

N Á R O D O P I S N Á

l'eu'ne

1/2023

AUTOŘI STUDIÍ / AUTORS OF ARTICLES

Mgr. Jarmila TETUROVÁ (* 1982) vystudovala etnologii a muzeologii na Filozofické fakultě MU v Brně. Od roku 2007 je odbornou pracovnící Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici. Zaměřuje se na lidový tanec, výroční obyčeje a folklorní hnutí na Moravě.
ORCID: 0009-0009-4357-4104. **Kontakt:** jarmila.teturova@nulk.cz

Mgr. Jan BLAŽEK (* 1991) vystudoval etnologii na Filozofické fakultě MU v Brně. Od roku 2020 je odborným pracovníkem Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici. Zaměřuje se na výroční obyčeje, folklorní hnutí, dějiny národopisu na Moravě a implementaci Úmluvy o zachování nemateriálního kulturního dědictví.
ORCID: 0000-0001-7488-2630. **Kontakt:** jan.blazek@nulk.cz

Mgr. et MgA. Laura KOLAČKOVSKÁ, DiS. art., (* 1996) je absolventkou bakalářského programu Etnologie a folkloristika na Katedře etnologie Filozofické fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře, magisterského programu Etnologie a kulturní antropologie v Ústavu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a magisterského programu Taneční věda na HAMU v Praze, kde je aktuálně studentkou doktorského studijního programu. Zabývá se výzkumem lidového tance v současné společnosti.
ORCID: 0000-0002-4446-3504. **Kontakt:** Kolackovska.lau@gmail.com

Mgr. Martina HRABOVSKÁ, PhD., (* 1990) absolvovala magisterské a doktorské studium etnologie na Katedře etnologie a folkloristiky Filozofické fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře. Od roku 2019 je zaměstnaná v Národním osvětovém centru v Bratislavě. Zabývá se výzkumem tanečního folklorismu a historie folklorního hnutí na Slovensku.
ORCID: 0000-0002-7542-5076. **Kontakt:** martinahrabovska16@gmail.com

Doc. Dr. Rebeka KUNEJ (* 1976) je výzkumnou pracovnící Ústavu etnomuzikologie Vědeckého výzkumného centra Slovinské akademie věd a umění, zároveň přednáší o lidové instrumentální hudbě a lidovém tanci na Hudební akademii Lublaňské univerzity. Mezi její výzkumné zájmy patří taneční aktivity v každodenním životě, historie folklorních souborů a festivalů ve Slovinsku, etno-identitní taneční praktiky, hudba a tanec jako symboly identity migrantů.
ORCID: 0000-0002-0976-7991. **Kontakt:** rebeka.kunej@zrc-sazu.si

MgA. Eduard Adam ORSZULIK, DiS. (* 1995) je absolventem tanečního oboru Janáčkovy konzervatoře v Ostravě. V současnosti je studentem doktorského studia v oboru Choreografie a teorie choreografie na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze. Jako nezávislý umělec se profesně profiluje jako choreograf, tanečník, performer a pedagog se zaměřením na současný tanec a performance art.
ORCID: 0000-0002-7678-6287. **Kontakt:** edbauris@gmail.com

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

N Á R O D O P I S N Á

řevně

1/2023



OBSAH

Studie a materiály k tématu Současné prostředí tance

Vývoj a současný stav lidového tance na příkladu slováckého verbuňku a obřadních obchůzek královniček (<i>Jarmila Teturová – Jan Blažek</i>)	3
Ludový tanec, mesto a životný štýl (na príklade Prahy, Brna a Bratislavy) (<i>Laura Kolačková</i>)	18
Ervín Varga a implementácia prvkov partikularizmu do praxe folklórneho hnutia na Slovensku po roku 2000 (<i>Martina Hrabovská</i>)	33
Spaces of Folk Dancing Beyond the (Slovene) Folklore Ensemble Stage (<i>Rebeka Kunej</i>)	43
Liminální křehkost ravu – autoetnografická studie reflektující insiderův pobyt v terénu (<i>Eduard Adam Orszulik</i>)	53

Společenská kronika

Josef Kandert (22. 7. 1943 – 8. 12. 2022) (<i>Zdeněk Uherek</i>)	68
Odišla Viera Gašparíková (<i>Hana Hlôšková</i>)	68

Zprávy

Češi žijící v zahraničí: Nové přístupy ke koordinaci krajanské problematiky v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR (<i>Veronika Beranská</i>)	70
--	----

Festivaly, koncerty

Nové pašijové hry v Tirschenreuthu (<i>Marta Ulrychová</i>)	71
---	----

Recenze

J. Liszka: Monumentumok. Szakrális (és „szakrális”) kisemlékek a Kárpát-medencében (<i>Attila Terbócs</i>)	72
Peter Salner (ed.): Ťažké časy. Roky 1938 – 1945 v aktuálnom spoločenskom diskurze (<i>Eva Šipőczová</i>)	74
M. Holubová (ed.): Katalog kramářských tisků brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR (<i>Andrea Zobačová</i>)	75
Z. Vejvoda: Rokycansko a Plzeňsko v lidových písních, pověstech a zvykosloví ze sbírky Martina Kozáka (<i>Marta Ulrychová</i>)	77
J. Šimánek: Doudlebsko v kuchyni a u stolu. Lidová strava z jihu Čech (<i>Marta Toncrová</i>)	78

Contents in English

80

VÝVOJ A SOUČASNÝ STAV LIDOVÉHO TANCE NA PŘÍKLADU SLOVÁCKÉHO VERBUŇKU A OBŘADNÍCH OBCHŮZEK KRÁLOVNIČEK

Jarmila Teturová – Jan Blažek (Národní ústav lidové kultury)

Následující text je věnován sledování vývoje a současného stavu lidového tance na příkladu dvou výrazně odlišných pohybových projevů: obřadních obchůzek královniček na střední a západní Moravě a slováckého verbuňku na jižní Moravě. V kontextu lidové tradice jsou o vývoji obou tanečních projevů dostupné pouze omezené informace. Společným znakem od konce 19. století je jejich využívání pro prezentaci na veřejnosti. Vývoj každého z nich se v původním prostředí ubíral odlišným směrem, nicméně v současnosti oba můžeme zařadit mezi živé taneční projevy. Studie předkládá poznatky o vývojových trajektoriích obou tanečních projevů a uvádí hlavní důvody jejich životaschopnosti v současné společnosti.

Lidový tanec jako komplexní hudebně-pohybový projev je dnes v českých zemích součástí etnokulturních tradic (srov. Pavlicová – Uhlíková 2008: 52–53) a plní specifické funkce vyplývající ze situace, zda je praktikován během přirozených tanečních příležitostí, nebo ve stylizované podobě v různých tanečních formách při scénickém zpracování.¹ V obou případech zůstávají zachovány funkce reprezentační i zábavní, oproti tomu se při pódiové prezentaci některé funkce spjaté s prvotní existencí vytrácejí – např. funkce obřadní. V kontextu vývoje taneční tradice lze sledovat procesy formování tanečních typů a následné proměny funkcí i obsahů jednotlivých tanců vedoucích k jejich dalšímu rozvoji či zániku, příčiny jejich případné revitalizace a integrace do tanečního pořádku stávajících tanečních příležitostí. V souvislosti s úpravami tanečního materiálu za účelem scénické prezentace folklorními soubory dochází k transformaci některých aspektů tanečních projevů. Takto stylizované taneční prvky mohou být absorbovány do novodobé taneční tradice².

Slovácký verbuňk lze z hlediska taneční typologie charakterizovat jako mužský tanec skočného typu, který se tančí individuálně i hromadně. Typickými znaky verbuňku jsou emotivnost tanečního projevu a improvizace ráz taneční kompozice (srov. Pavlicová 2007: 1133). Vyskytuje se v přirozené i scénicky zpracované formě. S ohledem na regionální specifika provedení tanečních

kroků a figur se v současnosti rozlišuje sedm³ regionálních tanečních stylů verbuňku (srov. Blahůšek et al 2006: 18–20). Jejich vymezení odpovídá teritoriálnímu rozšíření tance v jednotlivých subregionech etnografické oblasti Slovácko a reflektuje rovněž novodobé přesahy do sousedních oblastí (srov. Vrtalová 2011; Teturová 2012). Slovácký verbuňk byl v roce 2005 prohlášen organizací UNESCO za Mistrovské dílo ústního a nemateriálního dědictví lidstva⁴. Od roku 2009 je zapsán v Seznamu nemateriálních statků tradiční lidové kultury ČR.

Odlišným typem pohybového projevu jsou dívčí obchůzky královniček náležející do tradičního kalendářního obřadního cyklu. Nejčastěji jsou spojovány s obdobím svatodušních svátků. Dominující složkou této obřadní obchůzky tvoří zpěv. Taneční složka je sice jeho historicky doloženou součástí (tanec krále s královnou), nicméně se postupně vytrácela a až na výjimky ji v celistvosti známe z tzv. druhé existence.⁵ Královničky byly zaznamenány na poměrně rozsáhlém území v etnografických regionech Podhorácko, Haná, Slovácko, Lašsko, v přechodných etnografických oblastech Brněnsko, Záhoví a také na Dražansku (ležícím na pomezí Malé Hané, širšího Brněnska a Hané).⁶ V neposlední řadě i u německého etnika na Znojemsku (Večerková 2012: 181–182). Eliminace společenských funkcí obřadu vedla k jejich postupnému zániku v naprosté většině lokalit výskytu. Snahy o revitalizaci královniček jsou zaznamenány již od konce 19. století a k pokusům o rekonstrukci obřadu dochází do současnosti (srov. Drastil 2022; Blažek 2022a).

Slovácký verbuňk lze dnes považovat za ikonický mužský tanec pro komunitu jeho nositelů. Obřadní obchůzky královniček měly podobně symbolický význam pro dívčí komunitu ve své vrcholné vývojové fázi v 19. století. Společným znakem je základ v tradici a jeho sekundární projekce v rámci folklorního hnutí. Specifikace jednotlivých vývojových fází pomocí grafického znázornění napomáhá k formulování cílů výzkumu zaměřeného na současné prostředí tanců, na interpretaci rolí tanečníků nebo tanečnic a na úlohu publika. Výchoziskem několikaletých terénních výzkumů byl archivní

výzkum včetně analýzy odborné literatury k tématu. Během výzkumů bylo využito techniky zúčastněného pozorování, strukturovaných i volných rozhovorů s respondenty (nosieli tanců) a dotazníkového šetření. Výsledky výzkumů jsou předkládány formou dvou případových studií řešících stejné aspekty u tance verbuňk i u obřadních obchůzek královniček.

Slovácký verbuňk a jeho vývoj

Vznik mužského tanečního projevu předznamenává jícího verbuňk na našem území je datován od poloviny 18. století. Za jeho předchůdce, z nichž se postupně vyvinul, lze považovat tance obsahující různé varianty poskočného kroku, které byly zaznamenány při tancích do skoku, kruhových mládeneckých tancích, některých svatebních tanečních hrách a v okruhu párových točivých tanců s individuálním mužským tanečním projevem (srov. Blahůšek et al 2006: 15–16). Poskočný krok se vyskytoval také v rámci obřadních obchůzek doprovázených hudbou – během svatebních, hodových nebo masopustních průvodů a procesí, kdy jím byla přizdobována chůze mužskými aktéry obchůzek.

Název tance je odvozen z německého slova „Werbung“, které v překladu znamená „najímání“ nebo „ucházení se“. Jeho původ je v jedné z teorií spojován s náborem mladých mužů do rakouské armády na území dřívějších Uher, protože byli při těchto odvodech přítomni profesionální vojenští tanečníci (tzv. verbunkoši) s cílem zvýšit prostřednictvím tance atraktivitu vojenské služby pro mladé muže (srov. Jelínková 1991: 2). Emotivní aspekt tance byl dle této teorie determinován vazbou na vojenské prostředí a souvisel s přechodovým rituálem odchodu do dlouholeté vojenské služby, s odloučením od rodiny i existenčními obavami.

Jeden z prvních písemných dokladů, který by mohl naznačovat pohybovou strukturu tance připomínající verbuňk, je uveden v díle Josefa Rohrera z roku 1804 (česky in Jeřábek 1997: 44). Rohrer popisuje poskakující chlapce, kteří vyprovázeli z taneční zábavy maďarského vojenského důstojníka k místu jeho ubytování. Podrobnější charakteristika tanečního projevu a jeho přesná lokalizace však chybí. V edici, která zpřístupnila část záznamů z rozsáhlé sběratelské akce zaměřené na zápis lidových písní, hudby a tanců vyskytujících se na území rakouské monarchie (tzv. guberniální sběr z roku 1819), je doložena píseň označená jako „verbunk“, patrně z oblasti Kyjovska

(Vetterl – Hrabalová 1994: 402). Od druhé poloviny 19. století se v záznamech národopisných pracovníků objevují označení jako „cifrování“, „čardáš či čardášování“, „křepčení – grepčení“, nebo „hopkování“ ve spojitosti s improvizovanými individuálními mužskými tanečními projevy během párových tanců nebo při pochodu.

Na přelomu 19. a 20. století je již patrné, že z výše zaznamenaných mužských tanečních projevů se s největší pravděpodobností formuje tanec, který můžeme vztahovat k dnešnímu verbuňku. Začínají vznikat první taneční popisy, z nichž je také patrná proměna funkcí tance a jeho pevné začlenění do struktury tanečních příležitostí (taneční zábavy, hodové obchůzky). V tomto období započalo rovněž vyhraňování jednotlivých tanečních stylů, které byly vázány na subregiony Slovácka (srov. Blahůšek et al 2006: 16). Vymezování tanečních stylů pokračovalo po celé 20. století a vývojový proces nelze považovat za ukončený ani v současné době, což dokazuje živost verbuňku.

Ve 40. až 50. letech 20. století je v etnochoreologických popisech tance běžně uváděn název *verbuňk* ve spojitosti s tzv. novouherskými písňovými nápěvy s tečkovaným rytmem (srov. Kašník 2022: 13, 24).⁷ Aktivita folklorních souborů od konce 40. let 20. století stála za přenosem verbuňku z přirozeného prostředí na pódia za účelem prezentace divákům. Stylizace tance však nebyly nijak zásadní, proto nenastal negativní zásah do jeho elementárního významu a obsahu v terénu, kde plnil role související se zvykoslovnými aktivitami. Na druhou stranu je nutno zmínit, že určitý zásah do procesu formování podoby regionálních stylů byl zjevný. Ve folklorních souborech probíhala cílená výuka verbuňku, kterou zajišťovali zvláště vynikající tanečníci, což vedlo k pasivnímu fixování jejich osobitých tanečních figur a krokových variací u všech členů daného souboru (srov. Jelínková 1991: 4).⁸ Tito tanečníci pak naučené figury přenášeli zpět do původního prostředí, protože navštěvovali taneční zábavy, kde se verbuňk vyskytoval ve své přirozené formě. Ze vzpomínek respondentů výzkumu vyplývá, že v tomto období byla v některých regionech běžná výuka lidových tanců včetně verbuňku členy souborů u vesnických chas (např. v 50. letech 20. století takto působili členové souboru Hradišťan). Nejvíce se vlivy tanečních osobností projevíly koncem 20. století v subregionech Slovácka, kde výrazně ubývalo tanečních příležitostí a vývoj verbuňku stagnoval (např. Horňácko).

Jeho prezentace v pódiové formě zatížená unifikací figur tak převládala. Oproti tomu v subregionech s nízkým počtem folklorních souborů (např. Podluží) byly dopady na podobu stylu menší.⁹

Výzkum verbuňku byl od poloviny 20. století systematicky podporován odbornými institucemi. Dosud zjištěné informace o verbuňku byly sumarizovány a jako východiska pro další bádání vydány tiskem (srov. Kos – Struska 1953; Jelínková 1993b; Krist – Pavlišťík 1993). Na základě základních terénních výzkumů vznikaly popisy regionálních stylů (srov. např. Zálešák 1950 a Jelínková 1991). V rámci odborné činnosti Národního ústavu lidové kultury (dále NÚLK) vznikl v roce 1998 projekt zaměřený na mužské taneční projevy, který metodicky navazoval na ediční řadu videoencyklopedie *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska*. Cílem projektu byl detailní výzkum, videodokumentace a odborný popis sedmi regionálních tanečních stylů (srov. Krist 2002). Výstupem projektu byla série sedmi videokazet s videodokumenty a příloženými tištěnými brožurami obsahujícími studie o vývoji příslušného regionálního stylu včetně společenského kontextu.¹⁰ V roce 2002, kdy byl NÚLK jmenován garantem nominační dokumentace slováckého verbuňku jako prvního kulturního statku do seznamu tzv. Mistrovských děl ústního a nemateriálního dědictví lidstva, bylo využito textových, fotografických a audiovizuálních materiálů i sítě kontaktů získaných právě při realizaci projektu *Mužské taneční projevy* (srov. Blahůšek et al 2006: 9). Po přijetí slováckého verbuňku mezi tzv. Mistrovská díla v roce 2005 započalo období plnění závazků vyplývajících ze zápisu (jedná se o badatelské, koordinační, vzdělávací, ediční, popularizační a propagační aktivity), které Česká republika prostřednictvím pověřených institucí naplňuje a v pravidelných intervalech o nich předkládá sekretariátu Úmluvy o zachování nemateriálního kulturního dědictví periodické zprávy (srov. Blahůšek et al 2006: 37–50). V prvních desetiletích 21. století rovněž pokračují výzkumné i dokumentační činnosti mapující aktuální vývoj verbuňku (srov. Jagošová 2021).

V současné době platí, že verbuňk existuje souběžně ve dvou rovinách, které jsou v úzkém kontaktu. Primární platformou jeho existence jsou přirozené taneční příležitosti ve vazbě na zvykoslovné a obřadní aktivity (prezentace domácích i přespolních tanečníků na tanečních zábavách, cifrování na pochod při průvodech a obchůzkách, příp. cifrování na polku na Podluží). Sekundární

existenční linka je spojená s pódiovou prezentací. Jako samostatná odnož pódiového pojetí verbuňku se na přelomu 20. a 21. století vyprofilovala v rámci Mezinárodního folklorního festivalu Strážnice (dále MFF Strážnice) „Soutěž o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku“ (dále Soutěž), jejíž počátky se sice datují již rokem 1945, ale po několika ročnících došlo k jejímu přerušení a obnovena byla až v roce 1986, od něhož si zachovává kontinuitu trvání.¹¹ Soutěž byla zřízena za účelem podpory verbuňku jako výrazného prvku taneční kultury, udržení jeho existence a dalšího rozvoje i uchování regionálních specifik tanečních stylů.¹² Po zápisu verbuňku do Reprezentačního seznamu nemateriálního kulturního dědictví lidstva (dále Reprezentační seznam)



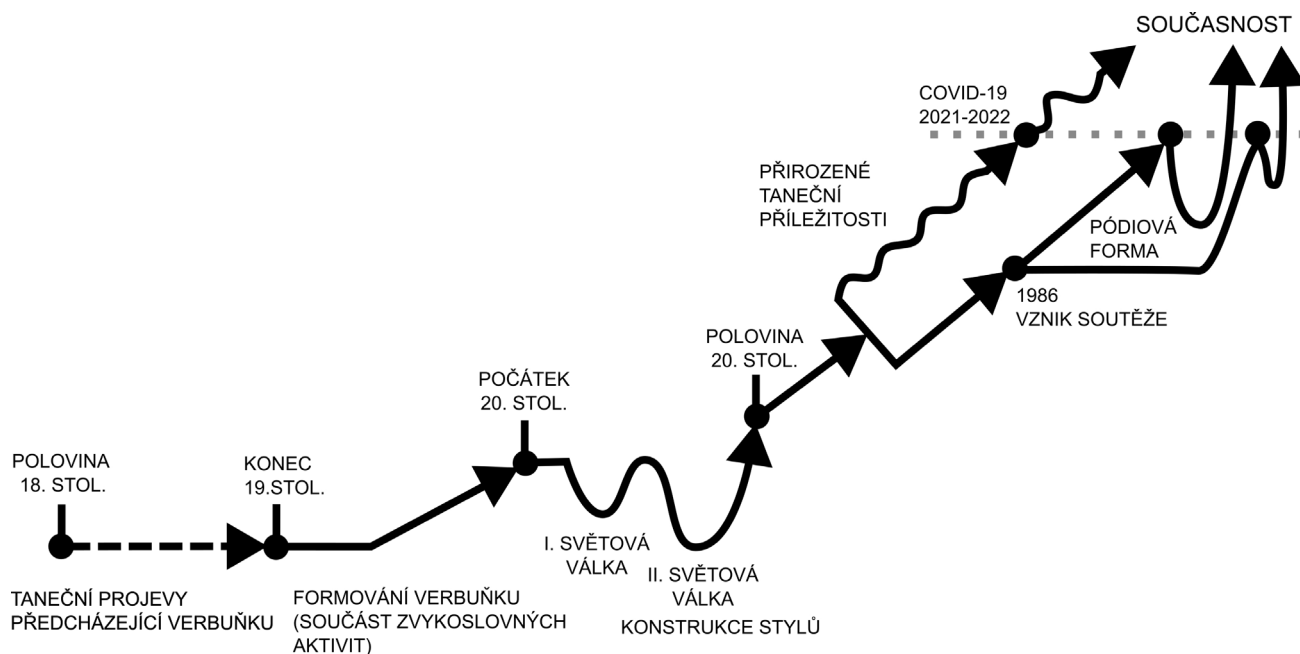
Obr. 1. Tanečník v podlužáckém kroji v Soutěži o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku na MFF Strážnice 2015. Foto David Rájecký 2015. Fotoarchiv NÚLK

byla Soutěž zařazena mezi hlavní záchovná opatření elementu. Z důvodu velkého zájmu tanečníků o účast v Soutěži byl od roku 1989 postupně nastaven systém regionálních kol (podle tanečních stylů), ze kterých se nominovali vítězové přímo do finále Soutěže a stanovený počet postupujících za každý region do předkola Soutěže.¹³ Podmínky soutěžních vystoupení jsou definovány statutem Soutěže.¹⁴ Zcela novým aspektem verbuňku se stalo posuzování kvality jeho provedení porotou a s ním spojené definování kritérií hodnocení.¹⁵ Odborná porota je složená z vynikajících bývalých tanečníků verbuňku a znalců regionálních stylů. Při Soutěži pracuje rovněž porota seniorů, ve které zasedají zkušení bývalí porotci.¹⁶ Porota seniorů uděluje vlastní cenu za kvalitní interpretaci různých prvků soutěžního vystoupení (srov. Jagošová 2021: 102–104). Soutěžícími nejsou pouze členové folklorních souborů, ale také tanečníci bez jakékoliv zkušenosti s vystupováním v souboru. Minimální věková hranice tanečníků je určena dosažením patnáctého roku věku,¹⁷ horní věková hranice není stanovena. Účast v Soutěži není omezena ani rodinným stavem, což kopíruje situaci v přirozeném prostředí verbuňku, kde ho vedle svobodných mládenců tančí i ženatí muži.

V souvislosti se zápisem verbuňku do Reprezentativního seznamu byl zaznamenán zvýšený zájem o zapojení se do regionálních kol Soutěže ze strany tanečníků. Od roku 2017 se nárůst zastavil a nastává mírný pokles.¹⁸ Zároveň postupně rostl počet diváků sledující průběh Soutěže od regionálních kol až po předkolo a finále Soutěže na MFF Strážnice. V období pandemie onemocnění covid-19 v letech 2020–2021 byla sice zachována kontinuita Soutěže, ovšem v limitech stanovených protiepidemickými vládními nařízeními. Počet účastníků v regionálních kolech byl v roce 2020 nižší cca o třetinu. Z tohoto důvodu bylo uspořádáno ve Strážnici v odloženém termínu pouze finále Soutěže, kam se kvalifikovali všichni postupující z regionálních kol. V roce 2021 proběhla řádná regionální kola (většinou neveřejnou formou, některá s online přenosem pro diváky), následně se v termínu konání MFF Strážnice uskutečnilo předkolo i finále za přítomnosti návštěvníků.

Slovácký verbuňk v současnosti

V průběhu procesu vývoje verbuňku došlo k proměně některých jeho funkcí. Do popředí se od druhé poloviny 20. století dostala funkce soutěživá, která se váže



Graf 1. Proměny verbuňku

na vzájemné srovnávání fyzické kondice s důrazem na efektní provedení tance členy komunity mezi sebou. Další funkce odkazuje na využití verbuňku jako komunikačního prostředku tanečníků s ženským publikem. Projevy těchto funkcí jsou velmi patrné při sledování vystoupení na Soutěži o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku. Prohluboval se však také význam funkce obřadní v kontextu posílení vnímání verbuňku jako nedílné součásti obřadního tanečního pořádku na hodových zábavách (např. první sólový tanec domácích stárků během hodové občůzky, zahajovací tanec místní chasy na domácí hodové zábavě, právo tanečníků na verbuňk jako prezentačního tance při návštěvě přespolní hodové zábavy). S ohledem na rozvoj regionálních tanečních stylů lze hovořit i o funkci identifikační, protože je možné při znalosti regionálně či lokálně charakteristických tanečních figur určit regionální příslušnost tanečníka. Jako nová se po zápisu verbuňku do Reprezentativního seznamu zformovala funkce reprezentativní odkazující k přesvědčení vybrané skupiny interpretů o mimořádném významu tance a ochotě ho prezentovat publiku jako signifikantní kulturní prvek tradiční lidové kultury naší země formou pódiových komponovaných pořadů nebo tanečních vystoupení na folklorních festivalech.¹⁹

Typického nositele tance lze v současné době definovat jako muže, nejčastěji mladého věku (17–25 let), svobodného a ve většině případů bezdětného. Charakteristická je jeho příslušnost k vesnické komunitě mládeže – chasa a angažovanost v naplňování kalendářních obyčejových aktivit dané obce, při kterých se do verbuňku zapojuje. Tento tanec vnímá jako tradiční součást tanečního pořádku nastoleného předchozími generacemi a nepřikládá mu v uvedeném kontextu zvláštní význam. Oproti tomu si uvědomuje potřebu zvládnutí verbuňku pro optimální naplňování své role v rámci komunity. Případné členství tanečníka verbuňku ve folklorním souboru závisí na lokálním stavu tradování obyčejových projevů.²⁰ Z členů folklorních souborů se rekrutuje převážná většina tanečníků přihlašujících se k účasti v Soutěži.²¹ Tanečníci zapojení do Soutěže uvádějí, že je pro ně verbuňk součástí životního stylu a samotná Soutěž příležitostí pro setkání se stejně smýšlejícími lidmi na přátelské úrovni. Zároveň ji vnímají jako prostor určený pro sebe prezentaci, porovnání kvality tanečních výkonů i sdílení zkušeností nebo emocí spojených s vystoupením před specifickým publikem. Další skupinu nositelů tvoří muži staršího věku, většinou ženatí nebo rozvedení, kteří byli



Obr. 2. Ženatí tanečníci při verbuňku na hodech v Polešovicích. Foto František Gajovský 2019. Fotoarchiv NÚLK

v minulosti zapojení do činnosti chasy a plynule převzali v hierarchii rolí nové úlohy určené jejich sociálním statutem, k nimž náleží i interpretace verbuňku.²² Zcela novodobou kategorií nositelů představují dětští tanečníci ve věku od 4 do 15 let. Jejich působení je v naprosté většině dané členstvím v dětském folklorním souboru, kde se verbuňk vyučuje. Generační přenos znalosti verbuňku v rodině z otce na syna je do věkové hranice cca 14 let ojedinělý. Ve většině slováckých subregionů²³ byla díky zájmu chlapců o verbuňk zřízena dětská regionální soutěžní kola a nejlepší účastníci mají možnost utkat se v dětské verzi dospělé Soutěže, která je nazvána Národní přehlídka tanečníků dětského verbuňku a koná se každý rok v měsíci červnu v Kunovicích v rámci Mezinárodního dětského folklorního festivalu „Kunovské léto“. Nutno podotknout, že motivací k účasti v dětské soutěži není vůle samotných chlapců, ale spíše snaha ze strany rodičů, často doprovázená nátlakem na podání co nejlepšího výkonu. Dětští tanečníci vnímají verbuňk ve smyslu sportovního klání, což se v případě neúspěchu projevuje smutkem nebo vztekem. Odborné pohledy na problematiku dětského verbuňku se liší. K nejčastějším argumentům odmítajícím dětské tanečnické verbuňku patří nedostatečná mentální a fyzická vyspělost nezbyt-



Obr. 3. Tanečníci cifrující na pochod v rámci hodové obchůzky v Kostelci u Kyjova. Foto František Gajovský 2019. Fotoarchiv NÚLK

ná k prezentaci tance, neznalost původního kontextu tance, který znemožňoval zapojení dětských tanečníků, a nepatřičná komplexní náročnost na pěvecko-taneční dovednosti dítěte. Podporovatelé dětského verbuňku oproti tomu odkazují na markantní proměnu sociální pozice dětí v současné době a připomínají nutnost zapojování do folklorních aktivit od nízkého věku, aby byl vybudován pozitivní vztah k tanci, zpěvu a hudbě praktikovaným jako běžné volnočasové aktivity a vznikl dostatečný časový prostor k postupnému zdokonalování jejich interpretace. Okrajově se v současnosti do tanečních příležitostí spojených s verbuňkem začleňují i ženy. Při hodových zábavách se zapojují do verbuňku osobitým novodobým tanečním projevem (specifické krokové variace a víření v kruhovém držení).²⁴ V subregionech Podluží, Hanácké Slovácko a některých lokalitách Kyjovska se v rámci poslední večerní hodové zábavy vyskytuje verbuňk dívek a žen převlečených do mužských polosvátečních krojů, čímž parodují chování mužů. Od konce 20. století jsou běžné návštěvy těchto skupin dívek i na přespolních zábavách ve stanovených dnech.²⁵ Napodobování verbuňku dívkami oblečenými v dívčích krojích se objevuje ojediněle na Podluží. Proniknutí ženského elementu do mužského tance je střední a mladší generací převážně chápáno jako součást přirozeného vývoje taneční tradice. Námitky proti nevhodným inovacím, které by mohly vést ke znehodnocování verbuňku i jeho funkcí, lze zachytit častěji ve výpovědích pamětníků ve věku nad 70 let.

Diferenciace tanečních stylů byla způsobena odlišnostmi v krojových součástkách v jednotlivých slováckých subregionech. Různorodost ve střížích košil a kalhot (nohavic), jejich zdobnost i šíře, délka vest (kordulí), bohatost i délka připnutých stuh (pentlí), druh obuvi (bez podpatku, s podpatkem, s pokoveným podpatkem – tzv. podkovou), velikost, stabilita a zdobnost klobouků nastavují tanečníkům fyzické limity na provedení figur verbuňku. Dalším faktorem jsou sociálně-psychologické rysy obyvatel slováckých subregionů, které jsou jim (na základě mezigeneračního ústního předávání mezi „insidery“ a popisů externími pozorovateli) přisuzovány jako „kolektivní povaha“.²⁶ Signifikantní jsou také vlivy lokálních tanečních osobností a integrace jejich osobitých tanečních figur do souboru typických tanečních kroků. Tímto způsobem se prohlubuje vyhraňování regionálních tanečních stylů. Na počátku 21. století došlo k odborné

definici a písemné fixaci charakteristických znaků těchto stylů.²⁷ Na jejich zachování má významný podíl Soutěž a její regionální kola, protože dodržování regionálních figur v souladu s odpovídajícím typem kroje, vhodnou volbou písně i správným použitím dialektu náleží mezi prioritní kritéria hodnocení soutěžních vystoupení porotou. V terénu (při přirozených tanečních příležitostech) nejsou regionální figury tanečníky striktně a cíleně prezentovány. Taneční projev je sice v určité míře zahrnuje, ale zároveň se hojně užívá obecný poskočný krok vyskytující se napříč regionálními styly. Ke stírání rozdílů dochází zejména při hranicích regionálních stylů.²⁸ Lze konstatovat, že začal být patrný rozdíl v prezentaci regionálních prvků verbuňku v Soutěži a při běžných tanečních zábavách. Tento aspekt souvisí s cílenou fyzickou a psychickou přípravou tanečníků na Soutěž, která jim umožní preferovat fyzicky náročné, efektní figury pro sólové provedení. Na taneční zábavě zůstává zachovaný improvizací charakter tance v hromadné formě s ohledem na momentální fyzickou kondici a náladu jednotlivců. V literatuře se uvádí existence sedmi regionálních stylů odpovídajících sedmi slováckým subregionům: hornácký, strážnicko-veselský, kyjovský, hanácko-slovácký, podlužácký, uherskohradištský a uherskobrodský. O dynamickém vývoji svědčí vyhranění samostatného uherskobrodského stylu ze stylu uherskohradištského, k němuž došlo po roce 2006 (srov. Blahůšek et al 2006: 18–19). Zvláštností je inklinování tanečníků z oblasti Brněnska, kde je verbuňk hojně rozšířený a plní stejné funkce jako v oblasti Slovácka, k hanácko-slováckému stylu. Akceptace stylu byla dobrovolná ze strany dotčené komunity tanečníků se zdůvodněním, že se jedná o územně i charakterově nejpřijatelnější styl. Přiklonění se k určitému tanečnímu stylu bylo podmínkou zapojení se do Soutěže, o které komunita usilovala. Došlo k němu tedy umělým zásahem. Při přirozených tanečních příležitostech je možné sledovat výskyt figur typických i pro jiné slovácké subregiony (např. Hornácko, Podluží, Uherskohradištsko), příp. modifikaci figur a jejich variací náležejících ke stylu hanácko-slováckému. Do budoucna lze v oblasti Brněnska předpokládat konstrukci samostatného tanečního stylu.

Při interpretaci verbuňku je důležitá role publika. V případě přirozených tanečních příležitostí tvoří publikum přihlížející hosté taneční zábavy (muži a ženy všech věkových kategorií, v některých případech i děti) a další

členové komunity nositelů (např. zástupci přespolních chas, které čekají na svůj ceremoniální nástup a uvítání domácí chasou). Během pódiové prezentace v rámci vystoupení folklorního souboru představuje publikum osazenstvo hlediště na dané akci. Ojedinelý přístup k divákům poskytuje Soutěž a její vyhrazený programový úsek nazvaný jako „ring volný“, kdy mají návštěvníci Soutěže možnost hromadně přijít na pódium a zatančit si před ostatními diváky verbuňk. Publikum zastává podle momentálních okolností buď aktivní, nebo pasivní, anebo aktivně-pasivní úlohu.

Z výše uvedeného vyplývá, že taneční příležitosti se dělí na přirozené a pódiové. Přirozené příležitosti jsou nejčastěji veřejné (hodové, velikonoční, štěpánské, kaťeřinské zábavy, krojové plesy, besedy u cimbálu), ale mohou být i soukromého rázu (svatby, narozeninové oslavy). Pódiové příležitosti jsou vázány na konkrétní choreografii nebo číslo folklorního souboru, které jeho členové interpretují během vystoupení na folklorních festivalech nebo jiných scénách.

