikálně, ale i horizontálně. *Ogá* je výraz pro toho, kdo při rituálech *candomblé* vede hudební složku – velmi významná pozice.
29. *Mestre* Nene, osobní rozhovor, Madrid, červenec 2010.
30. *Senzala* – obydlí otroků.
31. Pokud tvrdím, že „tento typ capoeiry můžeme dnes nejvíce vidět“, nemohu tím dát reference o poměru, v jakém nacházíme ve světě angolu oproti regional či capoeire livre. Capoeira livre se však často veřejně prezentuje a je skutečně nejvíce na očích. Zřejmě i proto, že pro ne-Brazilce je snazší ji přijmout a porozumět jí.
32. Více o tomto tématu např. Nestor Capoeira či Matthias Assunção, viz seznam pramenů.
33. Cesta capoeiry za brazilské břehy je předmětem mého momentálního výzkumu, resp. její první stopy a šíření v Evropě.
34. *Mestre* Bailarino, osobní korespondence. Berlín, červenec 2010.

## LITERATURA A PRAMENY:

- Assunção, Matthias Röhrig 2005: *Capoeira. The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. Oxon: Routledge.
- Assunção, Matthias Röhrig – Peçanha, Cinésio Feliciano (Mestre Cobra Mansa): "A dança de zebra." *Revista de história da Biblioteca nacional* [online] [cit. 1. 3. 2008]. Dostupné z: <<http://www.revista-dehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1445>>.
- Buckland, Theresa Jill 2001: Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment. *Yearbook for Traditional Music* 33, s. 1–16.
- Capoeira, Nestor <sup>5</sup>1999: *Capoeira, O pequeno manual do jogador*. Rio de Janeiro: Record.
- Giurchescu, Anca 2001: The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music* 33, s. 109–121.
- Decânio Filho, Ângelo A. (Mestre Decânio) <sup>2</sup>1997: „Herança de Mestre Bimba." *Terra* [online] [cit 1. 3. 2008] Dostupné z: <<http://planeta.terra.com.br/esporte/capoeiradabahia/>>.
- Geertz, Clifford 2000: *Interpretace kultur*. Praha: SLON.
- Klíma, Jan 1998: *Dějiny Brazílie*. Praha: Lidové noviny
- Lacé Lopes, André Luiz 1999: *A volta do mundo da capoeira*. Imprensa: A. L. Lacé Lopes.
- Öztürkmen, Arzu 2001: Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal. *Yearbook for Traditional Music* 33, s. 139–143.
- Soares, Carlos Eugênio Líbano 1994: *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850–1890*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.
- Soares, Carlos Eugênio Líbano <sup>2</sup>2001: *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808–1850)*. Campinas: Editora de UNICAMP.
- Soares, Carlos Eugênio Líbano 2009: The Black Guard: Capoeira in the Rough-and-Tumble of Politics. *Texts From Brazil N° 14, Capoeira*. Ministry of External Relations, Brazil, s. 45–52.

---

## Summary

### Capoeira as a politically functioning phenomenon

Capoeira is a Brazilian cultural phenomenon. It is a motion activity at the boundary of fight, dance and play accompanied by specific music and songs, whose outstanding feature is a unique leading musical instrument. Today, capoeira serves as a legacy of slavery because it originates in mingling of the dragged Africans' cultures with the new environment suppressing every human liberty. The essay deals with the development of capoeira within the political relations of the country. It follows how capoeira reflects the changes of political regimes in Brazil, pointing out that the phenomenon – because of its character – entered into the political events directly, having become a bearer of certain ideas. The author comes to a conclusion that the political significance of the observed phenomenon has changed lately and capoeira is becoming rather an instrument of social mechanisms. The issue if the phenomenon is influencing the political events even today or if it can be a part of political programs remains opened, leaving room for next research.

**Key words:** capoeira, politics, dance, culture, slavery, Brazil.

## ŽENSKÉ TANEČNÍ PROJEVY PŘI VERBUŇKU

Tanec verbuňk patří k výrazným fenoménům lidové kultury. V roce 2005 byl prohlášen, jako první nehmotná památka České republiky, Mistrovským dílem ústního a nemateriálního dědictví lidstva. Zápis do prestižního seznamu UNESCO přinesl vlnu zájmu u odborné i laické veřejnosti. Započaly cílené snahy o další uchování verbuňku jako symbolu lidové kultury.

V kontextu systematické dokumentace, popularizace a prezentace došlo k definování dalších výzkumných otázek, týkajících se především novodobých jevů vztahujících se k tomuto kulturnímu statku. K velmi diskutovaným tématům v posledních letech patří problematika ženských tanečních projevů při verbuňku. V nominačním dokumentu, který byl předložen komisařům UNESCO, není o ženském tanečním aspektu zmínka. Během terénních výzkumů v rámci etnochoreologického bádání byl však tento jev velmi často zachycen. Rozpoutala se tak polemika o eliminaci či naopak o vymezení samostatné kategorie v tanečním repertoáru.

Verbuňk lze charakterizovat jako mužský improvizovaný tanec skočného rázu. Jeho výskyt na našem území je datován do poloviny 18. století, kdy byl v přímé vazbě k náboru mužů do vojenské služby. Jako samostatný tanec se postupně vyvíjel až do konce 19. století. Na přelomu 19. a 20. století docházelo k pozvolnému formování jednotlivých regionálních typů. Verbuňk je tanec v terénu stále živý, proto dochází k jeho vývoji, ať už k posunu nebo substituci některých jeho historických funkcí. Zápis na seznam UNESCO determinuje nutnost uchování verbuňku, nikoli však jeho zakonzervování ve stavu vymezeném v době kandidatury na zápis.

Ženské taneční projevy při verbuňku jsou doloženy od druhé poloviny 20. století. Absence popisu v odborné literatu-

ře svědčí o jejich novodobém výskytu a také o specializaci badatelů na starší, zanikající tance. Zmínka o dívkách tančících v kole při verbuňku na Hanáckém Slovácku je uvedena ve skriptech Zdenky Jelínkové, která byla vydána jako součást videoencyklopedie *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska (Díl VII. Slovácko, část 3. Strážnice 1996, s. 10–11, s. 27–28)*. Obrazových materiálů zachycujících ženské taneční projevy při verbuňku v rámci zvykoslovných aktivit (hodové a velikonoční zábavy, plesy aj.) je dostupných více. Např. ve videofondu Národního ústavu lidové kultury je uloženo asi čtyřicet videozáznamů s relevantním obsahem.

Původ ženských tanečních projevů při verbuňku je nutno spatřovat v kontextu vývoje tanečních příležitostí. Se změnou postavení žen ve společnosti prošla proměnou i úloha ženského elementu ve zvykoslovných aktivitách. Ženy se staly v druhé polovině 20. století ekonomicky samostatnými organizátorkami a účastnicemi společenského života. Ve struktuře tradičních hodnot pronikly na pozice vyhrazené do té doby pouze mužům. Přesné časové určení počátků výskytu ženských tanečních projevů při verbuňku nelze stanovit. Zdenka Jelínková uvádí padesátá léta 20. století, pamětníci v terénu se shodují až na letech sedmdesátých. Někteří pamětníci odkazují v souvislosti s těmito tanečními projevy na vliv brněnského Slováckého krúžku, jehož plesy a besedy u cimbálu byly hojně navštěvovány venkovskou mládeží studující v Brně. Z tohoto směru měl být styl ženských kol při verbuňku, který se na akcích uplatňoval, přenesen na hodové zábavy. Druhá varianta vzniku je dána rostoucí popularitou slovenských ženských tanců (karičky) a přenosem některých jejich prvků prostřednictvím folklorních souborů. Obě teorie mají řadu zastánců, ani jedna však zatím nebyla prokázána jako směřovatelná.

Z hlediska regionálního výskytu se ženské taneční projevy při verbuňku objevují na Hanáckém Slovácku, Kyjovsku, Podluží, Uherskohradištsku, v posledních

letech i na Strážnicku a výjimečně rovněž na Uherskobrodsku. Jedinou oblastí, kde se nevyskytují, je Horňácko. V této specificky uzavřené oblasti došlo k útlumu rozvoje verbuňku a jeho nositeli jsou již převážně členové folklorních souborů.

Ženské taneční projevy při verbuňku je možné rozdělit do tří variant. První z nich jsou tzv. kolečka. Ženy tvoří kruhy v držení za lokty nebo za ruce zkřížmo za zády vedle stojící tanečnice. Při předzpěvu přenášejí váhu z nohy na nohu. Během pomalé části tance se pohybují po kruhu překládáním pravé nohy přes levou v jednom kroku a zakročením pravé nohy za levou v druhém kroku. V rychlé části buď zrychlí uvedené kroky podle tempa a rytmu hudby, nebo je nahrazují jednoduchými překládanými kroky. Na Kyjovsku je běžná i další kroková variace – v držení za ruce jsou překládány nohy, místo zakročení následuje rozdělení kruhu na jednotlivce s otočkou kolem vlastní osy, v rychlé části zůstává jednoduchý překládaný krok. Časté je i párové držení dvou žen, přičemž tančí na verbuňk vrtěnou. Na Hanáckém Slovácku, Kyjovsku i Podluží mají tyto taneční projevy stále místo v současném tanečním pořádku hodových zábav. Doprovázejí mužský verbuňk při průvodech pro stárky, při zahájení hodů domácí chasou a také při návštěvách hodů v okolních vesnicích. Zapojení žen do předzpěvu verbuňkové písně je v některých lokalitách naprosto běžné.

Další variantou je napodobování mužského verbuňku. Tento způsob převlékání žen do mužských krojů a následné tančení verbuňku plní zábavnou funkci na závěr hodového veselí. Texty písní k předzpěvu jsou upravovány s ohledem na humorné vyznění. Tradicí je tato varianta na Podluží, v posledních letech se stále častěji vyskytuje na Kyjovsku a Hanáckém Slovácku. Napodobování typiky mužských tanečních prvků má parodovat výsadní postavení mužů v tomto tanci. V současnosti dochází i k převlékům mužů do ženských krojů, a tím k cílené výměně rolí při tanci.

Na Podluží tančí verbuňk se snahou vystihnout typické taneční cifry, pózy a gesta ženy oblečené v ženských krojích. Přebírají tak úlohu mužů. Stejným způsobem je prezentován verbuňk ženami v lokalitách s tradicí „babských hodů“, které jsou po stránce organizační i obsahově doménou právě žen.

Ženské taneční projevy je možno pozorovat také v mužském tanci hoši-je v etnografické oblasti Podluží. Ženy stojící v kruhu se při zpěvu mužů mírně pohupují na místě. Během taneční části se pohybují po kruhu drobnými poskoky z nohy na nohu, natáčením se na pravou a levou stranu a otáčením kolem vlastní osy s potlesknutím rukou. Tento popis kroků není závazný, objevují se různé variace krokových spojení.

Nelze nezmínit význam hudebního doprovodu při tanečních příležitostech s výskytem verbuňku. V posledních asi šedesáti letech je stěžejním hudebním doprovodem dechová hudba, která velmi výrazně zasahuje do tanečního pořádku a ovlivňuje podobu verbuňku v jeho přirozeném prostředí. Jedná se zejména o překrývání zpěvu mužů na úvod verbuňku hlučným pochodem a o samovolné začleňování tohoto tance na konec taneční série, aniž by k tomu byl dán impuls ze strany chasy, což vede k aplikaci párového tance vrtěná namísto verbuňku, nebo k rozdělení tanečníků na muže tančící hromadně verbuňk a na ženy tvořící taneční kola.

Podkladem k tomuto příspěvku byl rozsáhlý terénní výzkum ve všech subregionech, ve kterých se verbuňk uplatňuje. Samotní aktivní mužští nositelé tohoto tance nevnímali ženské taneční projevy jako degradující elementy pro verbuňk. Chápali je spíše jako doplňující složku tanečního obrazu. Představitelé vesnických chas (stárci), vzhledem ke svému věku, odkazovali na dlouholetou praxi těchto tanečních projevů v rámci místních zvykoslovných aktivit. Z důvodu prezentace tohoto jevu i při pódiových vystoupeních folklorních souborů bylo osloveno několik vedoucích souborů s žádostí o vyjádření

stanoviska k dané problematice. Většina z nich zdůvodňovala zařazování ženských tanečních projevů do svých pořadů snahou o reálné ztvárnění současné podoby tanců a lidových zábav. Někteří je však do pásem záměrně nezahrnovali kvůli kompilaci tanců z různých časových období. Negativní stanovisko bylo zaznamenáno pouze v případě dlouhodobého kritika ženských tanečních projevů při verbuňku Pavla Petržely (vedoucího folklorního souboru Marýnka z Vracova): „Žena do verbuňku nikdy nepatřila a patřit nemůže. Většinou byl sólový projev tanečnicka věnován právě ženám. Byla to doslova ukázka mužnosti, síly, obratnosti a schopnosti. Tak jako existují pouze ženské tance, do kterých muži nezahnují. Je to trestuhodné znevažování hodnoty a odkazu tohoto tance. ... Je to nešvar, který dokonce uplatňují soubory, a to je likvidace odkazu a znevažování dosaženého mezinárodního uznání.“

Zapojení žen do mužského tance verbuňk je bezesporu novodobým tanečním projevem. Do vrstvy lidových tanců pronikl sice jako cizí jev, ale zároveň byl na základě přirozeného vývoje tanečnosti akceptován převážnou většinou mužských nositelů verbuňku. Jeho nepřetržitý výskyt, který přesáhl délkou trvání čtyřicet let, lze již označit za určitou formu taneční tradice. Je nutné vzít na vědomí, že ženský prvek se stal jedním z aspektů velkého vývojového procesu, jenž tento tanec v průběhu času prodělal a ve kterém nadále pokračuje. Jsou nahrazovány nebo utlumovány mnohé jeho původní funkce. Vyskytuje se v různých podobách – v rámci lidových zábav a obřadů, jako součást pódiových vystoupení folklorních souborů, a také jako soutěžní prezentace tanečníků se ztrátou určité míry improvizace. Zásahy ze strany vedoucích folklorních souborů nebo odborníků na lidový tanec nemohou být přípustné v situaci, kdy byly tyto novodobé prvky přijaty příslušnými aktéry v terénu a staly se stabilní součástí jejich tanečního pořádku i zvyklostí. Korigování intenzity uplatňování je možné s ohledem na vyjadřovací

prostředky, dramaturgické a scénické záměry u jevištních typů prezentace. Kulturní jevy pro venkovské komunity nepřijatelné a uměle implantované zanikají velmi rychle samy. V případě ženských tanečních projevů při verbuňku se tak nestalo, což svědčí o nutnosti respektovat je jako jednu ze složek tanečního repertoáru současné vrstvy lidových tanců.

Jarmila Vrtalová

## „POTOM URAN TROUBÍ, KRÁLI JDOU NA PLAC.“ K TRADICI VÁNOČNÍ HRY Z MORAVSKÝCH ROSIC V JIŽNÍCH ČECHÁCH

Před několika lety byl nalezen rukopis české tříkrálové hry s názvem *Vejpis Komedije o narození Syna Božího* v městečku Borovany u Českých Budějovic, pocházející údajně z roku 1775. Tento nález potvrdil nejen starší regionální tradici lidového divadla doby baroka či předpokládané genetické souvislosti lidové divadelní kultury s tradicí školského barokního divadla v českých zemích. Zjištěné verze zřejmě oblíbené vánoční hry – doložené v nedalekých Ledenicích, ale i v moravských Rosicích u Brna až do konce 19. století – naznačují však také skutečnost, že za dlouhodobého působení ideově estetických podnětů pozdního baroka a rokoka docházelo v prostředí českých a moravských měst či vesnic zároveň k upevnění a „druhému životu“ některých nepochybně prestižních kulturních tradic.

Rukopis vánoční hry z Borovan, která byla podle přípisu na titulním listě zprvu „v paměti zachovaná od Matěje Arnolda v roce 1775“, poté „roku 1808 od Václava Malíka přepsaná a v tom roku taky dělaná byla“, představuje ovšem někdejší tříkrálovou hru ve zkráceném znění; český dramatický text s názvem *Vejpis Komedije o narození Syna Božího*, pořízený údajně zdejší měšťanem Josefem Malíkem, pocházel tedy až z období po roce 1808.

Ze srovnání nalezeného *Vejpisu* s další dochovanou jihočeskou verzí – *Tříkrálovou komedií* z Ledenic – především vyplývá, že někdejší borovanská *Komedie o narození Syna Božího* vznikla typickým spojením hry pastýřské, hry tříkrálové a hry o vraždění neviňátek. Struktura dramatického děje obou jihočeských verzí vykazuje však už oproti tradici některé neobvyklé rysy – děj vánoční hry zde totiž netradičně zahajovala epizoda královská, která byla navíc rozdělena na dvě části. V první části se tři králové domlouvali na společné cestě do Jeruzaléma a setkávali se tam vzápětí s králem Herodesem; následovala neobvykle stručná epizoda pastýřská, která byla vymezena zvěstováním anděla a klaněním pastýřů u jesliček. Děj pokračoval druhou částí epizody královské, v níž docházelo ke klanění biblických mudrců u jesliček a k varování anděla před návratem k Herodesovi. Závěr dramatického děje tvořil ve *Vejpisu* z Borovan zčásti improvizovaný výstup čertů, zatímco ve *Tříkrálové komedii* z Ledenic útek Svaté rodiny do Egypta. Nicméně absenci tradičně oblíbeného výstupu Herodesova trestu – závěrečného odnášení tyranu do pekla – se obě jihočeské verze výmluvně odlišovaly od většiny známých textů folklorní provenience.

Obvyklý paralelismus jako princip výstavby dramatického děje vánočních her – tradiční pojetí epizody pastýřské jako předobrazu epizody královské – byl díky zmíněné asymetrii děje v jihočeských verzích oslaben – epizoda pastýřů byla redukována na základní dějová fakta, zatímco epizoda královská byla rozvinuta částečnou konkretizací postav, dílčími literárními motivy či parafrázemi. V této souvislosti lze uvést i některé pozoruhodné motivy, týkající se například původu tří králů či hierarchie tradičních symbolických darů, které mudrci od Východu narozenému Jezulátku přinášeli.

Pokud se týká původu tří biblických mudrců a králů, pak první z nich král Kašpar se v jihočeských Borovanech představoval jako vládce města Persepole, což je motiv v tradici českých vánočních

her zcela ojedinělý. Znamé texty se totiž většinou o původu biblických králů nezmiňovaly; k výjimkám náležela právě *Tříkrálová hra* z jihomoravských Rosic, která krále Kašpara představovala jako vládce města Kasy. Zdrojem této netypické konkretizace byl proslulý spis německého kapucína Martina z Kochemu (1634–1712) *Veliký život a utrpení Pána a Spasitele našeho Krista Ježíše*, který patřil k nejpopulárnějším titulům z okruhu barokní apokryfní literatury a stal se i v českých zemích východiskem některých známých dramatických textů. *Tříkrálová hra* z jihomoravských Rosic názvy královských měst z Kochemova spisu převzala, jihočeské verze byly už značně sebevědomější. Je tedy zřejmé, že pro exkluzivní odchýlení od tradice musel v Borovanech a okolí existovat nějaký důvod, vycházející nejspíše z konkrétního situačního kontextu lokální a regionální tradice. Možná souvisel se skutečností, že Arábie a Perseie se v sedmdesátých letech 18. století dostávaly do povědomí evropských vzdělanců nejen díky tradičnímu schématu výuky latinských gymnázií a působení známých misionářů, ale také díky putavým cestopisům dánského geografa Karstena Niebuhra (1733–1815), v nichž mj. vynikal popis impozantních zřícenin antické Persepole.

Obě jihočeské vánoční hry, v nichž s netradičním „podceněním“ oblíbené epizody pastýřské se do popředí dramatického děje dostávaly postavy biblických mudrců, zároveň vzdělaných a laskavých panovníků, tak signalizují příznačné proměny dobových mentalit i jisté výmluvný posun v hierarchii svých tradičních funkcí. Král Kašpar zde totiž vystupoval nejen jako vládce exotické Persepole, ale i jako dárce přinášející Jezulátku nikoli tradiční zlato, ale kadidlo. Neznámý dramatik se přitom mohl opřít i o autoritu Martina z Kochemu, který ve svém spise předpokládal, že všichni bibličtí králové darovali Jezulátku zlato, kadidlo a „myrru“; nicméně okázalou preferencí kadidla byla v sémantickém kontextu jihočeských inscenací zároveň výmluvně změněna

také tradiční poslušnost symbolických královských darů ve prospěch proslulého symbolu božství a kněžství. Výsledný axiologický posun mohl sice konvenovat tehdy slavnému výroku svatého Jana Zlatoústého (+403), jednoho z východních církevních Otců, o přednosti kněžského stavu před králi a knížaty; mohl však být ovlivněn i konkrétní sociokulturní situací jihočeských Borovan, které náležely probošství starobylého řádu augustiniánů-kanovníků a v 18. století zůstávaly sídlem malé řeholní komunity.

V této souvislosti může být nepochybně příznačná i skutečnost, že v obou jihočeských verzích někdejší borovanské *Komedie o narození Syna Božího* byla zdůrazněna vzdělanost tří králů, kteří se sami představovali jako znalci hvězdářských spisů, a proto – na rozdíl od hry z jihomoravských Rosic – zde tradiční postavy židovských rádců tyranu Herodesa nevystupovaly. Výmluvná absence tohoto motivu mohla vycházet ze skutečnosti, že královské město České Budějovice a některá okolní poddanská města, např. Krumlov a Třeboň (zdejšímu klášteru augustiniánů-kanovníků u svatého Jiljí bylo borovanské probošství v 18. století podřízeno) náležela k tzv. uzavřeným městům, kde se židé nesměli usazovat.

Neznámý autor borovanské vánoční hry z 18. století patřil nepochybně ke vzdělancům, jak naznačovala také zmínka biblického krále Baltazara o hvězdáři „Apolomovi“ Egyptském – jde o další neobvyklý motiv v českých hrách folklorní provenience, umožňující uvažovat nejen o řeckém bohu Apollonovi, bohu světla, slunce a ochránci života, vůdci Mús a uctívaném patronu hvězdářů, ale i o proslulém řeckém geometrovi tzv. alexandrijské školy, který zavedl do astronomie epicykl (nový kinematický prostředek, užívaný až do doby Koperníkovy) a jehož spis byl roku 1710 vydán v britském Oxfordu.

Dramatik, který vánoční hru z Borovan vytvořil někdy po polovině 18. století, náležel však i ke znalcům školského barokního divadelnictví, jak prozrazuje uplatnění tradičního divadelního chóru

či tradiční divadelní postavy opovědníka (praecursor školského divadla). Zatímco v *Tříkrálové hře* z Rosic plnil funkci chóru sborový přednes kancionálové písně *Tři králi jsou znamenali*, po němž následoval prolog opovědníka (zde byl nazýván Prorokem), v jihočeských verzích to byla kancionálová píseň *Toto malé děťátko*, po níž následoval prolog opovědníka, nazývaného Uron či Uran. Ten v ději jihočeské hry zároveň vystupoval i jako dvořan krále Herodesa a svým epilogem představení v Ledenicích uzavíral, zatímco v Borovanech namísto závěrečného proslovu slavnostně troubil. Nicméně už formální převzetí prestižních funkcí archaického antického boha Urana, mýtického vládce světa po prvopočátečním Chaosu, může zakládat hypotézu o někdejší ideové koncepci nedochované vánoční hry z 18. století, postavené zřejmě na kontrapozici stvořitelů pohanského a křesťanského světa. Postava impozantního antického boha může být také dalším argumentem pro hypotézu o vzniku jihočeské *Komedie o narození Syna Božího* pod vlivem staršího školského dramatu.