Královničky a jejich vývoj

Kromě výše uvedených svatodušních svátků se královský obřad někde konal až o svátku svaté Kláry (12. 8.),²⁹ jinde dívky obcházely široké okolí i po několik dní (Bakešová 1914: 21), a konečně i samotné obchůzce mohly předcházet kratší průvody o 5., 6. a 7. neděli velikonoční (Jelínková 1988: 91). V době před konáním obchůzky si dívky ze svého středu volily kráčku, královnu apod., protějšek letničního krále známého z objížďek královských družin o svatodušním pondělí (Jelínková 1993a: 80). Patrně už před polovinou 19. století se z obřadu začíná vytrácet závaznost některých složek (např. na Brněnsku tanec), v průběhu 2. poloviny 19. století, nejpozději s 1. světovou válkou, v rámci přirozené transmise lidových tradic, na výjimky zaniká (Frolec 1982: 25). Do roku 1887 jsou zprávy o královničkách nahodilé. Tehdy však dochází k podstatné změně: členové národopisné skupiny v dnešním Ořechově u Brna v čele s manželi Bakešovými se zavázali k jejich rekonstrukci pro národopisnou slavnost (při schůzi Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci). Zaujala je především starší vrstva obřadu s tancem krále a královny, a tak začali podněcovat ke sběru tohoto materiálu a k zasílání záznamů a poznatků o tomto obřadu. ([Bakešová] 1888: [3]; Pavlicová 1993: 7).

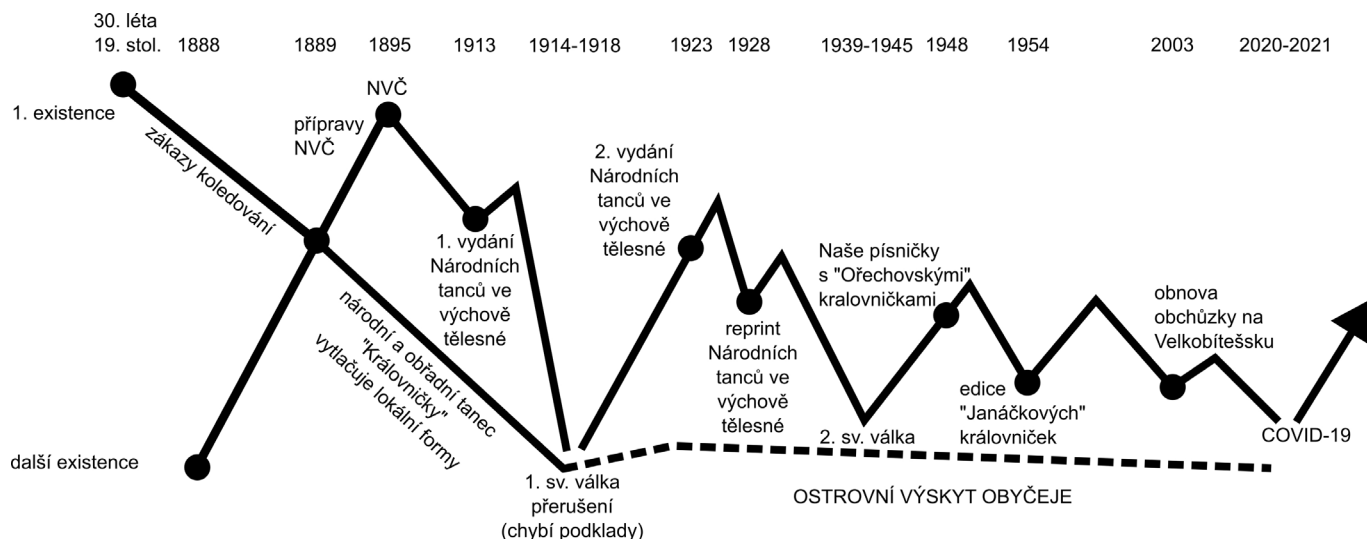
Etnolog Václav Frolec zpracovával prvky jarní obřadnosti v prostoru střední a jihovýchodní Evropy (Frolcová 1999: 148), dílo ale zůstalo nedokončeno. Kritičtější badatelský přístup se promítá až do prací mladších badatelů.

V prvé řadě je třeba zmínit etnoložku Helenu Bočkovou, která jako patrně první označila za překonanou teorii L. Bakešové o předkřesťanském původu královniček³⁰ (Bočková 1992: 109). L. Bakešová se ztotožnila s náhledem na původ královniček v práci Františka Bartoše *Naše děti* ([Bakešová] 1888: [3]), kde byl přebrán mytologický výklad historika Vincence Brandla (1876: 72). Když L. Bakešová sestavila „národní a obřadní tanec „Královničky““,³¹ její sestra Vlasta Havelková teoreticky doplnila jeho domnělý význam (Havelková 1889: 13–14).

Úvahy H. Bočkové podpořil slavista Václav Štěpánek, který zopakoval, že „*tyto romantické názory lze přijmout jen stěží a s mnoha výhradami, pravdou zůstává, že jiné vyjádření smyslu královských obřadů zatím nikdo nepodal*“ (Štěpánek 1994: 28; 2006: 368). Etnolog Zdeněk Mišurec ovšem dal královničkám a královským obyčejům chlapců, ve shrnujícím encyklopedickém hesle, pečeť pozůstatku předkřesťanských jarních rituálů (Mišurec 2007: 425) a zopakoval kulturním historikem Čeněk Zírtem zjištěnou nejstarší zprávu (z prostředí

západních Slovanů) o svatodušním obyčejí, jež se váže k roku 1595 (Zírbrt 1889: 116). Přitom již zmíněný V. Frolec opakovaně uvedl, že nelze prokázat kontinuitu se starými obřady, např. s římskými saturnáliemi (Frolec 1990a: 52, 58; 1990b: 12). Uvažoval spíše nad tím, zda ustrojení krále chlapecké družiny do ženských šatů nesměruje k osvětlení geneze královniček (Frolec 1990a: 47; Frolec 1990b: 16). Chorvatský etnolog Ivan Lozica srovnával hypotézy o původu dívčích královských obyčejů v evropském prostředí a dospěl k závěru, že jde o vzrušující a nikdy nekončící akademickou hru (Lozica 2000: 82).³² Nepotvrzen ani nevyvrácen zůstává tak právě kvůli absenci starších pramenů předpoklad návaznosti královniček na pozůstatky některých pohanských obřadů, který se občas v pracích badatelů objevuje.

V literatuře jsou zásluhy za rozšíření tance připisovány tištěným klavírním úpravám Františka Xavera Bakeše (Bakeš [1889]) a instruktážní brožuře jeho manželky (Bakešová [1889]) vydaným v Praze. Vzápětí obojí vyšlo (v levnější edici) pod pseudonymem J. L. Sáchar v Brně (Štědroň 1954: 4). Díky zmíněným i následně publikovaným návodům (Blažek 2022b) bylo chápání královniček veřejností zúženo především na tanec. Jejich prostřednictvím docházelo k masovější expanzi královniček. Hledisko k hudební stránce „ořechovských“ královniček



Graf 2 Časová osa vývoje a proměn královniček na Moravě

zaujala dobová kritika (Palla 1889), k některým králen-
ským písním z Velkobítešska etnomuzikoložka Marta
Toncrová (2011: 17), u ostatních oblastí či lokalit to po-
strádáme.

Etnoložka Martina Pavlicová předpokládá, že zve-
řejnění popisu tance, byť přibližného, otevřelo v české
společnosti jeho určité nadregionální vnímání (Pavlicová
2021a: 23). Podle ní se královničky „staly jedním z prv-
ních tanečních projevů, který byl vnímán jako symbol lido-
vé kultury v různých konotacích (národních, vzdělávacích,
politických i ryze zábavních) a přenesen nejen mimo svůj
původní prostor, ale i význam“ (Pavlicová 2021b: 85).

Zlomovým bodem pro transmisi královniček v původní
prostředí byly L. Bakešovou blíže nespecifikované
úřední zakázky koledních obchůzek, nejprve ve městech,
např. Brně, na konci 30. let 19. století (Bakešová 1930–
1931: 97). Pro jejich tzv. druhou existenci je pak časo-
vým impulsem k jejich novému šíření již zcela konkrétně
doložitelný duben 1889, kdy byla publikována velká suita
„ořechovských“ královniček. V době 1. světové války, od
srpna 1914 do konce roku 1918, nemáme o jejich výsky-
tu žádné zprávy. V meziválečném období se „ořechov-
ské“ královničky plně prosadily jako programové číslo
slavností spolků a tzv. roků – Slovákých a Hanáckých.

Královničky na Brněnsku a Podhorácku od druhé poloviny 20. století

Po druhé světové válce na „ořechovské“ královnič-
ky upozornily popularizační a badatelské výstupy, např.
v roce 1954 jejich dosud nejrepresentativnější edice, kte-
rá zpřístupnila rukopisné partitury Leoše Janáčka, popi-
sy a snímky tanců zachycené mj. od vnučky informátor-
ky L. Bakešové (Janáček 1954). Janáčkova úprava pak
byla často studována, ať už v rámci pěveckých sborů,
folklorních či jiných kolektivů (např. Křenováček pro po-
řad Československé televize Moravský rok, v poslední
době také ZUŠ v Ořechově u Brna). Setkali jsme se
i s tím, že slavnost s královničkami nebyla v době komu-
nistického režimu povolována (např. v Ketkovicích, kde
bylo zakázáno opakování slavnosti vození krále usku-
tečněné roku 1958) a místní si na její znovuoobnovení
museli počkat padesát let. Videoencyklopedie lidových
tanců Čech, Moravy a Slezska, která začala vycházet
zejména jako metodická pomůcka v 90. letech 20. sto-
letí, v díle věnovaném Brněnsku prezentuje mj. velkou
taneční suitu troubských královniček.³³

Poznatky k současnému stavu jsme získali při te-
rénních výzkumech realizovaných v obcích dvou pře-
chodných etnografických oblastí na západní či střední



Obr. 4. Svatodušní slavnost Troubsko. Královničky netradičně tančí část suitu při zastávce průvodu před hřbitovni zdi.
Foto Eva Muchová 2021. Fotoarchiv NÚLK.

Moravě, kde jsou doloženy v pramenných materiálech obřadní obchůzky královniček v původním prostředí (v podobě velké nebo malé taneční suity)³⁴: Troubsko (2016, 2021), Šlapanice (2016), Březské (2018, 2021), Brno-Tuřany (dále Tuřany), Čebín, Ketkovice (vše 2022). Za hlavní kritérium pro klasifikaci forem královniček v těchto obcích považujeme skutečnost, zda jde o obchůzku se zastaveními u domů, či naopak pouze o vystoupení s taneční suitou, kterému může předcházet časově oddělený krojovaný průvod částí obce (sestavující nejen z králenké družiny, hojně doprovázen dechovou hudbou). Do první kategorie náleží obce Březské (obchůzka obydlí všech místních občanů), následně Čebín (obchůzka domovů účastnic a křížů v obci), Šlapanice (Masarykovo náměstí, jednotky dalších obměňovaných zastavení), do druhé Troubsko, Tuřany, Ketkovice,³⁵ bez průvodu Ořechov u Brna. Obvyklým tanečním prostorem jsou venkovní plocha v těsné (Troubsko, Tuřany) nebo nevelké vzdálenosti od sálu připraveného na deštivou variantu (Březské, Čebín), pouze v Březském a Šlapanicích se při příhodných podmínkách tancuje i na trávníku (výjimečně v Ořechově u Brna). Pro svou unikátnost má také Březské (v letech 2003–2010 Jestřabí) největší procento přespolních návštěvníků, a to i z řad odborné veřejnosti a médií. Návštěvnost je dále vyšší v Troubsku,

Ketkovicích, Čebíně a Tuřanech, kde je zajištěn další program, občerstvení a místa k sezení. Ve Šlapanicích jsou plně odkázáni na přízeň počasí, charakter obchůzky nevyžaduje zajištění míst k sezení ani občerstvení, což vede i k nejnižší návštěvnosti. Největší zastoupení v publiku mají napříč lokalitami rodinní příslušníci, místní občané a na slavnost pozvaní hosté.

S výjimkou Čebína byly královničkami členky folklorních souborů (který nakonec vznikl i zde).³⁶ Troubsko je specifické tím, že soubor nemá celoroční nácivky, takže je každoročně aktivní před svatodušními slavnostmi – spíše než členství v souboru je podstatná pravidelná účast na zkouškách a zodpovědný přístup ke krojovému ustrojení. Soubor Bítešan se snaží zapojovat dívky z obce Březské, v níž obchůzku provádí (v letech 2011–2019 a 2021–2022). Věk aktérek se značně různí, což sledujeme od samého počátku druhé existence královniček.³⁷ Největší věkové rozpětí v současnosti sledujeme v Ketkovicích, kdy baldachýn nad královnou nesou vdané ženy a většinu královniček tvoří dívky ve věku 1. stupně základní školy. Dívky ve Šlapanicích navštěvují základní školu, ovšem baldachýn nosí dospělé vedoucí a členky souboru Vrčka sdružujícího dospělé tanečnice. V Troubsku a Čebíně dochází k mísení dívek z 1. stupně základní školy s členkami chasy od patnácti let. Věkově



Obr. 5. Obchůzka královniček v Březském. Dívky napadají na výkročnou nohu za zpěvu písně „Král zlámal nohu“ před kaplí Nanebevzetí Panny Marie. Foto Eva Muchová 2021. Fotoarchiv NÚLK



Obr. 6. Dívky z Ketkovic předvádí „ořechovské“ královničky na slavnosti „vožení krále“, vdané ženy drží baldachýn, z královských křesel přihlíží král a královna. Foto Jan Blažek 2022. Fotoarchiv NÚLK

homogenní byly tanečnice v Tuřanech, členky družiny v Březském mají mezi sebou hierarchii přizpůsobenou věku (Drastil 2022: 53). Ve všech lokalitách obvykle zastávají roli krále a královny nejstarší svobodné dívky z kolektivu.

Mezi obcemi, jednak z důvodu větších vzdáleností, částečně i pro termínovou kolizi o svatodušních svátcích (neděle: Troubsko, Březské, Čebín, pondělí: Šlapanice) nemají lokální komunity možnost vzájemného sledování, a tedy i povědomí o královničkách v ostatních obcích je většinou nízké. Např. v Čebíně se pro vlastní slavnost inspirovali občůzkami v Březském (Blažek 2022a: 335). V některých lokalitách termínová ukotvenost schází, což vychází z nepravidelnosti provádění (Ořechov u Brna, Tuřany), jinde jde o každoročně očekávanou slavnost (Březské, Šlapanice), nebo její součást (Troubsko).

U většiny sledovaných obcí se ukazuje, že k revitalizaci královniček došlo několikrát. Obvykle se vycházelo z podobného pramene³⁸ (Šlapanice, Ketkovice, Ořechov u Brna), případně místní paměti (Troubsko), výjimečně se dospělo ke střídaní místní doplněné varianty a „ořechovských“ královniček (Tuřany). Iniciátorem většinou byla vedoucí folklorního souboru (Ketkovice, Šlapanice, Velká Bíteš, Tuřany), zkušená tanečnice (Troubsko, Čebín), případně učitelka (Ořechov u Brna). Vlastní invence se projevuje nejvíce v koledních občůzkách, dále v interpretaci tanců (neporozumění tanečním popisům, nedostatek pramenů na Velkobítešsku, které Silva Smutná doplnila poznatky z Tišnovska a Brněnska), v ustrojení (kroj, úprava hlavy, obutí), výtvarných komponentech (baldachýn, májíček, větvičky, věnečky, ratolesti). V Troubsku, se zdánlivě neměnnou suitou, v posledních letech ožívují píseň *Svaté milé Froliánko*, kterou L. Bakešová vyřadila (Bakešová 1914: 21). Dochází ale také i ke změně termínu – odklonu od doby svatodušních svátků, což je charakteristický rys druhé existence řady obyčejových projevů. Motivací aktérek je zájem o regionální lidovou kulturu, snaha o obnovu lokálních tradic, záliba v lidovém tanci a zpěvu.

Závěr

Slovácký verbuňk i obřadní občůzky královniček jsou v současnosti živé projevy lidových tradic, vyvíjejí se a plní kulturní a společenské funkce (zejména obřadní a reprezentativní). Tanec během kolední občůzky královniček měl v 1. polovině 19. století také prezentační

funkci. S revitalizací tanečních suit pro národopisné slavnosti se tato funkce částečně obnovila, ovšem bez koledy obvyklé pro období první existence. S návratem královniček do kalendářního obyčejového cyklu nejpozději od počátku 20. století a ke koledním občůzkám ve 21. století došlo k oživení tohoto principu koledy (performance → odměna). Grafy inspirované studií Andriye Nahachewského (2001) reflektují historický vývoj studovaných projevů.

Komunita nositelů verbuňku je primárně složená z mužů, okrajově zahrnuje i ženy a dětské tanečníky. Nositelkami občůzky královniček jsou až na výjimky dívky, byť se snížila věková hranice zapojení do obyčejů. Zatímco verbuňk disponuje řadou tanečních příležitostí (přirozených i pódiových), královničky jsou vázané každoročně na jednu obřadní příležitost a scénická předvedení publiku. Prostředí výskytu obou tanečních projevů lze rozdělit na dva pomyslné prostory. První můžeme označit jako institucionalizovaný, tedy organizovaný pomocí institucí, ke kterým v případě verbuňku patří folklorní soubory i Soutěž a v případě královniček vedle folklorních souborů také obce a spolky. Vliv Soutěže na vývoj verbuňku je patrný, protože je v ní kladen důraz na komplexní kvalitu předvedení tance (zpěv, taneční figura, fyzická kondice, krojová úprava), v jehož důsledku vznikají nové osobité efektní taneční figury. V Soutěži je důsledně požadováno dodržování charakteristických znaků regionálních stylů, na nichž panuje odborná shoda daná systematickým výzkumem. Druhý prostor je na institucích nezávislý a umožňuje oběma projevům vývoj řízený samotnými nositeli. U verbuňku se jedná o vůli tanečníků o co nejlepší sebe prezentaci při tanci – o snahu vyniknout nad ostatními tanečníky, předčít je lepším provedením tanečních figur, ale také o sebe prezentaci obecně. Souvisí s tím ale zároveň užití užšího spektra figur, včetně těch regionálně typických. U občůzek královniček je v některých lokalitách viditelná určitá vlastní invence vedoucích tanečnic při interpretaci tanců.

K životaschopnosti obou studovaných projevů v současnosti přispívají stále snadněji dosažitelné informace jak charakteru odborného (videoencyklopedie lidových tanců Čech, Moravy a Slezska, odborná literatura), tak laického, zejména v masmédiích (sociální sítě, youtube.com, webové stránky médií, příp. popularizační weby). Důsledkem působení hromadně sdělovacích prostředků dochází k určité nivelizaci, např. stírání rozdílů mezi

tanečními styly u verbuňku, používání baldachýnu a májčičku královničkami v lokalitách, kde se atributy vyskytovaly v jiných podobách, nebo vůbec, vytracení obřadních šerp apod. Externími impulsy k dalšímu rozvoji jsou v případě verbuňku vlivy obecně uznávaných kvalitních tanečníků a lektorské aktivity členů Sboru. U královniček se také setkáváme s cílenou podporou ze strany odbor-

níků. Nezastupitelná je role samotných nositelů a nositelek, kteří mají zájem na pokračování tradice, ať už pod vlivem působení rodinného prostředí, nebo prostředí folklorního souboru. Dá se předpokládat, že verbuňk nezanikne, pokud nezaniknou taneční příležitosti, v nichž je pevně ukotven. Další existence královniček závisí na osobnostech organizátorů a jejich angažovanosti.

Studie je výstupem vědecko-výzkumné činnosti Národního ústavu lidové kultury v rámci výzkumných úkolů Vliv Soutěže o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku na jeho existenci, podobu regionálních stylů a teritoriální rozšíření a Královničky z Tišnovska a Velkobítešska.

POZNÁMKY:

1. Etnokulturní tradice – souhrnné označení projevů či aktivit, které jsou veřejností vnímané v úzké souvislosti s lidovou kulturou, byť tato vazba může být velmi volná. Jedná se nejen o tradice původně lidové a do současnosti nepřerušované, ale také o tradice revitalizované a o tradice nové, lidovou kulturou pouze inspirované, využívající jen některé její prvky. Více viz Pavlicová – Uhlíková 2014: 165–166.
2. Např. návrat tance skočná z Hanáckého Slovácka prostřednictvím působení folklorního souboru Archlebjan do tanečního pořádku hodové zábavy v obci Archlebov (okr. Hodonín). Skočnou tančí členové místní chasy (mládež chodící na hody a některé další taneční zábavy, např. krojové plesy, oblečena v krojích), z nichž většina není členy uvedeného folklorního souboru, ale tanec se naučili od jeho členů, příp. na schůzkách chasy, kde probíhal nácvik hodových tanců. Zaznamenáno v rámci redokumentace lidových tanců v roce 2008.
3. V nominační dokumentaci z roku 2005 je uvedeno šest regionálních stylů. Uherskohradištský a uherskobrodský styl jsou díky podobnosti tanečních figur zahrnuty do jednoho. V důsledku rychlého rozvoje verbuňku a s ním souvisejících změn v provedení charakteristických figur v uvedených subregionech se však postupně vyprofilovaly dva samostatné styly – uherskohradištský a uherskobrodský.
4. Transformací uvedeného inventáře UNESCO vznikl v roce 2008 *Reprezentativní seznam nemateriálního kulturního dědictví lidstva*, do kterého byl „slovácký verbuňk“ automaticky zařazen stejně jako všechna ostatní Mistrovská díla.
5. Např. ve suitě královniček z Kozárova zachycené v roce 1954 Tyršovým rozšířeným názvoslovím lze vysledovat zásahy učiněné po roce 1889 (např. záměna původní písně variantem z „ořechovských“ královniček).
6. Jelínková 1988; Sušil 1860: 755–759; Jelínková 1993a; Jelínková 1994; Frolcová – Večerková 2006: 269–286; Drápala 2014: 37–39.
7. Specifický okruh tzv. novouherských písní, které vznikaly koncem 18. století jako taneční písně maďarských měšťanů, se na území Slovácka přenesly ve druhé polovině 19. století pravděpodobně prostřednictvím slovenských romských muzikantů.
8. Např. na Uherskohradištsku se vytvořila tzv. Kropáčkova škola verbuňku.
9. Informace pocházejí z výzkumného úkolu NÚLK s názvem „Vliv Soutěže o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku na jeho existenci, podobu regionálních stylů a teritoriální rozšíření“ z let 2018–2021.
10. Pro výstupy projektu viz „Video - tance.“ *Národní ústav lidové kultury* [online] [cit. 9. 12. 2022]. Dostupné z: <<https://www.nulk.cz/kategorie-produktu/video-tance>>.
11. Informace o Soutěži o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku jsou dostupné z: <<https://festivalstraznice.cz/soutez-verbiru/o-soutezi>>.
12. Zakládajícími osobnostmi Soutěže byli etnologové a kulturní pracovníci J. M. Krist a K. Pavlišťík.
13. Soutěž se skládá ze dvou samostatných bloků: předkola a finále, které jsou realizovány ve stejný den ve vyhrazených dopoledních a odpoledních časových úsecích.
14. „Statut Soutěže.“ *Mezinárodní folklorní festival Strážnice* [online] [cit. 9. 12. 2022]. Dostupné z: <<https://festivalstraznice.cz/soutez-verbiru/statut-souteze-2>>. Statut reflektuje aktuální vývoj verbuňku a aktualizuje se u příležitosti stanovených organizačních změn.
15. Kritéria hodnocení jsou součástí statutu Soutěže a každý účastník má povinnost se s jejich zněním seznámit před odesláním přihlášky do Soutěže. Dále jsou kritéria opakována moderátorem v úvodu předkola i finále Soutěže na MFF Strážnice.
16. Do poroty seniorů přestupují členové odborné poroty po dosažení šedesáti let. Jedná se o nepsané pravidlo vzniklé konsensem v roce 1986.
17. Chlapci ve věku pod patnáct let mají možnost se zapojit do dětské verze Soutěže. Postupující z regionálních kol se představují v rámci Národní přehlídky dětského verbuňku v Kunovicích (součást dětského festivalu Kunovské léto).
18. Údaje vyplývají ze statistických údajů evidovaných k Soutěži o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku v archivu NÚLK.
19. K uvedeným aktivitám přispěl zájem odborných institucí. Např. NÚLK připravil a v několika modifikacích prezentoval téma regionálních tanečních stylů verbuňku v komponovaném programu věnovaném verbuňku jako statku zapsanému do Reprezentativního seznamu (program byl uveden mj. v Praze, Brně či v obci Detva na Slovensku).

20. V obcích, kde jsou hody nebo jiné taneční zábavy plně v režii folklorního souboru, který nese nejen institucionální záštitu, ale i odpovědnost za dodržování tradičních zvyků (např. ve městě Strážnice se v organizaci hodů postupně každoročně střídají tři místní folklorní soubory, z jejich středu se volí stárkovské páry).
21. Dle statistiky Soutěže uložené v NÚLK jsou účastníci Soutěže zároveň členy folklorního souboru z cca 80 %.
22. Např. „staří stárci“ – zvolení a veřejně oznámení zástupci stárků podílející se na zdárném průběhu posledního hodového dne (týká se pouze subregionu Hanácké Slovácko), dále skupiny „mužáků“ – ženatí muži v krojích zapojující se aktivně spolu s manželkami do posledního hodového dne (běžné v subregionu Podluží), nebo podobná skupina označovaná jako „ženáči“ pořádající speciální hodovou zábavu nezávisle na termínu tradičních hodů (např. na Brněnsku).
23. V některých subregionech není o dětskou soutěž zájem (např. na Horňácku a na Uherskobrodsku).
24. Tento taneční projev se vyskytuje kromě subregionů Horňácko, Strážnicko a Uherskobrodsko po celém Slovácku i v oblasti Brněnska.
25. Zejména v subregionu Podluží se jedná o velmi rozšířenou a oblíbenou záležitost u aktérů i místních návštěvníků hodové zábavy.
26. Např. ráznost a zemitost tanečního projevu jako charakteristické znaky pro tanečnický z Horňácka, umírněnost a střídmost figur zase pro tanečnický z Hanáckého Slovácka.
27. Jedná se doprovodné textové brožury k šestidílné videoencyklopedii: Krist, Jan Miroslav 2000. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Mužské taneční projevy: Díl I. Verbuňk na Kyjovsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury (ÚLK). Matuszková, Jitka 2001. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Mužské taneční projevy: Díl II. Verbuňk na Podluží*. Strážnice: ÚLK. Krist, Jan Miroslav 2001. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Mužské taneční projevy: Díl III. Verbuňk u Hanáckých Slováků*. Strážnice: ÚLK. Týž 2002. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Mužské taneční projevy: Díl IV. Verbuňk na Strážnicku, Veselsku a Uherskoostrožsku*. Strážnice: ÚLK. Týž 2002. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Mužské taneční projevy: Díl V. Verbuňk na Uherskohradištsku a Uherskobrodsku*. Strážnice: ÚLK. Týž – Pavlík, Jan 2003. *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Mužské taneční projevy: Díl VI. Verbuňk na Horňácku*. Strážnice: ÚLK.
28. Např. při hranicích severního Podluží, jižního Kyjovska a severního Hanáckého Slovácka (tzv. mutěnsko–hovoranský krojový okrsek), kde se prolínají taneční figury tří regionálních stylů.
29. Bartoš [1898]: 281.
30. Objevující se ovšem už v rukopisu Františka Sušila ze druhé třetiny 19. století (Jelínková 1980: 41).
31. Sama Bakešová je důvěrně nazvala konglomerátem – viz Pavlicová 1993: 9.
32. Za upozornění na studii děkujeme Petru Drastilovi.
33. „B. 21 Královničky z Troubska.“ *Lidová kultura* [online] [cit. 24. 1. 2023]. Dostupné z: <<https://www.lidovakultura.cz/2018/02/01/b-21-kralovnickyy-z-troubaska>>. Cílem projektu bylo vytvořit komplexní a spolehlivý pramen poznání regionálních typů a stylů tanců, jak je do současnosti dochovali poslední nositelé lidových tanečních tradic. Tanečnice označeny za členky souboru Podskalák Troubsko.
34. Oba termíny jsou použity in Jelínková 1994: 82, 90. Badatelka ovšem neuvádí hranici v počtu tanců. Na základě jí uvedených příkladů velká suita sestávala z devíti tanců a dvou písní, malá ze dvou tanců.
35. Zajímavou syntézu svatodušního obyčeje zapsaného Vratislavem Bělíkem ve Lhánicích (v sousedství Dukovan) a „ořechovských“ královniček bylo možné zhlédnout při slavnosti *vožení* krále v Ketkovicích (lokalita západně od Rosicka-Oslavanska) v letech 1958, 2008, 2015 a 2022. Součástí průvodu je (jako ve Lhánicích do roku 1882) osm králek s královnou, které jsou v rámci místní chasy protějšky mladíků–králců s králem, novodobě také králenká družina (převzata z podání L. Bakešové) s vlastním králem a královnou. Po povolení slavnosti obecním představitelem na prostranství pod máj je odebírají králci a královnina družina do míst, kde jsou zdobení koně, králky zdobí králce opentlenou větvičkou rozmarýnu a královnina družina s královnou uprostřed jde v doprovodu dechové hudby na taneční prostranství. Po příjezdu královské družiny usedají král s královnou na trůn (do tance by měli být zavedeni dle V. Bělíka chasou po západu slunce). Během odpoledního programu vystupují místní dívky se suitou „ořechovských“ královniček.
36. Blažek 2022a: 337.
37. Mohlo se jednat jak o pětiletá děvčátka (Procházková 2006: 323), tak o slečny z měst, protože v době před rokem 1919 byl hranici zletilostí věk 24 let.
38. Ohaňková – Poš 1923; Janáček 1954.

ARCHIVNÍ PRAMENY:

- Archiv NÚLK. Fond Videoprojekty NÚLK, pozůstalost J. M. Krista, časový rozsah 1997–2006, spisová značka B II 71.
- Archiv NÚLK. Fond MFF ve Strážnici, Soutěž o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku, časový rozsah 1986–2022, spisová značka B II 3.

TIŠTĚNÉ PRAMENY A LITERATURA:

- Bakeš, František Xaver [1889]. *Královničky: staré národní tance obřadné se zpěvy*. Praha: Em. Starý.
- [Bakešová, Lucie] 1888. Královničky a jejich tance. *Selské listy. Politicko-hospodářský organ* 5 (101), s. [2].
- Bakešová, Lucie [1889]. *Návod ku národnímu a obřadnímu tanci „Královničky“*. Praha: Em. Starý.

- Blažek, Jan 2022b. *Královničky na Hanáckém Slovácku*. Rukopis pro časopis Slovácko 64.

- Bakešová, Lucie 1914. Zvyky jamí a obyčeje velikonoční. In: *Slet solstva v Brně ve dnech 28. a 29. června 1914. Moravský rok provedený v pondělí 29. června 1914*. Brno: Sletový výbor. 13–28.
- Bakešová, Lucie 1930–1931. Jak jsem sbírala „Královničky“? *Od Horácka k Podjíjí. Vlastivědný sborník jihozápadní Moravy* 8 (2): 95–97.

- Bartoš, František [1898]. *Naše děti. Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesii, zábavy, hry i práce společné*. Praha: J. Otto.
- Blahůšek, Jan – Krist, Jan Miroslav – Matuszková, Jitka – Pavlišťík, Karel 2006. *Slovácký verbuňk / The Slovacko verbuňk: Dance of Recruits*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Blažek, Jan 2022a. Obnovená svatodušní obchůzka krále v Čebíně na Tišnovsku. *Národopisná revue* 32 (4): 334–339.
- Brandl, Vincenc 1876. Příspěvek k mytologii české. *Časopis Matice moravské* 8: 59–76.
- Bočková, Helena 1992. Folklorismus a lidové obyčeje. *Národopisná revue* 2 (3): 107–114.
- Drápala, Daniel 2014. Letniční obyčeje na moravském Záhoří – k proměnám funkcí a sociokulturního kontextu. *Folia ethnographica* 48 (1): 35–50.
- Drastil, Petr 2022. Královničky na Velkobítešsku a jejich funkce. *Národopisná revue* 32 (1): 52–56.
- Frolcová, Věra 1999. Voda v české velikonoční tradici. In: Tarcalová, Ludmila (ed.). *Kult a živly*. Uherské Hradiště: Slováké muzeum. 137–149.
- Frolcová, Věra – Večerková, Eva 2006. Živá tradice svatodušních obchůzek na Moravě. *Český lid* 93 (3): 269–286.
- Frolec, Václav 1982. Výroční obyčeje a jejich životnost v českých zemích. In: Frolec, Václav (ed.). *Výroční obyčeje. Současný stav a proměny*. Brno: Blok. 18–54.
- Frolec, Václav 1990a. Svatodušní královské průvody. In: Frolec, Václav a kol. *Jízda králů*. Praha: Tisková, ediční a propagační služba. 19–79.
- Frolec, Václav 1990b. Svatodušní král. *Národopisné aktuality* 27 (1): 7–19.
- Havelková, Vlasta 1889. Královničky. *Časopis vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* [6] (21): 12–14.
- Jagošová, Anna 2021. *U muziky su já chlap: Současnost slováckého verbuňku*. [Ostrava]: Eu-Print s. r. o.
- Janáček, Leoš 1954. *Královničky. Staré národní tance obřadné se zpěvy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p.
- Jelínková, Zdenka 1980. *Lidový tanec v Brně a na Brněnsku v pramelech 19. století*. Brno: Městské kulturní středisko S. K. Neumann.
- Jelínková, Zdenka 1988. *Královničky z Tišnovska a Velkobítešska*. Brno: Okresní kulturní středisko Brno-venkov.
- Jelínková, Zdenka 1991. *Mužské taneční projevy na Slovácku*. Svatobořice–Mistřín: Folklorní sdružení na Kyjovsku.
- Jelínková, Zdenka 1993a. Mužské skočné tance prestižního rázu na jihovýchodní Moravě a v sousedních zemích. *Slovácko* 35: 59–68.
- Jelínková, Zdenka 1993b. Královničky na Hané (jejich formy a tradování). In: *Lidová kultura na Hané. Sborník příspěvků z II. odborné konference 24.–26. 11. 1992*. Olomouc: Okresní úřad v Olomouci. 42–59.
- Jelínková, Zdenka 1994. Dětské průvody a obchůzky jarního cyklu. In: Tarcalová, Ludmila (ed.). *Slavnostní průvody*. Uherské Hradiště: Slováké muzeum. 77–96.
- Kos, Bohumil – Struska, František 1953. *Mužské lidové tance*. Praha: Naše vojsko.
- Krist, Jan Miroslav – Pavlišťík, Karel 1993. *Slovácký verbuňk v teorii a praxi*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Krist, Jan Miroslav 2002. Mužské taneční projevy – informace o projektu a jeho metodě. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda Zdeněk (eds.). *Tanec: Záznam, analýza, pojmy*. Praha: Etnologický ústav AV ČR. 103–108.
- Lozica, Ivan 2000. Královničky u Akademii. *Narodna umjetnost* 37 (2): 67–85.
- Mišurec, Zdeněk 2007. Královské obyčeje. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.). *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Věcná část A-N. Praha: Mladá fronta. 425–427.
- Nahachewsky, Andriy 2001. Once Again: On the Concept of „Second Existence Folk Dance“. *Yearbook for Traditional Music* 33: 17–28.
- Ohaňková, Krista – Poš, Jaroslav 1923. *Národní tance ve výchově tělesné: 78 národních tanečků i her, doprovázených nápěvy, klavírními doprovody, obrázky a metodickým návodem pro učitele: k doplnění cviků prostných, pořadových i her mládeže pro školu i pro veřejné dětské a dorostenecké slavnosti*. Vyd. 2. Lysá nad Labem: Holub.
- Palla, Hynek 1889. Kritika. *Královničky. Dalibor* 11 (36): [281]–282.
- Pavlicová, Martina 1993. Postavy z dějin české etnochoreologie II. (František Bartoš, Martin Zeman, Leoš Janáček, Lucie Bakešová, Františka Xavera Běhálková). *Národopisná revue* 3 (1–2): 3–12.
- Pavlicová, Martina 2007. Verbuňk. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.). *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Věcná část O-Ž. Praha: Mladá fronta. 1133.
- Pavlicová, Martina 2021a. The Image of Staged Folk Culture: From the Presentation of Traditions to a Staged Genre. *Národopisná revue* 31 (5): 21–31.
- Pavlicová, Martina 2021b. V tělovýchově. In: Stavělová, Daniela a kol. *Tíha a bez tíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia. 79–96.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2008. Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: Blahůšek, Jan – Jančář, Josef. *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury. 50–56.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2014. Folklore Traditions in Contemporary Everyday Life: Between Continuity and (Re)construction (based on two examples from the Czech Republic). *Slovenský národopis* 62 (2): 163–181.
- Procházková, Jarmila 2006. *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.
- [Rohrer, Josef] 1804. *Versuch über die slawischen Bewohner der österreichischen Monarchie I*. Wien: Kunst- und Industrie- Comptoirs, I. 151–154. Přetištěno a přeloženo in: Jeřábek, Richard (ed.) 1997. *Počátky národopisu na Moravě: antologie prací z let 1786–1884*. Strážnice: Ústav lidové kultury. 34–45.
- Sušil, František [1860]. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: K. Winiker.
- Štědroň, Bohumír 1954. Leoš Janáček – lidový. In: Janáček, Leoš. *Královničky. Staré národní tance obřadné se zpěvy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p. 3–4.
- Štěpánek, Václav 1994. K některým troubským obyčejům. In: Jelínková, Zdenka – Štěpánek, Václav. *Aj v tom Tróbsku zvoníj... [Troubsko]*: Obecní úřad Troubsko. 24–31.
- Štěpánek, Václav 2006. Lidová kultura. In: Jan, Libor a kol. *Komín v historii 1240–2006*. Brno-Komín: Městská část Brno-Komín. 341–397.
- Teturová, Jarmila 2012. Verbuňk v Žatčanech na Brněnsku v současném kulturně-společenském kontextu. *Národopisná revue* 22 (4): 275–279.
- Toncrová, Marta 2011. Lidová píseň na Podhorácku. In: Toncrová, M. – Smutná, S. (eds.). *Lidové písně z Podhorácka I. Náměšťsko a Velkobítešsko*. Třebíč – Brno: Muzeum Vysočiny Třebíč, p. o. – Etnologický ústav Akademie věd ČR, v. v. i., pracoviště Brno. 7–22.

Večerková, Eva 2012. Lidové obyčeje německého etnika na Znojemsku. *Jižní Morava* 48: 168–196.

Vrtalová, Jarmila 2011. Význam rozšíření slováckého verbuňku v Moravských Knínicích na Brněnsku. *Národopisná revue* 21 (4): 293–297.

Vetterl, Karel – Hrabalová, Olga 1994. *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Strážnice: Ústav lidové kultury.

Zálešák, Cyril 1950. *Horňácky odzemok a verbunk*. Praha: Státní nakladatelství.

Zíbrt, Čeněk 1889. *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prstonárodní pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk: Příspěvek ke kulturním dějinám českým*. Praha: Jos. R. Vilímeček.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

„B. 21 Královničky z Troubska.“ *Lidová kultura* [online] [cit. 24. 1. 2023]. Dostupné z: <<https://www.lidovakultura.cz/2018/02/01/b-21-kralovnicky-z-troubska/>>.

Kašník, František 2022. „Podluží 1800–současnost.“ *Slovácký krúžek v Brně* [online] [cit. 5. 1. 2023]. Dostupné z: <http://www.kruzek.cz/media/Knihy/Studie_Podluzi_1800-soucasnost.pdf>.

„Statut Soutěže.“ *Mezinárodní folklorní festival Strážnice* [online] [cit. 9. 12. 2022]. Dostupné z: <<https://festivalstraznice.cz/soutez-verbiru/statut-souteze-2>>.

„Video - tance.“ *Národní ústav lidové kultury* [online] [cit. 9. 12. 2022]. Dostupné z: <<https://www.nulk.cz/kategorie-produktu/video-tance>>.

Summary

Development and Current State of the Folk Dance, Using an Example of the Slovácko *Verbuňk* and the “Královničky” Ceremonial Processions

The study deals with the development and current state of the folk dance, using an example of two significantly different motion expressions: the ceremonial “Královničky” [The Little Queens] processions in central and western Moravia and the Slovácko *verbuňk* in southern Moravia. These two dance expressions, appreciably differing in their type, are presented in the context of the environment where they are currently practised. The *verbuňk* is a distinctive representative of male folk dances, while the “Královničky” processions represent a girl element integrated in the calendar cycle. Both expressions are currently living and they fulfil their cultural and social functions. Based on archival research and analysis of available literature, an image of the historical development of these expressions from the first mentions about them up to present days has emerged. Main historical milestones are depicted graphically for comparison. The results of thorough field research have revealed the importance of the *verbuňk* and the “Královničky” processions for particular communities. In the case of *verbuňk*, the functions are competitive, identifying and representational, in the case of “Královničky” processions, the core function is presentational, while the ceremonial function persists in both expressions. The summarization of the findings has made it possible to update the definitions of expressions’ bearers and the description and role of the audience looking on contemporary dance and ceremonial occasions.

Key words: folk dance in the Czech Republic, folklore movement, ethno-cultural traditions, Královničky/Little Queens, Slovácko *verbuňk*.

ĽUDOVÝ TANEC, MESTO A ŽIVOTNÝ ŠTÝL (NA PRÍKLADE PRAHY, BRNA A BRATISLAVY)

Laura Kolačková (*Katedra tance Hudební a taneční fakulty AMU v Praze*)

Mestské prostredie je domovom rôznych tanečných klubov, kurzov a podujatí zameraných na rozmanité tanečné štýly od swingu cez tango až po techno. Dlhšie pozorujem v mojom okolí zvýšený záujem aj o podujatia späté s ľudovým tancom,¹ ktoré označujem ako folklórne aktivity.² Folklórne pretože ich hlavný cieľ je zámerné využívanie ľudovej hudby a tanca, či prípadne iba vybraných prvkov tradičnej ľudovej kultúry³. Aktivita zase vyjadruje, že ide o činnosť, na ktorej sa aktéri priamo zúčastňujú a nie sú iba pasívnymi divákmi (ako napr. na divadelnom predstavení). Navyše toto označenie pomáha zjednotiť aktivity či podujatia, ktoré majú rozdielny priebeh, obsah, význam alebo funkciu.



Obr. 1. Párty u cimbálu v Prahe organizovaná FS Limbora.
Foto L. Kolačková 2022

O tom, že má ľudový tanec v súčasnej spoločnosti svoju ustálenú pozíciu, svedčí aj organizácia folklórnych aktivít v pravidelných intervaloch a hojná účasť na nich. Rozhodla som sa teda zamerať na výskum vybraných podujatí v mestskom prostredí a v ich socio-kultúrnom kontexte. V štúdiu predstavím súčasné podoby ľudového tanca vo vybraných mestách na príklade troch odlišných folklórnych aktivít: tanečných domov, besied pri cimbale (po česky besed u cimbálu) a folklórneho aerobiku.⁴ Aj keď sa vytipované podujatia od seba líšia, ich podstatná črta – aktívna participácia na tanci – je spoločná. Účastníci sú priamymi aktérmi, pričom to nemusia byť výlučne členovia folklórneho súboru či profesionálni tanečníci, ale – ako organizátori aktivít prezentujú – aj široká verejnosť.

Kladiem si hneď niekoľko výskumných otázok. Aká je motivácia usporiadateľov a návštevníkov týchto aktivít? Prečo priťahujú ľudí žijúcich v meste podujatia spojené s hudobno-tanečnými prejavmi vychádzajúcimi z tradičnej ľudovej kultúry? Aká je funkcia týchto aktivít v mestskom prostredí? Ako sa prepájajú prvky tradičnej ľudovej kultúry s mestským životným štýlom, prípadne s osobným životom účastníkov? Akú úlohu zohráva tanečná kompetencia v samotnej participácii? Ide skutočne o podujatia pre širokú verejnosť, alebo sú určené pre – do určitej miery – uzavreté spoločenstvá?

Výskumnou lokalitou boli mestá Praha v Čechách, Brno na Morave a Bratislava na Slovensku. Prostredie týchto miest je vybrané zámerné z viacerých dôvodov. Všetky tri sa nachádzajú na území bývalého Československa. Aj napriek tomu, že išlo o jeden štát, smerovanie folklórneho hnutia v jednotlivých oblastiach bolo rozdielne (čo súvisí s odlišným sociálnym a historickým vývojom).⁵ Práve takto zvolené výskumné lokality môžu odhaliť rôzne vnímanie ľudového tanca a manipulovanie s ním, môžu odkryť spôsoby kultúrnej migrácie, apropiácie či selektivity. Okrem toho ide o väčšie mestá, ktoré poskytujú široké spektrum podujatí a môžu sa pochváliť bohatým kultúrnym životom. Čo je však pre môj výskum dôležité, dianie súvisiace s prostredím, v ktorom sa folklórne aktivity vyskytujú, je v zmienených mestách živé a neustále naberá na intenzite (napr. vznikajú nové podujatia).

Text vychádza z terénneho výskumu, ktorý sa začal v auguste roku 2021 a trvá nepretržite až do súčasnosti. V tomto období bol terén značne ovplyvnený opatreniami v súvislosti s epidémiou covidu. Zatiaľ čo v Česku sa nariadenia postupne rozvoľňovali, na Slovensku to išlo oveľa pomalšie (napr. tanečný dom sa v Bratislave nekonal od 30. 9. 2021 až do 30. 3. 2022). Ak sa aj podujatia konali, často bolo potrebné spíňať podmienky aktuálnych hygienických nariadení, čo mohlo organizátorov pri plánovaní odrádzať (vyplývala z nich neistá účasť alebo obmedzený počet návštevníkov). Tieto okolnosti výskum na slovenskom území značne skomplikovali. S postupným návratom do bežného života mimo „núdzového stavu“ (prelom februára a marca 2022) sa život folklórnych aktivít opäť obnovil. Podujatí sa konalo toľko, že som sa musela rozhodovať, na ktorom sa zúčastním skôr. Po rozvoľnení prvých opatrení a po takmer dvojročnej pauze⁶ (ktorá síce nebola sústavná, avšak nestabilná situácia neprospevala spoločenským akciám) som sledovala ohromný záujem o tieto podujatia, ktorý trvá nepretržite až do dnešných dní.

O organizácii vybraných podujatí sa dozvedám takmer vždy zo sociálnych sietí, a to z Facebooku a výnimočne aj z Instagramu. Je celkom bežné, že folklórne súbory a ďalšie občianske združenia a spolky majú svoje oficiálne stránky nielen na webovej platforme, ale aj na Facebooku. Okrem toho som členkou rôznych skupín, ako napr. *Folklor v Praze*, *Folklor v Brně* či *Folkloristi v Bratislave*, kde pravidelne administrátori alebo organizátori informujú členov o plánovaných podujatiach.⁷

Vzhľadom na nepriaznivé okolnosti som sa rozhodla zaradiť do výskumnej vzorky aj folklórne aktivity, na ktorých som sa zúčastnila, alebo som ich dokonca organizovala aj pred rokom 2021. Ja sama aktívne participujem na folklórnych aktivitách⁸ a terén mi je známy. O niektorých podujatiach som si dokonca viedla zápisky, čo považujem taktiež za relevantný materiál (napr. v roku 2017 som v rámci bakalárskej práce skúmala tanečný dom v Bratislave, alebo v rokoch 2019 a 2020 som organizovala tanečný dom v Prahe, o čom som si viedla autoetnografické poznámky).

Moje výskumné metódy pozostávajú prioritne zo zúčastneného pozorovania a zberu audio-vizuálneho materiálu. Získané dáta boli doposiaľ doplnené neformálnymi spontánnymi rozhovormi s informátormi a informátorkami.

V štúdií sa inšpirujem prístupom českej etnomuzikologičky Zuzany Jurkovej a jej študentov z Fakulty humanitných štúdií UK v Prahe, ktorí skúmali hudobné prejavy v meste cez tri osi: cez ľudí (ktorí počúvajú), hudbu (ktorú ľudia počúvajú) a miesto (kde ľudia počúvajú) (Jurková 2012: 60). Jedným z konceptov, s ktorým Z. Jurková so študentmi pracovala, bol termín *soundscape*, využívaný v etnomuzikológii. Tento prístup sa dá rovnako aplikovať aj na výskum tanca. Jeho ekvivalentom v etnochoreológii je termín *prostredie tanca*, prvýkrát použitý v rovnomennej českej monografii (Stavělová – Traxler – Vejvoda 2008). Pod týmto termínom nerozumieme len fyzický priestor, v ktorom sa tanec odohráva, ale hlavne špecifický komunikačný priestor. V ňom sa hlavným dorozumievacím prostriedkom stáva hudobno-tanečný prejav, ktorého znalosť umožňuje zdieľanie určitého prostredia. Zároveň slúži ako nástroj identifikačný. Hranice tohto priestoru nie sú pevne dané, ale naopak stále pohyblivé (Stavělová 2008: 8 – 9).

Samotný tanec a tanečné aktivity je nutné sledovať ako kultúrny fenomén. Základným metodologickým východiskom je vnímanie tanca ako kultúrneho procesu a nie len ako fyzického javu, ktorý prebieha v určitom čase a priestore. Tento prístup rozvíja tanečná antropológia, ktorá hľadá odpovede na otázky, čo sa tancuje, ako prebieha tento proces (správanie sa aktérov alebo štýlové prevedenie tanca), kto sa zúčastňuje na celom procese, ale aj kedy, kde a prečo. Napokon sleduje, akú plní tanec rolu v danom socio-kultúrnom prostredí (Youngerman 1975: 116– 117).

„Poznáš ten tanec?“ Pozícia vo výskume

Dôležitou súčasťou výskumu tanca je objasnenie pozície bádateľa či bádatelky vo výskume a aj ich reflexivita. Nutnosťou je aj zohľadnenie doterajších skúseností so skúmanou problematikou. Subjektivita je totižto využitá ako nástroj poznávania, ktorý má vplyv na interpretáciu kultúrnych javov a významov (Jakubíková 2004: 26).

V slovenskom prostredí som priamou aktérkou folklórneho hnutia už takmer dvadsať rokov. Pôsobila som ako interpretka v rôznych folklórnych súboroch, príležitostne ako tanečná pedagogička, napokon som si vyskúšala aj pozíciu organizátora podujatí zameraných na tradičnú ľudovú kultúru. Členkou dvoch folklórnych súborov som bola aj v Bratislave a rovnako som sa zúčastňovala na podujatiach zameraných na ľudový tanec. Ani

prostredie českého hlavného mesta mi nie je vzdialené. V Prahe žijem a študujem piaty rok, z čoho vyplýva, že mám prehľad o dianí v súvislosti s folklórnymi aktivitami, a dokonca som tu bola členkou dvoch folklórnych súborov. Ako členka folklórnych kolektívov som sa pravidelne zúčastňovala spoločných nácvikov a príležitostne aj vystúpení. Brno ako výskumná lokalita bolo pre mňa novým terénom, do ktorého som ale prenikla veľmi rýchlo.

Aj keď je na mieste obava z veľkej zainteresovanosti a straty nadhľadu pri interpretácii dát, vnímam svoju pozíciu a doterajšie skúsenosti v rámci folklórneho hnutia ako veľkú výhodu. Ako kľúčová sa počas výskumu ukázala tanečná kompetencia, čím nemyslím len zvládnutý vybraný repertoár, ale aj schopnosť improvizácie a rýchleho učenia sa. Tanec funguje ako dorozumievací prostriedok v komunikačnom priestore. „*Porozumět tomuto jazyku však znamená zúčastnit se rozhovorů a být součástí interakcí. Teprve vzájemné interakce mohou naplnit způsoby konání obsahem, jemuž rozumí ti, kteří konají, protože tak reagují na čísi podněty.*“ (Stavělová 2008: 8) Okrem toho, počas tancovania dochádza k telesnému kontaktu, ktorý v niektorých prípadoch umožňuje rýchlejšie spoznávanie sa a prirodzené nadväzovanie kontaktov.

Ľudový tanec: javiskový žáner, spontánna zábava, alebo...?

Používanie termínu ľudový tanec môže byť problematické. Môžeme si predstaviť špecifický druh tanečného prejavu spájaného s vidieckymi vrstvami obyvateľstva predovšetkým v predindustriálnej spoločnosti. Pod týmto termínom však môžeme rozumieť aj formu folklorizmu – javiskový žáner, ktorý je vytrhnutý z prirodzeného prostredia, zbavený pôvodnej funkcie a významu (Stavělová 2014: 582 – 583). Ako teda pomenovať to, čo vidíme v 21. storočí v Divadle Gong v Prahe počas besedy pri cimbele alebo v kultúrnom centre Co.labs v Brne počas tanečného domu? V najširšom slova zmysle vymedzuje ľudový tanec Daniela Stavělová: „*Jako lidový tanec však lze obecně označit také tanec, který je součástí společenského života bez ohledu na jeho historické zařazení, a charakterizovat jej především jako nescénický, neprofesionální projev, jenž se vyznačuje především svým spontánním provedením ve spojení se svým uživatelem.*“ (Stavělová 2014: 583)

V kontexte tejto štúdie vnímam ľudový tanec ako fenomén pochádzajúci z rurálneho prostredia, ktorý je

spájaný s predindustriálnou spoločnosťou, avšak v súčasnej spoločnosti môže mať novú podobu a význam. Otázkou ostáva, akú rolu zohráva ľudový tanec v živote človeka žijúceho v meste. Doposiaľ sa tejto téme v rámci Českej ani Slovenskej republiky nikto systematicky a ucelene nevenoval.

Pri výskume vybraných tanečných aktivít je dôležité rozlišovať kategórie participácie a prezentácie. Kategóriu participácie a prezentácie rozlíšil etnochoreológ Andriy Nahachewsky (1995). Tanec v prezentačnej rovine je skôr produktom, najčastejšie na javiskách. Naopak v participačnej rovine je tanec procesom, spoločenskou udalosťou v komunite. Nahachewsky taktiež vníma tanec ako formu komunikácie, kde je dôležitý príjemca a kontext. Pojmy rozvíja aj etnomuzikológ Thomas Turino (2008), pričom sleduje, či sa hudba alebo tanec predvádza pred publikom, alebo naopak bez publika. Turino vníma umenie ako spoločensky významný prejav, prostredníctvom ktorého môžeme pochopiť spoločnosť, identitu či spôsob komunikácie.

Práve participácia je významná súčasť sledovaných folklórnych aktivít. Rušenie hraníc medzi divákmi a vystupujúcimi je špecifické hlavne pre jedno zo skúmaných podujatí, ktorým je tzv. tanečný dom.

Tanečný dom

Hneď v úvode by som rada vymedzila používanie pojmov ‚tanečný dom‘ a ‚škola tanca‘, keďže sú niekedy vnímané ako synonymá. V kontexte tejto štúdie rozumiem pod označením tanečný dom ucelené podujatie zložené z jednotlivých častí, ktorými sú škola tanca, tanečná zábava a prípadne sprievodný program. Ak hovorím o škole tanca, myslím tým jednu z častí tanečného domu, v rámci ktorej sa vyučuje konkrétny tanec. Škola tanca však môže byť aj súčasťou festivalov (nielen tých folklórnych) alebo iných podujatí (napr. teambuildingov, konferencií).

Pôvodná idea *táncház* sa vyvinula v Transylvánii (Sedmohradsku) ako priestor pre spoločné stretávanie sa slobodných mladých ľudí, za účelom tancovania za sprievodu kapely (Halmos [nedat.]). V roku 1972 sa v Budapešti uskutočnil prvý *táncház* inšpirovaný práve transylvánskymi tanečnými zábavami. Okrem hudobno-tanečných folklórnych prejavov si mohli účastníci osvojiť napr. aj niektoré techniky ľudových remesiel (Murín – Gergely 2019: 60). Myšlienkou bolo vytvorenie uzavretej spoločnosti tanečníkov z amatérskych

súborov. „*Táncház v Budapešti byl specifickou variací na téma transylvánské tradice: mladí občané města se každý týden setkávali v pronajatém sále, aby tančili v rytmu hudby hrané na tradičních lidových nástrojích. Jejich záměrem bylo odpoutat se od umělé choreografie folklorních souborů a vládou placených vystoupení ‚kontraktových umělců‘. Cílem se stal tanec chápaný jako komunitní praxe – netančený na scéně profesionálními tanečníky, ale který je formou participace v nové, spontánní, empatické komunitě. Měl to být rovněž návrat k ‚přirozenosti‘ lidového tance jako amatérské praxe prováděné obyčejnými lidmi.*“ (Kuligowski 2018: 67)

Hnutie tanečných domov rozšírené v celom Maďarsku zaznamenalo najväčší rozvoj v 80. rokoch 20. storočia. Z Maďarska sa ďalej rozšírilo na prelome storočí aj do Poľska, na Slovensko a neskôr aj na Moravu. V súčasnosti pozorujem trend organizovania pravidelných tanečných domov aj v Prahe a Brne. Je zaujímavé že iniciatíva vychádza najčastejšie od slovenských folklórnych súborov pôsobiacich v Čechách a na Morave (folklórne súbory Limbora, Šarvanci, Púčík alebo Poľana).

Tanečný dom je podujatie organizované spravidla v mestách. Na Slovensku sa okrem mestského prostredia uskutočňujú aj menšie príležitostné tanečné domy v obciach (napr. Vernár, Smižany). Tanečné domy sú určené širokej verejnosti a vekovým kategóriám predovšetkým od 15 rokov vyššie. Okrem toho bývajú organizované špeciálne školy tanca pre deti rôznych vekových skupín. Spravidla ide o celovečernú akciu zloženú z dvoch alebo troch častí. Prvou je škola tanca, teda výučba konkrétneho ľudového tanca (napr. čardáš z Pozdišoviec, prostá zo Zuberca), pričom cieľom je spoznať štruktúru a charakter vyučovaného tanca, základné tanečné motívy a motivické väzby. Počas jedného tanečného domu sa vyučujú jeden alebo dva vybrané tance. V prípade jedného tanca môžu byť dve školy tanca na rôznych tanečných úrovniach (napr. pre začiatočníkov, pokročilých). Často sú vyberané dva tance z rozdielnych tanečných oblastí. Niekedy lektori naučia účastníkov aj jednu či dve piesne, ktoré si potom spoločne zaspievajú s prítomnou kapelou. Súčasťou prvej časti tanečného domu môže byť aj premietanie archívnych videozáznamov (v závislosti od možností priestorov, v ktorých sa tanečný dom koná, alebo od preferencií daných pedagógov) a krátke uvedenie do kontextu existencie daného tanca. Tanečné lekcie prebiehajú pod vedením profesionálnych pedagó-

gov (v zložení jedného až dvoch tanečných párov) alebo jednotlivcov, ktorí sú v danom prostredí označovaní a vnímaní ako nositelia tradícií. Celý večer je vždy sprevádzaný kapelou. Štandardne ide o štyroch až šiestich muzikantov v zložení prvej husle, druhej husle, viola, basa, cimbal prípadne klarinet. Nie je vylúčené, že sa ku kapele počas voľnej zábavy pridajú ďalší zúčastnení hudobníci. Zloženie kapely sa môže líšiť v závislosti na vyučovanom type tanca (napr. v hudbe zo Suchej Hory je namiesto basy využívaná tzv. basička), alebo aj na možnostiach konkrétnych organizátorov. Napr. tanečné domy organizované folklórnymi súbormi (FS Púčík, FS Poľana) majú kapelu väčšinou stabilnú, ktorá pôsobí v hudobnej zložke súboru. Na tanečných domoch v Bratislave organizovanými občianskym združením Dragúni sú pozývané rôzne kapely z celého Slovenska. Ide o záležitosť veľmi individuálnu, ktorá bola rozdielna na všetkých pozorovaných tanečných domoch.

Druhou časťou tanečného domu je voľná tanečná zábava a rozkazovanie si pri muzike. Zábavu riadia samotní účastníci svojimi „rozkazmi“, predspevmi pred hudbou. Škola tanca umožňuje získať kompetenciu pre následnú participáciu v rámci improvizovanej tanečnej zábavy (pokiaľ si niekto z tanečníkov rozkáže piesne, na ktoré sa tancuje vyučovaný tanec).⁹ Pravidelnou účasťou na tanečných domoch si účastníci osvojujú nový repertoár, ktorý vedia využiť počas voľnej zábavy. Veľká



Obr. 2. Tanečný dom v Brne, premietanie videozáznamu vyučovaného tanca. Foto L. Kolačková 2022

časť účastníkov pozostáva z aktívnych aj neaktívnych členov folklórnych súborov, z čoho vyplýva, že znalosť tanečného repertoáru môže vychádzať aj z tohto prostredia.

Tretia časť tanečného domu je kultúrny program, ten však nie je nevyhnutnou súčasťou. Program môže byť vo forme predstavenia, ako napr. betlehemskej hry, prehliadky fašiangových masiek alebo koncertu. Občas je súčasťou tanečného domu, hlavne v Bratislave, aj škola spevu, keď sa pod odborným vedením vyučujú piesne vybranej lokality.

Tanečné domy môžu byť organizované v pravidelných intervaloch (raz za mesiac, raz za polrok) najčastejšie v rámci školského roka, teda od septembra do júna. V letnom období sa školy tanca často konajú ako sprievodný program v rámci folklórnych festivalov. Vstupné môže byť dobrovoľné, alebo v rozmedzí 5 – 10 €, v Česku 100 – 200 Kč.

Jeden zo známych lektorov a organizátorov tanečných domov na Slovensku, Vladimír Michalko, na svojej webovej stránke opisuje podujatie nasledovne: „Keďže nie každý má možnosť navštevovať niektoré z tanečných telies, vzniká tu potreba nájsť iný spôsob, ako sprístupniť ľudový tanec úplne každému, nech si ktokoľvek môže kvalitne zatancovať bez toho, aby sa musel zúčastňovať pravidelných nácvikov a predstavení. [...] Podstatou už spomínaných Tanečných domov je ‚vrátiť tance z javiska, späť medzi ľuďmi‘, kde hlavným cieľom je poznať

pôvodnú štruktúru toho ktorého vyučovaného tanca podľa regionálnych pravidiel a dokázať ju slobodne používať a improvizovať.“ (Michalko [nedat.])

Aj keď je tanečný dom určený širokej verejnosti, väčšina účastníkov vychádza z prostredia folklórnych súborov (môže ísť o aktívnych aj neaktívnych členov). Účastníci vyzdvihujú ako pozitívum napr. možnosť naučiť sa nový tanec, ktorý v súbore nemajú spracovaný, zábavnú formu vyučovania a aj to, že sú pri výučbe nového tanca na rovnakej tanečnej úrovni. Ďalej je tanečný dom vnímaný ako miesto, kde sa môžu stretávať s priateľmi a nadväzovať nové kontakty. Tanečným domom na Slovensku z pohľadu účastníkov sa venoval vo svojej diplomovej práci Marek Chilla (2019), ktorý pozoroval aj skupinu účastníkov označených ako nečlenov folklórnych súborov. „*Ich záujem o Tanečné domy vyplýval z hľadania nových koníčkov, zo snahy o prehĺbenie si vedomostí o slovenskom folklóre a v jednom prípade som zaznamenal tiež náhodnú účasť. O organizovaní Tanečných domov sa väčšina účastníkov dozvedala prostredníctvom sociálnych sietí na internete, ale aj po skúsenosti absolvovania školy tanca na folklórnom festivale. Na Tanečných domoch sa zúčastňovali nepravidelne, pretože mali aj iné záujmové činnosti, ktorým dávali prednosť. [...] Pri tejto skupine účastníkov Tanečných domov som sa stretol s vyjadrením pocitu neistoty a odradením z účasti. Pramenilo z neistoty a porovnávaní sa so skúsenejšími tanečníkmi, ktorým boli neskúsení tanečníci na očiach.*“



Obr. 3. Tanečný dom v Brne, výučba tanca. Tričká s logom tanečnej skupiny. Foto A. Folková 2022



Obr. 4. Tanečný dom v Bratislave, výučba tanca. Sukňa viditeľne dominuje v odevu účastníčok. Foto L. Kolačková 2022

(Chilla 2019: 66) Práve tieto poznatky dokladajú, že aj napriek tomu, že je podujatie určené širokej verejnosti, je primárne navštevované tzv. folkloristami¹⁰ a vstup do komunity z pozície outsidera nie je jednoduchý.

Priama zúčastnenosť aktérov je podstatnou črtou tohto podujatia. Vytráca sa oddelený priestor javiska a hľadiska (ako ho poznáme zo scénického folklorizmu), a teda aj vnímanie interpretov a divákov. „Všetci ‚diváci‘ sú v rámci tejto akcie interpretmi, tvorcami, ich tanečný prejav spočíva v spontánnej improvizácii, do istej miery sa dodržia tradičné komunikačné zásady medzi tanečníkom a tanečnicou, tanečníkom/tanečnicami a muzikantmi, nehovoriac o celkovom rešpektovaní lokálnych podôb hudobno-tanečného folklóru.“ (Ambrózová 2005: 45)

Všetky skúmané tanečné domy mali rovnakú štruktúru. Boli zložené zo školy tanca a tanečnej zábavy a výnimočne zo sprievodného programu. Školy tanca boli taktiež až na jeden prípad sprevádzané výkladom a úvodom do kontextu tanca a výučby charakteru tanca, motívov a motivických väzieb. Vyučované tance sa na školách tanca sa v zmienených mestách neopakovali a z pozorovania usudzujem, že je zámerom vyberať tance tak, aby sa regióny (napr. Zemplín, Šariš, Spiš, Horehronie) aj typy tancov (krucene, čardáše, kolesá, verbunky atď.) behom roka rozmanito striedali. Výnimkou bola škola tanca organizovaná folklórnym súborom Limbora v Prahe. Zatiaľ čo na ostatných školách tanca ide o naučenie tanca tak, aby si bol účastník schopný tanec zatancovať aj bez pokynov lektora počas voľnej zábavy a motívy kombinovať podľa vlastného uváženia, počas školy tanca FS Limbora ide o vyučovanie presne danej choreografie. Treba však poznamenať, že aj napriek tomu, že podujatie je zložené zo školy tanca a tanečnej zábavy, organizátori ho označujú ako *Párty u cimbalu* – nie ako tanečný dom. O spôsobe výučby tanečnej choreografie informujú účastníkov aj v opise podujatia na sociálnej sieti: „*Akci zahájí vystoupení pěvecké složky FS Limbora a následně proběhne taneční škola pod vedením Magda [sic!] Sinatra, během které se budeme učit nejen různé taneční prvky, ale i postavenou taneční choreografií.*“ (Facebook 2022)

Tanečná zábava prebieha bezprostredne po škole tanca a opäť sa v nej striedajú rôzne typy tancov z vybraných oblastí Slovenska a niekedy z Maďarska (hlavne mužské sólové tance). Špecifický bol sledovaný tanečný dom v Brne organizovaný FS Púčík. Okrem tancov

zo Slovenska sa na zábave vyskytli aj tance z Moravy: „*Tancovalo vždy pár párov, slovenské tance (Važec, Kokava), potom šli chlapi zemplínsky verbunk (Zámutov), mužský tanec z Transylvánie (myslím, že Legényes), a nakoniec sa objavili aj Moraváci, ktorí sa nehanbili rozkázať si ten svoj verbuňk. [...] Ku koncu zábavy, keď už všetci Slováci odpadli únavou, chytili sa rozkazovania Moraváci a hrali sa sedlácke. Parket sa opäť zaplnil.*“¹¹

Sledované tanečné domy sa konajú zvyčajne v miestach, ktoré sú dobre dostupné verejnou dopravou, ideálne v okolí centra lokality. Napr. Slovenský tanečný dom v Prahe sa konal hneď pri Námestí republiky, Párty u cimbalu sa konala blízko Karlovho mosta. Tanečné domy v Bratislave sa konajú v Kultúrne centrum Dunaj alebo vo V-klube, ktoré sa nachádzajú v centre mesta.

Miestnosti musia poskytovať hlavne dostatočný priestor pre tanec a priestor pre kapelu sprevádzajúcu celý priebeh podujatia. Ide väčšinou o kluby určené na kultúrne podujatia. Zatiaľ čo v Prahe sú priestory menšie a komornejšie (napr. Slovenský dom v Prahe), v Brne a v Bratislave musia byť priestory kvôli vysokému záujmu účastníkov väčšie (napr. kultúrne centrum Co.labs v Brne). Už z veľkosti priestoru je možné usúdiť, že záujem o podujatia je v dvoch východnejších mestách o niečo väčší ako v Prahe.

Okrem priestoru pre tanec nechýba na mieste podujatia bar s možnosťou zakúpiť si občerstvenie. Dôležitou súčasťou tanečných domov sú aj debaty a stretávanie sa s priateľmi alebo spoznávanie sa s novými známymi.

Účastníci často nosia špecifický odev, ktorý využíva prvky inšpirované ľudovým odevom Česka, Moravy a Slovenska, no častokrát ide aj o vzory výšiviek pochádzajúce zo zahraničia, alebo o úplne vymyslené motívy. Najčastejšie ich uvidíme na tričkách, blúzkach či košeliach. Pre trička sú špecifické logá a názvy súborov. Nie je výnimočné, že niektoré skupiny účastníkov sú odedé v rovnakých tričkách s logom folklórneho súboru.¹² Takmer nevyhnutnou odevnou súčiastkou žien je sukňa, muži zvyknú nosiť vesty. Špecifická je aj snaha zapojenia súčiastky ľudového odevu do civilného outfitu. Ženy si napr. zoberú blúzku alebo spomínanú sukňu, stuhu do vlasov, muži napr. klobúk. Niektorí účastníci chodia odedí športovo ako na tréning. V kompletnom kroji sú v niektorých prípadoch lektori tanca. Tí však tiež často krát volia iba niektoré súčiastky ľudového odevu, ktorý pochádza z lokality vyučovaného tanca.