Spojitosti se školským barokním divadlem by mohly nasvědčovat i některé sociálně kritické motivy, které se však v textu obou jihočeských verzí – na rozdíl od tříkrálové hry z Rosic – vyskytují spíše ojediněle; navíc tyto oblíbené narážky nepocházely ani od tří chudých jihočeských pastýřů, kteří darovali Jezulátku jen suchý chléb, suchou zemi a suchou hrušku, ale od tří králů či od dobrovitivého Pěstouna Páně. Je ovšem třeba konstatovat, že právě oblíbené realistické zmínky či motivy nemusely být v tradičním lidovém divadle součástí fixního dramatického textu; představovaly totiž jednu z variabilních složek konkrétních inscenací (přispívaly k aktualizaci i k atraktivitě známých příběhů), aby v podobě improvizovaných „vstupů“ do dramatického děje zajišťovaly nezbytný kontakt mezi interprety a diváky. Avšak oblíbené tragikomické postavy pastýřů či postavy čertů ve vánočních hrách, které na sebe zpravidla tyto aktuální sociálně kritické prvky vázaly, se v tex-

tu jihočeských verzí vánoční hry z 18. století zřejmě příliš neuplatňovaly. Vzhledem k asymetrii kompoziční výstavby, patrně zejména ve *Vejpisu* z Borovan, se navíc zdá, že náznakové pojetí těchto postav umožňovalo spíše uplatnění charakterové a situační komiky, které bylo v případě mladých a hloupých čertů – na rozdíl od *Tříkrálové hry* z Rosic – už značně vzdáleno staršímu typu dábelických svůdců.

Sémantický prostor obou jihočeských verzí tříkrálové hry z 18. století byl v duchu barokní tradice rozšířen i oblíbenými vánočními písněmi: v úvodu borovanské hry zpívali herci známou píseň s incipitem *Toto malé děťátko*, která byla pod názvem *Vánoční roztomilost* vydána už roku 1647 v proslulé sbírce *Česká mariánská muzika* Adama Michny z Otradovic. Další vánoční píseň s incipitem *Zvěstujem Vám radost převelmi velikou*, která byla šířena díky literátským bratrstvům v českých zemích od 17. století, přednášel anděl v epizodě pastýřské, ale pastýři v Borovanech zpívali u jesliček kancionálovou píseň s incipitem *Na Boží narození*, zatímco pastýři v Ledenicích přednesli jinou kancionálovou píseň s incipitem *Den Božího narození*. Avšak v obou jihočeských verzích vánoční hry z 18. století zpívali tři králové ve výstupu klanění u jesliček slavnou ukolébavku Adama Michny z Otradovic z roku 1647 *Chťic, aby spal*. Funkci epilogu plnila v Ledenicích kancionálová píseň *Veselme se všichni nyní*, která byla v Borovanech nahrazena zřejmě imponující hudební vložkou – podle poznámky „*Potom Uran troubí, králi jdou na plac*“.

Nalezená vánoční hra *Vejpis Komedie o narození Syna Božího*, pocházející údajně z roku 1775 a dochovaná v Borovanech ve znění z počátku 19. století, tak vyvolává řadu otázek. Týkají se zejména geneze českého dramatického textu, ale i možnosti rekonstrukce hypotetické vývojové řady, na jejímž počátku stála nepochybně úspěšná školská hra z přelomu šedesátých a sedmdesátých let 18. století. Hypotetická posloupnost tří dochovaných verzí vánoční hry vychází ze zjištěných textových filií i z celkové charakte-

ristiky těchto skladeb, přičemž respektuje skutečnost, že jednotlivé verze, demonstující proces přeměny školského dramatu směrem k folklorizaci textu, reprezentují zároveň různá stadia tohoto procesu v období přibližně od poloviny 18. do konce 19. století. Obdivovaná *Tříkrálová hra* z Rosic, která mezi nimi zaujímá bezesporu první místo, však podle dochovaných zpráv odtud nepocházela – přivezl ji sem, neznámo kdy a odkud, údajně až farář P. Ignác Mucha, který zde působil v letech 1789–1819.<sup>1</sup>

Při hledání zdrojů a cest, jimiž se v sociokulturním kontextu lokální tradice ubíral proces přeměny školského dramatu z 18. století, tak zůstává prozatím jediným východiskem městečko Borovany u Českých Budějovic, které náleželo starobylému řádu Lateránských kanovníků svatého Augustina – tehdy centrum stejnojmenného panství a sídlo probošství při kostele Navštívení Panny Marie. V 18. století, kdy docházelo ke kulturnímu rozvoji kláštera, však soužití města s klášterní vrchností nebylo bez problémů – ještě v sedmdesátých letech za probošta P. Augustina Dubenského (1738–1774) byly zaznamenány stížnosti měšťanů na protiprávní útlak kláštera, vykonávajícího jako vrchnost i patronátní práva; augustiniáni-kanovníci, zajišťující správu farnosti, pečovali o hudbu a zpěv v kostele Navštívení Panny Marie a dohlíželi i na městskou školu.

Mateřským klášteřem, z něhož byli osazováni zdejší řeholníci, zůstával klášter augustiniánů-kanovníků u svatého Jiljí v nedaleké Třeboni; roku 1750 byl opatem treboňského kláštera, v jehož domácím studiu probíhala také řádová příprava kleriků, zvolen R. P. Augustin Marek (1717–1785), syn učitele z jihočeského Suchdola nad Lužnicí a známý kazatel, který zvelebil chrámovou hudbu a zpěv. Avšak v čele řádu augustiniánů-kanovníků stál „Abbas in Carlschof“ – opat starobylého kláštera Nanebevzetí Panny Marie a svatého Karla Velikého na Novém Městě Pražském; tímto zemským prelátem se roku 1770 stal R. P. Augustin Jan

Paukert (1722–1791), rodák z Ústí nad Orlicí a dosavadní děkan konventu. Kontakty s představenými řádu v Třeboni či v Praze přispívaly pak k informovanosti i ke společenské a kulturní prestiži malého probošství v jihočeských Borovanech, kde byl na podzim roku 1771 ustanoven administrátorem fary P. Václav Bulla – potomek naturalizované italské rodiny, sídlící od konce 17. století ve farnosti svatého Jiljí na Starém Městě Pražském.<sup>2</sup>

Kupec Bernard Bulla, majitel domu „U zlatého jablka“ v Dominikánské ulici, byl radním Starého Města, členem merkantilní komise při zemském guberniu, a zároveň se stal i úspěšným směnárníkem – v březnu roku 1722 byl císařem Karlem VI. nobilitován a koupil výstavný dům „U zlatého kříže“ na rohu Jilské a Karlovy ulice (+1738). Jeho syn a dědic Antonín Vít měl několik dětí, z nichž dospělosti se dožili synové Emanuel Antonín, narozený 17. února 1739 – v době, kdy císař Karel VI. povýšil komerčního radu Antonína Víta von Bullenau do stavu rytířů v Království Českém – a Vincentius Antonín, narozený 22. října 1746; tedy téhož roku, kdy jejich otec prodal dům „U zlatého jablka“. Zchudnutí nobilitované měšťanské rodiny přicházelo postupně: roku 1763 byl prodán dům „U zlatého kříže“ pro dluhy a později žil komerční rada ve výslužbě Antonín Vít rytíř von Bullenau ve farnosti Panny Marie před Týnem (+1773).<sup>3</sup>

Duchovním centrem pražských Itálů zůstávala staroměstská Vlašská kaple v sousedství jezuitského Klementina, avšak blízký dominikánský klášter svatého Jiljí proslul v 18. století zbožnými aktivitami, k nimž patřily tzv. sedmipátkové pobožnosti ke sv. Vincenci Ferrerskému – po němž byl nazván mladší syn – světelná procesí v noci na Velký pátek ke křížové cestě při kostele svatého Vavřince na Petříně či poutě věřících k zázračnému obrazu Panny Marie Karlovské. V době nástupu osvětských reform, kdy se na teologických fakultách už dostávala do popředí výuka pastorální teologie, biblických studií či orientalistiky, pocházelo z konventu u svatého Jiljí i několik

známých misionářů: například P. Raphael Žerovnický (1744–1787) či P. Castulus Kleinmond (1745–1795), misionáři v Mezopotámii. Převorem u svatého Jiljí byl roku 1770 P. Daniel Paukert (1720–1802), rodák z Ústí nad Orlicí a zřejmě příbuzný R. P. Augustina Jana Paukerta, nového opata kláštera augustiniánů-kanoníků na Karlově.<sup>4</sup>

Na podzim roku 1771, kdy v Čechách a na Moravě panovala bída a hlad z neúrody a šířila se nebezpečná morová nákaza – kdy mladý císař Josef II. osobně organizoval pomoc hladovějícím a kdy se Emanuel Antonín Bulla rytíř von Bullenau, který přijal řádové jméno Václav, stal administrátorem fary v jihočeských Borovanech – působily na jeho mladšího bratra Vincentia Antonína Josefa zcela odlišné světské vlivy. Dne 14. ledna 1772 se totiž „Josephus Bollenau, actor comicus ad theatrum“ ve farním chrámu svatého Bartoloměje ve východočeských Pardubicích oženil; jeho nevěstou se stala ovdovělá paní Kateřina Horscheltin, asi příbuzná Johanna Horschelta, herce epizodických rolí a figuranta baletního souboru v městském divadle v Koticích. V téže době, kdy po zákazu školských a řádových představení docházelo i k zákazům lidových her, byl zde Josef Bollenau – jak znělo divadelní jméno nejmladšího rytíře von Bullenau – v divadelní sezóně 1771–1772 angažován pro méně závažné role a příležitostně zastával i funkci nápovědy (u „Madame Bollenau“ se objevila poznámka, že hraje stařeny, vily a výpomocné role). Avšak v dalších letech, kdy městské divadlo v Koticích zůstávalo nadále centrem pozornosti osvětců, se už Josef Bollenau ve známých zprávách neobjevuje.<sup>5</sup>

Příběh *Komedie o narození Syna Božího*, dochované v jihočeských Borovanech v ústním podání Matěje Arnolda z roku 1775, je třeba vrátit na svátek Tří králů dne 6. ledna, který byl v tradičním kalendáři církevního liturgického roku svátkem Zjevení Páně, a tak vyhrazen oslavě biblických mudrců. Právě tento den, kdy v sousedském prostředí českých a moravských měst či vesnic byly pořádá-

ny lidové občůzkové hry, mohl být nejen datem provozování tříkrálové hry v Borovanech; 6. leden 1775 mohl představovat také terminus *ante quem* vzniku české vánoční hry, která tradičním poselstvím o narození Spasitele, uctívaného moudrými a laskavými panovníky i prostými pastýři, mohla rezonovat s nedávnými zážitky z hladových let 1771–1772 a snad i s nadějemi, vkládanými do mladého spoluvládcy Marie Terezie. K této paradigmatické ideové linii – kterou mohly připomínat i chudické dary pastýřů v jihočeské hře – se pak mohly připínat další, méně zřetelné motivy, vycházející z konkrétního situačního kontextu lokální tradice.

Farní administrátor P. Václav Bulla, který v době neúrody a hladu pečoval v Borovanech o nemocné či umírající v průběhu morové epidemie – a zajišťoval snad i přiděl obilí z klášterních sýpek, otevíraných s dalšími vrchnostenskými sýpkami na příkaz císaře Josefa II. – dostal při křtu u svatého Jiljí v Praze první křestní jméno Emanuel. Toto jméno, vycházející z hebrejského slova Immánúel a překládané jako „Ten, který přichází“ či „S námi Bůh“, mělo rovněž v tradici mentálních stereotypů doby baroka vysokou sémantickou hodnotu, jak mj. dokládají také některé české pastorely či kancionálové písně. Borovanská vánoční hra, dochovaná právě z období, kdy byl P. Václav Bulla administrátorem zdejší fary (1771–1776), tedy mohla být zároveň holdem obětavému mladému řeholníkovi.

Oba bratři von Bullenau byli nepochybně absolventy jezuitského gymnázia ve staroměstském Klementinu, které mj. proslulo astronomickou observatoří, ale také okázalými slavnostmi a školskými inscenacemi, pořádanými i v semináři svatého Václava v Dominikánské ulici. Ještě na sklonku života vzpomínal na slavné pašijové průvody s flagelanty či s maskovanými účastníky v kostýmech alegorických postav a na školské hry se zpěvy Jan Jeník rytíř z Bratřic (1756–1845), který byl fundatistou svatovávského konviku v letech 1766–1772. Staroměstská farnost svatého Jiljí, se

každoročně stávala kulisou okázalých veřejných festivit: latinská kongregace Zvěstování Panny Marie v Klementinu, pořádající slavná kajčnická procesí k mariánskému sloupu na Velkém rynku, užívala v inscenacích o umučení Krista a v alegorických scénách s herci nebo s dřevěnými sousošími pevná či pohyblivá jeviště, nesená či vezená v pašijovém průvodu, ale také pevná jeviště, kolem nichž tato procesí procházela.<sup>6</sup>

Tradice barokních mentalit, skupinové religiozity a senzibility působila nepochybně na oba syny naturalizované italské rodiny z domu „U zlatého kříže“ v Karlově ulici; v době, kdy se náboženský a společenský život ještě vzájemně prostupovaly, bývala v adventním čase v Praze uváděna i hagiografická drama a biblické hry. Součástí oblíbeného adventního repertoáru, provozovaného také v městských sálech – mj. ve staroměstském domě „V železných dveřích“ v ulici Za svatým Jiljím, nedaleko domu „U zlatého kříže“ – mohly být i známé školské hry; vždyť brněnský obchodník Josef Bustelli jako nájemce městského divadla v Kotcích od ledna 1764 v těchto populárních inscenacích jistě pokračoval.<sup>7</sup>

Počátkem roku 1772, kdy už morová epidemie v Čechách a na Moravě vrcholila – farní administrátor v Borovanech dosáhl právě Kristových let – mohl však neznámý autor zdejší adaptace starší školské hry patřit i k řádovým spolubratrům P. Václava Bully. Mezi jeho vrstevníky z kláštera augustiniánů-kanovníků v Třeboni tehdy náležel například P. Aquilinus Hrdlička (1737–1811), klášterní knihovník a autor kroniky z konce 18. století; nebo P. Benediktus Kříž (1739–1785), bohoslovec a filozof, který hovořil italsky, francouzsky, řecky, a navíc „překládal hbitě z hebrejštiny“; nebo P. Papinian Kalivoda (1739–1779), „muž v hudbě co nejlépe zbehlý, výtečný varhaník a ředitel kůru“ atd.

Rovněž na zámku v Třeboni, kde za Josefa Adama knížete Schwarzenberka (1722–1782) trávila knížecí rodina zpravidla Vánoce a jiné svátky, přispívalo

ke sváteční atmosféře domácí divadlo, v němž vystupovali pouze členové rodiny, příbuzní a známí. Divadelní záliby vrchnosti i školské inscenace třeboňských augustiniánů v Opatovickém mlýně jistě ovlivňovaly postoje a zájmy třeboňských měšťanů; například roku 1767 předváděli zdejší „pixmistři“ komedii na rynku a roku 1776 provozoval školní rektor Jan Watters se svými žáky vlastní hru se zpěvy a deklamacemi.<sup>8</sup>

Vzhledem k charakteru vánoční hry z Borovan by ovšem jako její autoři připadali v úvahu i členové školských řádů jezuitského a piaristického, kteří v sedmdesátých letech – kdy už roku 1764 nařízením Marie Terezie došlo k omezení a poté roku 1769 k zákazu školských představení – působili v poddanském městě Krumlově či v královském krajském městě Českých Budějovicích.

Roku 1767 se zpovědník v pražské Betlémské kapli, profesor syntaxe na jezuitském gymnáziu v Klementinu a katecheta u svatého Jiljí P. Franz Schirmer (1732–1795), přeses větší latinské kongregace a učitel řečtiny, stal profesorem rétoriky na řádovém gymnáziu v Krumlově; zde učil řečtině a byl i presesem světské latinské kongregace, ale záhy byl přeložen do koleje v Uherském Hradišti. Roku 1772 se v Krumlově stal profesorem syntaxe a prefektem hudby P. Joannes Gayer – do roku 1770 český kazatel, instruktor mládeže a katecheta v proslulém mariánském poutním místě Tuřanech u Brna. Profesory humanitních tříd v Krumlově, a tedy i školskými dramatiky, byli tehdy P. Matthias Semler, profesor rétoriky a řečtiny, a P. Sigismund Baumgarten, profesor poetiky a řečtinář.<sup>9</sup>

Také piaristická kolej s gymnáziem v královském krajském městě Českých Budějovicích, založená roku 1761 – osazená piaristy z moravského Mikulova – pořádala od roku 1763 školská představení. Mezi autory známých dramat byl profesor rétoriky a poetiky P. Josephus Calasantius a S. Christiano (1731–1813) i další Moravané – roku 1764 P. Fulgentius a S. Quirino (1736–1796), roku 1767

P. Ladislaus a S. Stephano (1734–1798) atd. Roku 1770 se profesorem rétoriky a poetiky stal P. Pantaleon a S. Rafaelo (1741–1826) – proslulý řádový hudebník, s nímž pater superior odjel do Třeboně pozdravit nového opata u svatého Jiljí R. P. Augustina Marka, rovněž znamenitého hudebníka. V předvečer zrušení řádu Tovaryšstva Ježíšova, kdy byl rektorem zdejší piaristické koleje P. Josephus Calasantius a S. Christiano, přibyl z Mikulova jako profesor rétoriky P. Thaddeus a S. Joane Nepomuceno (1742–1827); roku 1774 ho vystřídal P. Nivardus a S. Candido (1737–1817), také původem Moravan. V téže době, kdy byl z příkazu císařovny Marie Terezie snížen počet gymnázií v českých zemích a zpracován nový plán výuky – gymnázia v Mikulově i v Budějovicích zůstala zachována – navštívil Borovany v červnu roku 1774 P. Josephus Calasantius a S. Christiano s mladým P. Antoniem ab Ascensionis Domini (1748–1820), známým autorem školských deklamací. Důvodem byla jistě skutečnost, že po smrti P. Augustina Dubenského (+1774) byl proboštem kláštera augustiniánů-kanovníků v Borovanech ustanoven učený P. Ambrosius Stein, strýc mladého piaristy, ale i představený P. Václava Bully.<sup>10</sup>

Školské reformy Marie Terezie na triviálních (obecných) školách zaváděl na Budějovicku P. Ferdinand Kindermann, farář v Kaplici u Krumlova. Odtud se reformy, provázené už tlakem na germanizaci, dále šířily. V Borovanech působil roku 1772 kantor a školní rektor Václav Ostrý, o jehož schopnostech by mohla svědčit i skutečnost, že pobíral téměř stejný plat jako rektor v Třeboni Václav Dubec, jehož roční služné činilo 142 zlatých 6 krejcarů; zatímco druhý kantor Jan Watters – asi autor dramatu se zpěvy a deklamacemi z roku 1776 – měl jen 124 zlatých 36 krejcarů ročně. Pro srovnání: kantor Šimon Kadeřábek ve vesnici Ledenicích na třeboňském panství pobíral tehdy 72 zlatých 3 krejcare ročně. Zdá se tedy, že klášter augustiniánů-kanovníků v Borovanech, který

měl i právo instalovat školního rektora, hodnotil činnost Václava Ostrého uznale; ale také zdejší „Schulmeister“ pobíral z ročního služného 142 zlatých pouze 68 zlatých v penězích – zbývající část tvořily naturální dávky a takzvané štolové poplatky.<sup>11</sup> A tak tradiční kolední obchůzky střídaly školské inscenace, jejichž oblíbenost souvisela i s faktem, že významnou složkou kantorských platů zůstávaly nadále naturálie, získávané na Tři krále, na sv. Dorotu, sv. Řehoře ad. Byl školní rektor Václav Ostrý, jistě také dobrý hudebník, autorem adaptace české vánoční hry z roku 1775?

Vánoce, vyznačující se archaickými představami o magické síle zimního slunovratu, byly v křesťanské interpretaci období od svátku Narození Páně do svátku Zjevení Páně (tedy do Tří králů) časem symbolického znovuzrození člověka. V emocionálním kontextu tradičních mentálních stereotypů, křesťanské obřadnosti i lidové magie, kdy rituál v prostředí lokální společnosti přispíval zároveň k upevnění skupinové identity, tedy sotva mohl být respektován úřední zákaz jesličkových a tříkrálových her ze dne 26. května 1770 – jak vyplývá i z dochovaných zpráv či dramatických textů. Avšak stěžejní mohl některý z městských či vesnických kantorů pořádat vánoční představení bez souhlasu příslušné „duchovní vrchnosti“, kterou v jihočeských Borovanech zastupovali členové probošství augustiniánů-kanoniků, spravující městskou faru. A tak ať už byl autorem zdejší *Komedie o narození Syna Božího* – provozované jistě v určitém časovém odstupu od úředního zákazu – kdokoli z místních či „přespolních“ vzdělců, byl to farní administrátor P. Václav Bulla, který žádost o povolení inscenace konzultoval s proboštem P. Augustinem Dubenským (+1774) či s jeho nástupcem P. Ambrosiem Steinem. A to zejména v případě, že by adaptace staršího školského dramatu – jejíž jeviště se zřejmě nacházelo v borovanské „Škole Numero 78 pro cvičení mládeže“ – byla jeho dílem, anebo by příslušná iniciativa vzešla od něj samotného.<sup>12</sup>

Situační kontexty, vyznačující paradigma tradice nově nalezené vánoční hry z roku 1775, reprezentují tak široké spektrum sociokulturních podnětů, lokálních vlivů či osobních zájmů, že pouze další dochované prameny – městské knihy, účty, farní pamětní knihy či údaje, přibližující životní osudy měšťana Matěje Arnolda z Borovan a faráře P. Ignáce Muchy z Rosic – by snad mohly k otázce geneze českého dramatického textu alespoň zčásti přispět. Nicméně obdivovaná *Tříkrálová hra* z jihomoravských Rosic, *Vejpis Komedie o narození Syna Božího* z jihočeských Borovan či *Komedie vánoční* z blízkých Ledenic jsou zároveň výmluvnými doklady kontinuity a plynulé kulturní komunikace uvnitř diferencované české a moravské společnosti, která se už na prahu osvětských reforem 18. století mohla dále rozvíjet rovněž díky zprostředkovatelskému působení a kreativitě představitelů domácích středostavovských elit, vzdělaného kléru a měšťanstva.

Ludmila Sochorová

Příspěvek je součástí řešení Výzkumného záměru MSM číslo 0021620827 České země uprostřed Evropy v minulosti a dnes, jehož nositelem je Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

#### Poznámky:

1. Srov. Šrámková – Valenta 2002: 400–401 a Kratochvíl 1904: 291 (zde uveden farář Mucha v letech 1789–1816).
2. Malík 1986: 119–124; Vlček – Sommer – Foltýn 1998: 181–182, 565–567; Vačkář 1867: 69, 72; Navrátil 1877: 175; NA – APA, Catalogus universi cleri ...1772, sign. 2494.
3. AMP – Staré Město, sbírka matrik; Historický ústav – Sedláčková sbírka; Klíma 1995: 219, 247–248; Urfus 1967–1968: 54; Doerr 1900: 206, 227; NA – genealogická sbírka Wunschwitz; Šebesta 1933: 160, 95, 82; Vlček – Sommer – Foltýn 1998: 428–432; Kratochvíl 1926: 140–145; Historický ústav AV – Sedláčková sbírka; Teuber 1883: 318 a 1885: 18–19; Vondráček 1956: 31–35.

4. Kratochvíl 1926: 140–145; Vlček – Sommer – Foltýn 1998: 506–508.
5. NA – APA, Catalogus universi cleri ...1772–1776, sign. 2494–2497; Historický ústav AV – Sedláčková sbírka; Brodská 1992: 89–96, 418; Jakubcová 2007: 50–53, 80–84, 406–408. Dále Über das Prager Theater 1773: 180, 183, 191, 193, 197, 199–200 ad.; Theatral Neuigkeiten 1773: 173–174; SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec – RA Černínů, Approbations Buch von Prager Theater, fol. 21–22, pol. 81–91, dodatky (únor 1775 – březen 1776). Za zapůjčení xerokopí německých tisků a poskytnutí údajů z černínského archivu děkuji PhDr. Aleně Jakubcové, Ph.D., z Institutu umění – Divadelního ústavu.
6. Berkovec 1987: 133, 221; Polišínský 1947: 19–29; Polišínský – Illingová 1989: 26, 28, 158–165; Zibr 1896: 16–17.
7. Vondráček 1956: 31–35.
8. Vačkář 1867: 73–75, Hadač 1962: 4–5, Záloha 1993: 13–22 ad.
9. Podlaha 1930: 307, Čornejová – Fechtnerová 1986: 398–399; NA – APA, sign. B 75/6; tamtéž – ŘA, Jesuitica, i.č. 485, sign. III – 466, k. 195.
10. NA – ŘA, piaristé, kn. 302 a 28.
11. NA – Školské fassé, i.č. 1, k. 1.
12. Frolec 1988: 20–22, 46–47, 63–66, 72–77 atd.; NA – Josefský katastr, sign. 2857, k. 1307.