Beseda pri cimbale

Ďalším príkladom folklórnej aktivity objavujúcej sa v mestskom prostredí je beseda pri cimbale. Ide o neformálne podujatie organizované spravidla folklórnymi skupinami alebo tzv. *krúžkami*, ktoré sa prezentujú hudobno-tanečnou kultúrou z rôznych častí Moravy (v tomto prípade zo Slovácka a Valaška). Cieľom besedy pri cimbale je pravidelné stretávanie sa všetkých aktívnych aj neaktívnych členov skupiny a ďalších priateľov spolku.

Beseda pri cimbale má zo všetkých troch podujatí najhlbšie korene. Najstarší slovácky krúžok (1896) sa vyvinul zo spolkov pôsobiacich v Prahe na konci

19. storočia. Impulzom bola potreba v Prahe žijúcich Moravanov, predovšetkým študentov z vidieku, združovať sa. Významným podnetom pre vznik krúžku boli aktivity okolo *Národopisnej výstavy československej*, konanej roku 1895 v Prahe. Prvé besedy nemali podobu tých dnešných. Okrem tanca boli hlavne príležitosťou na podnetné rozhovory o dianí v Prahe aj v rodných oblastiach. Krúžok vykonával aj osvetovú a zberateľskú činnosť. Zmenil sa aj interval konaní besied – zatiaľ čo v 60. a 70. rokoch sa konali každý týždeň, v súčasnosti sú hlavne z ekonomických dôvodov iba jedenkrát za mesiac (Slovácky krúžek 2011).

Slovácky krúžok vznikol aj v Brne (1908) a po vzniku Československa – s príchodom rodákov zo Slovácka za prácou na Slovensko, i v Bratislave (1922).¹³ Všetky tri krúžky majú tradíciu spoločných stretnutí raz za rok. Okrem pražského Slováckeho krúžku je v Prahe aktívny aj Valašský krúžek, ktorý vznikol v 50. rokoch 20. storočia. Neskôr sa z neho zformovala tanečná



Obr. 5 a 6. Beseda u cimbálu, Valašský krúžek v Prahe.
Foto L. Kolačkovská 2022



Obr. 7 a 8. Beseda u cimbálu, Slovácky krúžek v Prahe.
Foto L. Kolačkovská 2022

skupina Krušpánek. Valašské besedy v Prahe však v súčasnosti pravidelne organizuje Cimbálová muzika Kyčera. V 50. rokoch vznikol aj Valašský krúžok v Brne, ten však v súčasnosti nie je aktívny.

Beseda pri cimbale sa koná raz sa mesiac, vždy v rovnaký deň (napr. prvá streda v mesiaci). Vstupné môže byť dobrovoľné, alebo približne 100 Kč. Cena sa líši pre členov a nečlenov krúžku. Počas letných mesiacov sa besedy nekonajú, ale členovia sa stretávajú na rôznych folklórnych festivaloch (napr. Medzinárodný folklórny festival Strážnice, Horňácké slavnosti). Besedy sa začínajú spravidla medzi 19. – 20. hodinou, končia sa najneskôr o 23. hodine (ide o časy určené poskytovateľmi priestorov). Niekedy sa po skončení besedy mladší členovia presunú do iného podniku.

Priebeh besedy je možné prirovnať k voľnej tanečnej zábave, pričom poradie tanečných oblastí určujú účastníci svojím spevom a interakciou s cimbálovou kapelou. Tanec a spev je kľúčovou zložkou podujatia, avšak ako významné sa ukazuje samotné stretnutie s priateľmi a spoločné debaty. Špecifické je sedenie pri dlhých stoloch a občerstvenie, ktoré si účastníci zabezpečujú sami. Súvisí to aj s tým, že v budovách, kde sa besedy konajú, nie je bar.

Súčasťou besedy sú gratulácie jubilantom, informácie o činnosti spolku a plánovaných vystúpeniach a aktivitách. Na rozdiel od tanečného domu absentuje tanečná lekcia, ktorá by umožňovala širšej verejnosti zapojiť sa do tanečnej zábavy. Práve tu nastáva otázka získavania kompetencie potrebnej k aktívnej participácii. Členovia krúžkov sa pravidelne stretávajú na spoločných nácvikoch – tanečných aj hudobno-speváckych. Učia sa tance z vybraných oblastí Moravy, predovšetkým zo Slovácka alebo Valašska.

Na besedu pri cimbale môže prísť síce ktokoľvek, z pozorovaní je však zjavné, že sa na besedách zúčastňujú hlavne aktívni členovia krúžkov. Medzi členmi krúžkov a súborov je rozdiel v repertoári, ktorý ovládajú, ale aj v tanečnej kompetencii.¹⁴ Ide teda o relatívne uzavretú komunitu a príchod nového neznámeho účastníka na besedu vzbudzuje zvedavosť.¹⁵ Informácie o konaní besied je možné nájsť na sociálnych sieťach alebo na oficiálnych webových stránkach. Účastníci však počítajú s pravidelnou organizáciou (každá prvá streda v mesiaci a pod.)

Besedy sú určené všetkým vekovým kategóriám, väčšiu časť však tvoria účastníci v seniorskom veku

(až do 90 a viac rokov). Hlavnú tanečnú zábavu vedú mladší tanečníci, tzv. *chasa*,¹⁶ ktorej členovia majú približne od 18 do 50 rokov. Výnimočne sa na besedách zúčastňujú aj malé deti.

Na besedách sa tancujú výlučne ľudové tance predovšetkým zo spomenutých oblastí Moravy. Na besede organizovanej CM Kyčera prevláda repertoár z Valašska, na besede Slováckeho krúžku zase zo Slovácka. Na obidvoch sa však objavujú aj piesne či tance zo Slovenska (najčastejšie všeobecne známe, napr. *Neďaleko od Trenčína*). Na všetkých pozorovaniach besedy



Obr. 9 a 10. Beseda u cimbálu, Slovácký krúžek v Brne.
Foto L. Kolačková 2022

Valašského krúžku (až na jednu výnimku)¹⁷ sa jedno tanečné kolo venovalo ženským piesňam z východného Slovenska a štylizovanému kolesovému tancu. Muzikanti mi vysvetlili ženský kolesový tanec počas tanečnej zábavy ako spôsob, ktorým chcú dať príležitosť zatancovať si aj ženám, ktoré prišli na besedu bez partnerov.

Príznačné pre besedy je dodržiavanie tanečnej etiky. Je viditeľné, že uvedenie do tanca je pre tanečníkov a tanečnice dôležitým bodom. To platí nielen pre členov krúžkov, ale aj pre ďalších zúčastnených. Podobná je aj moja skúsenosť z terénu: „*Celý večer som čakala, či a kedy sa bude hrať Horňácko, a hrozne som si túžila zatancovať sedláckú. Spýtala som sa Katky (vedúcej chasy), či sa bude hrať, a povedala som, že by som si to rada zatancovala. Vtom si niekto rozkázal Horňácko, Katka odo mňa odišla a šla za svojim otcom. Vrátila sa*



Obr. 11. Beseda u cimbalu, CM Muzička, Praha.
Foto L. Kolačková 2021

ku mne a povelila ma inštrukciami: ‚Keď zatlieska, prídeš k nemu zozadu a položíš mu ruku na rameno.‘ Vtom na mňa zavola Jindra (môj part’ák z prechádzajúcej besedy). Zrazu som bola v pomykove a nevedela som, ku komu mám ísť. Hovorím Katke, že ma volá do tanca Jindra, pohotovo reagovala, že s ním pôjde ona. Bezprostredne na neho cez polovicu sály zakričala, že som už ‚zamluvená‘ a išla k nemu.“¹⁸

Odev účastníkov besied krúžkov sa líši. Zatiaľ čo na valašskej besede CM Kyčera účastníkov odetých v kroji nevidíte (sú oblečení v bežnom civile), na slováckych besedách áno. Ide však o záležitosť členov chasy a tiež to nie je pravidlom. Na besedu môže prísť v kroji, kto chce, podmienkou však je, že musí ísť o kroj kompletný. Že ide o zásadu, som si potvrdila aj na vlastnej koži. Na jednu z besied som si obliekla krojovú sukňu a obyčajné bavlnené tričko. Počas besedy sa ma viacerí spýtali, kde mám zvyšok, nevenovala som tomu veľkú pozornosť (predpokladala som, že ide skôr o zvedavosť). Následne som sa zo súkromnej konverzácie s jednou z členiek dozvedela, že kombinácia krojových súčiastok s civilným odevom je pre členov krúžku počas besied a ďalších podobných podujatí tabu.

Valašské besedy v Prahe ako aj besedy Slováckého krúžku v Prahe i v Brne sa konajú vždy na rovnakom mieste. Nejde o priestory, ktoré by boli v okolí centra. Zdá sa, že pre organizátorov je prioritné stabilné zázemie, preto uprednostnia aj vzdialenejšie miesto, hlavne ekonomicky menej náročné.

Z terénnych pozorovaní a neformálnych rozhovorov vyplýva, že členstvo v krúžku je spôsobom vyjadrovania jednej časti viacvrstvej kultúrnej identity jednotlivcov. Aktéri vyhľadávajú hudobno-tanečný folklór oblastí, z ktorých pochádzajú (prípadne pochádza ich rodina), a vytvárajú si pocit domova vo vzdialených mestách. Prihlasovanie sa k tradičnej ľudovej kultúre konkrétneho moravského regiónu zároveň pomáha pri vymedzovaní sa voči ďalším ostatným skupinám v mestskom prostredí. Z neformálnych rozhovorov vyplýva že beseda dáva možnosť účastníkom „sprítomňovať minulosť“. Vynára sa aj zaujímavá otázka vymedzovania rodových rolí a s nimi súvisiacim vyznávaním hodnôt, ktoré sa v modernej spoločnosti niekedy vytrácajú (napr. úctivý vzťah muža a ženy odrážajúci sa v pozvaní do tanca či poďakovaní zaň).

Besedy v Prahe nie sú organizované iba krúžkami, ale aj cimbalovými kapelami. Jedným z najznámejších

usporiadateľov je CM Muzička. Odlišná je v tomto prípade hlavne cieľová skupina, teda pre koho je beseda určená. Zatiaľ čo Slovácke krúžky v Prahe a Brne alebo CM Kyčera organizujú besedy hlavne pre vlastných členov, beseda Muzičky je určená širokej verejnosti a hlavne pre členov folklórnych súborov pôsobiacich v Prahe. Na besedách sa objavujú aj mladší členovia krúžkov (teda už spomínaná chasa) a nie je nezvyčajné, že sa na podujatí objavia aj turisti či náhodní okoloidúci, ktorých osloví zvuk cimbalovej kapely. Aj na tejto besede je hlavným cieľom účastníkov zaspievať si a zatancovať si pri muzike, repertoár je ale oveľa širší. Hrajú sa piesne zo Slovácka a Valaška, ale vo väčšej miere sú zastúpené aj piesne a tance zo Slovenska. Podujatie pôsobí oproti vyššie spomínaným besedám uvoľnenejšie. Rolu v tom zohráva vekové zloženie, ktoré je oproti vyššie spomínaným besedám výrazne mladšie. Zároveň účastníci na týchto besedách nie sú v žiadnom spoločnom vzťahu v zmysle členstva v spolku (krúžku), preto nie je nutné riešiť rôzne členské povinnosti, príhovory a pod. Uvoľnenejší postoj sa týka aj odevu – aktéri často začleňujú krojové súčiastky do civilného odevu (napr. členka Slováckeho krúžku, ktorá na besedu ich kolektívu chodí príležitostne v kroji, vždy ale v kompletnom, bola na besede CM Muzička v pánskej krojovej košeli¹⁹ a dámskych čiernych nohaviciach). Miesto konania je takmer vždy v inom podniku a inej časti mesta, ale väčšinou v blízkosti centra.

Folklórny aerobik

Poslednou a zároveň najmladšou folklórnou aktivitou, ktorej som sa venovala v mojom výskume, sú aeróbne cvičenia založené na ľudových tancoch. Vznikli na Slovensku približne v roku 2013, ich hlavným iniciátorom bol Stanislav Marišler, tanečný pedagóg, choreograf a umelecký vedúci Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (SĽUK), teda slovenského štátneho profesionálneho folklórneho súboru. Marišler uviedol, že jeho inšpirácia vychádzala zo zumbly, čo je fitness cvičenie založené na latinskoamerických tancoch (Radiožurnál 2017). Folklórny aerobik je rozšírený vo viacerých slovenských mestách, ale aj v Prahe a Brne.

„Folky-polky“, „Tancuj tancuj vykrúcaj“ [sic!] (v Bratislave) alebo „Folk it“ (v Prahe a Brne) sú spojením ľudového tanca a aerobiku. Princíp spočíva v kombinácii dynamických prvkov ľudového tanca s aeróbnymi pohybmi. Cieľom je precvičiť telo a súčasne spoznať vybrané

tanečné regióny, avšak vždy za pomoci lektora a presne určených kombinácií. Nedochádza tu k improvizácii ani k voľnému využívaniu tanečných motívov a motivických väzieb. Na rozdiel od tanečného domu či besedy pri cimbele sa počas folklórneho aerobiku využíva iba reprodukováaná hudba a nedochádza tu k interakcii medzi tanečníkmi a hudobníkmi. Do môjho výskumu bol folklórny aerobik vybraný zámerne hneď z niekoľkých dôvodov. Spoločným znakom všetkých troch skúmaných folklórnych aktivít je participácia. Rovnako ako počas školy tanca a na tanečných domoch tu dochádza k inštruktážnym momentom. Prvky ľudového tanca sú akousi pridanou hodnotou aeróbného cvičenia, ktoré sa tak stáva špecifickým príkladom aktivity cielenej na konkrétnu skupinu záujemcov.



Obr. 12. Folk it, Brno – posilňovacie cvičenia



Obr. 13 Folk it, Brno.
Foto L. Kolačková 2022

Táto folklórna aktivita je opäť určená širokej verejnosti. Z jej opisu vyplýva, že je zameraná ako na začiatčovníkov a folklórnych nadšencov, tak na členov folklórnych súborov. „*Ak ste nikdy netancovali ľudové tance, pretože ste nemali odvahu začať, alebo vám chýbal tanečný partner, cvičenie FOLKY-POLKY môže byť spôsob, ako si nájsť cestu k ľudovému tancu. Cvičenie zvládne naozaj každý, kto má rád pohyb, rád tančuje a chce si takouto zábavnou formou zlepšiť kondíciu.*“ (Bizref 2017) Zatiaľ čo „Folk it“ alebo „Folky polky“ sú určené všetkým bez ohľadu na pohlavie, kurz „Tancuj tancuj vykrúcaj“ organizuje aeróbne cvičenia iba pre ženy s názvom „Vykrúcaj sa moja“ [sic!].²⁰ Tanečná škola poskytuje pre záujemkyne aj ďalšie produkty („Sobotná vykrúcačka“, „Oddýchni si deva“ [sic!] atď.) Z terénneho výskumu, ale hlavne z internetového prieskumu vyplýva, že je všeobecne väčší záujem o folklórne aeróbne cvičenia u žien ako u mužov.

Na rozdiel od dvoch predchádzajúcich folklórnych aktivít je zjavné, že hlavným lákadlom je možnosť tancovať aj bez tanečného partnera, čo si tanec pri cimbalovej kapele vyžaduje. Ide o skupinové cvičenie, v ktorom nezáleží na množstve účastníkov, veku či na tanečných schopnostiach. „*Nevadí, že netančíš v souboru. Že Ti chýbajú taneční partner. Píjď posílit a protáhnout tělo na hudbu, kterou miluješ!*“ (Folk it 2020)

V Bratislave prebiehajú „Folky polky“²¹ raz týždenne počas školského roka. Kurz „Vykrúcaj sa moja“, prebieha v cykle po desiatich hodinách taktiež raz týždenne. Lekcie v Brne a Prahe sú v cykle po štyroch stretnutiach jedenkrát v týždni. V Brne sú kurzy okrem hodín pre dospelých zamerané aj na deti vo veku 2 – 5 alebo 5 – 7 rokov. Vždy ide o približne hodinovú lekciu, čím sa výrazne líši od dvoch predchádzajúcich folklórnych aktivít. Po ukončení lekcie sa účastníci zvyčajne nezdrúžujú a každý si ide svojou cestou.

Brnenskou novinkou je kurz „Folk it“ pre páry, ktorý vznikol ako reakcia na dopyt párových lekcí. Prvýkrát bol realizovaný v septembri 2022. Takto bol opísaný na webových stránkach kurzu: „*Snad nejčastejší dotaz, co jsem od vás za poslední roky dostala, se týkal párových tanců. Mnozí z vás prostě lidovky nejraději prožívají v sevření tanečního partnera. Proto je tu Folk it pro páry.*“ (Folk it 2022b) Vzhľadom na to, že ide o novinku, nie je zatiaľ možné posúdiť jej životaschopnosť.

Okrem kurzov, ktoré prebiehajú v priamom kontakte s lektorom, poskytujú „Folk it“ aj „Tancuj tancuj vykrúcaj“

online lekcie. Predpokladám, že ide o produkt, ktorý vznikol počas covid pandémie a ostal v ponuke kurzov pre tých, čo radi cvičia v pohodlí domova.

Folklórny aerobik sa začína rozcvičením, zahriatím tela, nechýbajú ani kondičné cvičenia. Následne lektor učí účastníkov tanečné motívy z vybranej tanečnej oblasti a môže pripojiť aj ľudovú pieseň. „*A především – jsem připravena ukázat, že folklor je pro každého – i pro toho, koho dosud nezaujal, třeba mu připadal nudný. Tančíme ty nejatraktivnější prvky z lidového tance – mužského i ženského! Přičemž Ti předám jeho základní techniku a zaměřím se na systematické učení motivů, které využijeme v závěrečné taneční vazbě.*“ (Folk it 2022a) Cieľom je aj precvičovanie koordinácie tela. Po tanečnej časti nasleduje strečing a ukončenie lekcie.

Folklórny aerobik nevyžaduje špeciálne upravený priestor. Najdôležitejšia je podlaha vhodná na tanec a cvičenie. Ďalším kritériom je veľkosť priestoru, ktorá musí zodpovedať počtu účastníkov (z toho dôvodu je aj počet miest na kurzoch v niektorých prípadoch obmedzený). V niektorých priestoroch je nástenné zrkadlo, ktoré slúži hlavne na sebakontrolu účastníkov.

Rovnako ako v prípade tanečných domov sa kurzy folklórneho aerobiku konajú blízko centra mesta s dobrou dostupnosťou. Výnimkou sú kurzy „Vykrúcaj sa moja“, ktoré sa okrem centra konajú aj vo vzdialenejších mestských častiach Bratislavy (Petržalka, Ružinov či Dúbravka).

Komunita, identita a vedomý vzťah k folklóru

Na príklade výskumnej vzorky je viditeľné, že ľudový tanec nie je len prežitok, ale je stále súčasťou kultúrneho života spoločnosti. Prvky tradičnej ľudovej kultúry sú viacerými spôsobmi začleňované do súčasných sociokultúrnych aktivít, ktoré slúžia k združovaniu jednotlivcov s podobnými predstavami, záujmami alebo aj životným štýlom. Preto je dôležité, aby bádatelia neupriamovali pozornosť len na scénické prejavy. „*Doterajšie práce sa folklórnym východiskám folklorizmu venujú predovšetkým z pohľadu konceptu folklóru ako umeleckého systému, narastá však počet prác analyzujúcich prejavy folklorizmu ako komplexné javy súčasnej žitej kultúry, považované za jednu z mnohých alternatív sebarealizácie jednotlivca či skupiny.*“ (Hlůšková 2013: 409)

Vybrané príklady svedčia o tom, že ľudový tanec žije v mestskom prostredí v mnohých formách a podobách.²² Účastníci folklórnych aktivít vnímajú vymenované

podujatia a participáciu na nich ako „sprítomňovanie minulosti“, ktoré sa môže odrážať v ich životnom štýle (napr. v odievaní, v uznávaní životných hodnôt). Vzťah k tradičnej ľudovej kultúre môže byť impulzom pre sformovanie nových spoločenstiev a zároveň sa tento vzťah môže stať motorom činnosti kolektívneho diania. V tomto príspevku môžeme sledovať spoločenstvá nazvané ako *folklove* komunity. Pojem zaviedol etnológ a folklorista Ermis Lafazanovski (1996) a ďalej s ním pracuje Hana Hlôšková vo svojej štúdii z roku 2013 *Fenomény folklorizmu medzi globálnym a lokálnym (na príklade troch podujatí)*. Termín označuje záujem o aktivity súvisiace s tradičnou ľudovou kultúrou. Tieto aktivity sú vnímané ako záľuba, ktorú často sprevádzajú emócie ako láska, vášeň či nadšenie. *Folklove* prístup vníma ako nástroj vyjadrovania identity v modernom svete.

Folklove komunita je špecifickým spoločenstvom, ktorého funkciou môže byť symbolický únik zo súčasnej spoločnosti so snahou obohatiť súčasnú kultúru o hodnoty vychádzajúce z tradičnej ľudovej kultúry. Okrem toho plní socializačnú a integračnú funkciu (Slušná – Chomová 2015: 22). Zdá sa, že byť členom *folklove* komunity je aj otázka životného štýlu. Byť súčasťou *folklove* komunity je zároveň otázka identity a sociálnej roly. Ako zdôrazňuje sociológ Anthony Giddens, pre našu spoločnosť tzv. neskorej modernity je na rozdiel od tradičných spoločenstiev príznačná neustála sebareflexia a túžba zodpovedať otázky typu kto som, čo robím a ako sa mám správať (Giddens 1991: 70).

Vedomý vzťah a využívanie ľudového tanca v rámci *folklove* komunit môžu byť vnímané ako proces rozvíjania tanečnej kompetencie, ale zároveň jej napĺňanie obsahom. „*Tradovaná kultúrná šablóna tak v rámci proměňujících se sociálních potřeb může dostávat jiný význam, nebo naopak stejnou symbolickou hodnotu lze uplatnit v různých podmínkách a kontextech. Záleží na způsobu užití v rámci komunity, která ví, jak používat své dorozumívací prostředky a jak jim rozumět.*“ (Stavělová 2008: 8)

Záver

Z pozorovaní vyplýva, že zatiaľ čo hodiny folklórneho aerobiku (s výnimkou kurzov „Tancuj tancuj vykrúcaj“) a tanečné domy sa snažia byť na „dosah ruky“ širokej verejnosti, skúmané besedy pri cimbale (či už v Prahe, alebo v Brne) sa konajú pravidelne na rovnakých miestach. Pred miestami blízko centra uprednostňujú stabilné

zázemie v dlhodobopredpovedaných priestoroch. Predpokladám, že to súvisí práve s druhou výskumnou otázkou. Besedy navštevujú najmä členovia krúžkov, ktorí sú zároveň hlavnou cieľovou skupinou. Aj napriek tomu, že podujatia sú otvorené širokej verejnosti a informácie o nich sú verejne dostupné, zloženie účastníkov sa počas terénneho výskumu nijako výrazne nelíšilo – nových návštevníkov som zaznamenala minimálne. Išlo väčšinou iba o jednorazovú návštevu zo zvedavosti, alebo o nových členov chasy. Tanečné domy nie sú späté iba so súborom či občianskymi združeniami, ktoré ich organizujú. Cieľom je prilákať čo najviac účastníkov bez ohľadu na prostredie, z ktorého pochádzajú. Tanečné domy ponúkajú príležitosť naučiť tance aj záujemcov mimo oblasť pôsobenia folklórnych súborov a špecifickým spôsobom ich tak začleniť do *folklove* spoločenstva. Práve dostupné miesto konania môže byť jeden z marketingových ťahov, ako prilákať viac účastníkov. Folklórny aerobik je síce otvorený verejnosti, ale zároveň je určený menšiemu počtu účastníkov. Aerobik vyhľadávajú jednotlivci, ktorí majú alebo mali v minulosti skúsenosť s ľudovým tancom, zúčastňujú sa ho ale aj ľudia, ktorí túto skúsenosť nemajú, no tento druh tanca ich priťahuje. Na rozdiel od tanečného domu však nemusia čeliť hanbe či obave, ktoré by mohli zažiť pri veľkom počte tanečníkov rôznej tanečnej úrovne.

Nezodpovedaná zostáva otázka, čo sa tancuje. To, že sa počas folklórnych aktivít využívajú ľudové tance zo Slovenska a Moravy, nie je nič prekvapivé. Na tanečných domoch prevažujú tance zo Slovenska, výnimočne sa



Obr. 14. Doplnok účastníčky Besedy CM Muzičky.
Foto L. Kolačková 2022

objavia tance z Moravy,²³ naopak na besedách je prevažná tancov z Moravy a ako ozvláštnenie sa objavujú tance zo Slovenska. Folklórny aerobik využíva tanečné motívy taktiež z rôznych regiónov obidvoch krajín. Rozdielny je však spôsob, akým sa s vybranými tancami narába. Dotýkam sa tu otázky štylizácie, autenticity²⁴ či komodifikácie. To je téma veľmi široká a presahujúca rozsah odbornej štúdie. Za dôležitejšiu považujem skutočnosť, že všetky skúmané folklórne aktivity sú založené na aktívnej tanečnej participácii účastníkov.

Na jednom z posledných terénnych pozorovaní som viedla s účastníčkou neformálny rozhovor o jej vzťahu k folklóru. Vyjadrila som názor že ide o krásny koníček, na čo ma informátorka rázne zastavila: „*To není koníček, to je životní styl!*“ Preto si kladiem ešte štvrtú otvorenú otázku – pre tanečného antropológa snáď najdôležitejšiu. Aký význam majú folklórne aktivity pre dnešného človeka ako člena *folklove* komunity v mestskom prostredí? Odpoveď na túto otázku by mal priniesť stále prebiehajúci výskum.

Štúdia vznikla v rámci projektu „*Současné podoby lidového tance v městském prostředí*“ riešeného na Akadémii múzických umení v Prahe a podporeného z prostriedkov účelovej podpory na špecifický vysokoškolský výskum, ktorú poskytlo MŠMT v roku 2022.

POZNÁMKY:

1. Ako pracujem s termínom ľudový tanec, rozvádzam bližšie v časti: *Ľudový tanec: javiskový žáner, spontánna zábava, alebo...?*
2. V štúdiu pracujem s novým pojmom *folklórne aktivity*, ktorý alternuje označenie *folklórne hnutie* (často využívané z dôvodu nedostatku iného obecně zrozumiteľného označenia). Toto označenie je charakteristické hlavne pre druhú polovicu 20. storočia, zatiaľ čo folklórne aktivity vystihujú dianie súvisiace s podujatiami s folklórnou tematikou, ale aj napr. životmi jednotlivcov, ktorí tieto aktivity pestujú, rozvíjajú a využívajú. Pojem je stále vo fáze hľadania definície a je diskutovaný v rámci nových projektov na Oddelení etnomuzikológie a etnochoreológie Etnologického ústavu AV ČR.
3. Tradičná ľudová kultúra je súbor javov a prejavov materiálnej aj nemateriálnej kultúry, ktoré sú spojované s predindustriálnou spoločnosťou. Základným znakom je transmisia, teda prenášanie z generácie na generáciu. Na rozdiel od ľudovej kultúry, ktorá môže zahŕňať aj kultúru meštianskej či aristokratickej spoločnosti, zahŕňa tradičná ľudová kultúra predovšetkým kultúru roľníckej vrstvy.
4. Ide zároveň o tému mojej dizertačnej práce, z čoho vyplýva že ide o dlhodobý kvalitatívny výskum. Výskum potrvá minimálne do konca roka 2023. Okrem zmienených folklórnych aktivít sú v rámci širšieho koncipovaného výskumu k dizertačnej práci zahrnuté napr. *Folklorní taneční* organizované Národným múzeem v Prahe, *Folklorní taneční* organizované Slovákym krúžkom v Brne, ďalšie kurzy ľudových tancov pre širokú verejnosť v zmienených mestách, a napokon aj špecifické *Folklorní mejdlo* v Prahe. Vybrané folklórne aktivity nezmiňujem v texte nie len kvôli tomu, že by to výrazne presahovalo rozsah odbornej štúdie. *Folklorní taneční*, *Folklorní mejdlo* či ďalšie kurzy tancov sa v období od augusta 2021 až do septembra 2022, teda obdobia hlavného zberu dát pre túto odbornú štúdiu, nekonali.
5. Folklórne hnutie v Československu, a to hlavne v druhej polovici 20. storočia je spracované veľmi podrobne (Pavlicová – Uhlíková (eds.) 1997; Pavlicová – Uhlíková 2013, 2018; Uhlíková 2020;

- Vondrušková (ed.) 2000; Kratochvíl 2017; Stavělová 2017; Stavělová a kol. 2021; Feinberg 2018; Zálešák 1982 a ďalší). Znalosť tejto problematiky pokladám za nevyhnutnú pri skúmaní súčasnej podoby folklórnych aktivít a ich premien.
6. Okrem tanečných domov, besied pri cimbale či folklórneho aerobiku sa nekonali ani folklórne festivaly. Napr. najstarší a najväčší festival v Českej republike – Medzinárodný folklórny festival Strážnice – sa v rokoch 2020 a 2021 konal iba v online podobe. Rovnako sa v roku 2020 nekonali ani Medzinárodný folklórny festival Východná a v roku 2021 prebiehal iba prostredníctvom online platforiem. Ide o miesta, kam smerujú každý rok kroky tisícky aktérov folklórnych aktivít aj priaznivcov folklóru.
 7. Vo facebookových skupinách sa zdieľajú aj informácie o rôznych koncertoch, vystúpeniach alebo prednáškach zameraných na tradičnú ľudovú kultúru. V pražskej skupine je okolo 650 členov, v brnenskej okolo 1700 členov a v bratislavskej 1300 členov. Existujú však aj ďalšie slovenské či české skupiny, kde organizátori pravidelne pridávajú informácie o hudobno-tanečných či osvetových podujatiach.
 8. Pozícií vo výskume sa podrobnejšie venujem v ďalšej časti textu.
 9. Tanečnú zábavu na tanečných domoch v Bratislave (organizovaných občianskym združením Dragúni) začínajú tance, ktoré sa počas večera vyučovali. Kľúčovú úlohu majú pedagógovia, ktorí sa do voľnej zábavy taktiež zapájajú a tým napomáhajú účastníkom, sú akýmsi vzorom, ktorý môžu účastníci sledovať. Ide však už o neriadene a prirodzené tancovanie bez pokynov a inštrukcií pedagógov.
 10. V rámci odbornej terminológie je folklorista bádateľ zaoberajúci sa vednou disciplínou folkloristikou. V tejto práci však vychádza označenie folkloristu/ky z emic perspektívy, keď sa takto označujú členovia a členky folklórnych kolektívov, ale aj folklórni nadšenci, ktorí nie sú členmi žiadnej organizovanej skupiny.
 11. Z terénneho denníku LK, 16. 03. 2022.

12. Okrem identifikácie s konkrétnym súborom tým účastníci demonštrujú hrdosť na členstvo. Ďalej informátori uviedli aj praktickú funkciu – ak sa v dave potrebujú rýchlo nájsť, hľadajú súborové tričko.
13. Podľa pražského a brnenského vzoru následne vznikali slovácke krúžky aj v menších mestách a dedinách priamo na Slovensku. Ich aktivity smerovali k záchrane a obnove miznúcich prejavov tradičnej ľudovej kultúry. (Štěpánek 2008: 239 – 241).
14. Folklorne súbory môžu pracovať s rôznym stupňom štylizácie tanečného materiálu. Sú zamerané na širší repertoár, ktorý si vyžaduje aj dôkladnejšiu tanečnú prípravu. V mnohých súboroch je pred samotným prijatím nutné absolvovať konkurz. Krúžky (slovácke, valašské) sa väčšinou zameriavajú na spracovávanie jednej oblasti, ich hlavným cieľom vo veľkých mestách je združovať tu študujúcich či pracujúcich ľudí zo Slovácka a Valaška.
15. Usudzujem z vlastnej bádateľskej skúsenosti. Na prvej besede pri cimbale si ku mne prisadli členovia chasy a zisťovali, kto som, odkiaľ viem o besede a pod. Počas ďalších pozorovaní som si všimla že takto reagujú na všetkých nových účastníkov.
16. Chasa – dedinská komunita dospievajúcej slobodnej mládeže. Ide o relikv generáčného členenia tradičnej vidieckej spoločnosti na Morave, ktorý v niektorých regiónoch (napr. Slovácko, Brněnsko, Haná, Horácko) existuje až do súčasnosti. Termín chasa ako aj s ním súvisiaca hierarchizácia slobodnej mládeže boli v prenese zmysle prevzaté do terminológie mnohých folklórnych kolektívov späť s pestovaním moravského folklóru (Mišurec 2007: 296 – 297).
17. „Karičky“ sa nehrali z dôvodu neúčasti cimbalistky a speváčky. Kapela v mužskom zložení ma oslovila, či nezaspiem slovenské piesne, keďže sa ako muži necítili úplne komfortne pri speve ženských piesní určených ku kolesovým tancom. Ja som však na to nemala náladu a odmietla som.
18. Z terénneho denníku LK, 13. 04. 2022.
19. Ide ale o špecifický prípad, keď bola pánska košeľa zničená. Majiteľka ju opravila, no napriek tomu už nebola použiteľná ako súčasť mužského ľudového odevu. Preto ju majiteľka zaradila do svojho príležitostného šatníka. Okrem tohto príkladu je často viditeľné používanie vyšívaných krojových stúh.
20. „Vykrúcaj sa moja.“ *Tancujvykrucaj.sk* [online] [cit. 11. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://www.tancujvykrucaj.sk/vykrucaj-sa-moja/>>.
21. „Folky-polky“. *SLUK* [online] [cit. 11. 9. 2022]. Dostupné na: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/pravidelne-podujatia/folky-polky/>>.
22. Spektrum folklórnych aktivít v mestách je veľmi široké. Veľká časť aktivít však môže spadať pod činnosť folklórnych súborov (nácivky, vystúpenia, sústredenia), alebo aj pod akademickú sféru (štúdium pedagogiky či choreografie ľudového tanca) a pod.
23. Okrem tanca *sedlácká*, ktorý som videla počas voľnej zábavy na tanečnom dome v Brne, som zaevidovala aj školu tanca *starosvetská* z Hornácka (2019, 2023) a *slováckeho verbuňku* (2017) na tanečnom dome Dragúnov v Bratislave.
24. Autenticita z pohľadu aktérov folklórnych aktivít znamená snahu reprodukovať tanec čo najvernejšie jeho pôvodnej podobe. Cieľom nie je presná kópia tanca na zázname (v zmysle poradia a počtu motívov a pod.), ale pochopenie tanečnej štruktúry, spôsob kombinácie motívov a pod. Vychádza sa zo štúdia archívnych videozáznamov, prípadne z výučby tancov ešte žijúcimi nositeľmi tradícií.

LITERATÚRA:

- Ambrózová, Jana 2005. Tanečné domy na Slovensku. *Etnologické rozpravy* 12 (1): 38 – 45.
- Feinberg, G. Joe 2018. *Vrátiť folklór ľuďom*. Bratislava: AKAMedia.
- Giddens, Anthony 1991. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Hlášková, Hana 2013. Fenomény folklorizmu medzi globálnym a lokálnym (na príklade troch podujatí). *Slovenský národopis* 41 (4): 408 – 429.
- Chilla, Marek 2020. *Tanečné domy z pohľadu účastníkov*. Diplomová práca. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Jakubíková, Kornélia 2004. Etnologické prístupy a príspevky k štúdiu rodu. In: Darulová, Jolana; Košťalová, Katarína (eds.). *Sféry ženy*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied UMB v Banskej Bystrici, Sociologický ústav AV ČR v Prahe: 24 - 30.
- Jurková, Zuzana 2012. Přemítání nad urbánní etnomuzikologií. In: Soukupová, Blanka – Hroch, Miroslav – Salner, Peter – Godula-Węclawowicz, Róża (eds.). *Úvod do urbánní antropologie*. Praha: Univerzita Karlova: 60 – 67.
- Kuligowski, Waldemar 2018: Lidová kultura ve službách národní nostalgie: maďarské a polské taneční domy. *Národopisný věstník* 35 (2): 61 – 73.
- Kratochvíl, Matej 2017. Druhý život lidové hudby. Folklorní hnutí jako pojítko mezi tradicí a individuální tvořivostí. *Hudební věda* 54 (4): 455 – 466.
- Lafazanovski, Ermis 1996. Folklove: Salvation of the Local Mass Culture – the Macedonian case. In: Kōiva, Mare (ed.). *Contemporary Folklore: Changing World View and Tradition*. Tartu, ELM Scholarly Press. 29 – 36.
- Nahachewsky, Andriy 1995. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal. Cambridge: Congress on Research in Dance* 27 (1): 1 – 15.
- Mišurec, Zdeněk 2007. Chasa. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Praha: Mladá fronta. 296 – 297.
- Murín, Ivan – Agócs, Gergely 2019. Aplikovaná folkloristika v Maďarsku, na príklade Táncház – módszer. *Národopisná revue* 1/2019: 56 – 64.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.) 1997. *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2013. Folklore Movement and its Function in the Totalitarian Society (on an example of the Czech Republic in the 2nd half of the 20th century). *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23 (5): 31–42.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2018. „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. *Český lid* 105 (2): 177 – 198.
- Slušná, Zuzana – Chomová, Svetlana 2015. *Súčasné témy v kultúrnej teórii a praxi*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Stavělová, Daniela 2008. Předmluva. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda, Zdeněk (eds). *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: Nipos. 7 – 11.

- Stavělová, Daniela 2014. Lidová taneční kultura. In: Tyllner, Lubomír (ed.). *Velké dějiny země Koruny české. Tematická řada, Lidová kultura*. Praha: Paseka. 582 – 583.
- Stavělová, Daniela 2017. Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století. *Český lid* 104 (4): 411 – 432.
- Stavělová, Daniela a kol. 2021. *Tíha a beztlíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia.
- Štěpánek, Václav 2008: Zamyšlení ke stému výročí Slovákckého krúžku v Brně. *Národopisná revue* 4/2008: 239 – 241.
- Turino, Thomas 2008. *Music as Social Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Uhlíková, Lucie 2020. Between the Countryside and the City: Changes of the Living Space of Folk Traditions and the Development of the Folklore Movement in the Czech Lands in the Second Half of the 20th Century. In: Přibyllová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.). *Od folkloru k world music: Hudba a prostor*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko. 85–99.
- Višňovská, Hana 2008. *Folklórne hnutie v súčasnosti na príklade Tanečných domov v Bratislave*. Bakalárska práca. Bratislava: UK, Filozofická fakulta.
- Vondrušková, Alena 2000 (ed.). *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Youngerman, Suzanne 1975. Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the International Folk Music Council* 7: 116 – 133.
- Zálešák, Cyril 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- Bizref 2017: „Folky polky – folklórny aerobic.“ *Bizref.sk* [online] [cit. 11. 9. 2022]. Dostupné z: <[https://www.bizref.sk/katalog-podujati/podujatie/5647/Folky-polky-folklorny-aerobic/](https://www.bizref.sk/sk/katalog-podujati/podujatie/5647/Folky-polky-folklorny-aerobic/)>.
- Facebook 2022: „Párty u cimbálu vol. 3.“ *Facebook* [online] [cit. 20. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://www.facebook.com/events/994974324499296>>.
- Folk it 2020: „Lekce Folk it.“ *Folkit.cz* [online] [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://www.folkit.cz/>>.
- Folk it 2022a: „Tajemství Folk it lekci.“ *Folkit.cz* [online] [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://www.folkit.cz//tajemstvi-folk-it-lekci/>>.
- Folk it 2022b: „Folk it pro dva.“ *Folkit.cz* [online] [cit. 15. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://www.folkit.cz//folk-it-pro-dva/>>.
- „Folky-polky“. *SLUK* [online] [cit. 11. 9. 2022]. Dostupné na: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/pravidelne-podujatia/folky-polky/>>.
- Halmos, Béla [nedat.]. „The Táncház Movement.“ *Hungarian Heritage. Roots to Revival* [online] [cit. 10. 3. 2023]. Dostupné na: <<http://folklife.hu/roots-to-revival/living-tradition/tanchaz-method/the-tanchaz-movement/>>.
- Michalko, Vlado [nedat.]. „Tanečný dom.“ *Vladomichalko.sk* [online] [cit. 11. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://vladomichalko.sk/tanecny-dom>>.
- Slovácký krúžek 2011: „Historie slovákckého krúžku v Praze.“ *Slovácky krúžek* [online] [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné na: <<http://www.kruzeskyp.cz/historie/>>.
- Radiožurnál 2017: „Na Slovensku spojili folklór s aerobikem a vzniklo folky-polky“ *Radiozurnal.rozhlas.cz* [online] [cit. 18. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://radiozurnal.rozhlas.cz/video-na-slovensku-spojili-folklor-s-aerobikem-a-vzniklo-folky-polky-6225194>>.
- „Vykrúčaj sa moja.“ *Tancujvykrucaj.sk* [online] [cit. 11. 9. 2022]. Dostupné na: <<https://www.tancujvykrucaj.sk/vykrucaj-sa-moja/>>.

Summary

Folk Dance, City, and Lifestyle (using an example of Prague, Brno and Bratislava)

The wide spectrum of folklore activities organized regularly in the urban environment confirms the stability of folk dance position in the contemporary society. The study presents current forms of folk dance, using an example of selected folklore activities, such as dance houses, dance parties with cimbalom music, and folklore aerobic. Although these folklore activities have different contents and stories, they share their essential participatory feature. The basic methodological starting point consists in the perception of the dance as a cultural product, not only as a physical phenomenon that takes place in a certain time and space. The research was carried out in three cities: Prague in the Czech Republic, Brno in Moravia, and Bratislava in Slovakia. Events associated with the environment in which folklore activities take place are lively and growing in their intensity (e.g. new events develop). The author is interested in the importance of these activities in the urban environment. In her treatise, she also deals with the issues of identity and conscious relationship to folklore, which result in the development of so-called folk-love communities. The text is based on ongoing field research.

Key words: folk dance, folklore activities, city, participation, community.

ERVÍN VARGA A IMPLEMENTÁCIA PRVKOV PARTIKULARIZMU DO PRAXE FOLKLÓRNEHO HNUTIA NA SLOVENSKU PO ROKU 2000

Martina Hrabovská (Národné osvetové centrum)

Tanečný folklorizmus a v rámci neho choreografická tvorba folklórnych súborov na Slovensku prechádzajú od roku 2000 výraznými umeleckými výzvami. Kľúčovou témou sa opäť stala otázka miery štylizácie tanečného folklóru pri jeho umeleckom spracovaní. Tá predstavuje komplexný fenomén, ktorý sa prejavuje v troch navzájom prepojených oblastiach – v choreografickej tvorbe, tanečnej pedagogike a tanečnej interpretácii. V histórii teoretickej reflexie folklórneho hnutia bola práve otázka štylizácie, jej miery a formy, súčasťou každej vlny odborných diskusií. A to aj tej poslednej, ktorá sa otvorila približne pred desaťročím, vrcholila v roku 2015 a vyvolala intenzívne výmeny názorov najmä v rámci stále aktívnej druhej a tretej generácie choreografov.¹

V príspevku sa najskôr zameriam na stručný teoreticko-metodologický úvod do problematiky výskumu tanečného folklorizmu. Z neho plynú aktualizovaná terminológia, ktorú v príspevku používam. Na to nadviažem výsledkami výskumu v oblasti dejín folklórneho hnutia na Slovensku po roku 2000,² ktoré je spojené s implementáciou prvkov partikularizmu do interpretačnej, pedagogickej a choreografickej praxe.

Teoreticko-metodologické východiská vo výskume tanečného folklorizmu

V slovenskej odbornej literatúre sa dodnes pracuje s klasickým teoretickým prístupom Ladislava Lenga troch stupňov štylizácie,³ ktorý do výskumu v oblasti scénického folklorizmu aplikovali Milan Leščák a Svetozár Švehlák (1976). L. Leng ponúka vymedzenie jednotlivých stupňov štylizácie a ich definíciu – citácia, imitácia, prekomponovanie, ktoré sú v súčasnosti stále akceptovaným teoretickým rámcom odborných diskusií a hodnotení na súťažiach. V kontexte tvorby tých neprofesionálnych folklórnych súborov, ktoré prešli výrazným obsahovým i formálnym posunom v tvorbe od 90. rokov 20. storočia, už táto klasifikácia často krát nepostačuje na komplexné zhodnotenie ich umeleckého zámeru. V umení a jeho následnom hodnotení v systéme celoštátnych postupových súťaží to môže vytvárať dojem samoúčelných teoreticko-konceptných hraníc.

Problémom spomínaného vytýčenia stupňov štylizácie môže byť ich aplikácia na javy scénického folklorizmu – L. Leng ich totiž pôvodne vytýčil na príkladoch hudobného folklorizmu. Tanečný, resp. scénický folklorizmus v sebe spája oproti hudobnému folklorizmu prezentáciu skupiny prejavov tradičnej kultúry zaraďovaných do rôznych sfér folklorizmu (tanečný, hudobný, výtvarný ap.). Ak sa Lengova klasifikácia ujala v prostredí hudobného folklorizmu, môže to byť práve z dôvodu jej aplikácie len na jednu špecifickú oblasť. Prax ukazuje, že jej aplikácia na tanečný folklorizmus má mnohé teoretické i interpretačné limity. Jej aktualizácia, prípadne nahradenie iným spôsobom klasifikácie v praxi folklórneho hnutia na Slovensku by mohlo mať na vývoj diskusií o choreografickej tvorbe vo všeobecnosti pozitívny dopad.

Ako mimoriadne inšpiratívny vnímam v tomto kontexte teoretický koncept partikularizácie a esencionalizácie amerického tanečného teoretika Anthonyho Shaya (2002). Princíp ‚esencionalizácie‘ autor charakterizuje ako spôsob choreografickej tvorby, pri ktorom sa choreograf snaží o vyobrazenie esencie ľudovej kultúry – najcharakteristickejších, najvýstižnejších črt folklóru istého regiónu, prípadne národa. ‚Esencionalizácia sa vzťahuje na fenomén používania uniformne produkovaných kostýmov v zladených farbách, všeobecnej orchestrálnej tonalite, ktorá slúži ako domnelý produkt celej krajiny, a sled krokov, pohybov a choreografických stratégií reprezentujúcich esencionalizovaný národ‘ (Shay 2002: 14). Naproti tomu sa ‚partikularizmus‘ snaží o inscenáciu čo najväčšieho množstva autentických prvkov v snahe rozlíšiť a umelecky využiť aj najjemnejšie nuansy tanečného a hudobno-spevného folklóru a ostatných prejavov lokálnej, resp. regionálnej ľudovej kultúry v snahe poukázať na ich jedinečnosť a špecifickosť.

Uvedené princípy choreografickej tvorby sú uplatniteľné aj pri charakteristike choreografickej práce vo folklórnych súboroch na Slovensku a predstavujú dva odlišné názorové a estetické prístupy vychádzajúce z osobnej erudície tvorcu, jeho svetonázoru a špecifického kultúrneho pozadia. Nedelia však umeleckú sféru na dva protichodné tábory. Dva zdanlivo oproti sebe

stojace póly vytvárajú priestor pestrej škále rôznorodých prístupov k štylizácii tanečného folklóru a jeho hodnotenia. Uvedené teoretické koncepty dávajú vyššiu mieru voľnosti v hodnotení umeleckého diela (miery štylizácie tanečného folklóru a ostatných prejavov tradičnej kultúry) v celej jeho komplexnosti, čo zaručuje presnejší a konkrétnejší obraz o využívaní formálnych i obsahových prvkov v choreografickej tvorbe.

Ako ďalšie výrazné pozitívum vnímam terminológiu, s ktorou autor teoretického konceptu pracuje, pričom nevyužíva pojmy ‚citácia‘ a ‚imitácia‘. Tie už zo svojej podstaty v sebe nesú negatívne vyznenie rôznych úrovní napodobňovania folklórnej tanečnej tradície, prípadne vybraných tanečných osobností bez osobného vkladu súčasného interpreta alebo choreografa. To je v príkrom rozpore s uvažovaním staršej i mladšej generácie tanečných interpretov, choreografov, pedagógov, aj keď spôsob dosahovania „osobného vkladu“ v umeleckej interpretácii vnímajú rozdielnymi spôsobmi – najmä v závislosti od množstva etnochoreologických poznatkov, ktoré mohli v rámci svojej najaktívnejšej praxe využívať, prípadne s vlastnými estetickými preferenciami. Takto sú prístupné a vhodne komunikované všetky spôsoby prístupu k štylizácii tanečného folklóru na scéne – od využitia maximálneho možného množstva autentických prvkov až po rôznorodé prístupy uplatnením princípu esencializmu.

Implementácia znakov partikularizmu do praxe tanečného folklorizmu po roku 2000

„V druhej polovici 90. rokov 20. storočia vznikla u nastupujúcej generácie interpretov, pedagógov a choreografov (tretia generácia) výrazná potreba reformovať vtedajší umelecký stav folklórneho hnutia na Slovensku s cieľom priviesť do praxe tanečného folklorizmu myšlienky partikularizmu, ktoré boli v teoretickej rovine reflektované od 60. rokov 20. storočia.⁴

Realizácia zmien v predmetných oblastiach sa sústreďovala na začiatku v dvoch organizáciách – v Košiciach prostredníctvom Klubu milovníkov autentického folklóru (KMAF) a Folklórneho súboru (FS) Hornád a v Bratislave prostredníctvom Občianskeho združenia (OZ) Dragúni. Ich členovia – poprední interpreti ľudového tanca, postupne popularizovali tradičnú tanečnú kultúru interpretovanú so zachovaním jej štrukturálnych i estetických zákonitostí a uplatňovaním poznatkov z oblasti tanečnej ekológie.

Ako ideálny spôsob realizácie predmetných zmien si zvolili podobnú cestu ako v Maďarsku – popularizáciu tradičnej tanečnej kultúry prostredníctvom interaktívnych, pravidelne sa konajúcich tanečných domov. Ich centrami sa stali najskôr mestá Košice a Bratislava, v priebehu rokov sa tanečné domy stali neodmysliteľnou súčasťou rôznych folklórnych podujatí a začali sa konať aj v iných mestách a obciach na Slovensku. Dve na začiatku samostatné skupiny nadšencov – KMAF a Dragúni – prepájala v ich počiatkových aktivitách jedna osoba – tanečný pedagóg a choreograf Ervín Varga.

Ervín Varga (1955 – 2013) pochádzal z dvojязыčného slovensko-maďarského prostredia. Jeho tanečnú interpretáciu v ranom období formoval v tom čase progresívny choreograf Ján Quittner v Mládežníckom umeleckom súbore (MUS) Szótttes, popri ktorom Varga pôsobil aj vo FS Új nemzedék. Vargovo ďalšie pôsobenie sa spája so štúdiom choreografie na Katedre tanečnej tvorby (KTT) Hudobnej a tanečnej fakulty Vysoké školy múzických umení v Bratislave (1975 – 1979) pod gesciou Štefana Nosáľa, ktorý si tiež všimol jeho tanečné nadanie. Varga preto počas celého štúdia pôsobil ako interpret v Umeleckom súbore (US) Lúčnica. Po ukončení štúdia nastúpil na základnú vojenskú službu, v rámci ktorej interpretačne pôsobil vo Vojenskom umeleckom súbore (VUS) v Bratislave (1979 – 1981) pod vedením Jána Guotha (Ondejka 2016/2017: 153 – 155).

Okrem bohatej interpretačnej praxe začal Varga už počas štúdia s vlastnou choreografickou praxou vo FS Új Hajtás v Sládkovičove, neskôr aj počas svojho pôsobenia vo VUS. Výrazný moment v jeho choreografickej kariére nastal v roku 1983, keď sa po odchode J. Quittnera z MUS Szótttes stal jeho umeleckým šéfom a choreografom (1983 – 1988). Popri tom sa po absolvovaní povinnej vojenskej služby vrátil v roku 1982 aj do Lúčnice ako asistent choreografa Š. Nosáľa. „Jeho ‚iný‘ pohybový základ, ktorý získal v pôsobení v MUS Szótttes, bol prínosom pre US Lúčnica. Na základe svojich vedomostí a schopností dokázal kvalitne pripraviť interpretov na tanečný výkon. Túto pozíciu zastával až do roku 1988.“ (Ondejka 2016/2017: 155) V rokoch 1988 – 2003 Varga pôsobil ako odborný asistent KTT. Neskôr vykonával funkciu umeleckého vedúceho Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (2003 – 2009) a pedagóga tanca na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre (2009 – 2011). Jeho najdlhšia spolupráca sa viaže s Japonskou folklórnou federáciou a Folklor Report Tokyo (1987 – 2013).

„Iný pohybový základ“ a výrazná zmena v pedagogic-
kom prístupe a choreografickom myslení, ktoré sa s týmto
typom tanečnej interpretácie u E. Vargu spájali, pozme-
nili už v 80. rokoch interpretáciu a štylizáciu tanečného
folklóru na scéne v podaní MUS Szóttés. V popredí sa
ocitli prirodzene vedené tanečné pohyby, ktoré smerovali
k schopnosti tanečníka interiorizovať⁵ daný tanečný typ,
čo bol predpoklad jeho neskoršieho choreografického
stvárania. „Zažila som u Ervína, čo to je, keď človek pred
tým, ako sa tvorí nová choreografia, najprv sa naučí voľne
interpretovať daný tanečný materiál. Podľa mňa to je ten
obrovský rozdiel medzi (tými) dvoma svetmi. [...] Transfor-
movať telo na novú techniku, pochopenie, že aj nový spô-
sob pohybu je pekný, nedajbože umelecký, trvalo dlho.
Motiváciu bolo treba hľadať v sebe. Myslím si, že to bolo
najťažšie. Bola to strašne dlhá cesta...“⁶

Nový spôsob umeleckej práce zavedený E. Vargom
a interpretácia scénického ľudového tanca⁷ si vyžadovali
aj zmeny v náplni tréningov. Základom každého nácviku
bola časť, ktorá sa zameriavala na detailné naštudova-
nie motivickej zásoby daného tanečného typu s pocho-
pením základných štrukturálnych zákonitostí – motívy sa
spájali do motivických radov a motivických sledov v štýle
tzv. tanečného domu. Interpreti si tiež osvojili základné
princípy improvizácie v tanci a partnerskej komunikácie.

Ak chápeme vývoj tanečného folklóru v zmysle kom-
plementárnej súčasti tradičnej kultúry označovanej ako
kultúrne dedičstvo,⁸ vnímame fakt postupného narú-
šania jej prirodzených väzieb od polovice 19. storočia.
V prípade tradičnej tanečnej kultúry to znamená postup-
ný zánik sedliackej kultúry, v ktorej sa normy a pravidlá
súvisiace s lokálnou tanečnou tradíciou osvojovali priro-
dzene. Po zvýšení záujmu o organizovanú činnosť vo
folklórnych kolektívoch a ich masívnom vzniku v druhej
polovici 20. storočia je teda pochopiteľné, že sa taneč-
níci či taneční pedagógovia museli učiť interpretovať ta-
nečný folklór cielene, keďže tradičný spôsob osvojenia
si tanečných princípov odpozorovaním, teda priamym
a osobným kontaktom so staršou generáciou taneční-
kov, už takmer nebol a ani dnes nie je úplne možný.

E. Varga, po vzore hnutia tanečných domov v Maďar-
sku, vnímal dôležitosť učenia sa tanca priamo od tzv. no-
siteľov ľudových tradícií, teda tanečných osobností danej
lokality alebo regiónu, u ktorých proces učenia sa tanečnej
tradície prebiehal prirodzeným spôsobom – tradovaním.
Za základ pedagogickej a choreografickej práce považoval
archívne videozáznamy, ktoré sám detailne študoval,

no ich zdieľanie medzi tanečníkmi a potreba ich naštudo-
vania aj nimi samotnými nebola v tom čase všeobecne
rozšírená. Tanečníkom sa však touto skúsenosťou otvori-
la možnosť primárneho kontaktu s komplexnou vizuálnou
podobou tanečného typu, na ktorom aktuálne v súbore
umelecky pracovali. To v konečnom dôsledku prehĺbilo
vzťah tanečníkov k tanečnej tradícii, ktorú interpretovali,
pomohlo hlbšie pochopiť štylistické nuansy tanca a jeho
precíznejšiu javiskovú interpretáciu. Vzorom pre taneční-
kov sa stala daná tanečná tradícia, nie jej umelecké sprac-
ovanie iným folklórnym kolektívom.

Táto komplexná zmena znamenala mentálny i inter-
pretačný obrat v dovtedajšom tanečnom živote inter-
pretov, ktorých E. Vargom pedagogicky viedol. „Bolo to
oslobodenie, že si nemusím pamätať desať minút cho-
reografie, ale keď si pamätáš tie pravidlá, vydržíš dlho
tancovať ten jeden tanec. Takže na jednej strane to bol
taký prerod, že sme zažili tú improvizáciu v ľudovom tan-
ci, cítili sme sami na sebe, že je to totálny rozdiel od tan-
covania choreografií, [...] že zoberieš cudziu partnerku
a tancuješ s ňou bez toho, aby si si to s ňou včera večer
nacvičoval.“⁹

Miesto KTT v implementácii partikularizmu v teórii i praxi

Predpokladom stále sa zvyšujúcej umeleckej úrov-
ne folklórnych kolektívov vo folklórnom hnutí je funkčná
prepojenosť jeho troch zložiek – vedy, osvety a praxe.
Jedným z dôležitých pilierov folklórneho hnutia v ob-
lasti vedy bola v predmetnom období KTT, ktorá počas
pôsobenia E. Vargu vychovávala pedagógov ľudového
tanca v študijnom programe pedagogika ľudového tanca
a choreografov ľudového tanca v magisterskom študij-
nom programe choreografia ľudového tanca.

Výraznejšie zmeny v oblasti štúdia pedagogiky ľudov-
ého tanca na KTT nastali až v roku 1990, kedy bola
pedagogika tanca rozdelená na pedagogiku klasického
tanca, pedagogiku ľudového tanca, pedagogiku mo-
derného tanca a pedagogiku tanca pre deti a mládež
(Kovářová 2016/2017: 51). Tým sa aj formálne nazna-
čili potrebné zmeny smerujúce k postupnému zrov-
noprávneniu pedagogiky ľudového tanca s ostatnými
tanečnými štýlmi, ktorých metodika je oproti ľudovému
tancu roky ustálená a kodifikovaná.¹⁰ V tom období už na
KTT pôsobil aj E. Varga ako odborný asistent – pedagóg
ľudového tanca (Ondejka 2016/2017: 156). V polovici
90. rokov nastúpil na KTT aj Ján Blaho. „[...] dovtedy sa

*učil taký ten súborácky model ľudoviek. A Ervín s Blahom si povedali, že ideme po novom. A podme učiť tie ľudovky tak, ako vyzerali v tom pôvodnom prostredí, aj s tou improvizáčnou podobou. A mám pocit, že Fero [František Morong] dva roky nado mnou bol prvý ročník, čo takto išiel.*¹¹

Zmeny súvisiace s „iným“ pohybovým základom, ktorý do vyučovania ľudového tanca na KTT priniesli J. Blaho a E. Varga, sa výrazne preniesli aj do oblasti tanečnej estetiky. Všeobecná umelecká predstava o tanečnom folklóre bola v čase najväčšieho rozmachu súborového hnutia od 70. rokov 20. storočia reprezentovaná najmä choreografickou tvorbou najpoprednejších folklórnych telies – Slovenským ľudovým umeleckým kolektívom a Lúčnicou. Vďaka tomu, že umelecký vedúci a choreograf Lúčnice Š. Nosál bol v tom období súčasne aj vedúci KTT (1972 – 1992), sa folklórny balet, interpretácia tanečného folklóru na scéne s využitím štylistických postupov klasického tanca, prirodzene udomácnil aj v prostredí KTT. Na požiadavky tejto praxe reagovala aj náplň študijného plánu budúcich pedagógov ľudového tanca. Napr. v bakalárskom študijnom programe boli základnej tanečnej technike venované tri predmety, iným tanečným technikám pätnásť predmetov (Krausová 2014: 115). Študenti tak nemohli dostať adekvátne vzdelanie v oblasti ľudového tanca reflektujúce postupne meniace sa potreby folklórneho hnutia.



Obr. 1. Škola tanca „Pozdišovski čardaš“ pod vedením Ervína Vargu v rámci Košických folklórnych dní v športovej hale v Košiciach, 1996

Okrem dôrazu na oboznámenie sa so základným regionálnym členením Slovenska nastal v polovici 90. rokov na KTT – vďaka J. Blahovi, a najmä E. Vargovi – progres aj v praktickom vyučovaní ľudového tanca. V rámci štúdia pedagogiky ľudového tanca E. Varga, zameraný na praktické hodiny, viedol študentov k tanečnej improvizácii, k základom partnerskej komunikácie v tanci a k základom štrukturálnej analýzy ľudového tanca spojenej s analýzou archívnych videozáznamov – základného prameňa pedagogickej práce a jedného z možných prameňov ďalšej tvorivej choreografickej činnosti. „*On hodne vplýval na to, aby sa tým tancom rozumelo, vieš, aby sa ten tanec chápal v tej takej polohe, akej je v tej svojej prirodzenosti. On tomu hodne napomohol. Hlavne tá prepojenosť.*“¹²

FS Hornád a KMAF z Košíc – hľadanie novej umeleckej cesty

V polovici 90. rokov si po výraznej organizačno-umeleckej obmene hľadalo cestu umeleckého spracovania folklóru nové vedenie FS Hornád.¹³ V roku 1995 sa Hornád ako jeden z už etablovaných košických folklórnych súborov¹⁴ zúčastnil na škole tanca prvého ročníka Košických folklórnych dní,¹⁵ kde bola v tomto meste po prvý raz možnosť stretnúť sa s E. Vargom a jeho systémom vyučovania. Novozvolenému umeleckému vedeniu súboru, od ktorého sa už v tom období očakávala vlastná tvorba a stabilizácia novej umeleckej cesty, sa v prístupe, ktorý E. Varga presadzoval, zhmotnili ich všetky dovtedajšie predstavy o vlastnom umeleckom smerovaní. „*Toto bol človek, ktorý prvýkrát dokázal, že v tom je systém, že to má hlavu pätu a že jednoducho [...] ten tanec vie plynúť. Jednoducho som cítil, že toto je ono, že sa viem zabaviť tancom, že tomu rozumiem, chápem, čo a ako funguje. Hudba zahrá, aha, to je takáto hudba, taktó môžem tancovať, a má to dokonca aj pravidlá. To bolo pre mňa úplne že vau. A že začínam mať v tom prehľad, dobre sa cítim.*“¹⁶

Okrem inšpirácie v novom pedagogickom prístupe, neskôr i jeho uplatnení v choreografickej praxi, bol E. Varga dôležitým zdrojom v sprístupňovaní prvých audiovizuálnych archívnych nahrávok širokej verejnosti. „*Cez neho sme sa dostali k prvému filmovému záznamu. Bolo na ňom predstavenie folklórnej skupiny z Raslavíc zo sedemdesiatych rokov s názvom Na Bielom Kameni. Bolo to z prehliadky folklórnych skupín.*“¹⁷ Práca s audiovizuálnymi archívnymi záznamami mala v období 90. rokov svoje výrazné technické limity. Najčastejšie pertraktovanou témou dodnes ostáva ich nedostupnosť

pre širokú odbornú i laickú verejnosť, na čo už niekoľko rokov upozorňujú odborníci (napr. Babčáková 2018; Morongová 2017) i občianske platformy.¹⁸

Dôležitým medzníkom v umeleckej oblasti bol pre FS Hornád rok 1998. Nové vedenie súboru už malo za sebou prvé vlastné terénne výskumy, členovia súboru sa pravidelne zúčastňovali na školách tanca pod vedením E. Vargu a v rámci hľadania vlastnej cesty k scénickému spracovaniu tanečného folklóru pripravili prvé vlastné choreografie: *Tance z Myslavy* (ch. M. Svoreňová) a *Parobska odobirka* (ch. S. Ondejka), ktoré sú uvedené v programe k 35. výročiu súboru. Vrcholným programovým blokom výročia bola tanečná suita *Jednu dáme za Ivana...* choreografa E. Vargu, ktorá spracúvala chorovody, ceperku a čardáš z Raslavíc.

Jeden zo spôsobov Vargovej choreografickej práce spočíval v tom, že rozoznal základné štrukturálne zákonitosti daného tanečného typu – z tanca vyabstrahoval základné tanečné motívy, ich väzbu do motívických radov a snažil sa o detailnú štýlovú interpretáciu daného tanečného typu. „...jeho tvorba fungovala na tom princípe, že vytvoril nejaký motívický rad [...], nejaké dva motívické rady alebo tri a v podstate ich potom obmieňal v choreografii. Trošku, vieš, prehodil áčko s bėčkom, áčko s cėčkom. Jedna skupina robila áčko, druhá skupina bėčko. A v podstate s týmito tromi motívickými radmi urobil choreografiu. Nebola tam úplne jasná štruktúra, ako daný tanec tancovať.“¹⁹

Na východnom Slovensku už bola v tom čase etablovaná nová príležitosť konfrontovať interpretačné výkony sólistov tanečníkov v ľudovom tanci – súťaž Šaffova ostroha.²⁰ Aj vedúci FS Hornád a neskôr aj členovia interpretačne pripravovaní vedením súboru využili túto príležitosť a od roku 2000 sa na súťaži pravidelne úspešne zúčastňujú.²¹ Propozície súťaže sa v priebehu času menili a jednotlivými zmenami v náplni a vymedzení súťažných kategórií²² sa organizátori snažili reagovať na aktuálny stav činnosti folklórnych kolektívov a na nové poznatky, ktoré prinášali odborníci z radov mladej generácie etnochoreológov.

Éra folklórneho baletu sa po roku 2000 začala postupne pod vplyvom nového pedagogického prístupu a postupnou zmenou estetických preferencií vychádzajúcich z estetiky tanečného folklóru meniť na scénický ľudový tanec. Tak ako sa do popredia dostali prirodzene vedené ľudské pohyby a gestá v tanečnom prejave, začal sa postupne meniť celkový výraz, ktorý dostal tanečný

folklór na scéne prostredníctvom scénického ľudového tanca. V sólovom tancovaní sú rozdiely medzi interpretáciou folklórneho baletu a scénického ľudového tanca markantné, čo sa po roku 2000 odrazilo aj na vývoji súťaže Šaffova ostroha. Dopomohol k tomu E. Varga, ktorý sa v roku 2000 po prvýkrát stal členom poroty ako jej predseda. „A on už začal poukazovať na to, že tradičný tanec funguje na iných princípoch. On bol ten, čo v podstate priniesol nový vietor do porotovania ako takého. A trošku iné pozeranie sa na tanečnú interpretáciu.“²³ Predurčil tým novodobé smerovanie súťaže, ktoré sa neskôr prejavilo ešte výraznejšími zásahmi do jej propozícií tak, ako ju poznáme dnes.²⁴

Šaffova ostroha, ktorej zmena propozícií predznamenala obdobné zmeny aj v propozíciách ostatných súťaží, má v tomto kontexte výnimočné miesto. Tak ako sa zmena pohybového jazyka najskôr odzrkadlila v tanečnom prejave a tanečnej pedagogike a až neskôr v choreografii, práve zmeny v nastavení tejto súťaže zameranej na sólistov tanečníkov v ľudovom tanci mali za následok vyprofilovanie ďalšej generácie sólistov tanečníkov. Viacerým z nich sa na základe ich interpretačných výkonov, podporených prípravou na súťaž a snahou o prehlbovanie aj odborných etnochoreologických poznatkov, podarilo postupne presadiť aj v pedagogickej oblasti a choreografickej tvorbe. Pokračujú v tomto trende nastupujúceho partikularizmu ako nová, štvrtá generácia.



Obr. 2. Ervín Varga (druhý sprava) ako člen poroty Súťaže tanečných schopností na Košických folklórnych dňoch, medzi rokmi 2003 – 2006. Zdroj: Košické folklórne štúdio

Dragúni a hnutie tanečných domov – popularizácia tradičnej tanečnej kultúry

Projekt tanečných domov je v súčasnosti najčastejšie spájaný s OZ Dragúni z Bratislavy, ktoré založili študenti KTT v roku 2002. Na prelome tisícročí sa na KTT stretli tri ročníky,²⁵ ktorých časť študentov sa pod pedagogickým vplyvom E. Vargu (a čiastočne aj J. Blaha) nadchla myšlienkou popularizácie tradičnej kultúry prostredníctvom pravidelných mesačných tanečných stretnutí pri ľudovej hudbe, v ktorých videli ako budúci pedagógovia ľudového tanca možnosť svojho uplatnenia v praxi.

Na základe štúdia na KTT a paralelného pôsobenia v Lúčnici si začali postupne uvedomovať výrazné kvalitatívne rozdiely medzi tradičnou formou ľudového tanca a jeho scénickou podobou v rámci choreografickej tvorby Š. Nosáľa. Prišli k záveru, že ľudový tanec v tradičnej forme už takmer nie je vídať na javiskách folklórnych festivalov a že verejnosť, ak nie je zapojená do súborového hnutia, prípadne pravidelným návštevníkom folklórnych festivalov, sa s tanečnou ľudovou kultúrou ako takou

nemá kde stretnúť. Pravidelná organizácia tanečných domov pre verejnosť, po vzore tanečných domov v Maďarsku, mala byť ideálnym spôsobom šírenia osvety medzi laickou verejnosťou aj ich vlastného uplatnenia ako novej generácie tanečných pedagógov.