#### Literatura:

- Berkovec, J. 1987: *České pastorely*. Praha: Supraphon.
- Brodská, B. 1992: Balet v Kotcích. In: Černý, F. (ed.): *Divadlo v Kotcích*. Praha: Panorama, s. 89–96.
- Čornejová, I. – Fechtnerová, A. 1986: *Životopisný slovník pražské university. Filozofická a teologická fakulta*. Praha: Karolinum.
- Černý, F. (ed.) 1968: *Dějiny českého divadla I*. Praha: Academia.
- Doerr von, A. 1900: *Der Adel der Boehmen*. Prag: František Řivnáč.
- Feifalík, J. 1986: *Lidové hry z Moravy*. Ed. J. Kolár. Praha: Odeon.
- Frolec, V. 1988: Vánoce v tradici českého lidu. In: Frolec, V. a kol. (ed.): *Vánoce v české kultuře*. Praha: Vyšehrad, s. 17–124.
- Hadač, V. 1962: Z historie Třeboňského divadla. In: Bohumír Janoušek (ed.): *Co nevíte o třeboňském divadle*. Třeboň: Osvětová beseda, s. 4–11.

- Jakubcová, A. a kol. 2007: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Praha: Academia.
- Klíma, A. 1955: *Manufakturní období v Čechách*. Praha: ČSAV.
- Kratochvíl, A. 1904: *Vlastivěda moravská II. Ivančický okres*. Brno: Muzejní spolek.
- Kratochvíl, J. V. 1926: *Sv. Jiljí a jeho klášterní a farní chrám na Starém Městě v Praze*. Praha: Konvent dominikánů v Praze I.
- Malík, S. 1986: *Spory Borovan s klášterní vrchností*. In: Beranová, V. (ed.) *Borovany. Vlastivědný sborník k 800. výročí první zprávy o obci*. Borovany: MNV.
- Navrátil, K. 1877: *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého na Hoře Karlově*. Praha: Hynek Miličský a Novák.
- Podlaha, A. 1930: *Český slovník bohovědný IV*. Praha: Nakladatelství Václav Kotrba.
- Polišenský, J. (ed.) 1947: *Jan Jeník z Bratřic: Z mých pamětí*. Praha: Evropský literární klub.
- Polišenský, J. – Illingová, E. 1989: *Jan Jeník z Bratřic*. Praha: Melantrich.
- Sládek, F. 1926: *Tříkrálová komedie v Ledenicích. Český lid* 25, s. 129–139.
- Sochorová, L. 2008: *Neznámý rukopis jihočeské vánoční hry z 18. století. Divadelní revue*, č. 4, s. 42–60.
- Šebesta, E. 1933: *Popis obyvatelstva hlavního města Prahy z roku 1770. Staré Město*. Praha: Rodopisná společnost československá.
- Šrámková, V. – Valenta, J. (eds.) 2002: *Místopis českého amatérského divadla II*. Praha: Artama.
- Teuber, O. 1883, 1885: *Geschichte des Prager Theaters I–II*. Prag: Haase.
- Urfus, V. 1967–1968: *Pražští směnárníci a bankéři v 18. století. Pražský sborník historický*, 1, s. 44–57.
- Vačkář, J. 1867: *Dějiny někdejší slavné řeholné kanonie sv. Augustina v Třeboni a některé památky tohoto starobylého města*. Praha: J. Vačkář.
- Vlček, P. – Sommer, R. – Foltýn, D. 1998: *Encyklopedie českých klášterů*. Praha: Libri.
- Vondráček, J. 1956: *Dějiny českého divadla I*. Praha: Orbis.
- Záloha, J. 1993: *Divadlo na zámku v Českém Krumlově*. In: Ptáčková, V. (ed.) *Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově*. Praha: Divadelní ústav, s. 13–22.
- Zíbrt, Č. 1895: *Albrecht Chanovský z Dlouhé Vsi a Jan Jeník z Bratřic o výročních obyčejích, pověrách a slavnostech staročeských. Věstník Královské české společnosti nauk*,

*třída filosoficko-historicko-jazykozpytná*. Praha: Královská česká společnost nauk v komisi Františka Řivnáče, s. 1–26.

#### Prameny:

- Approbations Buch von Prager Theater, SOA Třeboň, pracoviště Jindřichův Hradec.
- Catalogus universi clerici 1772–1776, NA Praha.
- Genealogická sbírka Sedláčkova, Historický ústav AV.
- Genealog. sbírka Wunschwitzova, NA Praha.
- Josefínský katastr, NA Praha.
- Sbírka matrik Starého Města Pražského, AMP.
- Školské fassé 1772, NA Praha.
- Theatral Neuigkeiten*. 1773. Wien: Joseph Kurzboeck.
- Über das Prager Theater*. 1772 n. 1773. Praha: Ed. Johann Friedl. Tisk Felician Mangold.

### DIGITÁLNÍ KONVERZE FOTOGRAFICKÝCH DOKUMENTŮ A ETICKÉ OTÁZKY DIGITALIZACE V ARCHIVNÍ PRAXI

V roce 2010 získal Národní ústav lidové kultury institucionální podporu zaměřenou na dlouhodobý koncepční rozvoj instituce<sup>1</sup> s konkrétním zaměřením na digitalizaci starší vrstvy negativních a diapozitivních fotografických materiálů uložených ve fotografické archivní sbírce NÚLK.<sup>2</sup> Fotografický fond k dnešnímu datu zahrnuje především rozsáhlý a dlouhodobě budovaný fond negativních a diapozitivních filmů v počtu přes 95 000 evidovaných jednotek. Kromě tohoto vlastního jádra fondu byly provozovány a udržovány pomocné fondy zaměřené účelově na podporu ediční a publikační činnosti instituce i jejích pracovníků. Přes mírné evoluční proměny je tematické zaměření fondu poměrně stejnorodé a osciluje podle dobových priorit mezi systematickou dokumentací výročních obyčejů, tradiční lidové kultury a řemesel, folklorních festivalů, slavností a dalších festivit na území bývalého Československa.

V digitalizační praxi ústavu se samozřejmě nejednalo o žádné novum, ale cílený projekt, který velmi úzce navazoval

na výsledky jedné z částí výzkumného záměru,<sup>3</sup> byl naplňován již od roku 2004 a jehož integrální – jakkoliv pouze podpůrnou – složkou byly také poměrně rozsáhlé a velkorysé digitalizační aktivity. V rámci výše uvedeného projektu byla zahájena také systematická digitalizace fotografické archivní sbírky: v letech 2008–2009 bylo digitalizováno celkem 22 398 černobílých negativů 35 mm (kinofilmů) a menší počet moderních 35 mm barevných diapozitivů a negativů ze sedmdesátých let.

V roce 2007 a v menší míře v dřívějších letech probíhaly cílené testy většího počtu různorodých archivních fotografických materiálů, které měly pomoci při předpokládané selekci stárnutím nejvíce ohrožených médií. Na základě běžně dostupné literatury a zkušeností konzultantů (zpravidla zkušených kurátorů fotografických sbírek) byly očekávány víceméně homogenní výsledky. Ve skutečnosti však již pilotní fáze projektu, která zahrnuje černobílé a barevné negativy a v menší míře také diapozitivy, přinesla některá překvapivá zjištění.

Pokud pro tuto chvíli pomineme specifickou a poněkud odlišnou problematiku stárnutí a archivní stability fotografických papírů a printů (jinak řečeno zvětšenin či vlastních fotografií), za nejvíce trvanlivé fotografické materiály bývají pokládány ty černobílé; u barevných materiálů se za trvanlivé pokládají spíše diapozitivní. Kvalita a trvanlivost však nejsou zdaleka determinovány pouze typem fotografické podložky a technologií samotnou. Největším překvapením se staly extrémní rozdíly ve výsledné kvalitě digitálních objektů, a to jak uvnitř jednotlivých testovacích vzorků, tak mezi jednotlivými časovými horizonty! Rozhodně neplatila přímá úměra mezi stářím a zachovalostí jednotlivých materiálů...

Testy, které ověřovaly stav různorodých archivních fotografických materiálů (dle formátu, typu, stáří a původu fotografických materiálů) v letech 2006–2007, přinesly alarmující zjištění o špatném stavu některých dokumentů

ve starší části fondu. Avšak omezený rozsah zkušebních konverzí a na druhé straně úzce zaměřené rutinní skenování velkých fondů nemohly poskytnout směrodatná vodítka pro detailní posouzení stavu fotografického fondu či dokonce odborné zhodnocení dostupných instrumentů a metodiky digitální konverze. S ohledem na tyto potřeby výzkumné organizace a ve vazbě na kroky učiněné v rámci výzkumného záměru byl připraven odlišný projekt digitální konverze, který měl provést digitální konverzi rozsáhlých a ucelených částí fotografického fondu tak, aby byla získána průkazná data o stavu fotografických dokumentů různého typu a stáří. Současně měly být efektivně využity a provázány již existující výstupy digitalizační praxe.

Konverze do digitální podoby byla provedena na specializovaném a na míru upraveném filmovém skeneru ve formátu TIFF v archivační kvalitě<sup>4</sup> (bez komprese, rozlišení u moderních filmů a diapozitivů zpravidla 4000 dpi, barevná hloubka 48 bit, u stupňů šedi 16 bit). Srovnávací digitální konverze byla prováděna na profesionálním filmovém skeneru Nikon Coolscan 9000 s obdobnými parametry. Na rozdíl od jakostního, avšak koncepčně běžného filmového skeneru, poskytoval skener dodavatele naprostou kontrolu nad procesem snímání počínaje možnostmi volby více typů optických prvků, zdrojů světla a konče možnostmi používat více typů snímacích prvků („snímacích čipů“). Obdobně také dodavatel řešil plně ve své kompetenci analýzu a zpracování nezpracovaných, syrových dat.<sup>5</sup>

Výstupní soubory byly pojmenovávány dle stávající konvence NÚLK a klíčovou částí názvu souboru je číslo negativu, aby bylo umožněno bezproblémové hromadné zpracování digitalizovaných objektů a jejich budoucí import do systému pro správu digitálního obsahu.

Souběžně s výběrem, přípravou a prováděním digitalizace probíhala zevrubná kontrola dodaných digitálních objektů, jejich příprava (přejmenování sou-

borů a opravy drobných chyb) a zápis do elektronického katalogu. Ve sledovaném období (od 1. 1. 2010 do 31. 12. 2010) bylo zkontrolováno a pro evidenci připraveno 9521 digitálních objektů a do databázového prostředí BACH vloženo celkem 9030 záznamů. Výstupy jsou archivovány v datové podobě na centrálním úložišti dat NÚLK a datová integrita je ověřována kontrolním součtem (MD5, SHA1).

V období od 1. 1. 2010 do 30. 9. 2010 NÚLK digitalizoval celkem 11 691 snímků z fondu černobílých negativů formátu 35mm. Konverzí vzniklé digitální objekty zahrnují zejména snímky z dokumentace výročních obyčejů, lidového stavitelství a dalších folklorních aktivit. Dle vývoje fondu je postupně stále více akcentována problematika lidového stavitelství, folklorních festivit a zmenšuje se podíl dokumentace výročních obyčejů. V posledním čtvrtletí roku 2010 pak byla v rámci digitální konverze zpracována nejstarší vrstva fondu negativů středního formátu – zpravidla o formátu 6x6cm. V období od 1. 10. 2010 do 31. 12. 2010 NÚLK digitalizoval celkem 4896 snímků z fondu černobílých negativů středního formátu.<sup>6</sup>

Klasická černobílá fotografie ve formátu 35mm měla v dokumentační praxi NÚLK většinou postavení základního či dokonce pomocného dokumentačního média. Ve svých počátcích pouze doplňovala široce využívané možnosti černobílé fotografie středního formátu tam, kde se projevovaly výhody kinofilmu – tedy především v terénní praxi. S postupujícím prosazováním barevné fotografie se stávala pouhým nenáročným a levným „obrazovým poznámkovým blokem“ odborných pracovníků. Zavedení moderních a levných technologických postupů barevné fotografie (minilaby) ji nakonec bezesbytku nahradilo i v této aplikaci. Diverzifikace fotografických médií v archivu se nám v tomto kontextu stává nechtěným svědkem nejenom technologického vývoje, ale vývoje celé naší instituce.

Ve své době byl střední formát pokládán oprávněně za „profesionálnější“, kva-

litnější – tedy vhodný pro náročné účely. Barevné negativy, které se ve fondu v minimálním rozsahu nacházejí, byly z finančních důvodů v šedesátých letech využívány pouze zřídka. Tematické zaměření nejstarší části koreluje se starší vrstvou negativů 35mm. Zahrnuje zevrubnou dokumentaci výročních obyčejů, folklorních festivalů a dalších festivit (s výrazným podílem snímků z Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici). Technická kvalita snímků a stav médií jsou většinou na vyšší úrovni, což můžeme přičítat nejenom samotnému potenciálu kvalitnější fotografické techniky, ale také kvalitě fotografických přístrojů a schopnostem samotných autorů fotografií. Fotoaparáty určené pro střední formát používali spíše náročnější a technicky zdatní uživatelé a větší pozornost byla také věnována laboratornímu zpracování filmů.

Již po půl roce bylo rozhodnuto, aby byly do procesu konverze zahrnuty menší fondy, které z historických a provozních důvodů nebyly zavedeny v běžné evidenci.<sup>7</sup> V obou případech se jednalo o snímky z Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici, konkrétně 828 barevných diapozitivů z přelomu padesátých a šedesátých let a rozsáhlou skupinu černobílých zvětšení – celkem 2058 objektů.

Právě poslední dvě menší a ucelené části fotografických fondů NÚLK představují naprostá opozita, pokud je budeme poměřovat z hlediska archivní kvality, jejich stavu a také naší šance provést digitální konverzi.

Fotografické zvětšeniny z let 1946–1960 vykazují velkou archivní stabilitu a přes poměrně hrubé zacházení, kterému byly vystaveny (zápůjčky, mechanické poškození, popisky na rubových stranách, vystavení dennímu světlu atd.), jsme při digitalizaci schopni získat maximum informací. Jediným omezením se pak stává vstupní a od počátku daná kvalita laboratorní práce při jejich výrobě a v obdobné míře kvalita jejich negativních předloh.<sup>8</sup>

V případě barevných diapozitivů z počátku šedesátých let jsme na zá-

kladě pilotních testů očekávali značné problémy a velkou míru stárnutí. Tento předpoklad byl potvrzen, avšak distribuce různých typů chemické degradace rozhodně nebyla věcí rovnoměrnou a snadno předvídatelnou. Paradoxně nejstarší diapozitivы z přelomu padesátých a šedesátých let patřily k těm zachovalejším. Velké odchylky byly pozorovány i v rámci vzorků jednotlivých let a stejných fotografických situací. Jak bylo již zmíněno, v rozsáhlém vzorku středoformátových černobílých negativů se překvapivě nachází několik set barevných negativů. I jejich kvalita bylo slušně řečeno nevyrovnaná, avšak v převážné většině mnohem lepší, než kvalita diapozitivů kinofilmového formátu.

Černobílé negativní materiály nevykazovaly zdaleka tak velké rozdíly v míře svého stárnutí a chemické degradace, což platí jak pro kinofilmy, tak pro formát střední. Největší rozdíly se zde manifestují s ohledem na časovou osu vzniku těchto materiálů a paradoxně předpoklad o menší míře degradace u mladších materiálů zdaleka neplatí!

Pokud budeme hledat v dostupných informačních zdrojích (Wilhelm 1993, Hubička 2008), najdeme první indicie naznačující řešení naší otázky. Především u barevných fotografických technologií hraje mimořádnou úlohu způsob jejich uložení a ochrany, který úzce souvisí s mírou využití a manipulace s archivními materiály. Dalším faktorem, který ve velké míře ovlivňuje stárnutí a archivní stabilitu fotografických materiálů, je samotný výběr fotografického média a způsobu jeho zpracování. I ty největší a nejvíce respektovaní dodavatelé svitkových filmů či fotografických papírů se dopustili řady chyb a dodávali na trh takové materiály, které byly sice v době svého pořízení mimořádně kvalitní, avšak jejich archivní stabilita byla mimořádně nízká...

Pokud však vstoupí do hry historie fotografické dokumentace a archivace v našich paměťových institucích, začíná náš obraz získávat jasnější kontury a obrys. Řada tvrzení, doporučení a téměř

„axiomů“, které nalezneme právě v rozsáhlém Wilhelmově textu, má své opodstatnění a je velmi dobře zdůvodněna. Avšak má svou platnost pouze v kontextu práce profesionální laboratoře a dokonale vybaveného fotografického studia. V běžné dokumentační praxi chudého a poněkud zaostaleho totalitního Československa se s tak vysokou úrovní fotografické práce setkáme velmi zřídka.

Realita fotografické dokumentace menší a střední instituce v době největší slávy byla samozřejmě naprosto odlišná. Nedostatečný přístup k moderním fotografickým materiálům, chemii i pomůckám determinoval možnosti tvůrců dnešních dokumentů mnohem více, než samotná zvolená technologie. Pokud vezmeme do úvahy také stav fotografického vybavení a schopností jeho uživatelů, vyvstává před námi tristní obraz, který s dobře miněnými a teoreticky fundovanými studiemi nemá mnoho společného. Řada faktorů, počínaje kvalitou fotografické práce, správným vyvoláním a zpracováním zranitelného latentního obrazu a konče archivací a manipulací s fotografickými dokumenty, ovlivňují v praxi stárnutí a degradaci fotografických materiálů mnohem více, než danosti základních formátů a technologií. Ty sice samozřejmě zůstávají v platnosti, avšak jejich manifestace v praxi je překryta řadou dalších těžko predikovatelných faktorů spojených s životním cyklem daného média.

Díky moderním metodám digitální konverze jsme schopni adekvátně snímat i poškozené a od počátku barevně nevyvážené starší barevné diapozitivы. Ovšem i tady má technologie své meze – pokud se kumulovaly výše uvedené efekty s chemickou degradací, digitální snímání se stává spíše digitální restaurací a u výsledku převažuje subjektivní výklad a nová tvorba nad objektivním uchopením historického dokumentu.<sup>9</sup> Pokud se stárnutí a chemická degradace projeví výraznou ztrátou některého z barevných pigmentů, je naše schopnost věrně obnovit „původní“ podobu políčka filmu výrazně omezena. Proto-

že můžeme s vysokou pravděpodobností předpokládat, že kvalita snímků byla od počátku nevyrovnaná a neměla s ideálními či laboratorními podmínkami zhola nic společného, neexistuje žádný výchozí bod pro naše restaurační úsilí. Nevíme jistě, jaké bylo původní tónováání snímku, jeho denzita, světelné podmínky při expozici filmu. Můžeme zasáhnout do téměř všech parametrů obrazu, avšak chybí nám pomyslný pevný výchozí bod. Podle některých náznaků je sice teoreticky možné kompenzovat s velkou účinností vlastnosti jednotlivých filmových materiálů, avšak nejlépe na úrovni jednotlivých výrobních šarží. Je také otázkou, zdali je pro výrobce – pokud ještě vůbec existují – výhodné a vůbec možné uveřejňovat interní a snadno zneužitelné materiály...

Předběžné výsledky analýzy stavu fotografického fondu do značné míry potvrdily předpoklady a výsledky pilotního digitalizačního provozu. V souladu se zkušenostmi kurátorů fotografických sbírek patří moderní černobílé fotografické materiály k těm, které jsou při správné aplikaci chemicky stabilní a vykazují předpoklady dlouhodobé životnosti. Předpoklad byl potvrzen jak u černobílých zvětšenin, tak u negativních (v menší míře diapozitivních) originálů. Klíčovým faktorem pro posouzení životnosti se pak stává nikoli technologie samotná, ale složitý průnik různorodých faktorů spojených s její aplikací. Nepominutelnou roli pak hraje nejenom kvalita filmových materiálů a přístrojů, ale správné a kvalitní laboratorní zpracování (vyvolání a výroba zvětšenin) a samozřejmě kvalita latentního obrazu fixovaného na negativním materiálu před vyvoláním. Tyto faktory spolu s kvalifikací obsluhy fotografického přístroje determinují dnešní stav fotografických médií ještě více, než samotné uložení a péče o sbírky, pokud tyto archivní standardy byly dodržovány v aspoň minimálním rozsahu. Složitě propojení těchto faktorů ovlivňuje ve větší míře barevnou fotografii, u které inherentní chemická nestabilita jejich vliv ještě zesiluje.

Jednoduché řešení problémů s digitalizací fotografických sbírek a fondů pravděpodobně není prakticky realizovatelné. Avšak to z nás v žádném případě nesníma odpovědnost, abychom tuto část kulturního dědictví národů žijících na území České republiky, uchovali a konvertovali do podoby digitálních objektů. Rozhodně však nesmíme v případě ohrožených fotografických materiálů otálet a váhat také nesmíme se získáváním finančního krytí digitalizačních aktivit. I když však dosáhneme maxima v oblasti digitalizační technologie, pokorný a střizlivý přístup k nekonečným možnostem manipulace s digitálními objekty musí být leitmotivem veškerého našeho snažení.

Michal Škopík

#### Poznámky:

1. Rozhodnutí MK ze dne 29. 1. 2010 o poskytnutí institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace na základě zhodnocení jí dosažených výsledků ve smyslu ustanovení § 4 odst. 2, písm. a) zákona č. 130/2002 Sb.
2. Digitalizace negativů a diapositivů z let 1960-1989 z fotografické archivní sbírky NÚLK Strážnice, získání digitálních objektů v archivační kvalitě, která v kontextu stávajících technických, metodických a finančních možností umožňuje náhradu analogového originálu v případě ztráty. Souběžně s výstupním objektem archivační kvality budou generovány náhledy pro potřeby badatelů a bude zahájena digitální katalogizace konvertovaných dokumentů.
3. MK00009492701: Proměny tradiční lidové kultury a její vazby na hmotné a nehmotné dědictví lidstva, část projektu I. D. – Digitální archivace a tvorba databází
4. K pokusu o definici „archivní kvality“ srovnej Škopík 2003. V praxi je pravděpodobně vyloučeno definovat jednoznačné a exaktní zadání, protože takové zadání není možné zobecnit – týkalo by se pouze konkrétního vzorku a jeho kontextu!
5. Komerčně řešené skenery i v té nejvyšší kvalitativní úrovni pro uživatele představují něco jako černou skříňku: autor řešení definuje úroveň kontroly nad výstupem a pouze vývojová laboratoř přesně ví, co se v útrobách zařízení děje. I v případě,

pokud použijeme komunikaci v interních datových formátech, naše možnosti jsou omezené.

6. Tedy velikosti 6x6 a v menší míře 6x7 cm. Ve fondu se nachází malý podíl barevných negativů z šedesátých let.
7. Jednalo se o pomocné a účelově vzniklé fondy určené pro propagační a publikační účely, kde se předem kalkulovalo se ztrátami při komunikaci s vydavateli či tiskárnami. Z technických důvodů bylo nutné zapůjčovat mimo instituci kvalitní zvětšiny nebo dokonce originální negativy/diapositivы.
8. K limitům rozlišení klasických černobílých fotografických papírů srov. např. Hubička 2009.
9. Mimořádně pregnantně vyjádřenou paralelu z oblasti restaurace zvukových záznamů podal Špalek 2003.

#### Literatura a prameny:

- Birgus, Vladimír (ed.) 1998: *Ochrana fotografických sbírek*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB.
- Hubička, Jan 2009: „Digitalizace fotografických předloh. Vystoupení na semináři Digitalizace fotografií 9.12.2009.“ *CITeM* [online] [citováno 7. 12. 2010]. Dostupné z: <[http://www.citem.cz/?file\\_id=225](http://www.citem.cz/?file_id=225)>
- Hubička, Jan 2008: „Formáty uložení dat. Příspěvek na semináři Digitalizace fotografických sbírek 2008.“ *CITeM* [online] [citováno 7. 12. 2010]. Dostupné z: <[http://www.citem.cz/?file\\_id=139](http://www.citem.cz/?file_id=139)>
- McCormick-Goodhart, Mark 1996: „The Allowable Temperature and Relative Humidity Range for the Safe Use nad Storage of Photographic Materials.“ *Journal of the Society of Archivist* 17 [online] [citováno 7. 12. 2010]. Dostupné z: <[www.aardenburg-imaging.com/pdfs/Aal\\_2007\\_1206\\_TA-01.pdf](http://www.aardenburg-imaging.com/pdfs/Aal_2007_1206_TA-01.pdf)>.
- Škopík, Michal 2003: Neničte archivy! K historii jednoho vykičnicku a etice audiovizuální archivace. In: *Neničte archivy! Současné metody dokumentace lidové kultury a digitalizace získaného materiálu či údajů o něm*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 10–14.
- Špalek, Karel 2003: Estetické aspekty restaurace zvukových záznamů. In: *Neničte archivy! Současné metody dokumentace lidové kultury a digitalizace získaného materiálu či údajů o něm*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 54–56.

Wilhelm, Henry 1993: „The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures.“ *Wilhelm Imaging Research, Inc.* [online] [citováno 7. 12. 2010]. Dostupné z: <[http://www.wilhelm-research.com/pdf/HW\\_Book\\_758\\_Pages\\_HiRes\\_v1a.pdf](http://www.wilhelm-research.com/pdf/HW_Book_758_Pages_HiRes_v1a.pdf)>

#### JUBILUJÍCÍ MARTA ŠRÁMKOVÁ

PhDr. Marta Šrámková, roz. Kellnerová (3. 7. 1935), se záhy po ukončení studia na Masarykově univerzitě profilovala jako folkloristka se zaměřením na lidovou slovesnost. Po celý svůj profesní život byla zaměstnaná v Akademii věd, v dnešním Etnologickém ústavu AV ČR, v.v.i., pracoviště Brno, kde jsou stopy její systematické práce znatelné dodnes. Od počátků své kariéry publikovala desítky studií a článků o místních a historických pověstech, zbojnicích a loupežnicích, ale také o současných legendách, dále o textech lidových písní a baladách, o proměnách současného vyprávění na venkově i ve městě či o vyprávění dětí. Sledovala rezidua kultury českého etnika v Dolním Rakousku anebo také interetnické jevy ve folkloru Slezska a Hlučínska.



Do povědomí dospělých i dětských čtenářů se zapsala množstvím pověstových a pohádkových sbírek, v nichž představila (mnohdy společně s Oldřichem Sirovátkou) moravskou lidovou slovesnost, včetně brněnské.

Dosud činnorodá a publikující badatelka před nedávnem vydala knihu *Česká prozaická folkloristika v letech 1945–2000 (Kultura, společnost, tradice III. Praha 2008, 150 s.)* již vyplnila jednu mezeru na poli dějin oboru etnologie, jehož je folkloristika součástí. Zde je také možné v bibliografickém soupisu najít většinu publikací M. Šrámkové. Ve své poslední studii *Transdisciplinarita a vzpomínkové vyprávění* (Národopisná revue 2009/4) se zabývá postavením folkloristiky v novém vývojovém proudu dnešního vědeckého bádání a přináší čtenářům mnohé poznatky ze zahraniční literatury. Jednoduše řečeno, Marta Šrámková nám dokazuje, že vývoj vědy jí není lhostejný a že život kolem ní ji neustále provokuje a inspiruje k další práci. Ad multos annos!

Jana Pospíšilová

## ZDENĚK SALZMANN 85 LET

Životní jubileum oslavil 18. října letošního roku emeritní profesor University of Massachusetts Zdeněk (Denny) Salzmann, význačná osobnost americké a české sociokulturní antropologie a etnolingvistiky. Zdeněk Salzmann je pamětník Pražského lingvistického kroužku ještě s Janem Mukařovským, Vladimírem Skaličkou, Josefem Vachkem, Bohumilem Trnkou a dalšími, kam začal docházet již jako gymnazista v roce 1943. Přednášky některých členů lingvistického kroužku později navštěvoval i na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Ve školním roce 1947/48 využil příležitosti ke studiu na univerzitě v Bloomingtonu ve státě Indiana. Získal tam stipendium na základě doporučení profesora Romana Jakobsona, působícího tehdy na Kolumbijské uni-

verzité v New Yorku. Jakobson ho napsal na základě dobrozdání profesora Skaličky. V Bloomingtonu začal Salzmann studovat indiánské jazyky a zabývat se do hloubky jazykem Arapaho, jenž byl též předmětem zájmu jeho doktorského studia. Vedle publikací o tomto jazyku a jeho nositelích (např. *Arapaho Indians: a research guide and bibliography* z roku 1988, nebo *Analytical bibliography of sources concerning the Arapaho Indians*, druhé doplněné vydání je z roku 1983) a dalších indiánských jazycích je jubilant v USA znám též jako znalec středoevropské problematiky. Důkazy toho, jak bohatě kontinuálně využíval svoji nativní znalost české kultury, najdeme v amerických odborných knihovnách. Má zde své místo například publikace *Czech literature before Hus* publikovaná v roce 1961, *A contribution to the study of value orientations among the Czechs and Slovaks* vydaná na University of Massachusetts v roce 1970, kde Z. Salzmann dlouhodobě působil, známá je též jeho práce *Komárov. A farming Czech village*, kterou napsal s Vladimírem Scheuflerem a která vyšla v USA v roce 1974.

Po roce 1989 začal Z. Salzmann pravidelně působit také v České republice. Jeho přednášky v Ústavu etnologie Filozofické fakulty UK byly významným obohacením nabídky dosavadních oborových kurzů. Později začal jubilant přednášet i na Univerzitě Pardubice, kde, tak jako v Praze, upoutával vedle odborné erudice také vitalitou a zemitým humorem. Mnoho práce vykonal rovněž pro Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., kde působí v redakční radě časopisu *Český lid*, do něhož pravidelně přispívá. Zde se mj. diskutoval projekt překladu publikace *Language, Culture and Society: An Introduction to Linguistic Anthropology*, která vyšla v USA v roce 1993. V roce 1996 se podařilo dílo vydat jako suplement *Českého lidu* a vynikající učebnice lingvistické antropologie byla k dispozici i v češtině.

Zdeněk Salzmann je všestrannou osobností, která skromnými a neokázalými počiny vykonala pro etablování

sociokulturní antropologie a etnolingvistiky v českém prostředí po roce 1989 obrovský kus práce. Patří mu za to velký dík a přání všeho nejlepšího do dalších let. Za zásluhy při svém zahraničním i tuzemském působení byl jubilant v roce 2010 Etnologickým ústavem AV ČR, v.v.i., navržen na udělení titulu Česká hlava v kategorii Patria.

Zdeněk Uherek

## BLAHOPŘÁNÍ MILANU LEŠČÁKOVI

Nelehkým perem se píše zdravice člověku, kterého sužuje těžké onemocnění. Přesto, nebo právě proto bychom chtěli co nejupřímněji pozdravit a potěšit vzácného kolegu majícího srdečný vztah k Moravě a k Brnu, ke kterému ho léta poutaly mnohé kontakty, mimo jiné přátelství s Oldřichem Sirovátkou nebo Bohuslavem Benešem.

Prof. PhDr. Milan Leščák, CSc. se narodil 12. 10. 1940 v Levoči. Jako etnolog folklorista patří k významným osobnostem vědeckého života na Slovensku (a v bývalém Československu). Jako člověk patří k lidem, kteří kolem sebe vytvářejí přátelské ovzduší, jsou vstřícnými partnery ve vědecké debatě, zachovávají



si nadhled a je jim vlastní osobitý humor okořeněný špetkou ironie či provokace.

Milan Leščák nastoupil po dokončení studia národopisu (Filozofická fakulta Univerzity Komenského Bratislava 1958–1963) do Národopisného ústavu SAV, kde pracoval do roku 1998. Na počátku devadesátých let stál u zrodu Katedry folkloristiky a regionalistiky Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře a poté byl do roku 2006 vedoucím Katedry etnologie a kulturní antropologie FiF UK. Od roku 2006 působí v Národním osvětovém centru, kde je garantem projektu *Encyklopédia scénického folklorizmu na Slovensku*. Ve všech institucích, kde pracoval a zastával vedoucí pozice (to platí i pro redakční rady časopisů nebo poroty festivalů), působil konstruktivně, delikátně pomáhal kolegům, uměl čelit nepravostem a nepřizní doby. Na Slovensku formoval nejen vědu a univerzitní výuku oboru, ale také folklorní hnutí a zasáhl i do vědeckého či vědecko-populárního filmu, když stál u zrodu festivalu Etnofilm Čadca.

M. Leščák je folkloristou, který se zabýval především slovesnými formami folkloru, dějinami oboru, teorií komunikace a folklorismem v mnoha jeho podobách. Bok po boku s Viliamek Marčokem se stalo jeho doménou také pole mezi literaturou a folklorem. Je autorem mnoha studií a knih, editorem několika sborníků. Jeho poslední publikací je tiskem vydaná disertační práce z roku 1971 *Humoristické rozprávania na Spiši (1962–1967) – pokus o výskum frekvencie a výskytu*.

Když jsem s Milanem Leščákem mluvila v létě letošního roku v Kokavě, plánovali jsme spolu rozhovor o jeho atletickém mládí, o tom jak v běhu reprezentoval svůj rodný kraj Spiš na závodech v Praze, zkrátka o jeho sportovní „kariéře“, která zůstala ve stínu ostatních úspěšných aktivit. Věřme, že kondice získaná během dávných sportovních výkonů je dobrým vkladem pro boj s osudem. Mnoho sil a zdraví přeje za moravské a české kolegy

Jana Pospíšilová

## ODEŠEL JIŘÍ KAPIC

Dne 25. června se v kostele sv. Martina v Klenčí pod Čerchovem rozezvuchel zvon. Stovky lidí se sem přišly rozloučit s Jiřím Kapicem, významnou osobností Chodska, zpěvákem a tanečníkem, sólistou Konrádyho dudácké muziky a dlouholetým členem Národopisného souboru Postřekov, který 19. června odešel do folklorního nebe.

Narodil se 27. srpna 1931 v Postřekově jako syn majitele tkalcovny v Mlýnci (součásti Postřekova). Svá školní léta prožil v německém záboru, do něhož byly – jako důsledek Mnichovské dohody – začleněny i všechny obce Horního Chodska. Po válce ho rodinná tradice přivedla ke studiu na textilní průmyslovce v Ústí nad Orlicí. Ačkoliv podstatnou část svého profesního života prožil ve Kdyni, kde do konce osmdesátých let působil jako ředitel podniku Přádelny rovné příze, svým původem, zájmy, ale i interpretačním stylem zůstal věrný Hornímu Chodsku.

V roce 1955 začal spolupracovat s Konrádyho dudáckou muzikou, celoživotní věrné přátelství ho pojilo s redaktorem Českého rozhlasu v Plzni Zdeňkem Bláhou. V plzeňském studiu tak vznikly jeho první nahrávky, k nimž brzy přibyla dua, jež nazpíval se svou manželkou Hanou, rozenou Blackou. Ačkoliv ta pocházela z Dolního Chodska, z někdejší privilegiované vsi Tlumačov, s postřekovským prostředím se dobře sžila. Se svým mužem rovněž sdílela zájem o národopisné aktivity, včetně členství v Národopisném souboru Postřekov, kde se – podobně jako on – stala uznávanou zpěvačkou a tanečnicí. S místním souborem tak oba bok po boku absolvovali nesčíslné množství vystoupení, folklorních festivalů a veřejných rozhlasových nahrávek.

Sytý baryton Jiřího Kapice a jeho nezaměnitelný regionální styl poznávali a obdivovali nejen rozhlasoví posluchači, ale v živém podání i návštěvníci velkých přehlídek a festivalů. Nevynechal jedině

Chodské slavnosti, jedinou příležitost, jak zpěvem uctít památku svých předků. Byl vynikajícím znalcem Chodska, ochotným provázet, sdělovat, ale také naslouchat. Mlýnecké stavení Kapicových rozložené na horním okraji Postřekova bylo vždy otevřené náhodným návštěvám. Do tohoto stylového prostředí, prozářeného pestrými barvami chodské keramiky, krojových součástek a kanafasu, rádi zavítali všichni, kdo navštívili Postřekov, ať již v době svatojanské pouti, či proslavených masopustů. Nelze nezpomenout na chvíle plné pohody, kdy se zde za bohatě protřeptým stolem scházeli jako náhodní příchozí obdivovatelé dudácké hry, chodských krojů a chodského folkloru. Pro etnografa a folkloristu mělo vyprávění Jiřího Kapice cenu zlata. Přitom nebyl z těch, kdo se pasují na „ikonu“ chodského kraje. Oděn v bílém šerkováku s černým širákem na hlavě byl vždy impozantním, nepřehlédnutelným zjevem. Znalostmi v oblasti textilní výroby měl v posledních letech též nezanedbatelný vliv na udržování tradiční podoby chodských krojů. Svými domácími i zahraničními kontakty pomáhal získávat těžko dostupné textilie, které jsou dodnes neodmyslitelnou součástí slavnostních a obřadních oděvů.

Plzeňané mu a jeho manželce Haně rádi naslouchali při křtech publikací spisovatelky Marie Korandové, která si účasti manželského páru při této příležitosti velice vážila. V Plzni se jeho hlas naposledy rozezněl v březnu, a to v plzeňském rozhlasovém studiu při veřejné nahrávce Národopisného souboru Postřekov. V květnu poblíž Otova uctil svým zpěvem památku spolužáků zastřelených v posledních dnech druhé světové války. Navzdory vážné chorobě pracoval až do posledního okamžiku. Písně v jeho podání obsahuje i nové CD, které Konrádyovci pokřtili na letošních Chodských slavnostech.

S Jiřím Kapicem odešel člověk, který se svým celoživotním úsilím podstatnou měrou zasloužil o uchování kulturního dědictví kraje pod Čerchovem.

Marta Ulrychová

**ZA JAROSLAVEM ŠTIKOU (1. 4. 1931 – 28. 9. 2010)**

Na konci letošního září opustil tento svět emeritní ředitel Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm PhDr. Jaroslav Štika, CSc. Patřil k výrazným osobnostem české etnografie a české kultury. Ve svých dílech *Lidová strava na Valašsku* (1980, 1997), *Valaši a Valašsko* (2007, 2010) a v celé řadě studií zúročil své dlouholeté systematické bádání o archaické kultuře karpatského salašnictví po celém Karpatském oblouku a valašské kolonizaci vůbec. Toto téma se mu stalo již na počátku vysokoškolských studií díky jeho uctívanému univerzitnímu učiteli Antonínu Václavíkovi erbovním i osudovým. Publikace *Etnografický region Moravské Valašsko, jeho vznik a vývoj* (1973), ač vydána téměř před čtyřiceti lety, shrnuje základní vymezení regionu, jeho specifika i utváření a je dodnes platnou metodickou příručkou nejen studentům, jimž přednášel na univerzitách v Opavě a v Olomouci. Svým autorským i editorským vkladem významně obohatil také pětisvazkovou monografii *Těšínsko* (1997–2003).

V čele Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm stál Jaroslav Štika od roku 1972, tedy dvacet sedm let. Za tu dobu se pod jeho vedením stalo z muzea památek lidové architektury nejen vědecké centrum s mezinárodní prestiží, ale v pravém smyslu slova *museum vivum*, kypící od jara do zimy bohatou a novátorskou programovou náplní. Těchto úspěchů dosáhlo rožnovské muzeum zejména proto, že jeho ředitel byl obdařen vzácným darem vytvářet smysluplné kulturní a společenské vize směřující k ochraně a rozvoji tradiční lidové kultury a také nalézat cesty k jejich realizaci a získávat schopné spolupracovníky. Bylo tomu tak i proto, že svým vlídným a laskavým jednáním dokázal – jak se traduje – v lidech kolem sebe navodit atmosféru spolupráce, v níž vládl pocit, že jsou spolu s ním staviteli chrámu.

Dílu Jaroslava Štíky se dostalo již za jeho života veřejných poct a zaslouženého uznání. Stal se předsedou Subkomise pro studium pastevectví v rámci Mezinárodní komise pro studium lidové kultury v karpatské a balkánské oblasti, byl viceprezidentem Svazu evropských muzeí v přírodě, ministr kultury České republiky mu udělil cenu za rozvoj tradiční lidové kultury a folkloru, byl čestným členem České národopisné společnosti, až do konce života předsedou vědecké rady Valašského muzea v přírodě a předsedou Valašského muzejního a národopisného spolku v Rožnově pod Radhoštěm. V roce 2009 byl poctěn titulem Rytíř Rumunské republiky.

Uznání a ocenění nejen na domácí, ale i zahraniční scéně přineslo Jaroslavu Štikovi dlouholeté působení ve funkci ředitele doma i v zahraničí respektovaného a uznávaného mezinárodního folklorního festivalu Rožnovské slavnosti: stal se prezidentem Národní sekce v rámci I.O.V., členem Národního výboru ICOM, čestným členem České národní sekce CIOFF. Jeho zásluhy o odbornou

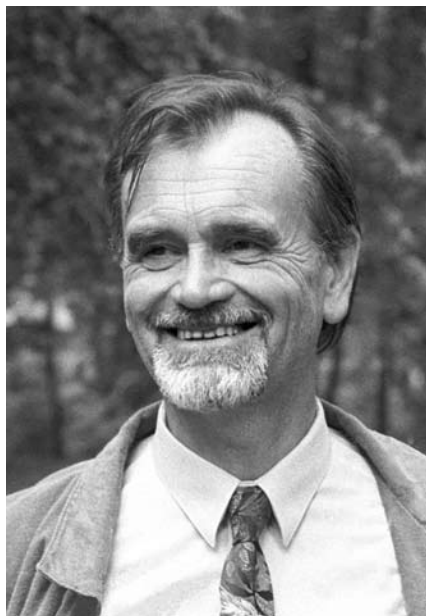
i uměleckou proslulost Rožnovských slavností nemohou být zapomenuty. Nejen láska k lidové písni, ale i hluboké srozumění s principy jejich estetických i etických hodnot a niterné vnímání její interpretace lze vysledovat také z jeho mnohostranné účasti na nedávno vydaném CD *A měl sem já sakulentskú kobylu* (CM Kotár, 2009).

Jaroslav Štika dával v životě vždy přednost činům před mnohmluvností. Jeho řeč nebyla řečí hlučného harcovníka a jeho slova nikdy nepatřila do kategorie těch, která vyvolala vznik hořkého lidového úsloví *Po bíči modřina, po jazyku rana*. Budiž mi dovoleno zdůraznit, že toto konstatování vychází z mé osobní zkušenosti z dob, kdy byl veřejný projev vzájemného osobního přátelství pro člověka v jeho postavení počinem velmi riskantním.

Jedním z pilířů tradiční občanské etiky je zásada doprovodit člena obce na poslední cestě, vyjádřit mu tak úctu a jeho blízkým účast na jejich zármutku. Hluboké ztotožnění s touto zásadou přivedlo na místo posledního rozloučení s Jaroslavem Štikou mnoho představitelů profesního života, osobních přátel a samozřejmě reprezentantů Rožnova pod Radhoštěm a dalších obcí jeho milovaného Valašska.

Po etnografu Jaroslavu Štikovi trvale zůstává na tomto světě úctyhodné vědecké a kulturně společenské dílo, jehož důkladné zmapování a zhodnocení přichází v tuto chvíli na pořad dne. Po příteli Slávkovi Štikovi tu pak zůstává trvale prázdné místo a vzpomínky po jeho vzácném člověčenství.

Karel Pavlišťík



**KULATÝ STŮL STAROSTŮ ORGANIZACE INTER-CITY INTANGIBLE CULTURAL COOPERATION NETWORK**

Ve dnech 8.–11. září 2010 se ve Vličnově, v Uherském Hradišti a v Praze uskutečnilo setkání členů Inter-City In-

tangible Cultural Cooperation Network (ICCN), mezinárodní organizace sdružující představitele místních samospráv usilujících o zachování nemateriálního kulturního dědictví a zajištění trvale udržitelného rozvoje ve světě. Hlavním bodem programu byl Kulatý stůl starostů, při kterém byla diskutována problematika ochrany a uchování nemateriálního kulturního dědictví na úrovni municipalit. Teoretické základy diskuse zúčastněných starostů položil úvodní příspěvek etnoložky Martiny Pavlicové z Filozofické fakulty MU v Brně. O spolupráci nevládních organizací s UNESCO i o využití Úmluvy o zachování nemateriálního kulturního dědictví v rámci jejich činnosti hovořil zástupce sekretariátu sekce nemateriálního kulturního dědictví UNESCO Frank Proschan. Tajemník pro záležitosti UNESCO českého Ministerstva kultury Michal Beneš zhodnotil problematiku z pozice úředníka ústředního orgánu státní správy, ředitel Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici Jan Krist pak z pozice představitele celostátního odborného pracoviště, které se zabývá identifikací, dokumentací, uchováním, šířením a prezentací lidové kultury. Pracovní část jednání byla ještě doplněna o interní konferenci členů ICCN, při které byla mj. přednesena zpráva sekretariátu a zvoleno nové předsednictvo organizace. Přestože je sídlo sekretariátu v Koreji, byl díky svým zásluhám pro následné volební období zvolen předsedou starosta obce Vlčnov Jan Pijáček, který se v této mezinárodní organizaci plně angažuje od roku 2004 a který se zasadil o to, aby se letošní jednání uskutečnilo v České republice.

Akce měla zároveň společenský rozměr. Úvodní večer se uskutečnil ve Vlčnově, kde byla účastníkům představena expozice lidových pálenic, prošli se ve vesnické památkové rezervaci vlčnovských boud a ochutnali vzorky místních vín. Večer vyvrcholil v Klubu sportu a kultury, ve kterém místní obyvatelé pod režii folklorního souboru Vlčnovjan představili tradiční svatební obyčaje. Konferen-

ční část naplánovali organizátoři do sálu Reduty v Uherském Hradišti a doplnili ji ve spolupráci s Národním ústavem lidové kultury výstavou o nositelích lidových řemesel v podkrovní expoziční místnosti budovy. Folklor Valašska měli účastníci možnost poznat během společenského večera v Luhačovicích, se slováckými tradicemi se pak setkali kromě krojové svatby ve Vlčnově ještě i při zahájení Slováckých slavností vína a otevřených památek v Uherském Hradišti. Akce vyvrcholila závěrečným společenským večerem v reprezentačních prostorách Pražského hradu, na kterém promluvili přestavitelé Ministerstva kultury i obou komor Parlamentu ČR.

Význam této akce lze spatřovat v několika rovinách. Kromě samotné prezentace české tradiční kultury mezi představiteli měst a obcí z jiných částí světa je to především snaha o naplňování Úmluvy o zachování nemateriálního kulturního dědictví. Podle závěrů z jednání Kulatého stolu starostů totiž není důležité toto dědictví si jen uvědomovat, ale zároveň pro jeho uchování také něco udělat. Pro realizaci opatření uvedených Úmluvy je jistě dobrou zprávou, že si tuto potřebu uvědomují právě představitelé měst a obcí, bez jejichž pomoci není zachování nemateriálního kulturního dědictví možné. Ukazuje se to mj. také při zpracování jednotlivých nominačních návrhů pro zápis statků do Reprezentačního seznamu nemateriálního kulturního dědictví lidstva. Z nich je patrné, že jsou to právě města a obce jako reprezentanti místních společenství, jejichž podpora a vstřícný postoj mohou napomoci přirozenému předávání tradičních hodnot.