Jednou z hlavných inšpirácií pravidelnej organizácie tanečných domov bola ich vlastná skúsenosť s prirodzenou komunikatívnosťou ľudového tanca a hudby, s ktorou sa stretli v rámci praktických hodín na KTT s E. Vargom, a potvrdením atraktivity konceptu tanečného domu na Národnom tanečnom dome v Budapešti na jar 2002.

Koncept tanečných domov vychádzal v tom čase z tridsať rokov etablovanej metódy *táncház*.²⁶Tá spočíva v rešpekte k hodnotám vlastného nehmotného kultúrneho dedičstva a integrovaní jeho hodnôt do každodenného života širokej verejnosti. Tanečný dom je projekt zahŕňajúci rôznorodé aktivity na podporu tejto myšlienky. Cieľom je využiť bohatosť a rozmanitosť kultúrnych zdrojov, ktoré sa v praxi folklórneho hnutia a umeleckej tvorbe ako základného prostriedku prezentácie folklórnych



Obr. 3. Tanečný dom v Bratislave, lektor Ervín Varga a študenti Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU, 2003. Foto: Michal Veselský. Zdroj: OZ Dragúni

kolektívov prejavujú snahou o hlboké poznanie tradičnej kultúry na všetkých úrovniach a v rámci všetkých vekových skupín. V rámci tanečného folklorizmu je táto snaha zavŕšená dosiahnutím schopnosti improvizácie v rámci typu daného tanca, čo bola vo vtedajšej súborovej praxi na Slovensku neznáma interpretačná zručnosť tanečníkov, avšak jeden zo základných výsledkov aktivít hnutia tanečných domov v Maďarsku. „[...] prvýkrát v živote sme videli ten tánc, tak už to bolo, že vidíš tancujúci dav. To sme my v živote nezažili, lebo na slovenských festivaloch je spievajúci dav. Proste tam tlupa ľudí pred muzikou vrešťa, ale tancovať si nevidela nikoho. A tu sme prišli, kde štyristo ľudí okolo pedagóga a všetci tancovali, a to sme boli z toho úplne pať. [...] čiže ten rok 2002 je pre mňa osobne taký folklórny prerod, lebo tam sme zistili, že to funguje.“²⁷

Práve koncept tanečných domov bol prvým stretnutím mnohých členov folklórnych súborov, ako prvej veľkej skupiny návštevníkov, a neskôr aj širokej verejnosti s improvizáčnym charakterom tradičnej tanečnej kultúry Slovenska a so systémom výučby, ktorá po naučení sa základných štruktúrnych väzieb podnecuje ku kreativite a zabávaní sa vlastným tancovaním. Dosiahnutie tohto vnútorného pocitu, pocitu interpretačnej slobody, zdôrazňovali informátori ako hlavný predpoklad budúcej zmeny preferencií v oblasti tanečnej interpretácie, ak bol tanečník pôvodne vychovávaný k interpretácii folklórneho baletu. Projekt bol koncipovaný ako študentská iniciatíva pod gesciou pedagógov KTT J. Blaha a E. Vargu, ktorí v rámci prvých tanečných domov zastávali funkciu tútorov a odborne dohliadali na priebeh podujatia, pričom sa v niektorých prípadoch sami realizovali v pozícii tanečného lektora.

Tento obrat v pedagogickom prístupe vzbudzoval zo začiatku rešpekt až odpor mnohých potenciálnych účastníkov, nakoľko aj z niekoľkoročného sólistu súboru sa odrazu stal interpretačný nováčik. Prvotné nepohodlie a psychologická bariéra, ktoré nový spôsob výučby interpretácie ľudového tanca spôsobovali spočiatku v rámci výučby na KTT aj samotným lektorom tanečných domov, sa rýchlo zmenili na pocit oslobodenia a voľnosti od prísneho počítania dŕb a pamätania si často náročných motívických kombinácií z choreografií. Prvé obdobie organizácie tanečných domov sa nieslo v znamení objavovania a precizovania metodiky výučby a pedagogického prístupu. „Ten tanečný dom sme tak objavovali, že sme si normálne spísali také pravidlá, že dlho musí hudba hrať, dlho tancovať, nezakecávať sa, a to je ťažké, lebo

všetci teraz tancujú, všetci na teba očami, že čo ďalej, a ty nevieš, čo ďalej, a nejak zmeníš krok a potom sme v tom nemali systém, logiku. Tak vždy jeden učil, a keď sme doučili, tak všetci sme spolu hovorili, čo mohlo byť lepšie, čo nie. Sa nám také stávalo, že použiješ motív, ktorý už potom nikdy nepoužiješ, lebo zabudneš, že si ho ukázal. Tak najprv si prejdeme motívy, potom to spojíme a tri motívy sa už tam ani nevrátili [smiech], takže sme si takéto veci hovorili, že radšej menej motívov.“²⁸

Vďaka mimoriadnej osobnej zainteresovanosti úzkej skupiny študentov KTT a ich pedagogického vedenia sa tieto myšlienky ďalej rozvíjali a popularizovali v pedagogickej rovine prostredníctvom samostatného večerného podujatia, ktoré sa v Bratislave organizuje už vyše dvadsať rokov. Potvrdením významu tejto aktivity v celonárodnom meradle je zaradenie Cyklu Tanečný dom združenia Dragúni medzi vzorové aktivity v Zozname najlepších spôsobov ochrany nehmotného kultúrneho dedičstva na Slovensku.²⁹

Po odchode tejto skupiny študentov z KTT, podobne ako E. Vargu, kontinuita v tomto naštartovanom procese pomalých zmien na profesionálnej úrovni v rámci KTT nenastala.

Záver

V období po roku 2000 je v otázke štylizácie tanečného folklóru typické zavádzanie znakov partikularizmu v interpretačnej, pedagogickej i choreografickej praxi. Implementáciou myšlienok hnutia tanečného domu do praxe folklórneho hnutia i profesionálneho prostredia KTT prostredníctvom E. Vargu sa začali zmeny v pedagogickom prístupe rokmi etablovanom pôsobením Š. Nosáľa na KTT a postupné kreovanie alternatívneho pohľadu na výučbu ľudového tanca.

Zmeny v oblasti štylizácie tanečného folklóru po roku 2000 zhŕňam v nasledujúcich bodoch, ktoré sú zároveň základnými znakmi partikularizmu v umeleckej tvorbe po roku 2000:

- tanečný folklór je na scéne interpretovaný technikou ľudového tanca,
- z tanečného prejavu sa odstránila pantomíma,
- symetrické choreografie sú nahradené sólovými výstupmi, choreografiami malých foriem, v prípade masových choreografií sa pracuje s menšími skupinami interpretov, ktoré sa v jednom momente spoja do spoločného tanca, inak tancujú svoje tanečné suity, ktoré sú navzájom v priestorovej kresbe zladené,

- preferujú sa kratšie choreografické výstupy – inscenuje sa konkrétna lokálna tanečná tradícia (napr. parčoviansky čardáš) namiesto regionálneho tanečného variantu („Zemplínsky čardáš“, príp. „Východ“),

- choreografická tvorba sa v prvom období nástupu partikularizmu chápe ako nadstavba nad tanečnou pedagogikou,

- základom pedagogického procesu je oboznámenie sa so štrukturálnymi znakmi daného tanečného typu (tanečnými motívmi a spôsobom ich spájania do motívických radov a motívických reťazí), kompetencia improvizovať daný tanec, následne ho interiorizovať a zvnútorne interpretovať bez potreby imitácie nositeľov tradičnej kultúry. Nadšenie pre znovuobjavenie „starého sveta“ archívnych audiovizuálnych nahrávok spôsobilo v úvode snahy o ich imitovanie, veľmi rýchlo sa však prišlo na interpretačné limity takéhoto prístupu a s postupným rozširovaním etnochoreologických poznatkov ustúpilo do úzadia,

- interpretačná prax vychádza z odborných poznatkov etnochoreológie a tanečnej antropológie,

- základom interpretačnej, pedagogickej i umeleckej praxe je práca s audiovizuálnymi archívnymi záznamami, doplnená inými spôsobmi nadobúdania odborných vedomostí o tradičnej tanečnej kultúre (odborná literatúra, realizácia vlastných terénnych výskumov),

- pozornosť je upriamená na ľudový odev, v ktorom sa tanec interpretuje. Do popredia sa dostáva využívanie pôvodných súčiastok ľudového odevu tej-ktorej lokality, prípadne ich verné kópie, so zachovaním príslušnej odevnej siluety, vhodnej obuvi, prípadne odevných doplnkov, ktoré v prípade potreby v rámci choreografie stratifikujú tanečníkov na základe veku, spoločenského statusu a p.,

- hudobná úprava k choreografiám vychádza, podobne ako pri tanci a odevu, z lokálnej hudobnej tradície, pričom ansámbl vo svojom zložení korešponduje s tradičným nástrojovým zložením ľudových hudieb.

E. Varga na uskutočnenie predmetných zmien disponoval odbornými predpokladmi: bol veľmi dobrý interpret scénického ľudového tanca, absolvent choreografie ľudového tanca pod gesciou Š. Nosáľa, v US Lúčnica pôsobil ako interpret, pedagóg, asistent choreografa a neskôr aj ako choreograf, so Š. Nosáľom boli neskôr kolegovia aj v rámci výučby na KTT. Okrem odborných predpokladov si ľudia, ktorých priamo ovplyvnili myšlienky E. Vargu, všimli aj jeho osobnostné predpoklady, ktoré pomohli presadiť zmeny v oblasti štylizácie tanečného folklóru na scéne. V rozhovoroch nášho spomínali ako na charizmatického, otvoreného, priameho, priateľského a v neposlednom rade ako na vizionára v oblasti folklórneho hnutia.

Spojením odborných i osobnostných predpokladov sa Varga stal zosobnením umeleckého fenoménu partikularizmu ako nastupujúcej alternatívy k etablovanej a rešpektovanej osobnosti Š. Nosáľa, dodnes zosobňujúceho esencializmus choreografickej tvorby druhej polovice 20. storočia. Kým Nosáľ priamo vplýval na druhú generáciu choreografov na Slovensku, Varga – ako prvý predstaviteľ partikularizmu v interpretačnej, pedagogickej i choreografickej tvorbe folklórnych kolektívov na Slovensku – mal výrazný vplyv na vyprofilovanie nastupujúcej tretej generácie choreografov (pedagógov a interpretov). Spoločne so svojimi priaznivcami z Dragúnov a KMAF-u vytvoril v Bratislave a Košiciach dve silné centrá partikularizmu, v rámci ktorých sa jeho odkaz šíri aj v súčasnosti.

POZNÁMKY:

1. Výskum zaoberajúci sa komplexným skúmaním dejín choreografickej tvorby v rámci folklórneho hnutia na Slovensku doposiaľ nebol realizovaný. Pre potreby vlastného výskumu som si preto stanovila pracovné rozdelenie vybraných choreografov pôsobiacich vo folklórnom hnutí na Slovensku do štyroch generácií v závislosti od obdobia, v ktorom začali umelecky pôsobiť: prvá generácia koniec 40. rokov – 50. roky 20. storočia (napr. Štefan Nosáľ, Juraj Kubánka, Martin Ťapák, Oľga Chodáková, Štefan Tóth), druhá generácia 60. a 70. roky 20. storočia (napr. Igor Kovačovič, Milan Hvižďák, Štefan Kocák, Ján Blaho), 3. generácia obdobie od druhej polovice 90. rokov 20. storočia (napr. Marianna Svorenová, Vladimír

Michalko, Slavomír Ondejka, Barbora Morongová, Lenka Šútorová-Konečná, Stanislav Marišler, František Morong) a 4. generácia obdobie po roku 2010 (napr. Štefan Štec, Ján Michálik). E. Vargu zatiaľ nezaraďujem do žiadnej z vytýčených generácií. Ako choreograf začal pôsobiť v 80. rokoch 20. storočia, teda medzi druhou a treťou generáciou.

2. Príspevok je výsledkom výskumu, ktorý som realizovala v rámci doktorandského štúdia na Katedre etnológie a folkloristiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (v súčasnosti Oddelenie etnológie Ústavu manažmentu kultúry a turizmu, kulturológie a etnológie FF UKF).

3. M. Leščák a S. Švehlák však v štúdií uvádzajú: „Popri ďalej existujúcich formách autentického folklóru sa výrazne uplatňujú *rozličné* stupne štylizovaného folklóru, *najmä*: a) citácia autentického predlohy, b) imitácia, c) prekomponovanie“ (Leščák – Švehlák 1976: 13, zvýraznené autorkou). Autori teda teoreticky rátať aj s inými formami a prístupmi k štylizácii a striktná vyhranenosť, s akou sa dnes stupne štylizácie interpretujú, nemusela byť pôvodným zámerom autorov. Bližšia špecifikácia iných foriem a prístupov však v ďalších prácach oboch autorov abscentuje, sústreďujú sa iba na spomínané tri stupne štylizácie.
4. V rokoch 1960 – 1969 sa v odbornej literatúre stretáme s nasledovnými opakujúcimi sa výhradami voči nedostatkom umeleckej tvorby neprofesionálnych súborov na Slovensku: povrchnosť pri zachovávaní regionálnej čistoty tanco (Zálešák 1965: 60), imitácia choreografií profesionálnych súborov (Zálešák 1965: 85), nedostatočná pohybová príprava tanečníkov v súboroch (Kovačovič 1966: 210), predstieranie tvorby a kradnutie kompozičných prvkov (Dúžek 1966: 179), banalita, gýčovosť námetu, lacné efekty, nevhodne volené výrazové prostriedky, nedbalé oblečenie (Jelínková 1966: 118), nedostatočná nápaditosť tanečno-scénickej práce, pohodlný prístup ku choreografickej tvorbe, šablónovité postupy v tvorbe. V období 1970 – 1989 sa v pripomienkach k umeleckej tvorbe súborov popri už spomínaných nedostatkoch zdôrazňovalo málo komorných choreografií, absencia prirodzeného viazania motívov, fádne, hranaté a neprirodzené sa vyvíjajúce priestorové útvary (Zima 1980); schematickosť, symetrickosť choreografií (Kyseľ 1982); snaha o efekt, pričom sa nedodržiava forma tanca (Kyseľ 1979). Pripomienky odborníkov ku choreografickej tvorbe druhej polovice 20. storočia sa niesli výrazne v požiadavkách zakomponovania viac „autentických“ prvkov do choreografickej tvorby v rámci formy, obsahu i estetiky interpretácie, t. j. vysoko esencionalizované choreografické prístupy pozmeniť a priblížiť výrazu tradičnej tanečnej kultúry.
5. „Termín *interiorizácia* pochádza z oblasti sociálnej psychológie. [...] Je to proces pochopenia, akceptácie a zžitia sa s určitým javom, aplikovateľný aj v procese výučby piesne či akéhokoľvek folklórneho materiálu.“ (Jágerová 2014: 41 – 42)
6. Rozhovor, žena (1964), 6. 8. 2020.
7. V texte rozlišujem scénický ľudový tanec a folklórny balet. Termín „folklórny balet“ vnímam v zmysle definície E. Reblinga, ktorý ho definuje ako „scénicky pretvorený tanečný folklór, ktorý interpretuje na javisku ľudový tanečný súbor“ (Rebling 1986: 32). Vznikol ako nový druh scénického tanečného umenia v 30. rokoch 20. storočia v Sovietskom zväze v interpretácii Ústredného súboru piesní a tancov Sovietskej armády pod vedením Alexandra Alexandrova, tanečnej skupiny Štátneho akademického ruského ľudového súboru Chóru Pjatnického a Ľudového súboru piesní a tancov I. Mojsejeva. Na javiská tak priniesli nový spôsob vitálnej a strhujúcej interpretácie tanečného folklóru (Rebling 1986: 32). Naproti tomu chápem „scénický ľudový tanec“ ako inscenovanie tanečného folklóru so zachovaním všetkých jeho štylotvorných znakov (tanečnej techniky, tanečnej estetiky a všetkých tanečnoantropologických znakov). V kontexte diskusií o štylizácii tanečného folklóru a zmien, ktoré v tejto oblasti i v oblasti estetiky tanečného javu na scéne nastali po roku 2000, budem v texte používať termín folklórny balet v definícii E. Reblinga, teda ako druh javiskového stvárnienia tanečného folklóru, ktorý sa využíval najmä do roku 2000, a termín scénický ľudový tanec aktualizujem z pohľadu zmien, ktoré nastali v javiskovej interpretácii tanečného folklóru na Slovensku po roku 2000.
8. Zdroj: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/tradicna-kultura/>.
9. Rozhovor, muž (1971), 13. 8. 2020.
10. Základy techniky klasického tanca boli položené už v roku 1661 po založení Kráľovskej akadémie tanca v Paríži (Skácelová 2017: 50).
11. Rozhovor, muž (1976), 13. 8. 2020.
12. Rozhovor, muž (1947), 17. 12. 2020.
13. Vedenie FS Hornád neskôr tvorilo tanečné jadro KMAF.
14. V roku 1989 zaniká FS Dargov. Po trojročnej prestávke sa súbor obnovuje s novým menom a organizačno-umeleckým vedením.
15. Festival, ktorý sa konal v rokoch 1995 – 2015.
16. Rozhovor, muž (1971), 10. 7. 2020.
17. Rozhovor, muž (1979), 25. 1. 2017.
18. Napr. < <https://www.youtube.com/watch?v=chPmUJFF3a4>>. Za touto iniciatívou stojí V. Michalko, jeden z hlavných iniciátorov vzniku Archívu ľudovej kultúry, ktorý supluje činnosť štátnych inštitúcií (napr. Ústavu hudobnej vedy SAV) v postupnom digitalizovaní a následnom sprístupňovaní audiovizuálnych materiálov z terénnych výskumov verejnosti. Nedostatok verejne dostupných prameňov určených odbornej i širokej verejnosti sčasti kompenzuje realizácia digitalizačného projektu financovaného z Operačného programu Informatizácia spoločnosti – Prioritná os 2 – Rozvoj pamätových a fondových inštitúcií a obnova ich národnej infraštruktúry. Výstupy súvisiace s prejavmi tradičnej kultúry sú sprístupnené na portáloch ww.slovakiana.sk a www.fondtlk.sk.
19. Rozhovor, muž (1971), 30. 7. 2020.
20. Prvý ročník Šaffovej ostrohy sa uskutočnil 18. 4. 1993 v Dlhom Klčove. Súťaž sa začala organizovať na počesť Juraja Šaffu (1907 – 1990), významného interpreta lokálnej tanečnej tradície a rodáka z obce Dlhé Klčovo. Od roku 1997 sa súťaž organizuje ako Celoslovenská súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci pod odbornou gesciou Národného osvetového centra v Bratislave – ďalej NOC (Kocák 2012: 23 – 28).
21. Do roku 2013 získal FS Hornád v celoštátnom kole súťaže v rôznych kategóriách spolu 27 ocenení. Sólisti FS Hornád patria k jej najoceňovanejším účastníkom.
22. Viac k problematike Kocák 2012.
23. Rozhovor, muž (1971), 30. 7. 2020.
24. Výrazné zmeny v súťaži nastali aj po roku 2009, viac Kocák 2012. Súťaž prebieha v zmysle štatútu vyhlasovateľa – NOC. Na prípravu propozícií sa podieľa participatívny poradný orgán v spolupráci s odbornými pracovníkmi NOC.
25. Boli to ročníky: 1996/1997 – František Morong, 1998/1999 – Barbra Morongová, Stanislav Marišler, Lenka Šutorová-Konečná, Monika Mihočková, Lucia Ninčáková a 2000/2001 – Andrej Kotlárík (v tom ročníku bola aj Agáta Krausová, tá však v rámci Dragúnov nepôsobil).
26. Viac k problematike napr. Csonka-Takács – Havay (eds.) 2011; Murín – Agócs 2019.
27. Rozhovor, muž (1976), 13. 8. 2020.
28. Tamtiež.
29. Viac pozri na <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/cyklus-tanecky-dom-zdruzenia-draguni/>>.

LITERATÚRA:

- Babčáková, Katarína 2018. Dokumentácia tanečnej tradície ako pramenný materiál vzdelávania a scénickej prezentácie v prostredí folklórneho hnutia. In: Záhumenská, Eva – Vofanská, Ľubica (eds.). *Uchovávanie a sprístupňovanie tradičnej ľudovej kultúry v súčasnosti. Zborník príspevkov zo sympózia*. Bratislava: Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru. 34 – 45.
- Csonka-Takács, Eszter – Havay, Viktória (eds.) 2011. *The Táncház Method: A Hungarian Model for the Transmission of Intangible Cultural Heritage*. Szentendre: Hungarian Open Air Museum.
- Dúžek, Stanislav 1966. Ide o tanečné súbory. *Hudba, spev, tanec* 4 (6): 179.
- Jágerová, Margita 2014. K vybraným problémom speváckej praxe. In: Ambrózová, Jana (ed.). *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a riešenia. Zborník z vedeckej konferencie*. Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF v Nitre. 39 – 54.
- Jelínková, Zdenka 1966. Veľa diskutujeme? *Hudba, spev, tanec* 4 (4): 118.
- Kocák, Štefan 2012. *Dvadsaťročná Šaffova ostroha*. Vranov nad Topľou: Hornozemplínske osvetové stredisko.
- Kovačovič, Igor 1966: Ukážme si správnu cestu. *Hudba, spev, tanec* 4 (7): 210.
- Krausová, Agáta 2014. Analýza ľudového tanca. In: Ambrózová, Jana (ed.). *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a riešenia. Zborník z vedeckej konferencie*. Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF v Nitre. 101 – 138.
- Kysel, Vladimír 1979. Prehľad folklórnych súborov. *Rythmus* 17 (11): 10 – 11.
- Kysel, Vladimír 1982. Amatérske folklórne súbory v roku 1982. *Rythmus* 20 (12): 10 – 11.
- Leščák, Milan – Švehlák, Svetozár 1976. Folklor ako umenie socialistickej spoločnosti. In: Leščák, Milan (ed.): *Folklor a scéna. Zborník príspevkov k problematike štylizácie folklóru*. Bratislava: Osvetový ústav. 7 – 18.
- Morongová, Barbora 2017. Dragúni a tanečné domy na Slovensku. In: Juhász, Eszter (ed.). *Ľudový tanec ako súčasť systému tradičnej ľudovej kultúry – ideológie vo folklórnom hnutí. Zborník príspevkov z III. Medzinárodnej konferencie o súčasnom stave problematiky pedagogiky tradičného ľudového tanca, hľadanie východiskovej cesty*. Levice: Regionálne osvetové stredisko v Leviciach. 57 – 66.
- Murin, Ivan – Agócs, Gergely 2019. Aplikovaná folkloristika v Maďarsku na príklade Táncház - módszer. *Národopisná revue* 29 (1): 56 – 64.
- Rebling, Eberhard 1986. *Abeceda baletu*. (Preklad vybraných kapitol). Bratislava: VŠMU –Hudobno-tanečná fakulta.
- Skácelová, Daniela 2017. *Teória tanca pre konzervatóriá*. Nitra: Forpress.
- Shay, Anthony 2002. *Choreographic Politics*. State Folk Dance Companies, Representation, and Power. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Zálešák, Cyril 1965. Ideme správnym smerom? *Hudba, spev, tanec* 3 (3): 59 – 61.
- Zálešák, Cyril 1965: Ideme správnou cestou? *Hudba, spev, tanec* 3 (4): 85 – 86.
- Zima, Štefan 1980: Usmerňovať prácu folklórnych súborov. *Rythmus* 18 (4): 10 – 11.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- „Cyklus Tanečný dom združenia Dragúni.“ Zoznamy NKD [online] [cit. 9. 2. 2023]. Dostupné na: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznam-nkd/cyklus-tanecny-dom-zdruzenia-draguni>>.
- Kovářová, Miroslava 2016/2017: „Vedúci Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku.“ *Tanečný kongres – Tanec.SK 2016/2017 a odborné sympóziá* [online] [cit. 14. 3. 2023]. Dostupné na: <<https://www.vsmu.sk/htf/katedry-a-pracoviska/centrum-vyskumu-htf/zborniky-tanec-sk/>>.
- Ondejka, Slavomír 2016/2017. „Ervin Varga – choreograf a pedagóg ľudového tanca.“ *Tanečný kongres – Tanec.SK 2016/2017 a odborné sympóziá* [online] [cit. 14. 3. 2023]. Dostupné na: <<https://www.vsmu.sk/htf/katedry-a-pracoviska/centrum-vyskumu-htf/zborniky-tanec-sk/>>.
- „Pozdrav z ľudu pre Ústav hudobnej vedy SAV.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 5. 2021]. Dostupné na: <<https://www.youtube.com/watch?v=cHPmUJFF3a4>>.
- „Tradičná kultúra.“ *Elektronická encyklopédia* [online] [cit. 20. 3. 2021]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/tradicna-kultura/>>.

Summary

Ervin Varga and Implementation of the Elements of Particularism in the Practice of Folklore Revival Movement in Slovakia after 2000

The study deals with the development of dance folklorism in Slovakia after 2000. Attention is mainly paid to Ervin Varga (1955–2013), a leading choreographer and dance teacher, whose artistic activities started in the 1980s the process of implementing the elements of particularism in the performance, teaching and choreographic practice. He was a mentor and partially also a primary role model for the incoming generation of dance teachers, choreographers, and performers of two influential Slovakian civic associations – “Dragúni” from Bratislava and “Klub milovníkov autentického folklóru” from Košice – in their teaching and artistic practice. The study is based on the theoretical concept of essentialisation and particularisation by the American dance theorist Anthony Shay (2002). Using this concept, he replaces the traditional way of thinking about stylisation in dance and its theoretical reflection in three stages – quotation, imitation, and re-composition – which were introduced into the professional discourse of Slovak folkloristics by Milan Leščák and Svetozár Švehlák in the 1970s. The study elucidates the contribution of Ervin Varga to the choreographic, teaching and performance practice in folklore revival movement in Slovakia after 2000 and defines basic features of particularism in dance folklorism after 2000.

Key words: Dance folklorism; folklore revival movement in Slovakia; stylisation; choreography; staged folk dance.

SPACES OF FOLK DANCING BEYOND THE (SLOVENE) FOLKLORE ENSEMBLE STAGE

Rebeka Kunej (Institute of Ethnomusicology, Research Centre of the Slovenian Academy
of Sciences and Arts)

Today, the term and concept of ‘folk dance’ (in Slovene *ljudski ples*), in the way it is defined for the 20th century by the Slovene ethnochoreology,¹ generally no longer lives in its ‘original’ but only in its ‘secondary, imitated’ life (cf. Kunej 2012: 11). In other words, the contemporary use of the term is closely related to Andriy Nahachewsky’s concept of reflective dance, which refers to “any dance in which the participants make conscious references to their tradition’s past in current performances” (2012: 26). Its particular life unravels within folklore ensembles (in Slovene *folklorna skupina*) and their stage productions, but also in other spaces and settings. Folk dance and/or music are terms that are avoided by researchers these days, and yet appear rather uncritically in the public discourse and outside of scholarly debates. Academia likewise—despite a propensity to circumvent, in writing at least, though not necessarily in conceptual theory—continues to use them, in a shy and reserved manner: mostly when it wishes to limit the field of its inquiry, and/or separate the domain from the other genres. The distinction between popular and folk music is problematic though it remains in use, in the way Miha Kozorog loosely employs it “in its conventional sense, to distinguish between music made with reference to mass media (i.e., popular music) and music performed and transmitted detached from the mass media context (i.e., folk music).” (2018: 91) In contrast to the adjectives ‘contemporary’, ‘modern’ for dance or ‘popular’ for music, the use of the adjective ‘traditional’ or ‘folk’ often appears unwanted (cf. Morgenstern 2021).² In the purist frame, without any adjective that might delimit research interest into music and dance practices in terms of genre, place, time or some other aspect, we inadvertently venture into the unmanageable.

Similarly, Anthony Shay avoided the redefinition of the term folk, ethnic, or vernacular dance, when he proposed the usage of unified terminology and the term ‘ethno-identity dance’ for the description and analysis of “the genre of staged and presentational traditional, folk, and popular dance” (2016: viii). According to him, this term includes “all attempts to display some kind of ethnic identity through

dance representation” (Ibid. 14) that may be found in festive or concert settings, tourist contexts, and competitions; belonging to a vast spectrum of staged traditional or folk dances as a separate genre. He points out the various motives encouraging individuals to participate in dance events, either as performers or viewers (audience), exposing in his book three in particular: sex, profit, nation. An important aspect of ethno-identity dance genres is that they are used primarily for purposes of representation and self-presentation, and invariably refer to some form of dance that is associated with specific ethnic identities. Shay considers the term folk dance to be oversaturated among the public and in academia, and proposes instead the term ethno-identity dance, which encompasses stage versions of traditional dance without implying that it is ‘less than’ or ‘not as authentic’ as other dance genres (Ibid. 10). The use of the term ethno-identity dance seems very useful, when we analyse dances that have already been heritagised and refer to past-ness and Sloveneness. They may even overlap to some extent with contemporary folk/traditional dance, which are not labelled as folk dance, but are still a constitutive part of today’s (dance) folklore—unofficial lore of any group of people, their “artistic communication in small groups” (Ben-Amos 1971: 13). Folk dance in Slovenia has experienced repertoire changes and the dances that are currently performed in informal situations are beyond the focus of this study. It should be emphasised that understanding these dance practices as folk dances is not primarily about ethnic (or regional) identification, as these tensions are evident in practices that Shay calls ethno-identity dances.

The diversity of related dance settings and practices has sporadically been part of my research interest for the past twenty years. In particular, this article focuses on the happenings in Slovenia in the past decade, since I do not wish to limit myself to the current situation due to the post-Covid era where the dance scene has not completely recovered yet, or might experience new transformations. The article’s foundation is my participatory observation at many events of this type (in a few I also had a more

active role), complemented by the overview of literature, journals, and digital sources (websites, social media).

In the Slovene space, the term 'folk dance' is still frequently connected with the work of contemporary folklore ensembles and what they represent on stage. The tendency to replace the term with 'folklore dance' is misleading, since it is not a matter of dance folklore but folklorism or—if you wish—a particular revival, characteristic especially for the former European socialist states (cf. Stavělová–Buckland 2018). Though in folklore groups, the perspective of origin is grounded in knowledge of dance culture in the past, and of folk dance as a subject, their stage product is a modern creation of contemporary time. The article focuses not on the primary activity of folklore ensembles, but explores other spaces of dancing folk dances or ethno-identity dances outside of the established stage production of the folklore ensemble. Can these spaces be understood as an exit from cultural politics and the established operation of folklore ensembles and a search for idiosyncratic directions, or merely as a refined upgrade of the developments of these same cultural politics?

Folk dance as an artistic performance

From the Second World War to the current day, folklore ensemble engagement in Slovenia has been part of activities connected with leisure or amateur cultural activity. These activities were directed throughout within



Conventional stage performance of a folklore ensemble: *Folklorna skupina Klas*. Horjul, 26 November 2022. Photo Rebeka Kunej

institutional frames, by an expert organization that, both in times of socialism and later, changed its name but never its mission (more on this: Kunej and Kunej 2019: 116–117). Today this is the Republic of Slovenia Public Fund for Cultural Activities (JSKD, *Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti*), which similarly to other domains of amateur culture (theatre, choir singing, wind orchestra etc.) offers expert assistance and support to 'folklore activity' (*folklorna dejavnost*), as contemporary amateur activity of folklore ensembles is characterized, offering workshops for members of folklore ensembles and financial support to ensemble projects reaching beyond the local boundaries. The tendency of the institution towards growing expertise and professionalism is also reflected in its name, since they have discarded the former adjective "amateur" from their title. In parallel, a drive has been emerging for greater artistic creativity within folklore ensembles. According to one of the main ideologues and promoters of the novel approach, the older one "placed folk dance ensembles alongside museum activities. The model was specifically based on a positivist understanding of sources for dance" (Simetinger 2022: 47), while the newer brings more artistic freedom and choreographer's creativity, no longer bound to historical sources but rather following the theatrical and dance rules of the stage performance. To note, the past has performed some rare but successful attempts of quite radical artistic interventions in the interpretation of dance folklore as well; although their creators did not conceive them as activity of the folklore domain, but oriented their artistic practices into the field of the contemporary dance genre. One of such cases, drawing inspiration from folklore, was the project *Dance Macabre – Ples življenja* by the authoress and choreographer Saša Stapski Dobravec, taking place in the years 2001–2005 and featuring dancers of a folklore ensemble.³

Ana Eterović's position that the work of folklore ensembles must "absolutely be moved out of the drawer in which it resides with festive and nationalistic-rustic stereotypes, emancipating and setting it abreast the other dance and stage genres as equal" (2010: 27) is becoming predominant, and thus folklore activity, and with it presentations of traditional dance on stage, are morphing into a kind of imitation of other art genres, following their aesthetic preferences. In this, folklore presentation appears unable to discover its particular singular aesthetic, which might empower it and confer integrity. Thus, it is becoming

increasingly a poor copy of contemporary dance performances, introducing elements of dance forms beyond folk dance tradition while staying traditional(istic) on the level of costume, or perhaps featuring within performances sooner understood as dance-folklore theatre show than the act of a folklore ensemble. In this, their creators lean primarily on their own creativity and artistic (untapped) potentials acquired through education and participation in various artistic fields (e.g. the milieu of classical or folk-pop music, dance education in classical ballet, training in competitive jazz-ballet, figure skating), and not arising from the (nearly) forgotten practices of traditional folk dance proper, its function in society and, not least, its specific aesthetics. Symptomatically, this idea shift also reveals itself in the terminology employed within the folklore activity itself: the adaptation of traditional folk dances to the stage, which was once called 'staging' and meant a passive transposition of folk dance practices onto the stage, is now replaced by 'choreography', by which creators aim to signify that the performance is an original work where choreography is understood as invention, design, composition and structuring of dance into a harmonious artistic whole, for which traditional folk dance is only an loose inspiration. The choreographic handling of folk dance inspiration is not problematic per se, but only becomes so when one

finds oneself in the milieu of folklore activities and not on the field of artistic stage productions.

Folk dance competition—or its transformation?

Conceptualizing each traditional folk, vernacular culture as unique, comparisons and competitions between them appear nonsensical and unjustified. However, with the conceptual shift in the folklore activity in Slovenia, which placed at the forefront the creativity of the choreographer and artistic expression rather than the preservation of the local dance and music heritage, a recategorization of former annual overviews of folklore ensemble activity from exhibition review shows (for more see Kunej 2018) into competitive shows has also occurred, culminating in the selection of the ten best folklore ensemble choreographies competing in a day-long national championship. This phenomenon, which in itself calls for a standalone study, will remain just mentioned here as it exceeds the purposes of the discussion at hand.