*Jan Blahůšek*

## VÝSTAVA VĚJÍŘŮ VE STARÉ BOLESLAVI

Stranou pozornosti širší veřejnosti se konala v Domě pečovatelské služby ve

Staré Boleslavi ve dnech 13. července až 31. srpna 2010 pozoruhodná výstava vějířů Dagmar Klingerové (\*1942). Autorka vkusně uspořádané expozice se zabývá sběratelstvím těchto předmětů, které zde byly pouze dílčí ukázkou její soukromé rozsáhlé sbírky, několik desítek let. Za tu dobu se jí podařilo shromáždit vějíře nejrozumnějšího druhu nejen z českých zemí, ale i z celé Evropy a řady vzdálených, pro nás exotických mimoevropských zemí, tak jak si je přivážela ze svých zahraničních cest. Vedle španělského vějíře jsme zde mohli najít exempláře z Paraguaye, Barmy, Indonésie, Egypta, Thajska, z Amazonie, Japonska i z Brazílie. Materiál použitý k jejich výrobě je velmi pestrý. Vystaveny byly vějíře dřevěné (některé ze vzácného santalového dřeva), hedvábné, papírové, celuloidové, krajkové, péřové (zhotovené z peří exotických ptáků) či vyřezávané ze slonoví kosti. Pozornost budil vějíř ve tvaru doutníku a čínský vějíř složený z ocelových nožů, sloužící v minulosti jako zbraň a dnes používaný už jen ve sportu. Většinu vějířů doplňovaly barevné kresby květin či ptáků. České vějíře byly popsány verši zaměřenými na mládež, či tanečními pořádky, které ukazují na jejich hojnou užití při městských bálech a tanečních zábavách devatenáctého a počátku dvacátého století. Na jednom z nich bylo možno přečíst letopočet 1890 a místo určení „Ples granátníků na Žofíně“. Na sedmdesát vějířů vystavených v sále Domu pečovatelské služby zahrnovalo časové období od konce 18. do počátku 21. století. Výstava byla vtupně doplněna ubrousky s motivy vějířů ze sbírky Aleny Šedové, několika páry náušnic a vlasovými sponami – obojí ve tvaru vějíře. Na vernisáži výstavy (13. 7.) po úvodním slovu ředitelky Domu pečovatelské služby promluvila autorka expozice o historii vějířů, přičemž svou přednášku doplnila pestrými zážitky při získávání těchto artefaktů v cizině. Zajímavá výstava, která by si zasloužila větší propagaci, stála opravdu za zhlédnutí.

*Věra Thořová*

## CHODSKÉ SLAVNOSTI – VAVŘINECKÁ POUŤ 2010

Druhý srpnový víkend, 13.–15. srpna 2010, se v Domažlicích konal již 56. ročník Chodských slavností spojených s Vavřineckou pouťí. Hlavním pořadatelem bylo opět město Domažlice a jeho příspěvkové organizace, koordinátorem pak Městské kulturní středisko. Stěžejní část programu byla i letos věnována zejména místním folklorním kolektivům. Svůj prostor zde dále dostaly soubory z jiných koutů republiky, dětské soubory z Mrákova, Postřekova a Chrástu a v *Okénku zahraničních hostů* také soubory z Estonska a italské Sicílie.

Hlavní program se odehrával na pódiu u brány na náměstí a na pódiu pod Chodským hradem. Byl složen z více než dvaceti dramaturgicky pestře zpracovaných pořadů. V historickém centru města se zároveň konal velký staročeský jarmark, v němž dostal svůj prostor historický tanec, hudba, šerm a loutky.

Sobotnímu programu dominovalo *Postřekovský vokýnko* s názvem *To ještě neslyšeli*. Zazněly zde písně a „pou-dačky“ souboru Postřekov, jenž si letos připomněl sedmdesáté sedmé výročí svého založení. Potlesk celého náměstí zesílil ve chvíli věnované vzpomínce na Vladimíra Baiera, Jiřího Kapice a Věru Rozsypalovou, kteří nás v letošním roce bohužel navždy opustili. Sestry Kuželkovy z Klenčí pod Čerchovem v pořadu s názvem *Zpívání natruc* oslavily padesát pět let společného zpívání a vzpomínaly na své první nahrávání v plzeňském rozhlasu. Stejně výročí svého vzniku si připomněla také Konrádyho dudácká muzika – ve dvouhodinovém programu na zcela zaplněné zahradě pod Chodským hradem „pokřtila“ nové CD.

Na slavnostech nemohlo chybět ani dudácké štandry, které proběhlo na hlavním pódiu u brány a patřilo Chodskému souboru Mrákov. Ten měl toho dne za sebou již odpolední tradiční *Mrákovskou hyjtu*, která do areálu u mrákov-

ského fotbalového hřiště přilákala stovky diváků. Na pódiu se postupně vystřídali nejen domácí – Chodský soubor Mrákov, Mrákovská dudácká muzika, kapela Buláci a dětský soubor Mráček, ale také klenečský Haltravan a Jiří Sauer z Trhava s dcerami.

Na pódiu u brány mělo v podvečer premiéru oratorium *O Markétě* autorů Marty Skarlandtové (libreto, režie) a Josefa Kuneše (hudba). Nechali se inspirovat životním příběhem Anny Maximiliany Pachmayerové, jež byla druhou manželkou klenečského pošmistra a žila na přelomu 18. a 19. století. V oratoriu se sólových pěveckých partů ujali Eva Müllerová, Kamil Jindřich, Zdeněk Lahoda a Eliška Budková, jako tanečníci se představili Václava a Petr Brettscheiderovi. Dále účinkoval pěvecký sbor Čerchovan pod vedením Marka Vorlíčka a Dětský pěvecký sbor Duha ze ZUŠ Domažlice. Scénickou hudbu pro představení nahrála Plzeňská filharmonie pod vedením dirigenta Tomáše Braunera.

V neděli měli návštěvníci slavností možnost při *Posezení při dechovce* poslechnout si dechové hudby Domažlickanku, Valdaufinku, Vrchovanku, Dupalku, Hájenku, Horalku a dechovou hudbu Lidušku, pracující při ZUŠ Domažlice. Pořady dechové hudby v Domažlicích mají každoročně dobrou úroveň a navazují na dlouholetou tradici. Módní přehlídka s názvem *Kroje trochu jinak* autorů Marty Skarlandtové představila pestrou škálu chodského lidového oděvu od první poloviny 19. století po současnost. Diváci mohli přímo na přehlídkovém stole vidět postup oblékání chodského kroje a prohlédnout si všechny jeho součásti.

Nahlédnutí do bohaté historie samotných Chodských slavností a příběhů ze života místních obyvatel se uskutečnilo v neděli v místním letním kině, a to v pořadu s názvem *Chodsko vypráví*. Posluchači se opět setkali se sestrami Kuželkovými, s Konrádyho dudáckou muzikou, Postřekovskou dudáckou muzikou, s pěveckým souborem Haltravan a se zahraničními soubory.

Nedílnou součástí Chodských slavností tvoří od srpna roku 1990 Svatovavřinecká pouť na návrší zvaném Veselá hora. Sobotní mši v kapli, jež je zřejmě nejstarší církevní stavbou tohoto kraje vůbec, celebroidal mons. Tomáš Halík. Tématem jeho kázání byly úvahy o daru svobody. V neděli mši svatou celebroidal Robert Klučka. Obou mší byly účastny na dvě stovky věřících v civilu i v krojích.

Letošní Chodské slavnosti se organizátorům povedly, o čemž svědčí kladný ohlas publika a skutečný zájem o všechny hlavní i doprovodné akce. Velkou pochvalu si zaslouží moderátoři všech produkcí, vyhovující zázemí pro účinkující a kvalitní ozvučení jednotlivých scén.

Miriam Sudková

## SOLÁŇ 2010

Mezi dlouhou řadu folklorních festivalů a různých „národopisných“ slavností v České republice se zařadilo o prvním zářijovém víkendu Babí léto na Soláni. Jeho pořadatelem je pozoruhodně aktivní Sdružení pro rozvoj Soláně. Folklorní festival Babí léto na Soláni, jakkoliv zajímavý, není jedinou kulturně společenskou událostí v tomto neobyčejně krásném přírodním prostředí ve výšce 860 m nad hladinou moře.

Sdružení pro rozvoj Soláně, díky velké aktivitě svého předsedy Jiřího Kotáska, vybudovalo v roce 2006 na vrcholu Soláně Informační centrum, jemuž dalo jméno *Zvonice*. Inspirací pro jejího autora arch. Kotáska byly tradiční valašské dřevěnice, nebo spíše dřevěné kostely, jaký je například ve Velkých Karlovicích z roku 1754. V přízemí Zvonice je organizační centrum Sdružení, vedené Janou Křenkovou, která si umí získat spolupracovníky nejenom v oblasti folklorního hnutí. V širší kulturně společenské a uměleckých aktivit je činnost sdružení výjimečná. Od jara do zimy se v prostorách Zvonice pořádají koncerty, výstavy

výtvarníků a kulturní akce s předváděním valašských zvyků.

Letošní třetí ročník festivalu Babí léto na Soláni zahájil v pátek večer ve Zvonici koncert věnovaný tvorbě Leoše Janáčka. Největším zážitkem toho hudebně literárního večera, připraveného Drahomírou Míčkovou z Ostravské univerzity, byly Janáčkovy klavírní skladby zahrané na cimbál vynikajícím Danielem Skálou.

Hlavním programem prvního dne festivalu bylo večerní vystoupení vojenského uměleckého souboru Ondráš. Na hlavní scéně ve zcela zaplněném amfiteátru u hotelu Čarták uvedl mnoha potlesky přijatý pořad nazvaný *Z kraje do kraje*. Druhý den začal opět ve Zvonici komorním pořadem *Písně žijí dál*, který připravil a slovem provázel Jan Rokyta, jeden z našich významných znalců lidové hudby. Účinkovaly cimbálové muziky Valašský vojvoda, Jasénka, detvanský Urpín a jejich zpěváci. S neobyčejným úspěchem se představila muzika souboru Urpín s dívčím sborem. Pěknou tečkou za tímto programem byl křest knihy *Zručnost, um a dovednost lidí na horách* autorů Daniela Drápalý a Václava Michalíčky.

Další pořady festivalu byly poznamenány nepřízní počasí. Přesto na narychlo zastřešeném pódiu amfiteátru vystoupily odpoledne všechny pozvané soubory. I přes nepřízeň počasí bylo v amfiteátru dost diváků, kteří zhlédli vynikající vystoupení souboru Urpín, ale i velmi zdařilá vystoupení souborů Jasénka, Valašského vojvody a zejména Vsacanu s tradičními i novými choreografiemi a kvalitními muzikami. Zpestřením programu bylo i vystoupení pěveckých sborů: místního ženského pěveckého sboru Karlovjanky a mužského pěveckého sboru z Kunovic. Večerní galaprogram se však už kvůli nepříznivému počasí neuskutečnil, stejně jako nedělní dopolední program dětských souborů ve Velkých Karlovicích, který byl součástí Babiho léta na Soláni. Zlepšující se počasí však přece jen umožnilo uspořádat nedělní odpolední program na nově upraveném pódiu u muzea.

Josef Jančář

**IRENA ŠTĚPÁNOVÁ: TERÉZA NOVÁKOVÁ. Praha: Mladá fronta, 2008, 200 s.**

Autorka, docentka Karlovy univerzity, vydala uvedenou monografii v roce, kdy oslavila významné životní jubileum. Navázala tak na své předchozí práce věnované ženským osobnostem, a to Josefě Náprstkové-Křížkové (*Ženy rodiny Náprstkovy*, 2001) a Renátě Týršové (2005). Se jménem Terézy Novákové jako národopisné badatelky se podle svých slov setkává po celý svůj profesní život, poprvé již jako diplomantka zpracovávající tematiku lidového oděvu na Litomyšlsku. Zdůrazňuje rovněž, že ten, kdo se věnuje dějinám etnologie, na Terézu Novákovou vlastně naráží neustále, musí ji citovat a nachází její korespondenci v pozůstatostech současníků.

Svoji knihu Irena Štěpánová rozdělila do šesti kapitol, v nichž chronologicky provází čtenáře životem a dílem protagonistky. *Svět bájí a snů* nás seznamuje s rodinou a prostředím, v němž vyrůstala malá Tereška Lanhausová, a posléze s prestižním dívčím vzdělávacím ústavem Františky Svatavy Amerlingové, který deset let navštěvovala. A pak už přichází první velká osudová událost v životě dcery úředníka pražské České spořitelny: seznámení s Josefem Novákem, suplujícím středoškolským profesorem, pocházejícím z velmi skromných poměrů. Komplikovaný vývoj vztahu mladých lidí autorka dokumentuje citacemi z Teréziných deníků a vzájemné korespondence. Přestože v září 1874 proběhly zasnuby, z čehož pro oba vyplynuly především společenské povinnosti, bylo třeba i nadále čekat a doufat, že snoubenec obdrží profesorskou „definitivu“. Dočkali se v červenci 1876 a v srpnu se konala svatba. Působištěm Josefa Nováka se na dlouhých devatenáct let stala Litomyšl.

Ta je charakterizována stručně a výstižně názvem další kapitoly – *Malé město*. Pozorujeme mladou paní, jak se vyrovnává

(nebo spíše bojuje) se svou novou rolí. Novákových domácnost je „momentálně nejsledovanější domácností v Litomyšli vůbec“, záleží na každé drobnosti, navíc manželské štěstí zakalilo to, že první dítě, dcera, se narodilo mrtvé. Po několikerém stěhování konečně zakotvili na litomyšlském předměstí Záhradi, které se rozrůstající rodině (co rok to dítě, charakterizuje Štěpánová) stalo skutečným domovem. Zde Teréza Nováková čerpal první zkušenosti pro počínající literární a národopisnou činnost – už roku 1880 zaslala na výzvu manželů Náprstkových ukázky lidových výšivek pro výstavu na Žofíně. Velkou inspirací se jí stali sousedé, jimž se „učila naslouchat a mluvit s nimi“, a tak v sobě „objevila netušenou schopnost komunikace, jaké se dá jen těžko naučit“. V srpnu 1886 se seznámila s Miloslavou Procházkovou, členkou dámského odboru olomouckého muzejního spolku a vydavatelkou časopisu *Domáci hospodyně* (zároveň jde o název třetí kapitoly naší monografie). Nováková do něj začala přispívat, a ač se názory obou žen postupně vzdalovaly, vážila si možnosti publikovat, vřdyť z některých textů později vznikly samostatné knížky, např. *Kroj lidový a národní vyšívání na Litomyšlsku* (1890); tato práce své autorce otevřela dveře do vznikající pospolitosti českých etnografů.

V kapitole nadepsané *Český lid* zastihujeme protagonistku přibližně v letech 1886–1895. I nadále máme možnost sledovat ji jako matku početné rodiny: „Dovedete si, milostivá paní, představit, co jest to řídit domácnost o pěti malých dětech, tu jest den vždy příliš krátký a noc příliš dlouhou, onen pro práci ohromnou, tato pro odpočinek kusý“, napsala Nováková Karolině Světlé v únoru 1887. Byla ovšem stále více vtahována do společenského, respektive národopisného dění a významně přispěla ke zřadu obou hlavních aktivit nově se konstituujícího oboru, a to k expozici Česká chalupa na Zemské jubilejní výstavě (1891) a k Národopisné výstavě československé (1895), také studii *Kroj český* ve stejno-

jmenné publikaci. Přípravu NVČ ovšem provázely jak koncepční, tak osobní spory. Masarykovi realisté chtěli lidovou kulturu prezentovat vědecky a budovatele České chalupy k realizaci buď vůbec nepřizvali, nebo se této účasti sami vzdali; rozešli se dva přátelé a kolegové z redakce časopisu *Český lid*, L. Niederle (odešel) a Č. Zíbrt (zůstal), který kriticky komentoval dění kolem výstavy – ve statí *Jak se „čerpá“ z Českého lidu* (ČL 1896) si bere na mušku skutečnost, že jeho časopis jednotliví autoři při psaní publikace hojně využívali, ale necitovali. Jako hlavní příklad „čerpání“ vybral Zíbrt kapitolu T. Novákové, aniž by zmínil její jméno. Toto neblahé zviditelnění tak rozsáhlé a náročné práce (napsala ji během jednoho měsíce krátce po smrti dítěte a v očekávání dalšího, už šestého) na ni dopadlo jako tvrdý úder. Ohradila se a v dalším čísle periodika byla uveřejněna omluva s poukazem na to, že dotčená „se hlásí mezi spolupracovnice Českého Lidu se články prvního řádu“. V časopise publikovala předtím dvakrát (1892, 1893) a ve stejném čísle jako omluva vyšla studie *O lomenicích...*, poslední příspěvek zde. Nováková sice Zíbrtovu satisfakci přijala, ale „zažitá křivda byla natolik silná, že jí zabránila pokračovat ve spolupráci“.

Na jaře roku 1895 iniciovala Eliška Krásnohorská petici za právo žen na vysokoškolské studium a Teréza Nováková zaštitila tuto akci ve východních Čechách. Po přestěhování rodiny do Prahy se zapojila naplno do hnutí za ženskou emancipaci, kterou její generace už nevnímala jen ve smyslu národní rovnoprávnosti, ale jako obecný a kulturní problém. Nováková stála u zrodu periodika *Ženský svět* (jeho název dal opět jméno celé kapitole), orgánu Ústředního svazu českých žen. Jako redaktorka (1896–1907) se věnuje tématům zdánlivě soukromým, ve skutečnosti však důležité součásti sociálního života, například tradiční morálce, měřící oběma pohlavím dvojím metrem. Zkušená spisovatelka věděla, že otevření tohoto

a podobných problémů je mnohem přijatelnější a srozumitelnější přes umění. Za jednu z prvních genderových studií v české literatuře považuje Štěpánová pojednání *Duše žiznivá, duše osamělé a duše prodané*, „čtení o jinakosti mužů a žen, o tom, co autorka z nedostatku vhodné terminologie nazývá pohlavním stanoviskem“. První léta 20. století byla velmi silně poznamenána bojem za všeobecné volební právo, tedy i pro ženy. V květnu 1904 *Ženský svět* otiskl *Provolání o všeobecném rovném hlasovacím právu*, samozřejmě na popud Novákové, účastnice a řečnice na mnoha veřejných shromážděních k podpoře tohoto požadavku.

Ačkoli se Nováková soustředila na mnohé aktivity a kulturní veřejnost ji mohla vnímat jako důležitou a v jistém smyslu nepostradatelnou osobnost, ve svém soukromí zůstávala především milující a milovanou manželkou a maminkou. Velká spokojená rodina, která poskytovala zázemí každému svému členu, se začala zmenšovat, a to tím nejbolestnější způsobem – postupným úmrtím čtyř

ze šesti dětí. V době vytouženého stěhování do Prahy (1895) selhaly ledviny Maryčce a v létě 1901 nešťastnou náhodou utonul nejstarší Theodor, nadaný botanik a matčin duchovní spřízněnec. Na začátku roku 1905 si syn Vladimír vzal život a v září podlehl svým četným zdravotním komplikacím dcera Ludmila; v lednu 1907 zemřel paní Teréze manžel. Není divu, že poslední kapitola nese název *Smuteční bříza* a Štěpánová v ní opět hlavně na základě rodinné korespondence vykresluje neradostný konec života osiřelé smutné vdovy, jak se sama protagonistka nazvala (po smrti profesora Nováka zbyl Teréze Novákové syn Arne, pozdější významný literární historik a rektor brněnské Masarykovy univerzity, nejmladší Jaroslav byl ještě dítětem). Hodně času trávila na chalupě v Proseči. Takto popsala jeden z podzimních dní krátce před svou smrtí: „Byla jsem v zahradě, bylo překrásně teplo a slunno. Dívala jsem se, jak Anička sbírala ovoce. [...] Šla jsem domů a pozorovala čarovný západ slunce.“ Tušila správně, že jde o návštěvu na rozloučenou, neboť 13. listopadu 1912 zemřela v pražském bytě Arna a jeho manželky.

Se jménem Terézy Novákové jsme se jakožto středoškoláci setkali vícekrát a měli jsme pocit, že ji dobře známe. To nás mohlo vést k pochybnostem, zda vůbec tuto knížku otevírat a navíc číst! Jaké štěstí, že člověk občas přemůže stereotypy v sobě samém a že to učinil právě v případě monografie Ireny Štěpánové, která nás provedla osobním, rodinným i veřejným životaběhem této imponující osobnosti, abychom citovali autorčino hodnocení. Činí tak s obdivuhodnou důsledností, a přitom nesmírně taktně. O hlavní hrdince i lidech kolem ní se dovidáme mnoho nového; je ovšem jasné, že existuje prostor, kam už nevstupuje ani ten nejzvědavější badatel. Na závěr je třeba ocenit jednu zdánlivou drobnost, a sice uvedení studentských prací do přehledu pramenů a literatury. Opravdu maličkost, ale následováníhodná!

Andrea Zobačová



**IDA GAÁLOVÁ (ED.): LUDOVÝ TEXTIL A SPÔSOBY JEHO VÝZDOBY. Etnológ a múzeum XIII. Komárno: Nitrianský samosprávny kraj – Podunajské múzeum v Komárne, 2009, 144 s., foto, angl. resumé.**

Ve dnech 14.–15. října 2009 se sešli, jako v posledních letech každoročně, slovenští etnologové-muzejníci na již 13. ročníku odborného semináře *Etnológ a múzeum*, který se tentokrát konal v prostorách Podunajského múzea v Komárně. Zvolené téma *Ludový textil a spôsoby jeho výzdoby* navázalo na seminář *Etnokultúrna funkcia odevu a textílií*, pořádaný v roce 2005. Obdobně byl v nedávné minulosti např. zaměřen seminář a posléze i sborník *Barvířské, tiskařské a textilní techniky*. Uskutečnil se v rámci akcí Textil v muzeu v prostorách Technického muzea v Brně v roce 2008 a zúčastnily se ho, vedle odborných pracovníků z Čech a Moravy, též kolegyně ze Slovenska.

V jednotlivých příspěvcích, publikovaných ve sborníku sestaveném Idu Gaálovou, se autoři soustředili na několik okruhů, jmenovitě na techniky výzdoby lidového textilu, lidový textil v muzejních sbírkách, textilní řemesla a zdobné prvky tradičního textilu v současnosti. O textilních technikách v lidovém prostředí souhrnně pojednává Alžběta Gazdíková. Zaměřila se na období od poloviny 19. do poloviny 20. století a ve své práci se opírá o sbírky SNM v Martině. Ruční textilní techniky, uplatňované na slovenském venkově, člení na základě technologie do sedmi skupin: pletení, vázání, tkaní, šití, barvení, vybijení a plstění. Dlužno říci, že všechny jsou známé i na moravské straně. Dále vyjmenovává a popisuje jednotlivé pracovní postupy, používané materiály a seznamuje s praktickým využitím každé z výrob. K nejpoužívanějším lidovým zdobným textilním prvkům patří výšivka. Jejími obměnami v různých regionech se zabývají tři příspěvky. Anna Sipposová poukazuje na specifičnost

podzoborské výšivky, která se vyskytuje v obcích severovýchodně od Nitry. Je pro ni charakteristická archaičnost a její ornament se vyznačuje pestrobarevnými pruhy výšivky různých technik – steh křížkový, stonkový a náročný výřezový – kladenými vedle sebe. Tato neobvyklá kombinace zdobila hlavně rukávy ženských rukávů a mužských košil, samotným výřezem se vyšivaly místní koutní plachty. (Připomeňme, že pásy s pracnou výšivkou na výřez zvýrazňovaly též krojové součásti na Uherskohradištsku.) Autorka také zmiňuje tzv. kolíňanskou dírkovou výšivku, známou od sedmdesátých let 19. století v jihovýchodních obcích Podzobia. Tkaninu a výšivku v Liptově představuje Iveta Zuskinová. Právě dekorativní tkaní zde mělo dlouholetou tradici. Kromě plátňové vazby se tkala i vícebarevná činovať, s níž např. pracovali i hornáctí tkalci na Moravě. I. Zuskinová přibližuje pracovní postupy, typické vazby a vzory, zmiňuje úlohu tkalcovského družstva Lipton a jeho výrobky. Připomíná geometrickou výšivku v okolí Liptovské Lužné, kterou považuje za nejpozoruhodnější a seznamuje čtenáře s jejím vývojem na příkladě sbírkových předmětů Národopisného múzea v Liptovském Hrádku. O výšivce v první polovině 20. století v Chotíně u Komárna se dovídáme v příspěvku Idu Gaálové. Autorka upozorňuje na nový trend, objevující se v posledních desetiletích 19. století a související s dobovým zvýšeným zájmem o lidové umění a lidové výroby. Projevuje se budováním sbírek, organizováním kurzů a též zakládáním center, která zprostředkovávají zakázky pro vyšivačky. Takovou úlohu plnil též ženský odbor Maďarského ochranného spolku, jenž řídil a zajišťoval podomácké vyšívání, včetně distribuce hotových výrobků, v Chotíně. A o jeho činnosti nás text informuje. Obdobný cíl si kladlo i Družstvo pre speňaženie domáceho ľudového priemyslu v Skalici, jehož založení je spojené se jménem MUDr. Pavla Blaha, známého též díky společným aktivitám s Dušanem Jurkovičem v Luhačovicích.

Podobné téma řeší příspěvek Márii Zajíčkové. Pojednává o programu a významu družstva, zaměřeného na zachování i využití tradiční výšivky a krajky a též na zajištění pracovních příležitostí místního obyvatelstva. Kromě těchto skutečností autorka upozorňuje na ojedinělou dokumentaci, nacházející se ve sbírkách Záhorského múzea, na soubory kreslených návrhů slovenských vyšivaček.

Zdobné prvky na textilu v muzejních fondech sledují Elen Beňušová, Katarína Holbová a Zuzana Ivanická. Kolekcemi textilií Oravského múzea P. O. Hviezdoslava v Dolním Kubíně se zabývá první autorka. Zachycuje historii zdejšího tkalcovství, založeného na pěstování lnu, zmiňuje i jeho sortiment, pozornost věnuje též výšivce, která vycházela z techniky dle počítané niti. Všimá si lidového modrotisku, jednotlivých dílen a jejich pracovních postupů. Na ručně tkané damašky ve sbírkovém fondu Horehronského múzea v Brezně se zaměřila Eva Švandová. Jsou dílem tkalcovské rodiny Zbierek a vyznačují se precizností a mimořádným výtvarným zpracováním. Sbírkovému textilu tekovského múzea v Levicích se ve společném příspěvku věnují K. Holbová a Z. Ivanická. Představují jednotlivé soubory a zaměřují se na rozbor materiálů sbírkových textilií, včetně technik výzdoby a jejího umístění, na rozbor barevnosti, ornamentů a motivů. Regionální podobou textilu se zabývají dva autoři. Andrea Šuleková poukazuje na starší i mladší variantu tradičního oděvu z Podpoľaní a na podomácké zpracování lnu, z něhož se zdejší oděvní i interiérové textilie zhotovovaly. Miroslav Sopoliga se zaměřil na výdobné prvky na oděvu východoslovenských Ukrajinců. Upozorňuje na vzorování vlněných, lněných a bavlněných tkanin, na kombinování vazeb, motivů a barev, všimá si též výšivky, zde dle počítané niti a doplňované plochým stehem, která zvýrazňuje téměř všechny součásti ženského oděvu, včetně mužských košil.

Z muzejních sbírek vychází také text Izabely Danterové, který představuje

kolekci školních vzorníků Vlastivědného muzea v Galantě. Popisuje nejstarší vzorníky výšivky, šití, háčkování a pletení, převážně datovaných, pocházejících z první a druhé poloviny 19. století. Vesměs potvrzují známé schéma – obsahují ukázky různých technik, stehů a motivů, dále písmena abecedy, číslice, mnohdy doplněné o vročení a monogram. Nad možnostmi využití tradičních textilních technik v současnosti se zamýšlejí dva příspěvky. Zdena Kříšková se pokouší najít řešení pro muzejní prezentaci výroby modrotiskové dílny, která pracovala ještě v roce 1974 v Hranovicích. Svoje dlouholeté zkušenosti s výrobou krojů v dílnách bratislavského ÚLUVu předkládá Alena Rybáriková. Zaměřila se na tradiční zdobné techniky, zejména na výšivku a krajku, předkládá zavedený systém zachování jejich dovedností a využití. Na kolegyni Margaritu Králikovou z Východoslovenského muzea v Košicích vzpomínají Klaudia Buganová a Pavol Lackanič. Vyzdvihují její zásluhy při budování a systematickém rozšiřování sbírky lidového textilu a představují jednotlivé kolekce, které pro muzeum získala.

Ke kladům sborníku patří též fakt, že jednotlivé příspěvky provází dostatek názorných fotografií, které zmiňované projevy textilních výrob přibližují.

*Lenka Nováková*

**MAREK TURNSKÝ – HELENA MEVALDOVÁ: LIDOVÝ NÁBYTEK V ČESKÝCH ZEMÍCH. Výběrový katalog regionálních typů lidového nábytku ze sbírek Národopisného oddělení Národního muzea. CD-ROM. Praha: Národní muzeum, 2009.**

Již podtitul informuje o obsahu a zaměření interaktivní publikace, která podává v dvaceti šesti kapitolách souhrnný pohled na nábytkové vybavení interiéru lidových venkovských vrstev v 18. a 19. století. Je založena na roz-

sáhlé sbírce nábytku z národopisného fondu Národního muzea, sbírce pozoruhodné jak počtem artefaktů (více než tisíc), tak z hlediska zastoupení regionálních typů nábytku na území českých zemí. O struktuře a vývoji kolekce, jejíž základ vytvořilo sběratelské hnutí kolem Národopisné výstavy československé 1895 a dary krajinských odborů, je podán výklad v úvodní kapitole.

Ve druhém oddíle katalogu autoři pojednávají o hlavních nábytkových formách, vyskytujících se v mobiliáři vesnického domu 18. a 19. století (lavice, židle, trojnožka, křeslo, stůl, postel, lůžko, kolébka, sůsek, truhla, prádelník, skříň, misník, koutní skříňka, police, paraván), které charakterizují z hlediska konstrukce a technologie, materiálu i funkce. Z hlediska působení v lidovém interiéru a z vývojového pohledu jsou to jak formy velmi staré, zhotovované tesařskými postupy (sousek/sůsek, lavice, trojnožka), tak relativně mladé (stůl, skříň, židle). Zvláštní pozornost autoři věnují ornamentální výzdobě a symbolice ornamentálních prvků, které pojmenovávají a podávají jejich abecední heslař. Výkladová část katalogu je doprovázena obsáhlým seznamem literatury.

Druhou částí publikace je interaktivní mapa s popisem a obrazovou prezentací sedmdesáti krajových typů nábytku. Tak v oddílu „Čechy“ jsou prezentovány typy nábytku v regionech Pražsko, Budějovicko, Písecko, Tábořsko, Plzeňsko, Chebsko, Žatecko, Litoměřicko, Boleslavsko, Jičínsko, Královéhradecko, Chrudimsko, Čáslavsko. Jednotlivé krajové typy se vyznačují specifickými prvky výzdoby, především malířské, které autoři vystihují a dále charakterizují. Tak např. orlický typ polí zavěšených na mašli je známý zejména na pultových misnících s fondem nad Kněžnou z třicátých let 19. století. Jiný choceňský typ malby stromových korun na vysokém kmenu byl rozšířen v první třetině 19. století na skříních a truhlách na Choceňsku a Hlinecku, žatecký typ girlandového, květinového ne-

bo révového vlysu dokládají malované skříně z Lounska, Žatecka a Slánska.

V oddílu „Morava“ jsou charakterizovány typy lidového nábytku v regionech (krajích) Brněnsko, kam autoři zařazují lanžhotský typ konturové malby a typ slámou polepovaného nábytku produkovaného na střední Moravě od třicátých až šedesátých let 19. století (zejména ve formách polic a koutních skříněk), dále Jihlavsko (třebíčský typ žíhaného fondu), Znojemsko (mohelenský typ rámu s vlnovkou), Olomoucko (košíčkový typ z poloviny 19. století na truhlách z Kroměřížska) a Novojičínsko (typ pazené výzdoby známý ze súsků).

Slezsko je v katalogu reprezentováno hlučínským kvítkovým typem a těšínským šablonovým typem.

V publikaci použili autoři administrativní dělení krajů Čech, Moravy a Slezska z roku 1855, neboť podle jejich názoru nejlépe zohledňuje krajové hranice nábytkových typů. Pod krajem uvedli jen ty okresy, které jsou ve sbírce zastoupeny výraznými kanonizovanými nábytkovými výzdobami. Toto pojetí mělo být více vysvětleno a ozřejmeny i souvislosti tohoto přístupu. K prezentaci Moravy je třeba poznamenat, že typ žíhaného fondu s motivem jelínka mezi orámovanými zdobnými políčky na skříních se vyskytoval na Telečsku-Dačicku. Na interaktivní mapě chybí vyznačení některých autorů stanovených lokalit, a to Olomoucko, Znojemsko, Novojičínsko, Brněnsko, nepřesně jsou na mapě situovány lokality Třebíčsko, Mohelno, Hlučínsko.

Jak z katalogu vyplývá, mají české kraje v pražské nábytkové sbírce zevrubné zastoupení, ve srovnání s tím je nábytek moravské proveniencce zastoupen podstatně méně. Je faktem, že se lidový nábytek na Moravě, oproti Čechám, nestal předmětem významnější badatelské pozornosti. Přestože byly v poslední době naznačeny (na základě studia regionálních muzejních sbírek a sbírky Moravského zemského muzea) některé další krajové typy malbou zdobeného nábytku, odpovídající výrobnímu okruhu

určitých, zatím blíže neidentifikovaných dílen, např. na Boskovicku-Blanensku, Novojičínsku, Vyškovsku, Uherskohradištsku, Holešovsku, Jihlavsku, není vytvořena potřebná databáze s obrazovou dokumentací, shromažďující veškerý nábytek v moravských muzeích, na jejímž základě by bylo možno přejít k srovnávací práci, charakterizovat nábytek lidových vrstev na Moravě v celé šíři a osobitosti regionálních typů. Prezentace nábytkových typů z Moravy z pražské sbírky, které patří k nejstarším muzejním dokladům, je důležitým počinem pro další studium.

Předložený katalog přinášející nový souhrnný pohled na fenomén lidového nábytku v českých zemích znamená pokrok v poznání této oblasti tradiční kultury a významný přínos jak pro badatele, tak pro poučení laické veřejnosti. Forma publikace, která vyšla za finančního přispění Ministerstva kultury České republiky, umožnila podat téma v rozsahu 193 stran textu a 2100 fotografií.

*Eva Večerková*

**DANIEL DRÁPALA – VÁCLAV MICHALIČKA: ZRUČNOST, UM A DOVEDNOST LIDÍ NA HORÁCH. Rožnov pod Radhoštěm: Město Rožnov pod Radhoštěm 2010, 176 s.**

Mezi zájmy postmoderní doby v globalizujícím se světě patří rostoucí snaha o poznání společenských a kulturních dějin regionů. Stále rychlejší technický rozvoj a elektronická komunikace přitahují zájem o folklor, etnologii, historický film a fotografii. Nepochybně se tak posiluje paměť lidí a přispívá to k výraznější péči o regionální nebo národní kulturní dědictví. Dokladem těchto tendencí je i kniha etnologů Daniela Drápala a Václava Michalíčky vydaná za podpory Evropské unie v rámci projektu Návrat ke karpatským tradicím Městem Rožnov pod Radhoštěm.

Publikace je jakýmsi odborným komentářem pozoruhodných fotografií zachycujících práci lidí regionu Valašsko. V úvodu autoři rozebírají principy práce s přírodními materiály z obnovitelných zdrojů, její historický rozměr a souvislosti se životem rolnických rodin. Hotovení výrobků ze dřeva, lnu, slámy, z proutí, vlny, kůže i z hlíny a kamene na fotografiích z přelomu 19. a 20. století svědčí o neobyčejně skromném životě minulých generací, který si současná společnost mnohdy idealizuje.

Atmosféra vybraných fotografií dokládá bezprostřední styk člověka s přírodou i snahu využít co vše, co poskytovala, nebo co bylo možno vypěstovat či vychovat pro potřebu hospodářství a pro život rodiny. Zejména chudé prostředí valašských kopců dlouho udržovalo tyto schopnosti. V průběhu vývoje přispělo předávání znalostí a získávání vlastních zkušeností nejen k výrobě předmětů pro vlastní potřebu, ale i k hotovení předmětů na prodej. Po celé Moravě rozváželi drobné dřevěné náčiní a táčky výrobci z Valašské Bystřice, zavírací „křiváky“ výrobci z Hošťálkové nebo z Růždky. K dalšímu sortimentu patřily výrobky jako hrábě, březová košťata, opálky či sla-

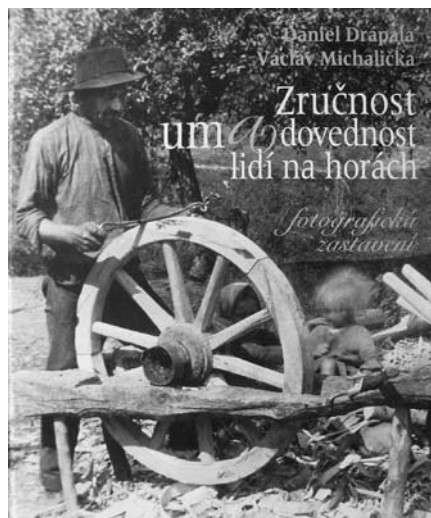
měny. Kniha není objevným vědeckým dílem, nýbrž skromným, ale výstižným podnětem k přemýšlení o smyslu našeho dnešního životního usilování i o revizi našeho vztahu k minulosti.

*Josef Jančář*

**JOSEF TVARŮŽEK – DANIEL DRÁPALA A KOLEKTIV: VALAŠI V BETLÉMĚ. ADVENT A VÁNOCE NA ROŽNOVSKU. STARÉ VÁNOČNÍ PÍSNĚ A KOLEDY ROŽNOVSKÉ. Edice Rožnovské malé tisky, svazek 14. Rožnov pod Radhoštěm: Město Rožnov pod Radhoštěm – Místní skupina České křesťanské akademie v Rožnově pod Radhoštěm ve spolupráci s Muzeem Novojičínska – Muzeem Frenštát pod Radhoštěm, 2009, 144 s.**

Objevit a vydat autentický pramen je radost. Podařilo se to Danielu Drápalovi s malým kolektivem lidí, když připravili k vydání jeden z rukopisů Josefa Tvarůžky (1878–1959). „Staré vánoční písně a koledy rožnovské“ byly roku 1939 vánočním dárkem dceři Marii, který obsahuje záznamy betlémské hry, jitřní mše a 47 písní. K publikování editoři vybrali 24 písní v abecedním řazení a hru. Výběr zastupuje příznačný obrázek lidového podání Lukášova evangelia (2, 8-16) a jeho rozvedení ve vánoční kultuře valašského regionu: zvěstování Kristova narození pastýřům, jejich přípravy na cestu do Betléma a klanění s dary. Všeobecná představa, že většina písní s tímto námětem vznikala patrně v průběhu 18. století (s. 32) v našich podmínkách do určité míry platí, a to zvláště o textech – u nářevů by toto obecné tvrzení vždy neobstálo.

Co zajímavého skrývají rožnovské koledy jako celek slova a hudby, napovídá už první ukázka z Tvarůžkovy sbírky *Pochválen buď Ježíš Kristus milý* (s. 28). Její variantu zapsali v Rožnově Z. Jelínková s R. Jeřábek ještě roku



1950. Blahopřejná světská koleda, jak ji editoři dobře vylíčili po textové stránce, má nápěv, který vychází z duchovní písně otištěné roku 1585 v kancionálu Jana Musophila Soběslavského, kněze podobojí. Tato prostá melodie píše své dějiny v úloze vánoční obecné noty dodnes, a to v duchovním zpěvu (4 písně) i v koledování (2 písně). K rožnovské variantě citované vánoční koledy, doložené vzácně ještě ze Štramberka, tak přiřadíme skupinu hudebně příbuzných koled českých, a zejména slezských, slovenských a maďarských.

To je jedna vrstva Tvarůžkova souboru, která zastupuje vztahy koledy a dědictví duchovního zpěvu, a to jako cestu od kancionálu k ústní tradici prostřednictvím obecné noty. V rožnovské vánoční kultuře počátku 20. století jsou zastoupeny i původní a starší duchovní písně z předbělohorských pramenů: *Kristus Syn Boží narodil se nyní a Zvěstujem vám radost prevelmi velikú*. Tyto písně z počátku 16. století si J. Tvarůžek vybral z blíže neurčeného evangelického kancionálu z roku 1736 a zanechal nám o jejich zpívání o Vánocích cenné poznámky (s. 43). Mohlo by se jednat o některé z mnoha vydání *Cithary Sanctorum*, z tištěných je časově nejbližší tzv. lipský kancionál Jiřího Sarganka (1737). Je třeba dodat, že obě písně se v 17. a 18. století šířily jak v evangelických, tak katolických kancionálech. Cenný rožnovský zápis navíc dokládá, že uvedené písně žily v ústní tradici nejen jako lidový zpěv o vánočních bohoslužbách, ale ještě na konci 19. století také v koledních občůzkách učitele, kostelníka a ministrantů, k nimž patřil i náš sběratel Josef Tvarůžek.

Nejpočetnější a pozoruhodné jsou v Tvarůžkově sborníku písně, které nesou znaky dramatizace pastýřského námetu a některé mohou mít vztahy k pastorelám a pastýřským mším hraným na domácím kůru. Takovým příkladem může být píseň *Chaso, vstávejte, povídám vám* (s. 70); podle Jiřího Berkovce pochází z Frýdku stejnojmenná pastorela

od neznámého autora. Na tuto melodii se podle Tvarůžkova zápisu zpívala také *Hopsa, bratrové, k vám pospíchám* (srov. s. 65), zaznamenaná podle důležitého zjištění editorů rožnovským kantorem J. Ch. Rundtem v 18. století. Píseň, doložená zvláště na severovýchodní Moravě a ve Slezsku v nápadném množství variant, se objevuje ve Feifalikově záznamu vánoční hry ze Vsetína. Obě citované, nápěvem příbuzné písně uvádí i J. H. A. Gallaš ve své *Muze betlémské*. Muzikantům neujde, že v edici se objevují i další společné nápěvy: tzv. malá *Gloria* a dvě varianty písně *Vstávejte, Valaši* (s. 72 a 123, 110 a 124), a také druhá andělská zvěst (s. 96 a 123). Je dobré, že editoři zařadili do publikace celý záznam betlémské hry. Umožnili tak pohled na její přibližně stoletý vývoj od Feifalikova zápisu z Rožnova (v Kolárově edici z roku 1986 srov. na s. 48–55) nejméně k Frolcovu záznamu z Prostřední Bečvy (1956). Hra obsahuje i zajímavou variantu známé koledy *Přiběželi do Betléma pastýři*, považované pro její nejstarší záznam v barokním kancionálu Dachnowského za polskou. Sběrka lidových her z Moravy Julia Feifalika (německy 1864, česky 1986) by byla v literatuře dotýkající se Rožnova vítána.

Kriticky je třeba přistupovat ke starším obecným soudům o návaznosti vánočních občůzkových her na dramatizaci evangelia ve středověku (s. 33). V českém prostředí – podobně jako u Slováků a Poláků – nejsou vánoční mysteria (vyjma zlomky) doložena, tak jako např. ve Francii a v italské Umbrii. Podle historiků přicházely nejstarší podněty u nás z řádového divadla počínaje patrně jezuitů ve druhé polovině 16. století. V edici regionálního typu by bylo přínosnější hledat historické údaje z konkrétní farnosti a okolí.

Knížka má však jiné poslání. Krásu světa malých voskových *slůpků* v adventu, jak o nich svědčí popis i vyobrazení, sotva tušíme. Vydaný výběr z cenného Tvarůžkova rukopisu se editorům podařilo jako půvabná knížka vánoční

hudby a obyčejů, doplněná figurkami z frenštátských malovaných betlémů. I v edici populární povahy by bylo vhodné zachovávat řádkování písňových textů uvnitř jednoho útvaru, i když grafická úprava stránky vede jinam. Hudebníkům nebude vadit, že některé texty neodpovídají melodii, vždyť mohou živou píseň dotvořit. Badatele zaujmou podněty k vývojovým cestám vánoční hudby na Valašsku: podle Tvarůžkova svědectví se patrně některé pohybují mezi pastýřskou mší a kolední hrou, mezi koledou a pastorelou. Uprostřed rozličných písní se tak vynoří i otázka rozpětí termínu „koleda“ v české kultuře. V pojetí archiváře i aktivního zpěváka a hudebníka znalého tradice kostelního zpěvu, koledování a občůzkových her první poloviny 20. století vyznívá dobové rozlišení vánoční písně a koledy. Především je třeba ocenit význam vydávání autentických pramenů lokální a regionální povahy.

Věra Frolcová

**HANA URBANCOVÁ: TRÁVNICE. LÚČNE PIESNE NA SLOVENSKU. KU GENEZE, ŠTRUKTÚRE A PREMENÁM PIESŇOVÉHO ŽÁNRU. Bratislava: AEP, 2005, 323 s.**

Trávnice jsou jako součást ženského zpěvního repertoáru slovenských horských oblastí doložené od začátku národního obrození do současnosti. Poutaly a stále poutají pozornost nejen sběratelů, ale i umělců, pro něž představují atraktivní inspirační zdroj. Publikace slovenské etnomuzikoložky Hany Urbancové *Trávnice. Lúčne piesne na Slovensku* je monografií jednoho písňového žánru, který patří k typickým hudebním projevům slovenské lidové kultury. Autorka v teoretické části nejdříve široce pojednává o okolnostech existence a fungování trávníc, o jejich struktuře, zpěvních situacích a o nositelích, druhou část pak tvoří antologie přinášející devadesát de-

vět příkladů vedle třiceti dalších, které jsou součástí hlavního textu. Přílohou jsou současné zvukové záznamy na CD s padesáti pěti ukázkami.

Trávnice patří k písňím úzce spojeným s pracovní činností. Během sklizně trávy a hrabání sena existovaly určité okamžiky, kdy tyto písně zaznívaly. Pro jejich přednes byly potřebné určité terénní podmínky, nezpívalo se kdekoli. Při přednesu trávníc docházelo i k jisté diferenciaci – rozlišoval se zpěv pro sebe a zpěv hlasitý (na „hlasno“), využívající komunikativní funkce zpěvu těchto písní. H. Urbancová zevrubně pojednává o tonálních typech, melodice a rytmických osobitostech trávníc, charakterizuje přednesové zvláštnosti a poetiku textu. Nechybí vykreslení všech mimohudebních okolností, které jsou spojeny s existencí tohoto žánru. Trávnice jsou rovněž konfrontovány s jinými písňovými žánry, pozornost je věnována také interetnickým souvislostem. Ze srovnání vyplývá osobitost slovenských trávníc, které nemají přímé paralely v okolních zemích. Na druhé straně je možno sledovat vol-

nější spojitost s horskými kulturami některých zemí Evropy.