Almost in parallel with the requalification of the national review show of folklore ensembles into a competition, one of the folklore groups had the desire to organize its own competition of couples in folk dance (in Slovene *Tekmovanje parov v ljudskih plesih*). It would be erroneous to expect that the aim of the group was to thus encourage and preserve folk dance in the presented form as a heritage of past dance practices. In



The first performance of the production „Dance Macabre – Dance of Life“ entitled „Three Frescoes“ was staged in the Church of St. Joseph in Ljubljana in 2001; the performance of the choreography „Second Fresco: Dance of Death“. Source: <https://www.youtube.com/watch?v=zErTL-JrwBM&t=16s>



5th Competition in couples in folk dance, performance of choreography „Na prvo žogo“. Medvode, 17 November 2018. Source: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhcDVBm5h6g>

contrast to this, or to the practice that is, for example, familiar elsewhere like in Norway, or in the Czech Republic in terms of the *verbuřk* dance (cf. Teturová 2020), the Slovene competition is intended to be for an upgrade of it, the artistic intervention of the choreographer and reinterpretation of the performing dancers (and musicians). The idea to showcase couples dancing short choreographies, which draw inspiration from folk dance tradition, is actually an echo and adaptation of the Croatian competition *Drmeš, DA!*, whose conceptual father is Goran Knežević (Drmeš-DA-Poziv). His music and dance education company Ethno from Zagreb has been organizing this type of competition in Croatia since 2008. Both competitions are now connected, whether it be through shared guests-jurors or mutual exchange of performers in the exhibition part of the event.

In the Slovene version of the competition, folk dance is a means to present modern creative ideas and stories which interpret the past to a lesser degree, distancing themselves from it consciously to get closer to the contemporary audience. Indeed, the jury of its premiere edition aimed for “a bolder choreography, more free-flowing ideas, something to say with dance, something to show, a deeper physical and artistic expression in the couple” (Ferenc Trampuš 2015: 161), and the next edition already proved to be a step in that particular direction. The following ones were even more so. Competition entries, now often named simply ‘folklore miniatures’, are characterized by a conceptual leap compared to ‘classic’ choreographies of folklore ensembles, with increasingly fewer dance movement motifs faithful to the traditions of folk dance, and growing innovations and creative figures; the choreographer’s narrative is at the forefront, with dance—now in its broadest sense—becoming an expansive means of communication.⁴

The competition, supported throughout by the JSKD and intertwined with many personal ties between the ensemble’s official representatives and their patrons or counsellors, appears to be an extension of JSKD’s idea realized in a particular folklore ensemble. This is partly revealed by the composition of its first expert jury—all of them were former dancers of the ensemble whose views strongly influenced the work of the group and folklore ensemble politics in general: the first was then the ensemble’s artistic director, the second a long-standing member with experience in judging figure skating and roller skating competitions, and the third an

expert consultant for folklore activity at the JSKD. This jury devised the judging criteria, based on assessment of technical display (40% of the mark) encompassing the difficulty of the choreography, its design and the couple’s technique; and execution—artistic interpretation (60%) comprising expressive depth and delivery, overall presentation of choreography (including costume), and general impression (Ferenc Trampuš 2015: 161). The competition rules dictate that entries must be shorter than 4 minutes, intended for a single couple meaning two to four dancers at most. Dances being (re)created in the choreographies must originate in the Slovene ethnic territory and may be reconstructed, stylized freely, or faithful to the record. Choreographers may include any number of dances, and neither live musical accompaniment nor costume are mandatory. Appearance can be sensibly stylized in accordance with the whole.⁵

The competition, which began in 2014, reached its pinnacle in the year before the Covid pandemic. 10 pairs entered the first edition in 2014, half as many the next year, and then increasing numbers at subsequent editions so that 15 pairs competed in 2018. The cause for this record number is also that it was the year when preparation of a couple choreography was part of the exam obligations of attendees of the third-level seminar for folklore ensemble leaders, dance teachers and choreographers, organized by the JSKD for the purposes of the sector. The anti-Covid measures strongly impacted these activities: the 6th edition was cancelled in November 2019 due to lack of entries, with the same reason stated next year when it was postponed to February 2021. Lack of press releases shows it failed to occur then, too. The organizers are stating they will continue with the competition at an unknown later date.

In the audience it addressed, the competition triggered mixed emotions and conflicting opinions. On the one hand there were some positive responses from larger folklore ensembles, who tend to cooperate with the organizing team in general, as well as the proponents of ‘upgrading’ folk dance for the stage. The competition can also be understood as an attempt to include people completing the folklore seminar into real choreographic work, offering them a chance to display their talent, or as one of the organizers of the 5th edition said in an interview:

“We wish to encourage creativity in the authors, especially the young, and give them another venue where they can develop, test their ideas and knowledge while

not being limited, enjoying manoeuvring room. The core wish is to prove that folklore may have a broader appeal. Another is to recognize those individual extraordinary ensemble dancers who might have previously blended in with the crowd.” (Kalan 2018). Another, less vocal camp, disapproved of the competition, stating it operated against their ideas on the mission of the folklore ensemble or the proper way to transfer traditional dance to the younger generations.⁶

It is certainly one of the possible forms of popularisation, and especially the free artistic interpretation of past dance forms. In the general professionalization and specialization of all activities, when folk dance, too, is increasingly transforming from a social and ritual dance event along commercial vectors, becoming a market commodity, the monetary prize is a sensible consequence.⁷ Not least, the competition represents a modern attempt to exploit the folklore dance outside the established contexts of its representation. It is free-form, independent, different artistic expressivity beyond the folklore ensemble, and so it would be apt to give it another name since the dance couple is not competing in folk dance but, in relation to the narrative and given the rules of the stage, establishes a folklore-motion theatre dance performance, perhaps heralding a new artistic discipline in the field of amateur culture in Slovenia.

From generation to generation—and into the classroom

In the modern age, folk dance is perpetuated not only as a tradition but is also marked by an institutional transmission of knowledge and skills, where the space of practicing traditional dance forms (but not their contextual aspects) is created by the education sphere.

On the one hand we can speak of specific spaces of education for the needs of folklore ensembles, as represented by the regular rehearsals of several hundred folklore ensembles in Slovenia, where generally only the choreographed dances which the groups intend to perform in public or in staged presentations are practiced. Folk dance rehearsal venues hold (weekend) schools for folklore ensemble leaders and other workshops intended for ensemble memberships. In recent time these education sessions, in line with the general trend, focus more attention on didactics, artistic structure and interpretative horizons of dance tradition rather than its faithful past forms.

On the other hand, a sizeable space for dance in the institutional education framework is created as part of its vertical axis, especially in primary education. In elementary school it can take the form of extracurricular activities alongside regular education, as a school folklore ensemble or supplementary learning activities. Both are possible in those schools where there are trained instructors among the staff, or the activity may be led by an external instructor.

Within the framework of compulsory schooling, dance is found in the curricula of two subjects: music and sport. Among the general goals of music education in primary school, two appear to be most related to the dance tradition, namely: (1) shaping a positive attitude towards Slovene and world heritage and (2) expressing musical experiences and representations through movement, dance, visual arts, and speech. The general goals of sport education that relate are for example: (1) conscious control over the body in the performing of positions and movements and (2) promotion of motor creativity (Stres 2019: 59–60). However, there is a sizeable difference between the stated and the real, between theory and practice in this regard. More than anything, it depends on the affinity of the individual teacher. Thus some primary schools, owing to educated and folk-dance supportive teachers, are spaces where folk dance continues to live, though in different circumstances, and knowledge about it is transferred in new paradigms. In this, some teachers place a great deal of attention on local music and dance folklore, promoting its positive heritage valuation in the children and the local community as a whole.

In secondary education, content related to folk dance is diminished. It does, though, appear in the second year of the Upper Secondary Ballet School as part of the Character and Folk Dance course, and then at the University of Ljubljana: at the Faculty of Sport in the first cycle sport teaching program under a Dance course, and at the Academy of Music at the second cycle music teaching program under a course called Folk Instrumental Music and Dance. In addition, folk dance appears among the content of additional training for primary school teachers.

Dancing for money—the commodification of traditional folk dance

Today, folk dance can also be a market commodity, particularly for the purposes of tourism. Aside from folklore festivals which are simultaneously tourism events,

there is the typical small-dance group performance in inns, intended for the presentation of folk dance alongside the selection of food and drink. These events are a compromise between the requests and expectations of consumers in respect to the Slovene folk culture, and the protagonists' notions on what it is sensible to perform in such limited settings.

With the involvement of folklore ensemble members, spaces emerge in the tourism environment serving foreign guests, where meals are accompanied by dance performances (or even active participation) featuring dances from the treasury of folk culture. Folklore ensembles often view such performances as second-rate, due to the smaller number of performing couples than usual, the ad-hoc and incomplete cast of musicians and/or costumes at times, and a repertoire that largely caters to attraction and popular sensibilities. All this has a tendency towards banality, rooted in the whims of tourists and a lowest-common-denominator logic of public appeal. With some irony, we might view it as a particular artistic adaptation to mass tourist consumption. A fitting example is the folklore ensemble appearances in one of Ljubljana's oldest restaurants, the Šestica. Such tourist exhibitions are performed for payment, usually utilized by individual ensemble members to provide their own contribution towards upcoming tours—visiting appearances at folklore festivals abroad.



*Dancing at the Bela Krajina Dance House. Črnomelj, 5 December 2017.
Archive: Zavod za izobraževanje in kulturo Črnomelj*

Another example is at the Sodar's Homestead in Bodešče near Bled, which is one of Slovenia's most highly frequented tourist destinations. Part of their history theatre—as the program they run might be called—also includes folk dance and music. Their website invites audiences thus: “Our experience is based on the presentation of Slovenian cultural heritage, connecting the countryside and cuisine. This way, visitors can experience something new, unique, memorable and boutique.” They promise guests they will be able to “listen to and sing traditional folk songs, dance traditional dances and experience festivities in the Gorenjska region, rounded off by a garment from the time of France Prešeren (first half of the 19th century).” (Sound of holiday). The agritourism farm offers various themed days according to the season and the possibility of organizing themed events for closed groups. In the folk dance traditions, there is the standing practice of paying musicians to play at dances. Today, people normally pay to watch presentations of folk dance instead. As a commodity, folk dance pursues mainly presentational forms, and participatory ones only infrequently.

Dance houses

Dance houses appear to be excellent settings to accommodate the life of traditional dance outside the boundaries of the folklore ensemble, in principle at least. Slovene dance houses arose in a mimicry or glocalisation of the Hungarian *táncház*, and were initially closely connected to the contemporary Cultural Society Folk Slovenia⁸ that, on the initiative of Roman Ravnič, strove to implement in Slovenia the practice from its neighbouring country, then already well recognized in the global sense and eventually, in 2011, entered into the UNESCO list of good safeguarding practices. Despite Hungary's proximity the houses were established relatively late in Slovenia; the first, trial dance house took place at the assembly of the society's members in late 2000, while the proper start of the Slovene Dance House project is considered to be 2001, when the dance house was organized five times between March and December. In the following years, with the financial support of the Ministry of Culture and/or the JSKD, between two and five events were usually organized per year, most often in Ljubljana and exceptionally in other parts of the country. The political idea of being an alternative to Soviet-style choreographed stage

presentations of dance folklore and a subculture (see Balogh—Fülemile 2008; Diószegi 2008), which carried and energized the Hungarian dance houses, was absent from the background of Slovene implementation.

Though an initial idea to exit the framework of folklore ensembles had been present in folk dance for some time, it was losing influence due to the specificities of its current space, time, and protagonists, who increasingly had experience primarily from within the milieu of folklore ensembles and their ways of transmitting dance knowledge. Svanibor Pettan (2008) divides dance house participants into three groups—musicians, dance instructors, and dancers—as opposed to my classification, which distinguishes between the presenters-leaders (usually two dance instructors and a band or group of musicians who jointly design the program of the individual dance workshop according to their own musical and dance preferences) and the participants-dancers. In the past years, the latter were university students to whom the dance house represented a practical (and often compulsory) addition to their classes in ethnomusicology, former and current members of various folklore ensembles, and a few individuals from neither group who valued participation in this type of social-educational content.

In the framework of dance houses, next to recorded variants from the field, participants also learn dances choreographed for the stage production of folklore ensembles. A lack of traditional dance practice skills is apparent, these being unavailable to the modern folklore ensembles since most folk dances have been forgotten in their primary environment.

More than a social event and a leisure activity, dance houses were becoming dance workshops/classes with a highly limited time interval, an occasional exclusivity, being also harnessed for the status of a “representative gift the society Folk Slovenia brings to the settings of various intercultural dialogues” (Pettan 2008: 91) at international scientific and expert meetings. Despite the initial cultural capital possessed by the society Folk Slovenia in its membership, their dance house project did not particularly flourish. In my opinion, their greatest contribution has been their influence in establishing two other dance house spaces several years later, which are presented below.

Leaning on the first attempts of Folk Slovenia organized mostly in the capital, the periphery began to develop its Bela Krajina Dance House in 2011 (*Belokranjska*

plesna hiša). The initiator and leader is Tadej Fink, who joined his professional work in institutional culture with his leisure activity as artistic leader of one of the region’s more active and renowned folklore ensembles. Bela Krajina dance houses take place in Črnomelj as part of the December holiday events, while in year 2022 expanding to two additional places in the region. The main purpose of the Bela Krajina dance house is the teaching of variants of the regional folk dance and its popularization. Their events are characterized by intergenerational inclusion, with a social rather than educational note.

In contrast to expectations of vibrancy of dance houses in the urban setting, in the Slovene case those in suburban and peripheral environments are more active. Attention goes to the Resian Dance House, active since 2015 near Ljubljana, whose leader is Klemen Frank. Regular monthly gatherings with Resian music and dance are being restored in the post-Covid time. This house does not wish to be an echo of the Slovene Dance House, though some of its members had been involved there as well, but is driven by enthusiasm over the archaic Resian dance and music, the legacy of Slovenes in the Resia Valley in Italy. What is specific about the Resian Dance House is that it welcomes bands from Resia or those from Slovenia playing Resian music, while at times leaving door opened to recorded Resian music, too. I believe most participants in this dance house express



Dancing at the Resian Dance House. Sinja Gorica, 21 April 2022. Photo: Drago Kunej

a conscious divergence and counter-point to the folklore ensemble, being proponents of the Balfolk movement present in the European space, or holding affinities for pre-Christian naturist traditions.

The Resian Dance House shows most parallels with dance houses in the Hungarian space—it invites carriers of tradition from their primary environment, and being positioned in the club acts as a subculture and not just as a limited-duration ‘cultural event’ of periodic didactic appearance. Other dance houses in Slovenia occupy spaces such as university halls, museums, cultural centres, or the rehearsal spaces of particular folklore ensembles. Naturally, all of them are limited in repertoire, marked by a regional selection of dances rather than a repertoire shaped by a particular genre, historical tradition, or content.

Dance feasts *veselice*

The customary setting of one day outdoor village festivals—*veselice*, whose participants (organizers, musicians, dance audience) largely do not associate them so much with tradition as with contemporary entertainment, are the village feast spaces (for more see Kunej 2014). Village feasts have their roots in dance events connected to the village patron’s name day celebration. The major role of unmarried village lads in their organization was

increasingly substituted at the end of the 19th century and replaced by voluntary societies, initially firefighters’ societies, which secured necessary funding for their operation and existence through the organization of dance events. Traditionally, one local community prepares one dance annually. Dancing is then part of a broader social event, whose intent is merrymaking and the collection of funds for a specific voluntary society in the community, and so its organizers follow commercial wishes as these entail a greater turnout, more food and drink sold, more profit made and so more resources for the society. An essential element of any such setting is live dance music performed by a band, from the genre of folk-pop or popular Slovene music (which does not necessarily mean exclusively Slovene music will be played, but also evergreens and popular songs of the broader Yugoslav area). Hiring a folk-pop ensemble means dancing the polka and waltz, two dances rooted in tradition, though in the spirit of a modern dance event rather than folklore. It is therefore not surprising that in 2008, a project was conducted titled *Folk Dance to Every Feast*⁹ with which members of a folklore ensemble, with the support of the JSKD, wanted to implement the dance house concept to the feast sites as well, though without tangible results. This was indirect proof that most of those present do not perceive dance at the feast as traditional folk dance.



At the firefighters’ feast *veselica*, a contemporary form of dance entertainment in the countryside. Vrzdenc, 24 June 2012



Dance atmosphere at the firefighters’ feast *veselica*. Bukovšek, 30 July 2022. Both photo: Rebeka Kunej

Conclusion

The dance spaces of folk dance in Nahachewsky's term reflective dance in Slovenia beyond the folklore ensemble stages are changing their contextual frames, seeking new expressive possibilities. In the 21st century, this process increasingly manifests between the institutional educational framework and the sphere of arts on the one hand, popular culture with its economic-existential motives on the other, and the tradition proper, which as the third axis of this coexistence and intertwining of manifestations draws from the aesthetics of its predecessors with its bearers' wish to pass it on to the coming generations as cultural heritage, instilling in them interest and admiration. Today, folk dance

cannot be perceived merely as a fossilized form of the past, but as a dance heritage paving its way towards new future possibilities. In this we must take the fact exposed by Rodney Harrison into account that heritagisation is a creative and strategic process of selecting past events, elements, and practices which are set as mirrors of the present, and connected with specific clusters of values we wish to perpetuate into the future (Harrison 2013: 4). In this, dance is no exception, and so just as the phenomenon of folklore ensembles was part of past undertakings, the new forms presented in this article are a legitimate reflection of current ones, whose sustainability will only be seen in time.

*The article was written as part of the research projects *Folklore Revival in Post-Socialist Countries: Politics, Memory, Heritization and Sustainability*, No. N6-0259, and *In New Disguise: Changes in Traditional Music and Dance Culture in Hungary, Slovenia and Around*, No. N6-0231, and the research program *Research on Slovenian Folk Culture in Folklore Studies and Ethnology*, No. P6-0111, all funded by the Slovenian Research Agency.

NOTES:

1. The most influential and prolific Slovene ethnochoreologist to date, Mirko Ramovš, defined it as „social dances, which in Slovenia survived in the countryside until World War II, and which in certain places continue to persist, mostly among the rural people, while some of the dances (the waltz, the polka, the mazurka) were also danced in the cities“ (Ramovš 2005: 89). In particular, it marks dances of the rural population, the largest social circle of people in the past; partly since until late 19th century most of the Slovene population was of the peasant class, and partly due to the singular focus and inertia of the researchers into the dance tradition. This definition is often adopted by new generations of ethnochoreologists, who at the same time maintain a certain critical distance from it.
2. For confirmation see the call to attend the 47th World Conference of the International Council for Traditional Music, taking place in July 2023 in Ghana: the 1689-word-long invitation call does not mention the phrase ‚traditional music‘ even once. See <<https://ictmusic.org/ictm2023/>>.
3. Basic information and recordings of the performance are available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=zErTL-JrwBM>>.
4. For examples see the entry *Na pragu so stali, mrliče preštevali* (*They stood on the threshold, counting the corpses*) which achieved first place at the 5th edition in 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=SRqhlhWSmho&t=59s>), or the winning entry *Ko lutke oživijo* (*When the puppets come to life*) at the 4th edition in 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=67iPKIL6kf4&t=5s>).
5. Rules of the competition in folk dance couples are published in the call for its 6th edition. See <<https://tekmovanjeparov.weebly.com/>>.
6. The responses from the other side are mainly oral, some are also written in the Facebook group Folklorum, where members of folklore ensembles can post their events and reports about them—but also a place to informally discuss issues related to folklore activities, e.g. <<https://www.facebook.com/groups/1726658190794213/posts/2717608871699135/>>.
7. Monetary prizes amounting to 400, 300, and 200 € for the first three placements are quite a departure from the norm in folklore activity, where awards tend to be ‚honorary‘ and immaterial. At the same time the sums are comparable to those charged by some Slovene choreographers to prepare a custom choreography for a folklore ensemble.
8. The society was established in 1996 by individuals and folk music revival groups pursuing Slovene musical tradition. Later they were joined by researchers, and at the change of its president in 2001 the society expanded, transforming its purpose and goals, having added to interest in Slovene folk music also interest for world music, and in 2010 the adjective ethnomusicological to its title. In Slovene language, the society's website is available at <<https://www.folkslovenija.org/>>.
9. Available at: <https://www.jskd.si/financiranje/projektzni/projektzni_08/projektzni_08_sprejeti.htm> [accessed December 28, 2022].

REFERENCES:

- Balogh, Balázs – Fülemlé, Ágnes. 2008. Cultural Alternatives, Youth and Grassroots Resistance in Socialist Hungary — The Folk Dance and Music Revival. *Hungarian Studies* 22 (1–2): 43–62. <https://doi.org/10.1556/HStud.22.2008.1-2.4>.
- Ben-Amos, Dan. 1971. Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore* 84 (331): 3–15. <https://doi.org/10.2307/539729>.
- Diószegi, László. 2008. Historic Moments of Hungarian Folk Dance: From the Gyöngyösbokréta to the Dance House Movement. *Hungarian Studies* 22 (1–2): 3–8. <https://doi.org/10.1556/HStud.22.2008.1-2.1>.
- “Drmeš-DA-poziv.” *Ethno* [online]. Available at: <<https://ethno.hr/drmes-da-poziv/#>> [accessed December 12, 2022].
- Eterović, Ana. 2010. O »štancanju« in »ljudskosti«. *Folklornik* 6: 27.
- Ferenc Trampuš, Tjaša. 2015. Tekmovanje parov v ljudskih plesih. *Folklornik* 11: 160–163.
- Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: Critical Approaches*. London: Routledge.
- Kalan, Jasna. 2018. “Rekord na 5. tekmovanju parov v ljudskih plesih. Videli bomo plese različnih pokrajin in tematik!” *Parada plesa* [online]. Available at: <<https://www.paradaplesa.si/ujemi-korak/rekord-na-5-tekmovanju-parov-v-ljudskih-plesih-videli-bomo-plese-razlicnih-pokrajin-in-tematik/>> [accessed December 12, 2022].
- Kozorog, Miha. 2018. Knowledge of Place in Three Popular Music Representations of the First World War. *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 73: 67–94. <https://doi.org/10.7592/FEJF2018.73.kozorog>.
- Kunej, Drago – Kunej, Rebeka. 2019. Dancing for Ethnic Roots: Folk Dance Ensembles of Ethnic Minority Groups in Slovenia. *Musico-logical Annual* 55 (2): 111–131. <https://doi.org/10.4312/mz.55.2.111-131>.
- Kunej, Rebeka. 2012. *Štajeriš: Podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC. <https://doi.org/10.3986/9789612544072>.
- Kunej, Rebeka. 2014. Let's Go to Veselica, Let's Go Dancing. In Ivančich Dunin, Elsie – Foley, Catherine E. (eds.). *Dance, Place, Festival*. Limerick: Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick. 242–247.
- Kunej, Rebeka. 2018. Leaders and Followers: Artistic Leaderships and Stage Presentations of Folk Dances in a Slovenian Folklore Ensemble. In Stavělová, Daniela – Buckland, Theresa Jill (eds.). *Folklore Revival Movements in Europe post 1950: Shifting Contexts and Perspectives*. Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences. 257–277.
- Morgenstern, Ulrich. 2021. In Defence of the Term and Concept of Traditional Music. *Musicologist* 5 (1): 1–30. <https://doi.org/10.33906/musicologist.913512>.
- Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. Jefferson, N.C: McFarland & Co.
- Pettan, Svanibor. 2008. Kulturno društvo Folk Slovenija in Slovenska plesna hiša. *Folklornik* 4: 89–91.
- Pettan, Svanibor. 2010. Dance House: European Models of Folk Music and Dance Revival in Urban Settings. *Journal of Urban Culture Research* 1 (1): 128–135.
- Ramovš, Mirko. 2005. Plesna dediščina. In Prešeren, Damjana – Gorenc, Nataša (eds.). *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije. 89–91.
- Shay, Anthony. 2016. *Ethno Identity Dance for Sex, Fun and Profit: Staging Popular Dances Around the World*. London: Palgrave Macmillan.
- Simetinger, Tomaž. 2022. Dance Folklorism in the Light of Contemporary Cultural Policies in Slovenia. In Kunej, Rebeka (ed.). *32nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology: Programme and Abstracts, 29 July–5 August 2022, Brežice, Slovenia*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 47.
- “Sound of holiday.” [online]. Available at: <<https://soundofholiday.com/en/introduction/zveni-po-praznikih/>> [accessed January 5, 2023].
- Stavělová, Daniela – Buckland, Theresa Jill (eds.). 2018. *Folklore Revival Movements in Europe Post 1950: Shifting Contexts and Perspectives*. Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences. Available at: <<http://www.eu.avcr.cz/export/sites/eu/content/files/Folklore-Revival-complet-webO.pdf>>.
- Stres, Maruša. 2019. Ljudski ples v osnovnošolskih programih. *Folklornik* 14: 59–60.
- Teturová, Jarmila. 2020. Vliv Soutěže o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku na existenci a podobu tance verbuňk v etnografickém subregionu Podluží. *Národopisná revue* 30 (4): 306–316. Available at: <<https://revue.nul.cz/en/journal-of-ethnology-4-2020/>>.

Summary

The article presents spaces where Slovene dance folklore is danced, or better yet represented today, beyond the established stages of folklore ensembles. The author first brings attention to local terminological issues and quandaries, exposing how folk dance in Slovenia has experienced repertoire and contextual changes. The article does not focus on the main activity of folklore ensembles, but explores other spaces and venues of dancing folk reflective dance or ethno-identity dance outside the existing stage productions of the folklore ensembles. In this it showcases its position in artistic performances, analyses the competition of pairs in folk dancing, presents the institutional transfer of knowledge within the education sphere, evaluates dance folklore's commodification for tourism and market purposes, and looks critically at the attempts to implement the Hungarian *táncház* in the Slovene space and dance feasts. All these attempts at engagement with new settings share the aspect of seeking transformed contextual horizons to folk dance, reshaping its form in search of new expressive possibilities.

Key words: Representation of dance folklore; revival; competition; dance house; Slovenia.

LIMINÁLNÍ KŘEHKOST RAVU – AUTOETNOGRAFICKÁ STUDIE REFLEKTUJÍCÍ INSIDERŮV POBYT V TERÉNU

Eduard Adam Orszulik (Katedra tance Hudební a taneční fakulty AMU v Praze)

„Kdybych měl říct, kdy jsem v životě nejšťastnější,
tak rave je určitě jedna z těch hlavních věcí.
Cítím se šťastně a pokojně.“¹

Několikahodinový extatický tanec na repetitivní elektronicky produkovanou hudbu jsem po letech aktivní participace začal vnímat jako kontinuální individuálně-kolektivní rituál, jenž mi napomohl s autentickým sebeobjevením se, nalezením svého místa ve světě a vyrovnáním se s vlastní existencí. K výzkumnému ponoru do rave kultury a samotné rave situace mne přivedla právě tato osobní zkušenost. Zajímalo mne ještě hlubší porozumění mé vlastní participace a zároveň příčina a význam účasti dalších raverů². Tázal jsem se, zda je rave právoplatným rituálem současnosti, anebo jej lze považovat jako „pouhé“ excesivní „místo úniku z každodenní efektivity a self-managmentu“ (Fekete 2021).

Rave v literatuře

V českém akademickém prostředí se fenoménu rave kultury prozatím nekladla přílišná pozornost. Při důsledné rešerši zkoumaného pole lze však nalézt odborné texty jak ve formě diplomových prací, tak odborných studií. Výjimečným publikačním počinem je kniha *Location TBA. Dočasná utopie pražských raves 2015–2020*, jež prostřednictvím mnoha rozhovorů a převážně vizuálním obsahem sleduje významné promotérské kolektivy pořádající mohutné ravy na území hlavního města (Kontra 2021). Je také nutné zmínit diplomovou práci Kateřiny Syslové *Elektronická hudební scéna jako obraz životního stylu* (2012), zabývající se specificky třemi subžánry elektronické taneční hudby: freetekno, drum and bass a house. Na podobné téma vznikla také diplomová práce Lucie Bukáčkové *Drogy, jako součást životního stylu vyznavačů technohudby* (2007), zaměřená především na sociální skupinu mladistvých, pro kterou se techno party stala životním stylem a prioritou. Bukáčková se zabývá sociálními aspekty informátorů se specifickým fokusem na užívání drog a jejich funkci v subkultuře. Freetekno scéně se podrobně věnoval Ondřej Slačálek ve studii *České freetekno – pohyblivé prostory*

autonomie?, ve které se zabýval vývojem sledované subkultury, jejími hodnotami a idejemi, strukturou a celkovým fungováním. Opominout nelze ani studie Kláry Davidové *Rituální mejdan postmoderní doby* (2003) nebo *Zrcadlo postmoderní doby: tzv. taneční scéna* (2008) zkoumající fenomén taneční scény v městském prostředí na přelomu 21. století.

Světový kontext reflektuje publikace *Rave Culture and Religion* (St John 2004), která obsahuje patnáct studií zabývajících se fenoménem rave party v globálním měřítku. Příspěvateli jsou mezinárodní humanitní vědci, jejichž hlavní optikou ve zkoumání tohoto fenoménu a subkultury bylo zaměření se na rituálnost a především, jak je uvedeno i v názvu publikace, pohled na rave kulturu v analogii s náboženstvím. Celosvětový pohled přináší populárně-naučná kniha Jimiho Fritze *Rave Culture: An Insider's Overview* (1999), která je založena na stovkách interview s promotéry, DJi³ a ravery a zároveň na Fritzově osobní mnohaleté participaci na ravech. Ve spojitosti s mým výzkumem a jeho zaměřením je nutno uvést rovněž studii *The Beat Goes On: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture* (Gore 1997), jejíž autorka klade svou pozornost na rave kulturu v jejich počátcích na začátku 90. let minulého století.

Jak je z výše uvedených příkladů odborných textů zřejmé, v českém prostředí se sice objevují tendence zkoumat tento fenomén, ale přinášejí spíše jakýsi vhled do historického vývoje a nadále snahy o přiblížení jeho fungování. V rámci mého výzkumu usiluji o to, abych odborné i laické veřejnosti představil skutečnou esenci rave skrze autoetnografickou metodu a pokusil se tak o změnu v paradigmatu v nahlížení na rave jako na legitimní rituál současného světa.

Co je to rave?

Tuto elementární otázku si pokládám již několik měsíců a také ji kladu svým respondentům v úvodu mnou prováděných polostrukturovaných rozhovorů. Právě tato otázka se zdá být pro všechny prozatím tou nejobtížnější k zodpovězení. Zamýšlel jsem se především nad tím, zda je rave pouhým hypermoderním⁴ simulakrem a zábavou

bez hlubších hodnot, anebo opozičně právoplatnou rituální půdou pro temporální osvobození se od společenských konstruktů, prožití spirituálních zážitků, nalezení autentického bytí a osobní identity.

Zajisté lze nalézt definice, které se pokoušejí tento fenomén objektivně obsáhnout slovy, jako např. „významný celosvětový fenomén mládeže s elektronickou a rytmicky se repetující hudbou, na kterou se dlouhé hodiny tancí v pololegálních tajných lokalitách s požíváním psychoaktivních látek“ (St John 2004: 115). Rave je ovšem z mého dosavadního poznání něčím, co každý z participantů vnímá odlišně. Pro většinu respondentů je místy až metafyzická povaha ravu těžce vysvětlitelná skrze slova. Pokud se však vrátím k výše uvedené definici ravu, nelze jinak než se vůči ní vymezit především v tom, že se nejedná pouze o zábavu mládeže, ale o událost v současnosti navštěvovanou účastníky v širokém věkovém rozpětí. Také zmiňované psychoaktivní látky jsou sice přítomnou součástí ravu, ale rozhodně jej nedefinují. Mnozí z pravidelných participantů drogy nepožívají a ke změněnému stavu vědomí se jsou schopni dopracovat skrze kontinuální proces poslechu hudby v synchronizaci s fyzickým projevem – tancem.

Rave je pro mnohé synonymem pro party, ale zároveň se i v mnohém odlišuje. Raveři neboli účastníci ravu se striktně vymezují vůči mainstreamové klubové scéně, ve které se právě o tanečních událostech s elektronicky reprodukcí hudby hovoří jako o party. Rave kultura



Obr. 1. Whiskas party v Bike Jesus, raveři.
Foto Monika Stern 20. 5. 2022

a s ní spojené rave události jsou proto ve většině případů chráněny před širokou veřejností (mainstreamem), a z tohoto důvodu lze rave kulturu považovat a také o ní hovořit jako o subkultuře (Jóri – Lücke 2020: 11).

„V poslední době se snažím vyvarovat těchto mainstreamových party, řekněme, ale občas jsem se do nich dostala, i třeba z nějakého hecu, nebo ze srandy, třeba někde v zahraničí, nebo i někde v Čechách, a byla jsem z toho úplně paralyzovaná, jak to funguje.“⁶

Při komparaci těchto dvou termínů, jejichž významový obsah proniká z jednoho do druhého, lze party charakterizovat více jako zábavu majoritní populace. Jako prostor pro společenskou interakci, odreagování, uvolnění a často slouží heterosexuálním mužům také jako prostor pro „lov“.

„Holky tam jdou s tím, že se nechají na baru sbalit na drink a musí si to nějak odsloužit. Je to úplně v pohodě, nebo by to mělo být v pohodě, že se necháš pozvat na drink, ale nemělo by to znamenat, že s tím týpkem odejdeš. Tam byli ti týpci strašně slizcí a sprostí.“⁶

Pro ravery se mainstreamová party může jevit jako toxické prostředí, jež postrádá důležitý aspekt bezpečného místa (safe-space), ve kterém nejsou tolerovány žádné projevy homofobie, násilí, sexismu, rasismu, ableismu, ageismu a dalších aspektů jakékoliv diskriminace.⁷

Signifikancí ravu je jeho dlouhočasovost, kdy raveři protančí celou noc, někdy i den. Jsou plně oddáni situaci ravu a v průběhu pro ně neexistuje nic jiného než hudba a tanec zaimplementovaný do kolektivního zážitku. Rave ve své ryzosti poskytuje prostor pro nespoutanou svobodu projevu individualit, avšak s pravidlem absolutního respektu k ostatním (Reynolds 1999: 238–239). Rave bývá také spojován s illegalitou a tajností, kdy jeho konání není oficiálně povoleno, lokace není veřejně uvedena a účastníci si informace předávají pouze na úrovni komunity. Rave kultura se rozvíjela především na místech s nízkou kontrolou státu (Jóri – Lücke 2020: 10).