Stručnou obecnou charakteristiku tohoto slovenského zpěvního žánru podává H. Urbancová v jednom ze závěrů svého pojednání (s. 204): „Trávnice ako lúčne piesne žen sa na území Slovenska formovali do podoby samostatného piesňového žánru na substráte domácej roľníckej kultúry v horských oblastiach a sú výsledkom vývinovej, funkčnej, sémantickému i rodovej diferenciacie spevu pri práci v prírode.“

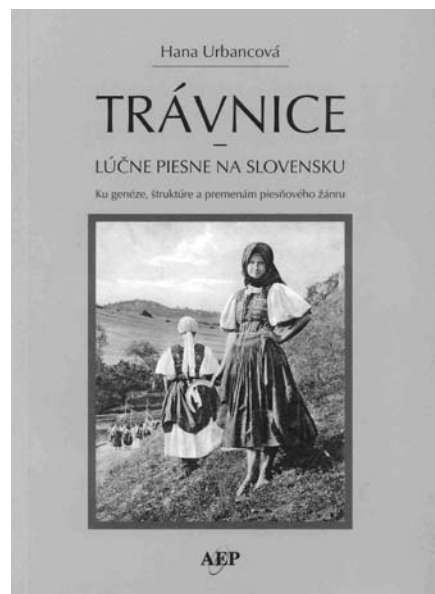
Postupný zánik původní zpěvní situace ve druhé polovině 20. století neznamenal úplný ústup žánru. Trávnice se přesunuly k jiným zpěvním příležitostem a k jiné funkci, což přineslo proměny struktury a způsobu interpretace. Zůstali však původní nositelé – ženy byly a jsou jejich jedinými interpretkami a předávají je dalším generacím v rámci mezigenerační transmise uvnitř rodiny i v rámci folklorního hnutí. Důkladně zpracovaná monografie tohoto osobitého zpěvního žánru je svědectvím historie slovenského lidového zpěvu i jeho současné podoby, objektem vědeckého studia i předpokladem dalšího rozvoje spontánní zpěvnosti na Slovensku.

*Marta Toncrová*

**OLGA JEŘÁBKOVÁ (ED.): S HOUSLEMI PŘES PĚT SVĚTADILŮ. VZPOMÍNKY BOHUMILA SMEJKALA A JEHO PŘÁTEL. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal 2010, 152 s.**

Těžko se píše o Bohumilu Smejkalovi v minulém čase. Náhlé úmrtí ve věku 74 let ukončilo v loňském roce jeho životní pouť uprostřed aktivní tvůrčí činnosti. Během necelého jednoho roku byla vydána publikace věnující pozornost jeho životu a širokému pracovnímu záběru. Jedná se o výběr z natočených rozhlasových vzpomínek, které vznikly pro po-

třeby vysílání Českého rozhlasu a které byly přepsány a upraveny pro tuto knihu doplněnou o vzpomínky jeho přátel. Jde tedy o nejschůdnější a nejrychlejší cestu, jak čtenáře seznámit s tímto vynikajícím houslistou, pedagogem a upravovatelem. Samotné Smejkalovy vzpomínky jsou pak rozděleny do pěti kapitol. V první popisuje své dětství s rodiči a starším bratrem a s nimi spojené zážitky nejen z let válečných a poválečných, ale také podněty, které ho nasměrovaly na hudební dráhu. Málokdo asi ví, že v době gymnaziálních studií hrál v jazzové kapele na bicí a později dokonce dostal nabídku do orchestru Gustava Broma. Nicméně housle nakonec zvítězily, přišla studia na brněnské konzervatoři a na JAMU a ještě při nich na konci padesátých let pozvánka na čtyřdenní natáčení s Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů jako výpomoc, jak nám napovídá druhá kapitola. Tato původně krátká epizoda se nakonec protáhla na patnáctileté angažmá, ve kterém zažil jak jednoho z prvních primášů BROLNu Bohdana Warchala, tak nejslavnější éru souboru v šedesátých letech spojenou především s jeho osobou. Měl možnost blíže poznat hru legendárních primášů Samka Dudíka, Jožky Kubíka nebo Vítězslava Volavého, kteří s BROLNem tehdy spolupracovali. Postupně se seznamoval s hudebním folklorem nejrozličnějších regionů včetně folkloru slovenského či rumunského. Sám se také výrazně podílel na uměleckém formování ansámblu nejen vynikající interpretací, ale také upravovatelskou činností. V roce 1973 však před Smejkalem stálo další důležité profesní rozhodnutí a nová výzva. Bylo mu nabídnuto místo primárie Janáčkovy kvarteta po zesnulém Jiřím Trávníčkovi. Rozhodnout se musel podle svých vzpomínek uvedených ve třetí kapitole během pouhého jednoho dne. Na dalších dvacet let tak jeho život nabral směr koncertních sálů téměř celého světa. V kvartetu zažil generační výměnu, která v roce 1993 dostihla také jeho. Čtvrtá kapitola je prochnuta především jeho pedagogickou



činností na JAMU (děkanem hudební fakulty byl v letech 1993–1999), ale také desetiletou spoluprací s hercem Ladislavem Chudíkem a klavíristou Vladimírem Holým v pořadu *Setkání – Stretnutie*. Nesmíme zapomenout ani na klavíristu Jaroslava Smýkala, se kterým účinkoval v duu již od svých studentských let na akademii a spolu interpretovali řadu skladeb Bartókových, Stravinského, v československé premiéře pak uvedli díla Aarona Coplanda nebo Samuela Barbera. Poslední pátá kapitola vzpomínek Bohumila Smejkal nese název „Mé idoly, mí přátelé aneb Za co vděčím životu.“ V nich vycházel ze svých zkušeností, rad, životních moudrostí jeho pedagogů a vzoru v podobě bývalé vynikající gymnastky Věry Čáslavské, jejíž fotografie dlouhá léta vozil v pouzdře s houslemi. Závěrem se zamyslel také nad kultivací současné společnosti a především mládeže, jejíž východisko viděl nejen ve výchově uměním, ale také k umění.

Druhá část publikace se věnuje vzpomínkám jeho přátel, se kterými se během svého života pracovně potkával. Postupně nám tak podává osobní zpodobnění Bohumila Smejkal houslista, pedagoga a někdejší kolega z Janáčkovy kvarteta Adolf Sýkora, muzikolog, hudební skladatel a pedagog Miloš Štědroň, klavírista, pedagog a bývalý spoluhráč Jaroslav Smýkal, herec Ladislav Chudík, sociolog, humorista a kreslíř Václav Hradecký,

dramaturg BROLNu Jiří Plocek, varhance a pedagožka Kamila Klugarová, poslední absolventka Bohumila Smejkal houslistka Alena Strojilová a Josef Pavlica, violista a člen BROLNu. Publikace je dále prostoupena řadou fotografií a humorně laděných kreseb Václava Hradeckého s hudebním podtextem. Závěr je pak opatřen stručným životopisem. Aby předkládaná kniha nezůstala ochuzena o samotnou hru Bohumila Smejkal, obsahuje dvě profilové CD. První zachycuje etapu působení v BROLNu, druhé pak spolupráci s klavíristou Jaroslavem Smýkalem a dobu aktivní činnosti v Janáčkově kvartetu. Obě média tak významnou měrou obohacují celou publikaci, která svojí charakteristikou představuje osobní medailon vytvořený ze dvou základních úhlů pohledu.

Petr Číhal

**SLOVÁCKO 2009. Společenskovední sborník pro moravsko-slovenské pomezí, ročník 51. Uherské Hradiště: Slovákcké muzeum 2010, 379 s.**

Jedenapadesátému svazku sborníku vydávaného uherskohradištským Slovákckým muzeem dominuje z hlediska výhledu dalšího rozvoje této instituce stať Ivo Frolce a Olgy Floriánové *Muzeum v přírodě Rochus – studie*, která v obsahové struktuře sborníku otvírá první oddíl tradičně věnovaný etnografii. Autoři v ní podávají podrobnou informaci o projektu, jehož cílem je vybudování muzea v přírodě, kde bude prezentováno lidové stavitelství Uherskohradištska s využitím bohatosti a pestrosti tradiční lidové kultury tohoto regionu s přihlédnutím k tradicím vinařství, které jsou její součástí. Z odborného i historického hlediska jde v podstatě o naplnění vize Antonína Václavíka, kterou nastínil v době svého působení ve Slovákckém muzeu a kterou později rozvíjeli Josef Jančář a Vilém Jůza. Aktuálním a z hlediska realizačních možností důle-

žitým aspektem této vize je předpoklad, že se areál stane významnou příměstskou rekreační oblastí i perspektivním prostorem pro rozvíjení nejrozličnějších kulturních a společenských aktivit přispívajících k intenzivnímu rozvoji cestovního ruchu. Uskutečnění tak rozsáhlého a ambiciózního projektu samozřejmě zajišťuje další odborný růst kvality a společenský význam Slovákckého muzea. Nelze než celému týmu upřímně přát, aby se zdařilo překonat jistě četné překážky, které se jako obvykle při takových akcích vyskytnou, a projekt dovést k úspěšnému cíli. Zbývá dodat, že pro ty, kdo mají zájem o podrobnější informace týkající se zmíněného projektu, vydalo v roce 2009 Slovákcké muzeum dvě obrazové bohatě vybavené publikace: *Mařatice – Rochus, významná přírodní lokalita Evropy* (autoři Pavel Bezděčka, Blanka Rašticová a kol.) a *Mařatice – Vinohrady. Ze života vinařské dědiny* (autoři Věra Kovářů, Jan Kuča a kol.).

Autorkami dalších tří studií v tomto oddílu sborníku jsou interní pracovnice muzea. Ludmila Tarcalová publikuje stať *Pověrečné a racionální složky v lidovém léčitelství (na příkladě lékařské knížky)*, Marta Kondrová *Lidové oltářky pod šturcem ve sbírkách Slovákckého muzea v Uherském Hradišti* a Romana Habartová *Slovákcko očima Františka Horenského*. Externí, leč sympaticky pravidelně přispívající autorka Eva Večerková dodala stať *Kresebná pozůstalost Joži Dostála. Kraslice na Podluží*. Značný prostor etnografické části sborníku je tentokrát věnován personáliím, zprávám o akcích a recenzím věnovaným dílům z aktuální oborové ediční produkce regionu.

Archeologický oddíl sborníku uvádí první část studie Petra Škrdly *Aurignacien Dolnomoravského úvalu*. Výstupem společného výzkumu tří institucí je *Analýza povrchové kolekce z výšinné neolitické lokality v Popovicích – Miloníně* Martina Kuči, Petra Škrdly a Milana Vokáče. *Nové poznatky k průběhu středověkého a raně novověkého opevnění Uherského Hradiště* přináší ve stejnojmenné sta-



ti Dana Menoušková. Zpráva Tomáše Chrástka *Archeologický výzkum na katastru obce Modrá – Hrubý díl v roce 2009* archeologický oddíl sborníku uzavírá.

V oddílu Historie publikují Jiří Čoupek a Jaromíra Čoupková druhý a závěrečný díl *Soupisu obecních kronik uložených ve Státním okresním archivu Uherské Hradiště*. Ke svému příspěvku z minulého ročníku Slovácka přináší Zdeněk Fišer *Dovětek ke vztahům J. Klvany s J. L. Holubym*. Tematicke oddílu jsou dále věnovány články a studie Pavla Portla *Dramatické drobnosti Ladislava Rutteho*, Radima Vrlý *Příspěvek k poznání barokní přestavby opevnění hradu Buchlova*, Zdeňka Pokludy *Páni na částkovských tvrzcích*, Jitky Bártkové *Stav školní docházky na triviálních školách uherskobrodského panství po zavedení Všeobecného školního řádu* a Marcela Sladkowského *Židovská přísaha v Uherském Brodě roku 1671*.

Oddíl dějin umění přináší tentokrátě jedinou stať z pera Ondřeje Jakubce *Kolegiátní chrám sv. Mořice v Kroměříži za biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic (1579–1598) a historismus moravského katolicismu v předbělohoské době*. V části věnované zprávám zaujme rozhovor Marie Martykánové *Vratislav Schilder – život s loutkami* a obsáhlá informace Milady Frolcové *Mezinárodní sympozium lité medaile, plakety a drobné plastiky v Uherském Hradišti*.

*Slovácké muzeum v roce 2009* je tradiční a z hlediska věcné prezentace činnosti muzea důležité téma, jímž ředitel muzea Ivo Frolec otvírá oddíl muzejnictví. Olga Florianová pak přináší materiál vzniklý z realizace dlouhodobého grantového úkolu „Identifikace a dokumentace tradičního lidového stavitelství ve Zlínském kraji“ s názvem *Současný stav původního vesnického stavitelství v oblasti Valašskokloboucka na příkladu obcí Študlov, Střelná, Francova Lhota a Valašská Senice*. Činností specializovaného pracoviště Slováckého muzea, jímž je Centrum péče o tradiční lidovou kulturu Zlínského kraje, se zabývá pří-

spěvek Olgy Florianové a Romany Hrabtové. Stať posledně jmenované autorky pak pojednává o tupeské majolice Zuzany Hartlové.

Sborník uzavírá přehled výstav Slováckého muzea v roce 2009 a nabídkový list jím vydaných publikací a CD.

Karel Pavlišťík

## MUZIČKY 2010

Pátý ročník mezinárodní tvůrčí dílny dětských muzik Muzičky 2010 se uskutečnil již potřetí v sídle Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici. Dílna proběhla v návaznosti na 28. ročník folklorního festivalu Dětská Strážnice 2010 ve dnech 6.–10. října. Akce se konala v rámci programu Ministerstva kultury České republiky „Měsíc české a slovenské kulturní vzájemnosti“ pod záštitou ministra kultury Jiřího Bessera a v rámci projektu Dny tradiční kultury.

Ve Strážnici přivítali cimbalovou muziku Kyjovánek z Kyjova s lektorem Pavlem Varmužou, lidovou muziku Sluníčko z Rokycan s lektorem Zdeňkem Vejvodou a dětskou lidovou hudbu Čečinka ze ZUŠ Jozefa Kresánka v Bratislavě s lektorem Jánem Kružliakem. Téma letošní dílny bylo věnováno stejně jako u předešlých ročníků regionálním specifickým oblastí, kterým se zmíněné muziky věnují. Každý ze zúčastněných kolektivů se snažil na vybraných hudebních úpravách přiblížit „svůj“ hudební folklor ostatním. Proto s mladými muzikanty přijeli také lektoři, jejichž úkolem bylo pomoci dětem pochopit regionální specifika lidové hudby. V praxi to znamenalo pokusit se vybrané úpravy naučit ostatní muziky. Na úvod dílny byl naplánován krátký seminář, na kterém lektoři seznámili děti především s hudebním folklorem jednotlivých etnografických oblastí. Stěžejními dny nácviku pak byl druhý a třetí den dílny, neboť již 8. října bylo na programu



Muzičky 2010 – společný koncert účastníků. Foto P. Číhal 2010.

první společné vystoupení muzik v sále ZUŠ Veselí nad Moravou. Kromě individuálního či společného zkoušení proběhly také doprovodné akce: návštěva expozice hudebních nástrojů ve strážnickém zámku, Muzea vesnice jihovýchodní Moravy, prohlídka hradu Buchlova a etnografické expozice Slováckého muzea v Uherském Hradišti. Mladí muzikanti měli také možnost zhlédnout galaprogram XX. Festivalu hudebních nástrojů lidových muzik v Uh. Hradišti s názvem *Slovanstvo ve svých zpěvech*. Na závěr dílny bylo připraveno druhé společné vystoupení. V rámci zmíněného festivalu proběhl 10. října na nádvoří zámku v Uherském Ostrohu pořad *Muzicírování na zámku*, na němž vystoupili vedle účastníků Muziček také kapela Jana Karpiela z Polska a Paprčkovci z Hřiňové.

Letošní ročník dílny bezesbýtku naplnil očekávání. Muzikanti získali zásluhou lektorů nejen nové zkušenosti s jednotlivými regionálními styly, ale také mnoho kamarádů se společným zájmem o lidovou píseň. V příštím roce se budeme těšit na setkání všech tří muzik ve stejnojmenném pořadu Muzičky na 66. ročníku Mezinárodního folklorního festivalu Strážnice 2011 a na 29. ročníku festivalu Dětská Strážnice 2011.

Petr Číhal

## NOSITELÉ TRADICE LIDOVÝCH ŘEMESEL 2010

Projektem „Nositelé tradice lidových řemesel“ přispívá Ministerstvo kultury České republiky každoročně k naplňování *Doporučení k ochraně tradiční lidové kultury a folkloru*, vydaného 25. generální konferencí UNESCO v roce 1989. Dokument vyzývá členské země, aby věnovaly zvýšenou pozornost péči o tradiční kulturu svých zemí a podporovaly všechny formy jejího výzkumu a dokumentace, zejména pak jejich nehmotných součástí. Konkrét-

ní náplň projektu je inspirována jedním z pilotních projektů UNESCO nazvaným „Žijící lidské poklady“, jehož cílem je vytvořit komplexní program péče o zánikem ohrožené fenomény tradiční kultury a jejich nositele. V České republice nabyt tento projekt podobu systematické péče o tradiční výrobní technologie a jejich znalce, když se od roku 2000 uděluje tituly „Nositelé tradice lidových řemesel“. Cílem projektu je ocenit a veřejně zviditelnit výrobce, kteří na vysoké technické úrovni ovládají jedinečné a zánikem ohrožené technologie lidové výroby a současně s uchováním se aktivně podílejí na propagaci a předávání výrobních postupů svým žákům a následovníkům.

Za dobu existence projektu ocenil tímto titulem ministr kultury již na pět desítek výrobců, kteří reprezentují celé výrobní spektrum tradičních technologií. Můžeme mezi nimi najít hrnčíře, kováře, řezbáře, sekerníky, tkadleny a vyšivačky, košíkáře, obuvníky i jediného výrobce kamenných brousků. Slavnostní předávání titulu se koná vždy u příležitosti národního zahájení Dnů evropského dědictví a postupně se v jeho pořádání vystřídala Olomouc, Praha, Prachatice, Tábor, Chrudim, Jičín, Uherské Hradiště, České Budějovice a Šternberk, letošním hostitelským městem byl moravský Příbor. Cílem projektu „Nositelé tradice lidových řemesel“ ovšem není pouze veřejné ocenění jednotlivých výrobců. Snahou je též propagovat a zviditelnit tradiční řemeslo a jeho výrobky, aby se opět staly běžnou součástí každodenní kultury – v interiéru, oděvu i věcech denní potřeby. Pouze tím lze zaručit, že zůstanou i nadále živou součástí naší kultury a nikoli pouze zajímavým muzejním exponátem.

**Milan Strmiska (\*1952), Mešovice, zpracování rohoviny a perleti** – ke zpracování perleti přivedla Milana Strmisku jeho švagrová Pavla Dočkalová, zaměstnaná v knoflíkářském průmyslu v Žirovnici. Zde se zabývala výrobou knoflíků, později začala navrhovat nové výrobní vzory a nakonec působila v podnikovém učilišti v Pelhřimově. Doma pak ve vlastní

malé dílně vyráběla šperky a oděvní doplňky z perleti. Po ukončení aktivní činnosti v roce 1992 předala její zařízení manželům Strmiskovým, kteří po krátkém zaškolení začali provozovat vlastní dílnu. Zpočátku se zaměřovali na zhotovování různě zdobených knoflíků, nedostatek vhodného výrobního materiálu (celistvých mořských ulit a lastur) je však přinutil přeorientovat se na výrobu šperků. Ze zbytků lastur vyřezávají různě velké plošky a zakřivené segmenty, jejichž spojováním vznikají přirozeně jednoduché, současně však esteticky nápadité šperky. Změna výrobního sortimentu si vyžádala i úpravu pracovních postupů, jejichž podstatná část spočívá v ručním broušení a leštění perleti pomocí mechanických kotoučů a brusné pasty. Potřebné zkušenosti s touto činností přinesla až léta práce a pokusy, jejichž výsledkem je i receptura vlastní leštící pasty. Zkušenosti s broušením a leštěním perleti manželé s úspěchem aplikovali i na rohovině z kravských rohů. Vyrábějí z nich rozsáhlý sortiment šperků, spon do vlasů a oděvních doplň-



Milan Strmiska. Foto M. Šimša 2010.

ků. K výrobě perleťových knoflíků a nověji šperků se používají schránky několika druhů mořských živočichů. Podle druhu, původu a charakteristiky se rozlišují na *irisku*, *tahitu*, *goldfisku*, *burgus*, *trocas* a další. Zdrojem těchto lastur bylo v minulosti především Tichomoří, odkud je velkoobchodníci odváželi do Evropy. Celosvětová burza obchodu s perleť bývala v Hamburku. V současnosti je vývoz ne zpracované suroviny z mateřských zemí zakázán a obchodníci mají možnost nakupovat pouze polotovary – různé veliké, očištěné a vybroušené perleťové destičky. Ty však využívají především klenotníci, ne tak už drobní výrobci, pro něž jsou cenově nedostupné. Základním materiálem pro výrobu šperků jsou tak staré zásoby lastur a především odpad z výroby knoflíků, které se v Žirovnici běžně vyvážely na podnikovou skládku. Plášť lastury je sice místo vedle místa prodávavěný, jak

se z něj dutým vrtákem získávaly knoflíky, ovšem zůstávají ještě zesílená žebra po obvodu, středové žebro a spirálový okraj, z nichž lze získat řadu menších různých tvarovaných plošek – výchozí materiál k výrobě šperků. Po odřezání potřebné části materiálu diamantovým řezným kotoučem je třeba nejprve z povrchu odbrousit vápenatou vrstvu tzv. kůru, pod níž se nachází perleť. Připravené polotovary se složí do podoby budoucího náhrdelníku či náramku, provedou se drobné korekce tvarů a vyvrtají otvory pro spojovací drátky. Následuje nejdůležitější část výrobního postupu, jímž je broušení a leštění pemzovou brusnou pastou, které perleť rozzáří a dodá jí její hluboký lesk. Vedle šperků skládaných z perleťových plošek vznikají v dílně i kusy využívající přirozené tvary lastur, jako jsou třeba spirálové náramky z okrajů ulit, či zvlněné závěsky ze středového žebra.

**Alfred Stawaritsch (\*1942), Kostelec na Hané, tradiční kovářství** – rodem sice patří Stawaritschovi k charvátským obyvatelům Břeclavi, kde se Alfred také narodil, ovšem většinu života prožil již na Hané, v Mladči, Konici a posléze Kostelci na Hané. Kovářské řemeslo začal vnímat prostřednictvím svého strýce Bohumíra Kratochvíla, kovářského mistra v Hradečném. Zde se seznámil s prostředím venkovské kovárny, kde ještě dožívala výroba zaměřená na produkci a opravy zemědělského nářadí a dřevěných vozů s loukoťovými koly, a také s celou řadou tradičních kovářských postupů využívajících při tvarování a spojování kovu pouze základní nástroje (výheň, kovadlina, kladivo a kleště). Řemeslu se vyučil v podniku Agrostroj Prostějov, kde také několik let pracoval, aby posléze nastoupil jako mistr odborného výcviku do Odborného učiliště Sigmgy Lutín. Zde se věnoval školení mladých učňů a své znalosti předal několika stovkám mladých kovářů. Po odchodu na odpočinek si vybudoval vlastní dílnu, kde pracoval zpočátku sám a posléze společně se svými dvěma syny. Dnes zde vyrábí široký sortiment mříží, bran, zábradlí, interiérových doplňků a pro sousedy zajišťují opravy zemědělského nářadí. V poslední době dílna oživila i další tradiční kovářskou činnost – okování loukoťových kol, natahování železných ráfů a opravy kování dřevěných vozů. Okování kola byla běžná kovářská práce, která se dělala průběžně vedle jiných zakázek. Sesazená dřevěná kola ležela připravená v kovárně, kde postupně vysychala a v případě špatného počasí nebo nedostatku jiné práce se okovávala. K výrobě ráfů se používala železná pásovina, jejíž délku kovář podle velikosti kola pečlivě odměřil a na základě zkušenosti o něco málo zkrátil, aby se vyrovnala roztažnost materiálu po jeho zahřátí ve výhni. Na válcové ohýbačce se obruč stočila do kruhu, ve výhni se svařila a následně i rovnoměrně zahřála (čímž zvětšila svůj průměr). Pomocí dřevěných pák se přidržela na okraji kola



Alfred Stawaritsch a jeho synové. Foto M. Šimša 2010.

a kladivem se naklepala na jeho obvod. Při natahování musela být obruč vždy pouze zahřátá, nikoli rozžhavená, aby nevypálila dřevo loukotí, které se navíc před nasazováním namáčelo do vody. Nasazený ráf se ochladil ve vodní lázni, tím se smrštil a pevně obeplnul loukotě. Vyschlé dřevo navíc začalo natahovat přirozenou vlhkost z okolního vzduchu, mírně nabobtnalo, čímž ještě zvýšilo pevnost celého díla. Aby se ani po letech používání a neodvratné degradaci dřeva ráf z kola nesesmekl, zajišťoval se uprostřed každé loukotě hřebem, který se zatloukl do díry v ráfu a na druhé straně loukotě se ohnul. Později se ke stejnému účelu používaly též šrouby, opatřené na druhé straně loukotě maticí.

**Augustin Krystyník (\*1952), kolářství** – zpracování dřeva má v Krystyníkově rodině dlouholetou tradici. Otec Pavel Krystyník byl vyučeným kolářem a k řemeslu přivedl i své dva syny. V Novém Hrozenkově rodina provozovala stolařskou dílnu, v níž se opravovalo a vyrábělo hospodářské nářadí, dřevěné vozy a jejich loukoťová kola, naposledy pak dřevěná kolečka pro ostravské hutní provozy. Chlapci měli možnost pohybovat se od mládí v dílně, pozorovat otce při práci, postupně získávat vědomosti o použití různých druhů dřeva, výrobních postupech i správném zacházení s nářadím a stroji. Svoje znalosti Augustin Krystyník následně uplatnil na Zemědělském učilišti v Horním Benešově, které v roce 1970 zakončil složením učňovské zkoušky v oboru kolář. Překotný rozvoj a modernizace zemědělské techniky však řemeslo rychle odsouvala do pozadí, a tak po vyučení nastoupil nikoli do rodinné dílny, ale do nábytkářské výroby družstva Beskyd. Natrvalo pak za-

kotvil ve stolárně vsetínské Zbrojovky, kde zůstal až do roku 1989, kdy obnovil činnost stolařské dílny v Novém Hrozenkově. Zvýšený zájem o provoz a především o opravy historických kočárů, bryček a jejich loukoťových kol byl příčinou, že A. Krystyník v dílně poznenáhlu obnovil kolářskou výrobu, v čemž pokračuje doposud. Jeho práce při stavbě loukoťového kola a dřevěného vozu byla zachycena ve filmovém dokumentu *Práce ze dřeva III., 4. část, kolářství*. Krystyníkova kolářská dílna reprezentuje typ provozu, který se ustálil v období první poloviny 20. století. Charakterizuje ho přežívání tradičních výrobních postupů, které jsou však uskutečňovány za pomoci moderních průmyslových strojů, které nahrazují velkou část namáhavé ruční práce. Ruku v ruce s tím do pracovních postupů pronikají i prvky truhlářské výroby. Namísto opracování bloku dřeva se používají řezané fošny, truhlářskou stolicí a poříz nahrazuje hoblovka s protahem a pásová pila. Ve značné míře se používají mechanické frézy a vrtačky. Přestože se může zdát, že podíl strojní práce na výrobku je značný až převládající, pravdou zůstává, že základ výroby tkví v tradičních postupech a dlouholetých zkušenostech výrobce, bez nichž by žádné kolo nemohlo vzniknout. Konstrukce a postup stavby loukoťového kola v sobě odráží několik tisíc let starou historii, která se započala již ve starověku a završení doznala na prahu současnosti. V pracovních postupech se proto skrývá ne jeden odkaz na dobu, kdy se veškeré zpracování dřeva odehrávalo pouze za pomoci sekery a pořízu a výrobce v co největší míře využíval přirozených tvarů i vlastností dřeva. Základem kola je středová část zvaná

*hlava*, uvnitř opatřená vyvrtaným otvorem, kterým se nasazuje na nápravu, na níž se otáčí. Do hlavy jsou začepovány *paprsky*, na nichž sedí *loukotě*, okované železným *ráfem*, který celé kolo zpevňuje a drží pohromadě. Při výrobě kola se používalo dřevo z několika různých stromů, jako je dub, jilm, jasan a buk. Kombinací příhodných vlastností dřeva se správným umístěním v konstrukci kola vznikl velice stabilní celek, který dokázal odolávat nepřízní počasí, špatným cestám i zatížení při dopravě nákladu. Hlava je většinou z tvrdého a odolného dubu či jilmu, paprsky zase z pružného jasanu, loukotě bývají bukové.

Slavnostní předání titulů proběhlo u příležitosti Národního zahájení Dnů evropského dědictví v Příboře. Součástí akce bylo zahájení výstavy *Nositelé tradice 2010* (scénář M. Šimša, NÚLK; realizace Václav Michalička, Muzeum Novojičínska). Výstava představuje všechny doposud oceněné výrobce, včetně těch letošních. Celkem se jedná o již o čtyřicet pět řemeslníků, jejichž prezentace a výrobky dokázaly zaplnit rozsáhlý prostor refektáře Piaristického kláštera v Příboře. U příležitosti předávání titulu byla též vydána brožura *Nositelé tradice lidových řemesel 2010* (autor M. Šimša, NÚLK), seznamující s letošními oceněnými, jejich výrobky a pracovními postupy. Tolik k letošním oceněným. Jací budou ti v roce 2011, závisí do velké míry také na tom, kolik dobrých a zručných řemeslníků ze svého okolí objevíte a k ocenění navrhnete. Podrobné informace a formuláře lze najít na internetových stránkách [www.nulk.cz](http://www.nulk.cz) nebo na stránkách [www.lidovaremesla.cz](http://www.lidovaremesla.cz), pod heslem Nositel tradice.

Martin Šimša

## OBSAH XX. ROČNÍKU

## Studie a články

|                                                                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Česká menšina v jihobanátské obci Veliké Središče.                                                                                                                       |     |
| Její počátky a etnické procesy ( <i>Michal Pavlásek</i> )                                                                                                                | 3   |
| Historie a vzpomínky na vlastní minulost (s ohledem na výpovědi českých přesídlenců v Jihoafrické republice) ( <i>Stanislav Brouček</i> )                                | 20  |
| Slovesný folklor texaských Čechů. K vyprávěčskému repertoáru českých vystěhovalckých skupin v první polovině 20. století ( <i>Petr Janeček</i> )                         | 30  |
| Češi v zahraničí – mezigenerační přenos české lidové kultury u členů krajských spolků ( <i>Markéta Janková – Tomáš Čech</i> )                                            | 38  |
| Nie je hymna ako hymna. Hymny v procesoch transformácie na prelome tisícročia ( <i>Eva Krekovičová</i> )                                                                 | 44  |
| Některé aspekty revitalizace tradičních technologií lidového stavitelství ( <i>Václav Michalička</i> )                                                                   | 79  |
| Revitalizace hliněných staveb na přelomu tisíciletí ( <i>Alena Dunajová – Ivana Žabičková</i> )                                                                          | 84  |
| Dřevostavby – tradice a současnost ( <i>Marie Baďuříková</i> )                                                                                                           | 97  |
| Lokální vytápění – nové návraty starých témat ( <i>Martin Šimša</i> )                                                                                                    | 112 |
| Game over? Aktuální témata domácího etnologického studia dětské hry ( <i>Petr Janeček</i> )                                                                              | 155 |
| Tendence ve vývoji dětských her divadelního charakteru ( <i>Dana Bittnerová</i> )                                                                                        | 162 |
| Hry a hračky romských dětí ( <i>Jana Poláková</i> )                                                                                                                      | 172 |
| Ke klasifikaci dětských her ( <i>Miroslav Klusák – Miloš Kučera</i> )                                                                                                    | 185 |
| Bitva pěti armád. Tzv. dřevárny a příbuzné volnočasové aktivity současné mládeže v České republice ( <i>Jana Moravcová</i> )                                             | 195 |
| K některým otázkám etnochoreologického studia: tanec, gender a politika ( <i>Daniela Stavělová</i> )                                                                     | 239 |
| Přežití rituálů v současných společenských kontextech: Čaluš – mezi rituálem a národním symbolem ( <i>Anca Giurchescu</i> )                                              | 244 |
| Horňácká sedlácká v politickém rytmu. Hudebně taneční tradice ve světle společensko-politických aktivit od konce 19. století do roku 1945 ( <i>Kateřina Černíčková</i> ) | 260 |
| Argentinské tango: genderový obraz společnosti ( <i>Tereza Nováková</i> )                                                                                                | 270 |
| Capoeira jako politicky funkční fenomén ( <i>Kristýna Slezáková</i> )                                                                                                    | 280 |

## Fotografická zastavení

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Jedna svatba, jeden pohřeb ( <i>Helena Beránková</i> )                    | 52  |
| „Ten hřích ně ostál...“ ( <i>Helena Beránková</i> )                       | 120 |
| Svět zanikajících her – hry s textilními vlákny ( <i>Hana Dvořáková</i> ) | 208 |

## Proměny tradice

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| Kořeny folklorismu a jeho současný význam ( <i>Josef Jančář</i> ) | 122 |
| Proměny lidové písně ( <i>Marta Toncrová</i> )                    | 126 |
| Proměny her strážnických dětí v uplynulém                         |     |

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| čtvrtstoletí ( <i>Petr Horehled</i> )                                                                                            | 214 |
| Pokus o návrat regionálního folkloru do školní praxe ( <i>Alena Schauerová</i> )                                                 | 215 |
| Ženské taneční projevy při verbuňku ( <i>Jarmila Vrtalová</i> )                                                                  | 290 |
| „Potom Uran troubí, králi jdou na plac.“ K tradici vánoční hry z moravských Rosic v jižních Čechách ( <i>Ludmila Sochorová</i> ) | 291 |

## Materiál

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Digitální konverze fotografických dokumentů a etické otázky digitalizace v archivní praxi ( <i>Michal Škopík</i> ) | 297 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Ohlédnutí

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ludvík Feigl – Čech známý i neznámý ( <i>Magdaléna Rychlíková</i> )          | 54 |
| Marie Damborská, prozatěrka ženství a vinohradů ( <i>František Všeťčka</i> ) | 59 |

## Rozhovor

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Když se koníček stane povoláním. (Rozhovor s Janem Kristem u příležitosti životního jubilea) ( <i>redakce</i> ) | 131 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Společenská kronika

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Daniel Luther má skutečně šestdesát??? ( <i>Peter Salner</i> )                                         | 60  |
| K osobnosti a dielu Anny Divičanovej pri príležitosti jej okrúhleho jubilea ( <i>Eva Krekovičová</i> ) | 60  |
| Za Soňou Kovačevičovou ( <i>Alena Jeřábková</i> )                                                      | 61  |
| Odešel Ivo Stolařík ( <i>Jaroslav Štika</i> )                                                          | 62  |
| Blahopřání Jiřině Mlíkovské (*3. 2. 1925) ( <i>Kateřina Černíčková</i> )                               | 135 |
| Významné životní jubileum Bruna Nettla ( <i>Petr Číhal</i> )                                           | 136 |
| Zemřela Helena Lisická ( <i>Miroslav Válka</i> )                                                       | 136 |
| K životnímu jubileu Barbory Čumpelíkové ( <i>Karel Pavlišťík</i> )                                     | 218 |
| Odešel Vladimír Baier ( <i>Zdeněk Vejvoda</i> )                                                        | 218 |
| Za Věrou Rozsypalovou-Bláhovou ( <i>Zdeněk Vejvoda</i> )                                               | 221 |
| Jubilující Marta Šrámková ( <i>Jana Pospíšilová</i> )                                                  | 300 |
| Zdeněk Salzmann 85 let ( <i>Zdeněk Uherek</i> )                                                        | 301 |
| Jubileum Milana Leščáka ( <i>Jana Pospíšilová</i> )                                                    | 301 |
| Odešel Jiří Kapic ( <i>Marta Ulrychová</i> )                                                           | 302 |
| Za Jaroslavem Štikou (1. 4. 1931 – 28. 9. 2010) ( <i>Karel Pavlišťík</i> )                             | 303 |

## Diskuse

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| Na konto diskuse o etice v etnologii ( <i>Marta Ulrychová</i> ) | 64  |
| Mravní principy a česká etnologie ( <i>Josef Jančář</i> )       | 222 |

**Konference**

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Pracovní seminář Budování nových expozic a výstav v muzeích ( <i>Markéta Mikulčíková</i> )                              | 64  |
| K osobnosti Heřmana Landsfelda (1899–1984) ( <i>Alena Kalinová</i> )                                                    | 65  |
| Dudy a dudáci: Zora Soukupová ( <i>Zdeněk Vejvoda</i> )                                                                 | 138 |
| Kokavské koliesko 2010 – pracovní seminář „Folklor a folkloristika v procesoch komunikácie“ ( <i>Alžbeta Lukáčová</i> ) | 224 |
| Kulatý stůl starostů organizace Inter-City Intangible Cultural Cooperation Network ( <i>Jan Blahůšek</i> )              | 303 |

**Výstavy**

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Šumava Karla Klostermanna – příběh šumavské podmalby ( <i>Alena Kalinová</i> ) | 66  |
| Příběh renesanční židle ( <i>Miroslav Válka</i> )                              | 139 |
| Výstava Na sv. Mikuláše ( <i>Jana Košťurčíková</i> )                           | 140 |
| Rok v lidových obyčejích a slavnostech ( <i>Alexandra Navrátilová</i> )        | 226 |
| Výstava vějířů ve Staré Boleslavi ( <i>Věra Thořová</i> )                      | 304 |

**Festivaly, koncerty**

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| Obraz domova ( <i>Zuzana Smugalová</i> )                           | 68  |
| Chodské slavnosti – Vavřínecká pouť 2010 ( <i>Miriam Sudková</i> ) | 305 |
| Soláň 2010 ( <i>Josef Jančář</i> )                                 | 305 |

**Recenze**

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| V. Géciová-Komorovská: Ľudový kult svätých patrónov na západnom Slovensku ( <i>Marta Pastieriková</i> )                    | 69  |
| B. Andrš: Česká Alexandrovka. Vzpomínky na život české vystěhovalcké komunity na Rusi ( <i>Michal Pavlásek</i> )           | 70  |
| J. Hamar: Ľudové bábkové divadlo a bábkár                                                                                  |     |
| Anton Anderle ( <i>Blanka Petráková, František Petrák</i> )                                                                | 71  |
| H. Urbancová (ed.): Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc ( <i>Marta Toncrová</i> )                           | 72  |
| Z. Fajbus: Fajova storočenka Slováckého krúžku v Brně. 1908–2008 ( <i>Karel Pavlíščík</i> )                                | 73  |
| M. Gilbert: Křišťálová noc. Předehra záhuby ( <i>Andrea Zobačová</i> )                                                     | 141 |
| B. Sikimić – P. Hristov: Kurban in the Balkans ( <i>Barbora Machová</i> )                                                  | 142 |
| I. Zuskinová (ed.): Pastierska kultúra, jej dokumentácia a prezentácia. Etnológ a múzeum XII ( <i>Marta Pastieriková</i> ) | 143 |
| V. Thořová: Jarní obchůzkové koledy děvčat na Olomoucku a Přerovsku. Smrtná a Květná neděle ( <i>Marta Toncrová</i> )      | 145 |
| P. Valíček: „... mně bude muzika, do rána, do dňa hrát!“                                                                   |     |
| O lidové hudbě a kroji v Hroznové Lhotě ( <i>Petr Horehled</i> )                                                           | 146 |
| Vesnice. Fotografie studentů Katedry fotografie FAMU... ( <i>Helena Beránková</i> )                                        | 146 |

|                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Acta musealia Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně 2008 ( <i>Josef Jančář</i> )                                                                    | 147 |
| J. Malina a kol.: Antropologický slovník ( <i>Petr Kokaisl</i> )                                                                                 | 227 |
| J. Nosková – M. Ferencová (eds.): Paměť města, veřejné komemorace a historické zlomy v 19.–20. století ( <i>Karel Pavlíščík</i> )                | 228 |
| D. Veselá: Necht' mu Bůh dá vyrůst ( <i>Lenka Nováková</i> )                                                                                     | 228 |
| L. Tarcalová: Hody s právem na Uherskohradištsku ( <i>Eva Večerková</i> )                                                                        | 230 |
| Kol. autorů: 100 let Bartolomějských hodů v Krumvíři ( <i>Jarmila Vrtalová</i> )                                                                 | 230 |
| J. Michl: Legionáři a Československo ( <i>Ferdinand Vrábel</i> )                                                                                 | 231 |
| M. Korandová: Všerubský doktor se vrací ( <i>Marta Ulrychová</i> )                                                                               | 232 |
| Z. Vejvoda: Plzeňská věž převyšuje kopce ( <i>Věra Thořová</i> )                                                                                 | 232 |
| Slovácko 2008 ( <i>Karel Pavlíščík</i> )                                                                                                         | 234 |
| Folklor České republiky ( <i>Josef Jančář</i> )                                                                                                  | 235 |
| I. Štěpánová: Teréza Nováková ( <i>Andrea Zobačová</i> )                                                                                         | 306 |
| M. Turnovský – H. Mevaldová: Lidový nábytek v českých zemích ( <i>Eva Večerková</i> )                                                            | 308 |
| I. Gaálová (ed.): Ľudový textil a spôsoby jeho výzdoby ( <i>Lenka Nováková</i> )                                                                 | 309 |
| D. Drápala – V. Michalička: Zručnosť, um a dovednosť ľudí na horách ( <i>Josef Jančář</i> )                                                      | 310 |
| J. Tvarůžek – D. Drápala a kol.: Valaši v Betlémě. Advent a Vánoce na Rožnovsku. Staré vánoční písně a koledy rožnovské ( <i>Věra Frolcová</i> ) | 310 |
| H. Urbancová: Trávnice. Lúčne piesne na Slovensku ( <i>Marta Toncrová</i> )                                                                      | 311 |
| O. Jeřábková (ed.): S houslemi přes pět světadílů. Vzpomínky Bohumila Smejkal a jeho přátel ( <i>Petr Číhal</i> )                                | 312 |
| Slovácko 2009 ( <i>Karel Pavlíščík</i> )                                                                                                         | 313 |

**Zprávy**

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Pomístní jména na Moravě a ve Slezsku a jejich zpracování ( <i>Milena Šípková</i> )                          | 73  |
| Cena vedecko-výskumnému týmu centra excelentnosti SAV „Procesy“ ( <i>Hana Hlášková</i> )                     | 74  |
| Státní cena pro Danielu Stavělovou ( <i>Zdeněk Vejvoda</i> )                                                 | 75  |
| Problematika poutí v diplomových pracích Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně ( <i>Iva Magulová</i> )      | 148 |
| Národopisná bibliografie na internetových stránkách České národopisné společnosti ( <i>Jiřina Veselská</i> ) | 149 |
| Začlenění Národopisné revue do mezinárodních bibliografických databází ( <i>Petr Horehled</i> )              | 150 |
| Soubor Žerotín oslavil čtyřicetku ( <i>Petr Horehled</i> )                                                   | 235 |
| Muzičky 2010 ( <i>Petr Číhal</i> )                                                                           | 314 |
| Nositelé tradice lidových řemesel 2010 ( <i>Martin Šimša</i> )                                               | 315 |

**NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2010**

(Revue für Ethnologie 4/2010)

Herausgegeben vom Nationalen Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

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

E-Mail: info@nulk.cz

Die Ausgabe 4/2010 der Zeitschrift *Národopisná revue* (Revue für Ethnologie) widmet sich vorwiegend dem Tanz im Kontext der Genderproblematik und der Politik. Daniela Stavělová grenzt das anthropologische Studium des Tanzes im Zusammenhang mit ausgewählten sozialen Aspekten ein (*Zu einigen Fragen des ethnochoreologischen Studiums: Tanz, Gender und Politik*). Anca Giurcescu widmet sich dem rumänischen Pfingstenritual *căluș*, seiner gegenwärtigen Form und der Rolle, die dieses Ritual während des kommunistischen Regimes spielte (*Das Überleben eines Rituals in gesellschaftlichen Kontexten der Gegenwart: Căluș – zwischen Ritual und Nationalsymbol*). Kateřina Černíčková bringt den Lesern die Horňácko-Region und den Bauertanz *sedlácká* näher (*Der Bauertanz aus der Horňácko-Region im politischen Rhythmus. Die Musik- und Tanztradition im Licht der gesellschaftlich-politischen Aktivitäten von Ende des 19. Jahrhunderts bis Ende 1945*). Tereza Nováková geht in ihrem Beitrag der Parallele der Genderbeziehungen in der Gesellschaft und im Tanz nach (*Tango argentino: ein Genderbild der Gesellschaft*). Kristýna Slezáková analysiert am Beispiel der Tanz- und Bewegungstechnik Capoeira deren Wandel in Bezug auf die wechselnden politischen Regimes in Brasilien (*Capoeira als ein funktionales Phänomen*).

Die Rubrik „Tradition im Wandel“ behandelt Elemente des Frauentanzes im männlichen Werbetanz *verbuňk* (Autorin: Jarmila Vrtalová) sowie die Thematik barocker Weihnachtsspiele (Autorin: Ludmila Sochorová). Die Rubrik „Materialien“ bietet eine Studie über digitale Konversion von Fotodokumenten und ethische Fragen am Beispiel der Bearbeitung der Fotosammlung aus den Beständen des Nationalen Instituts für Volkskultur in Strážnice (Autor: Michal Škopík). Die „Gesellschaftschronik“ erinnert an die Jubiläen der Ethnologin Marta Šrámková (\*1935), des Kulturanthropologen Zdeněk Salzmán (\*1925) sowie des Ethnologen Milan Leščák (\*1940) und veröffentlicht zwei Nachrufe über den Sänger und Musiker Jiří Kapic (1931–2010) sowie den Ethnologen Jaroslav Štika (1931–2010). In weitere regelmäßigen Rubriken erscheinen Berichte über Konferenzen, Ausstellungen, Festivals, Rezensionen neuer Bücher und Aktuelles aus dem Fachbereich.

**NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2010**

(Journal of Ethnology 4/2010)

Published by the National Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

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

E-mail: info@nulk.cz

Journal of Ethnology 4/2010 focuses on the dance in the gender and political context. Daniela Stavělová defines the dance anthropological study in connection with some selected social aspects (*Some Issues of Ethnochoreological Study: Dance, Gender, and Politics*). Anca Giurcescu devotes herself to the Rumanian Pentecost ritual called *căluș*, its contemporary form and role it played during the period of the Communist regime (*Survival of a Ritual in Contemporary Social Contexts: Căluș – between Ritual and National Symbol*). Kateřina Černíčková portrays the ethnographic area of Horňácko and its *sedlácká* dance (*The Sedlácká-Dance from the Ethnographic Area of Horňácko in Political Rhythm. A Musical and Dance Tradition in Light of Social and Political Activities from the late-19th Century until 1945*). In her contribution, Tereza Nováková follows the parallel of gender relations in the society and dance (*Argentine Tango: a Gender Image of the Society*), Kristýna Slezáková analyses on an example of capoeira motion activity its transformations in relation to changing political regimes in Brazil (*Capoeira as a Politically Functioning Phenomenon*).

Transferring Tradition column presents the theme of women's dance expressions at the men's dance *verbuňk* (by Jarmila Vrtalová) and the contribution on Baroque Christmas plays (by Ludmila Sochorová). Materials column brings the study devoted to the digital conversion of photo-documents and the ethic issues on the example of photo archive collection at the National Institute of Folk Culture in Strážnice (by Michal Škopík). Social Chronicle remembers the anniversaries of ethnologist Marta Šrámková (born 1935), cultural anthropologist Zdeněk Salzmán (born 1925) and ethnologist Milan Leščák (born 1940), and publishes two obituaries: for singer and musician Jiří Kapic (1931–2010) and ethnologist Jaroslav Štika (1931–2010). Other regular columns include the information on conferences, exhibitions, festivals, reviews of new books, and actual professional activities.

## **NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2010, ročník XX**

(XLVII. ročník Národopisných aktualit)

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

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

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích ERIH (European Reference Index for the Humanities), AIO (The Anthropological Index Online of the Royal Anthropological Institute), GVK (Gemeinsamer Verbundkatalog), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities) a Ulrich's Periodicals Directory.

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

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

Šéfredaktor: Jan Krist

Redaktorka: Martina Pavlicová

Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková

Externí spoluredaktorka čísla: Daniela Stavělová

Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 30. prosince 2010

ISSN 0862-8351

MK ČR E 18807