„Když se opravdu zamyslím nad slovem rave, tak si představím party, která jede do rána, lidi hodně tancují, je to i o drogách. Je to v něčem takový pravověrný. Jedeš ty drogy, tancuješ celou noc. Není to jen tak, že si zajdeš na drink, potancuješ si a jdeš domů. Nejdeš tam za ničím jiným, než za tím ravem. Když jdeš na mejdan, tak tam jdeš třeba někoho sbalit, nebo se nějak uvolnit po práci. Když jdeš na rave, tak si můžeš jen třeba hardcore zatancovat a jsi tam s ostatníma lidma, který to vidíš

*úplně stejně jako ty a vytváří ten dobrou crowd. Možná je to o tom. Je to více subkulturní věc než nějaký obecný pojem pro jakoukoliv party. Taky to souvisí s hudbou. Rave je více tvrdá a repetitivní hudba.*⁴⁸

Rave, hudebně-taneční událost lze považovat za liminální utopický environment⁹, kde se navzájem setkávají respektující se lidé různorodého etnického původu, genderu i rozdílných sociálních vrstev. Taneční parket se stává sekulárním rituálním místem emancipující svobodu.

Raver jako autoetnograf

Autoetnografie, jak o ni hovoří americká antropoložka Carolyn Ellisová, je etnografická metoda, která se zaměřuje na osobní popis výzkumníkovy zkušenosti v terénu (auto), jež probíhá ve zkoumané kultuře (etno) a je zaznamenávána skrze systematický záznam psaní (grafie) (Ellis 2003: 26). Ellisová dodává, že „podobně jako etnografie, autoetnografie odkazuje na proces, stejně jako na to, co je výsledkem procesu“¹⁰ (Ellis 2003: 32). Tato definice tedy hovoří o tom, že výzkumník sám se stává svým vlastním objektem výzkumu, ukotveným ve zkoumaném sociokulturním prostředí. Výzkumníkova (auto) deskripce vlastních zkušeností reflektuje pobyt v daném terénu a skrze ni má možnost přiblížit zkoumanou kulturu čtenářům na velmi osobní a intimní rovině.

Zvolení metody autoetnografie se mi od počátku mého výzkumu jevilo jako náležitá volba. Sám jako čtenář dávám přednost odborným textům popisujícím a reflektujícím vlastní prožitou zkušenost. Metoda autoetnografie díky velmi osobní formě psaní nemusí být každému výzkumníkovi příjemná. Autor/výzkumník jde s „kůží na trh“, odkrývá své nitro světu, což může být nadměru senzibilní záležitostí, kterou si nepřeje podstoupit.

Po formální stránce se v této studii rovněž volně inspiroji knihou *Body and Soul* (2006) Loïca Wacquanta, který v publikaci multiplikuje užití rozdílných metodik: odborný akademický text, záznamy z terénního deníku pořizené v průběhu zúčastněného pozorování, etnografické rozhovory a autoetnografické poznatky. Dle mé osobní čtenářské zkušenosti předkládá Wacquant svým čtenářům neobvykle koncipovanou odbornou publikaci, jež osciluje mezi vědeckou a prozaickou literární formou.

V mém výzkumu o rave kultuře, v terénu, který je mnohdy velice excesivní, jsem pociťoval, že pro jeho pravé poznání a následnou interpretaci veřejnosti není vhodnější cesty než právě skrze využití metody auto-

etnografie. Rozhodl jsem se trochu riskovat. Být na dřevě upřímný a sdílet tak bez jakékoliv cenzury vlastní zkušenosti z terénu, které mohou být leckdy v rozporu se zákonem. Své informanty a aktéry však nechávám v anonymitě, jelikož se ve zkoumaném prostředí často objevuje užívání nelegálních návykových látek.

Autoetnografická metoda se může zprvu jevit jako snadná forma pozorování se a následného psaní o sobě samém v terénu, její uskutečnění však vyžaduje nemalé úsilí. Při pobytu v terénu jsem si po počátečních nesnázích našel systém, který se mi nyní jeví jako efektivní. Neustále mám při sobě telefon s diktafonem a nahrávám si na něj všechny myšlenky, které mají spojitost s ravem. Za důležité v rámci výzkumu pokládám záznamy mého prožívání nejen v průběhu ravu, ale taktéž záznamy před jeho začátkem a po jeho skončení, což mi napomohlo k hlubšímu pochopení mé participace. Mé hlasové záznamy tak nejsou časově ohraničeny pouze na dobu konání ravu, ale jsou rozptýleny do širokého kontinua. V průběhu ravu není prostor pro záznamy skrze psanou formu a mnohdy ani pro zvukový záznam, jelikož celé prostředí je nadměru hlučné a chaotické. Zároveň se namnoze dostávám do stavu flow (Csikszentmihalyi 2015), z něhož nebývá snadné vystoupit, přimět se odejít na klidné místo a zaznamenat si hlasově alespoň v heslech důležité poznatky jak z vlastního prožívání a uvažování v daný moment, tak i celkového dění okolo mne.



Obr. 2 Tetris. Foto Monika Stern 22. 4. 2022

Stává se mi, že mnohdy ve zkoumaném terénu vnitřně zápasím sám se sebou, protože se před vstupem na rave konkrétně nerozhodnu, zda tentokrát do terénu vstupuji jako výzkumník, anebo jako běžný návštěvník. Nastávají tak u mne lehce schizofrenní momenty, kdy se snažím odpoutat od zkoumání sebe sama, ale zároveň mi zodpovědnost diktuje, abych využil každé příležitosti, a snažil se o co nejbohatší sběr dat pro svůj autoetnografický výzkum. Plně si neprožiji situaci ravy a zároveň si nepoznamenám relevantní autoetnografická data. Vznikne tedy jakási hybridní situace, ze které nevyjde nic příliš aplikovatelného.

Naopak autoetnografie jako forma zkoumání sama sebe je velice pozitivní především z etického hlediska výzkumu. Ve valné většině navštěvuji rave se svými kamarády, které se snažím v průběhu decentně a s mírou zpovídat ohledně jejich prožitků. Často mi jsou ochotni věnovat svůj čas a sdílet se mnou své momentální rozpoložení. Zároveň se někdy stává, že cítím jejich nelibost z toho, že jsou opět vyslýcháni a pozorováni, čímž narušuji jejich plynutí a autentické bytí. Aplikování autoetnografie v terénu je užitečné v tom, že se těmto nekomfortním situacím lze vyhnout.

Na počátku výzkumu jsem byl naivní a domníval se, že si všechny myšlenky a signifikantní jevy uchovám v paměti do následujícího dne, kdy si je písemně zaznamenám. Opak byl však pravdou. Již při odchodu z terénu jsem si nebyl schopen vzpomenout téměř na nic. Totéž potvrdil i provedený experiment s metodou spolupracující autoetnografie¹¹ (Chang – Ngunjiri – Hernandez 2012), kdy jsem požádal dva přátele, zda by si byli ochotni vyzkoušet metodu autoetnografie na ravy, kterého jsme se kolektivně účastnili. Zajímalo mne, jak odlišně, nebo naopak shodně bude každý z nás prožívat totožnou událost. Experiment prokázal, že ačkoliv využití metody autoetnografie se zdálo být nenáročným úkolem, nikdo z mých přátel si nebyl schopen v průběhu ravy zaznamenat své postřehy. Nedokázali vystoupit z role participanta a přijmout roli výzkumníka. Když jsem se jich na druhý den zeptal, zda si něco poznamenali, jeden z přátel mi odpověděl, že si nepřál přerušovat několikahodinovou hudebně-taneční flow tým, že si někam odejde zaznamenat své postřehy. Sázel na to, že si vše zapamatuje a uchová v paměti. Uskutečnili jsme alespoň skupinový rozhovor, ve kterém jsme navzájem sdíleli prožitou zkušenost.

Díky využití autoetnografie v mém výzkumu přichází zároveň k hlubšímu pochopení mé participace na ravech. Dříve jsem svou účast nijak neanalyzoval. Nezabýval jsem se otázkami o významu tance, nesoustředil jsem se na kognitivní procesy při tanci. Přijímal jsem svou účast jako fyzickou potřebu, aniž bych se jí snažil podrobit otázce, proč je rave tak důležitou součástí mého života. Autoetnografie mi tedy napomohla i jako forma sebeanalýzy, jež přispívá k mému sebepoznání, což již zmíněná C. Ellisová považuje jako dostatečně hodnotné k provedení výzkumu (Ellis 2004: 37).

„Už teď nemůžu. Rychlé BPM gabberu ovládá mé tělo a hluboké beaty se jej naprosto zmocňují. BPM je tak rychlé, že většina lidí se pohybuje do polovičního tempa, ale já jedu na každý úder. Jsem v naprostém vytržení. Komentuju stále, jak je to mega dobrý. Už na začátku je mi líto, že se jedná o pouhé hodinové vystoupení. Chtěl bych tohle několik hodin až do rána. Zkousím vytěsnit tento fakt a užívat si to teď a tady a vytěžit z toho co nejvíce. Vepředu, kde stojím, jsme na sebe šíleně namačkaní a já nemám moc prostoru pro větší pohyby. Odcházím zepředu na kraj, kde je volný prostor. Tohle nedělám často, ale tentokrát jsem cítil, že mě tanečníci kolem mne omezují. Na kraji se dávám do nespoutaného tance. Skáču, pobíhám v prostoru, kopu nohama, točím se. Nechávám volně projevovat své tělo. Připadám si jako nějaká loutka, kterou někdo ovládá, aniž by věděl jak. Opět mi naskakuje do hlavy imaginace mě samotného, jako bych vyšel ze svého těla a stal se pozorovatelem sebe samého, a říkám si, že musím vypadat jako bych byl mega vyjetý, jako bych snědl tak dvě extáze najednou. Přemýšlím, že mě takhle lidi okolo budou vnímat, jako naprostého blázna. Zakážu si nad tím přemýšlet, s tím, že mi to může být úplně jedno, co si o mně budou myslet, a pokračuji v mém excesivním tanci. Po chvíli svobodného tance však pociťuji absenci davu. Rozohněných těl, která na sebe lehce narážejí. Chybí mi ta nepopsatelná živočišná energie proudící od ostatních tanečníků, která napomáhá mě samotnému. Vracím se dopředu a mám pocit, že jsem jako telefon, který někdo zapojí do nabíječky. Takové to náhlé grafické znázornění pohybu. Nabíhající čárky směrem vzhůru. V davu cítím opět silnou energii, ale omezený pohyb. Snažím si vytvořit svým tělem větší prostor kolem sebe. Rozestupuji se do široké polohy nohama a rukama začnu tančit výrazněji v prostoru. Široká pozice nohou se zdá, že funguje,

ale na mé projevy paží stále nemám dostatek prostoru. Snažím se tedy pohyb paží přizpůsobit prostoru a mávám s nimi více u těla, nad hlavou, anebo směrem vpřed, když se tam objeví mezera. Nohy mám silně ukotvené v neměnicí se široké pozici na podlaze. Jako by mi někdo přilepil pološpičky k zemi. Paty mám volné a provádějí šlapání naprázdno. Pokrčím jedno koleno a s pokrčením zároveň nadzvednu patu, abych ji potom mohl následně zašlápnout a převést část své váhy na danou končetinu. Tento pohyb sešlapávání opakuji a tělo jej v závěsu postupně od boků až po hlavu následuje. Pohyb vychází tedy od paty, která jej iniciuje, až po hlavu, která dochází do strany až v momentě, kdy sešlapávám patu druhé strany. Vzniká stále se přelívající vlnovitý pohyb ze strany na stranu. Ruce přirozeně následují tělo a dotvářejí pohyb. S pažemi nejvíce experimentuji. Hraji si s nimi, objevují prostor kolem sebe a ornamentálně zdobí vlnovitý pohyb v těle. Dnes, jak už jsem psal, mé paže jsou limitované lidmi stojícími těsně kolem mě, tak

je nechávám často podél těla, nebo při hardcore dropch s nimi mávám nad hlavou, kde je prostor volný.

Zároveň se zamýšlím nad tím, jak je taneční proces naprosto rozdílný, když jsem na hardcore nebo gabber ravu. Na takovou hudbu tančím úplně jako neřízený, ale zároveň mám své celé tělo pod kontrolou a přesně vím, co dělám. Hardcore, gabber a příbuzné hudební žánry obsahují nějakou zázračnou formuli, která, i když jsem naprosto vyčerpaný a smutný, ve mně dokáže ze vteřiny na vteřinu probudit vše mrtvé. Slyším hudbu a najednou ze mne vše opadne a já začnu vytvářet mé vlnovité pohyby ze strany na stranu. Tanec na takovou hudbu je pro mne energicky rozdílný, než když třeba tančím na „klasické“ industriální techno s nekonečně se opakujícími monotónními údery. U hardcoru tolik nepřemýšlím nad pohybem, s každým dropem se mé tělo neudrží a naprosto exploduje expanzivním pohybem. Díky dlouhodobým zkušenostem jako profesionální tanečník, kdy zkoumám každý detail pohybu, jsem se ale naučil



Obr. 3. Liminální prostor ravy na Bukolice. Foto Monika Stern 6. 8. 2022

pracovat s mým tělem tak, abych si úplně neoddělal například krk, nebo jiné části těla. U hardcoru jsou v hudebních skladbách jakési dejme tomu mezihry, při kterých se na chvíli zklidním, zminimalizuju svůj pohyb, odpočívám pár sekund a nabírám sílu na další pohybovou explozi s hudebním dropem. Pohyb se tak pohybuje v takových sinusoidách. Exploze a následné zklidnění. To je pro tělo daleko energicky náročnější, když musí vždy zabrat na 200 procent. Je to taková extatická posedlost nějakou neurčitou entitou.¹²

U techna je to rozdílné. Na techno hudbu netančím až tolik extaticky expanzivně. Je to pro mne více meditativní taneční proces, při kterém dochází k většímu ponoření se do sebe sama. Miluju ten pocit, když si stoupnu k obrovskému subáči, udělám si kolem sebe trochu

místa na tanec, nasadím si sluneční brýle, zavřu oči, oddělím se od všeho kolem mne a vydám se na svoji sebepoznávací spirituální cestu. Hluboké techno úder se zhmotňují, prostupují celým mým tělem a prosakují až do buněk a otřásají vším, co tvoří mé tělo. Úder vibrující v hrudníku, břiše a dalších částech. Dlouhotrvající repetitivní pohyb přešlapávání z nohy na nohu na každý úder je pro mne nekonečná cesta na místě, při které se mi do hlavy vnořují silné obrazy a emoce většinou z momentálně prožívaných událostí. V tu chvíli vzniká v mé hlavě rozhovor sám se sebou, rozhovor, který se snaží rozřešit buď nějaké mé momentálně prožívané situace, nebo nějaké náhodně se objevující myšlenky. Přemýšlím nad věcmi jinak, více je tělesně prožívám. Myšlenky a obrazy prostupují do celého mého těla a já je skrze



Obr. 4. Performance by EAO na Whiskas party. Foto Monika Stern 2020

*pohyb nechávám plynout. V nekonečné tmě při zavřených očích se mi vytvářejí ze stříbrných záblesků obrazy různých prostředí, nebo situací. Zkoumám, co to jsou za místa a cestuji s nimi v černém nekonečnu. Při tom všem se soustředím na můj tanec. Někdy setrvávám dlouho v jednom neustále se opakujícím pohybu, často experimentuji s rukama, kterými ladně kreslím v prostoru, nebo si někdy pohrávám s rytmem, natahuji pohyb na více dob, vytvářím rukama velký pomalý kruh kolem svého těla, abych ho potom mohl rozbít ostrými pohyby v dvojitém tempu. Velice často se dostávám do minimálního a stále se opakujícího pohybu, ze kterého nelze vyjít. Cítím únavu a bolest ve svalech po deseti hodinách tance, ale nelze přestat, nelze vystoupit z nekonečného kontinua pohybu a hudby. Magická cesta, ze které se lze těžce vyvázat.*¹³

Liminální prostor ravu

V rámci výzkumu se opírám o teoretický koncept liminality, jak jej interpretuje Victor Turner v knize *Průběh rituálu* (2004). Liminalita je stav, kdy se jedinec pohybuje „na prahu a pomezí“ (Turner 2004: 96), tedy v neurčitém sociálním meziprostoru, což je obsaženo zejména v přechodových rituálech (Gennep 1996). Liminální bytosti (analogicky účastníci ravu) jsou lidé, kteří opouštějí své pevné a stabilní místo v dosavadní sociokulturní struktuře, vytrhávají se ze svého získaného postavení, aby zakusili stav, ve kterém jsou oproštěni od všeho, v čem doposud pobývali. Liminalita však není synonymem pro temporalitu bez pravidel, ale pro dočasné a přechodné období, ve kterém jedinec nabývá podstatných zkušeností. Důležitým se pro období liminality stává čas a prostor, který se pokaždé proměňuje a silně ovlivňuje zážitky liminálních osob.

Van Gennep (1996: 19) popsal tři fáze rituálu – odloučení (preliminální), přechod (liminální) a znovuzачlenění nebo přijetí (postliminální). Všechny z těchto zmíněných třech fází jsem taktéž vyzpovíval v autoetnografickém zkoumání sebe sama při účastech na ravech, kterým se věnuji níže.

Preliminální fáze u mne začíná někdy už i několik dní, nebo hodin před účastí na ravu. Projevuje se na kognitivní úrovni, kdy se mi při pracovních nebo každodenních povinnostech vměstávají do hlavy myšlenky spojené s nadcházejícím ravem. Přecházím do stavu myšlenkových imaginací a vytvářím koncepty o tom, jak bude rave probíhat, s kým se setkám, jaký druh hudby

se bude hrát, co si na sebe obléknu apod. Skrze tyto myšlenky se vytrácím z přítomné reality a dostávám se do fáze odloučení, tedy v mém případě do myšlenkového (kognitivního) odloučení.

*„V průběhu mé doktorské přednášky na téma publikační činnosti, která začala v 10.00 jsem přemýšlel stále o tom, zda ten rave bude, nebo nebude dobrý. Zda bude stát za to tam dnes večer jít. Rave mě všeobjímá už od rána, přemýšlím taky nad tím, co si vzít za cool outfit, a taky koho z mých kamarádů potkám, a jak to bude celé probíhat. Už se snažím naladit na to, co bude večer.*¹⁴

V druhé, liminální fázi „jsou vlastnosti subjektu rituálu nejasné. Prochází kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nadcházejícího stavu“ (Turner 2004: 95). Liminální fáze se pro mne stává hlavním činitelem účasti na ravu. V této fázi, pokud se všechny konstitutivní prvky¹⁵ ravu podaří správně synchronizovat (St John 2009: 94), zcela opouštím běžný stav bytí a dostávám se do jiných úrovní myšlení a prožívání. Nastává kýžený stav flow¹⁶, ve kterém neexistuje nic jiného než prožívání přítomného okamžiku. Vystupuji z lineárního toku času, kde není prostor pro vzpomínky na to, co bylo, a myšlenek na to, co bude. Kanadský filmař, hudebník a spisovatel J. Fritz dodává, že: „Tento druh zkušenosti byl kdysi společný kmenovým komunitám našich předků a byl považován za nezbytný pro duševní zdraví komunity.“¹⁷ (Fritz 1999: 40)

„Nastává onen moment, kdy už myšlenky z hlavy odcházejí a já pouze tančím a tančím. Jsem ve vlastním mini světě a okolní tančící lidé, se kterými jsme opravdu tělo na tělo, mi dodávají energii. Sluneční brýle tlumí světelné záblesky a já se nacházím v ještě větší tmě odříznut od všeho všedního. Nevím, zda uplynulo pár vteřin, nebo minut. Běžné podvědomé vnímání času je narušeno. Čas není důležitý. Čas se rozplynul. Čas neexistuje. Je noc? Já tančím do rytmu hlasité hudby se stovkami lidí kolem mě.

Pot se ze mě řine, jako bych byl nějakým místem, kde pramení jedna ze světových řek. Jsem šťastný. Děkuji v duchu za to, že můžu být na světě a prožívat takové emoce. Můj pocit štěstí a naprosté blaženosti se projevuje i skrze můj úsměch na rtech. Nemohu se přestat usmívat. Celé mé tělo a mysl prožívá extázi. Jsem si vědom toho, že v tento čas už to ani není způsobeno drogou, jelikož té jsem měl tak velice málo a před mnoha hodinami. Jsem šťastný, že hudba, tanec a lidi okolo mě ve mně dovedou vyvodit takové pocity a stav rauše. DJka a její

*hudba si bere celé mé tělo i s duší. Ovládá mě a léčí. Všechno špatné je pryč. Všechny negativní myšlenky jako by ani nikdy neexistovaly. Pouze mé tančící tělo, hudba, kolektiv, štěstí a spokojenost. Hraje tak dobře, tak šileně dobře, až mám pocit, že bych se ji měl poklonit k nohám. Jsem ji za to vše vděčný. Začínám cítit, jak už mé svaly po několikahodinovém tancování začínají být unavené, ale nepřestávám. Ono ani přestat nelze.*¹⁸

Ve třetí a poslední postliminální fázi je rituál ukončen a „subjekt rituálu, jedinec nebo skupina se znovu nachází v relativně stálém stavu. [...] Očekává se, že člověk, jenž prošel rituálem, bude jednat v souladu s určitými obyčejí danými normami a etickými pravidly, jež nositele společenského postavení vážou do systému společenských pozic.“ (Turner 2004: 96) Jak zde Turner uvádí, já jakožto účastník rituálu se navracím zpět do běžného stavu a struktury, kam se znovu začleňuji, avšak díky mé předchozí rituální zkušenosti, není návrat týmž. Přejímám určité etické hodnoty i rozdílnou estetickou normu z liminální fáze a zároveň integruji prožité zkušenosti do každodenní reality. U některých participantů rávu nicméně k žádnému přijetí hodnot z liminální fáze dojít nemusí a postliminální fáze se pro ně stane absolutním ukončením rituálu, bez jakéhokoliv následujícího aplikování prožitých zkušeností do běžného stavu.

„Rozsvítí se světla v sále. Celá atmosféra je ve vteřině pryč. Šum lidských hlasů je doprovázen zvuky sklenic valících se po podlaze. Všichni se balí. Odevzdávají ke límký. Oblíkám se. Jdu po schodech nahoru pro odložené oblečení.

*Obléknu se, vycházím ven, kde už vidím kamaráda s jeho dalšími kamarády. Ti se domlouvají, kam ještě půjdou na afterparty. Já říkám, že už nikam určitě nepůjdu, že si chci zachovat zážitek v plnosti. Kamarád souhlasí a vycházíme společně směr domov. Šourám nohama, jsem úplně vyřízený. Bolí mě celé tělo. Ale cítím se úžasně. Oba dva se shodujeme na tom, jak to bylo dnes mega super, a že jsme si takhle moc už dlouho nic neužili. Na rohu ulice se loučíme a každý jdeme do svého bytu. Vláčím se do 5. patra bez výtahu a nohy už mi neslouží, ale přemýšlím nad tím, že kdyby poslední DJka ještě stále hrála, tak bych rozhodně tančil a měl sílu. Zasměju se tomu. Odemykám dveře, hodím oblečení přes židli v kuchyni a padám na postel. Jsem vděčný za tento rave, který mi umožnil prožít vše to, co jsem prožil. Není samozřejmostí, že každý člověk něco podobného za svůj život zakusí. Dobrou noc à la dobrý den.*¹⁹

Jak se ze mě stal raver

Pamatuji si, že když jsem chodil ještě jako dítě za svými kamarády na návštěvy do šedých paneláků na malém městě u polských hranic, slyšel jsem v potměných chodbách, osvětlených bílou nekompromisní zářivkou, repetitivní a monotónní beaty linoucí se zpoza dveří bytů. V té době, na počátku nultých let, jsem neměl nejmenší tušení, že existuje něco jako techno, natož nějaká kultura pojící se k tomuto hudebnímu žánru. Hudba ve mně vyvolávala nepříjemné pocity a měl jsem strach z lidí, kteří ji poslouchali. Představoval jsem si, jak za dveřmi, které vibrovaly do rytmu techna, ve špinavém bytě pokuřují ti nebezpeční kluci s dredy na hlavách, jenž nosí ty nepochopitelně široké džíny pod zadkem. Dodnes nevím, odkud mi tyto imaginace vyvstaly v mé hlavě. Možná z televizních novin, kde politici rozhořčeně diskutovali o CzechTeku²⁰. V té době, a to ani téměř o dekádu let později jsem ještě netušil, že jednou budu součástí této subkultury, natož o ní publikovat studii a provádět etnografický výzkum k mé disertační práci.

Po úspěšném ukončení studia na taneční konzervatoři v Ostravě jsem se v roce 2015 přestěhoval do Prahy, velkého města, kde jsem toužil projevat a sdílet svou osobní identitu nejen skrze vizuální stránku (odívání se), ale i skrze neformální přístup k životu²¹ v nějaké „cool“ partě, která by se ideově shodovala s mým pohledem na svět. Rozpomínám si, že právě tito „cool“ lidé se pravidelně setkávali na tehdejší Piazzetě Národního divadla, dnes už známé jako náměstí Václava Havla. Převážně v pátky a soboty večer si zde pouštěli hudbu, pili alkohol, kouřili a oslavovali mladistvou nespoutanost skrze Dionýsovo veselí²². Chodil jsem si tam sednout, sám, někdy s kamarádkou baletkou, která přijela na víkend do Prahy, a nepřáli jsme si nic jiného, než se seznámit a zapadnout do nějaké party.

Po pár měsících jsem už „felil“²³ s vyvolenou skupinkou „cool“ lidí, se kterou jsem vysedával po hospodách u „Národky“²⁴ a právě i na výše zmíněném náměstí. Do dnešního dne si pamatuji, jak se mě někdy okolo půlnoci na tramvajové zastávce zeptal kamarád, zda s nimi půjdu na Polygon. Neměl jsem nejmenší tušení, o čem mluví. Když jsem se zeptal, co to je, podíval se na mě, jako bych právě přiletěl z nějaké jiné planety. Vysvětlil mi, že se jedná o techno party, která se dříve konala jen sporadicky, ale v době našeho rozhovoru už byla téměř každé dva měsíce a stal se z ní mainstream, kam chodilo mnoho cizinců.

Vydali jsme se na Nákladové nádraží Žižkov, kde se Polygon konal. Bylo to moje první seznámení se s technem, spíš než s lidmi, kteří na techno chodili. Tenkrát jsem se té party ani nezúčastnil, jelikož mi přišlo líto zaplatit za vstup nějakých 350 Kč. Felil jsem s kamarády před vstupem a užíval si přítomnost mezi participanty, kteří vycházeli ven na cigo, vyčůrat se, odpočinout si od hlasité hudby, nebo někam za auto na čáru. V té době jsem byl ještě *tabula rasa* a netušil jsem, že za tím autem právě drtí všemožné krystaly a rýsují je platebními kartami na skle telefonu. K tomuto poznání jsem došel až o několik let později, kdy už jsem navštěvoval různé party a vždy si lámal hlavu nad tím, jak dokáží všichni bez ustání tančit až do rozbřesku.

Postupně jsem se začal stávat pravidelným participantem a téměř každý páteční a sobotní večer jsem byl tančit někde v klubu. Za svůj druhý domov jsem v té době považoval klub *Neone*, který se stal bezpečným sociálním prostorem pro experimentování a budování mé osobní identity. Dodnes zůstává *Neone* i mezi mými rave kamarády v paměti jako klub, který z nás zformoval ty, kterými jsme dnes.

To je patrné i z následujícího rozhovoru s kamarádkou, který proběhl spontánně v rámci mého zúčastněného pozorování na alternativním hudebním festivalu *Creepy Teepee* v Kutné Hoře, na parkovišti před klubem *Planeta*, když jsme čekali na hudební set zahraničního umělce. Kamarádka zamýšlela nad tím, jak ji klubová scéna napomohla nalézt vlastní identitu. Téma mě okamžitě zaujalo a zeptal jsem se, zda by ji neobtěžovalo v daný okamžik rozvést tuto konverzaci i s tím, že bych si ji zaznamenal. Se zájmem a ochotou souhlasila. Zajímavě mne především odpovědi na otázky spojené se způsobem procesu hledání osobní identity v klubové scéně a samotná integrace jedince do rave komunity.

V určitý fázi mého života, ač to zní absurdně, tak mě drogy, klubová kultura a lidí na to navázaný strašně pomohli. Rozhodně mi to pomohlo v utváření mého sebevědomí a vytváření mé identity.

Když jsem se přestěhovala do Prahy a začala chodit do klubů, tak předtím, když jsem žila na maloměstě a nemohla jsem tam být tím, kým jsem chtěla a spíš jsem svou identitu potlačovala, tak jsem najednou zjistila, že můžu být to, kdo jsem, a čím víc tím, kým jsem. To se projevovalo právě skrze tu identitu v rámci těch klubů a poslouchání klubový hudby a přátelením se s lidmi okolo. Pomohlo mi to vytvořit si pravou identitu, která čím

víc se projevovovala ve své ryzosti a pravosti, tím víc jsem na to navazovala kontakty a přátelé, kteří to reflektovali, a bylo to strašně upřímný. Čím víc jsem to byla já, tak to okolí a všechno to začalo být více synchronní.

*Já jsem tu hudbu poslouchala třeba od patnácti, různou alternativní elektronickou hudbu. V mém malém městě nebyly žádné možnosti a potom jsem začala dojíždět do Prahy, třeba jednou měsíčně, kam jsem občas chodila do nějakých klubů. Když jsem se pak přestěhovala do Prahy, tak jsem začala třeba chodit do klubu *Neone*. To byla pro mě první stanice. Já jsem to naprosto milovala. Tam to bylo pro mě jako druhý domov. Vzhledem k tomu, že už jsem předtím tu hudbu poslouchala, ale neměla jsem si ji kde poslechnout naživo, tak tam to najednou přišlo. Tam to bylo vono. Najednou life. Byli tam lidi, který mají tu hudbu taky rádi, a bylo to úplně wow. Ale jako fakt, *Neone*, to bylo srdíčko.*

*Já jsem ještě bydlela na Letný, takže jsem to měla fakt kousek. Vždycky jsem byla až do zavíračky. Třeba moji kamarádi vodušili, já jsem tam zůstala sama, ale nikdy jsem tam nebyla sama. Vždycky tam byli lidi, i když si je neznal, tak byli, jako bys je znal. Nebo jsi tam měl pocit takový bezpečí. Totálně safe-space. To už se z těch klubů trochu vytrácí. *Neone*, to byl malej klub. V té době to ještě nebylo tak strašně populární a komerční chodit do klubů i vzhledem k tomu, že tam nehráli úplně techno hudbu.*

*Ta hudební složka, ta hudba byla hodně žánrová. Hodně zaměřená a tím pádem tam nechodil každý. Chodili tam lidi, který tu hudbu měli fakt rádi. Nebylo to jako *Ankali*, kde máš techno a přijde ti tam teď každý turista, když si chce zakalit. Tím pádem tam byli, teď pořád opakuju to slovo, důležitý slovo, opravdoví genuine lidi, který byli oddaný té hudbě. Ten klub byl fakt malej, takže tam stačilo, aby tam bylo 300 lidí a ten klub byl plnej. To mi přijde, že teď když máš nějaký *Ankali* nebo *Fuchs*, tak tam je 500 lidí, nebo i 1000, a tím, jak tam hraje nějaký techno a ta kultura se rozšířila, tak tam už nemáš úplně to bezpečí. I když se ty kluby snaží mít nějaký safe-space, tak to ale nikdy nemáš pod kontrolou, nemáš tu jistotu. Prostě narazíš na někoho, neříkám, že jsou všichni takoví, ale prostě občas je to strašně těžký to ohlídat.²⁵*

Klubu *Neone* se i pro mne stal iniciačním místem do rave kultury. Celá rave kultura tvořená těmi nejruznorodějšími lidmi se pro mě stala druhou rodinou i útočištěm. Situace rave je pro mne dodnes nepostradatelnou rituální nutností, která z velké části definuje mou osobní identitu.

Sebevynalézání a.k.a.²⁶ – hra s identitou

„Raves – hudební orgie, psychedelické halucinace, hypnotický tanec – se mohou jevit jako nové Dionýsovo panství, vydané napospas transu, porušování pravidel a posunům identity.“ (Lipovetsky 2007: 283)

Liminální prostor ravu poskytuje účastníkům místo pro hru s osobní identitou. Svobodný a bezpečný prostor pro hru, kterou si v běžném každodenním koloběhu nemůžeme dopřát, jelikož nám sociální konstrukty stále implicitně diktují, jakou roli máme v konkrétních místech zaujmout. Skrze nánosy společností nárokováných rolí ztrácíme své autentické bytí. V protipólu toho stojí rozdílně vytvořena situace ravu, kde se jedinec může vymanit ze všech

získaných nánosů zastíňujících vlastní identitu. Má možnost vystoupit z role, kterou si v běžné společnosti nese, a získat svobodnou eventualitu vnímat se diferenciatně. Ať už se v daný okamžik touží prezentovat jako postpunkový milovník žab, rave dominatrix, nebo křesťanský kazatel. Rave je onou situací, kde jedinci mohou bez obav konstruovat a nacházet svou identitu ve *spontánní communitas*²⁷ (Fritz 1999: 208–209; Turner 2004: 130).

„Je to prostor pro sebevynalézání, emancipaci. Je to hra s identitou. Hra s komunikací. Můžeš experimentovat s mezilidskou dynamikou. Lidi tam jsou s tím, že se tam dějí věci, které se normálně nedějí a jsou ochotni je i více přijímat. Mám pocit, že to se tolik neděje ve společ-



Obr. 5. Whiskas party v Bike Jesus, DJka Kaa Glo.
Foto Monika Stern 22. 4. 2022



Obr. 6. Bukolika, raverka Cyaen.
Foto Monika Stern 6. 8. 2022

*nosti lidí, který vůbec neznáš. Do těch situací si chodíš vyzkoušet určitou roli, a pak ji přenášíš do každodennosti. Mě to v tomhle hodně ovlivnilo. Začal jsem skrze drogy o sobě přemýšlet jinak. Začal jsem to reflektovat a implementovat do každodenního života, co se týče vnímání sebe sama a vnímání ostatních.*⁴²⁸

Dočasný experimentální prostor ravu, ve kterém jedinci nacházejí svou vlastní autentickou, nebo vykonstruovanou identitu, nezůstává pouze v liminálním prostoru utopické rave situace, ale v mnoha z případů se transponuje do běžného, každodenního života jedinců. Poskytuje nejen prostor pro svobodnou realizaci identity v rave komunitě, v ohraničeném prostoru a omezeném časovém rozmezí, ale díky v minulosti získaného a ztělesněného pocitu sounáležitosti, bezpečí, svobody, respektu a míru²⁹ postupuje směrem ven.

*„Rave scéna mě udělala více sebevědomějším. Jsem více uvolněný a vezmu si na sebe i sukni. Dříve bych se asi nenalíčil na normální den jen tak, ale dneska mi to nevadí. Na těch ravech je to extravagantní, uvolněný a hrozně fajn. I heteráci si dneska malují nehty a oči, a já si myslím, že je to díky těmhle subkulturám.*⁴³⁰

Spirituální sebeléčba v křehké situaci ravu

V současné společnosti, která touží po „civilizovaném“ životním stylu, nezbylo příliš prostoru pro rituály, které v průběhu lidských dějin sloužily jako nástroj pro lepší pochopení chodu světa, nalezení svého místa ve světě, a především k přežití (Stephenson 2017: 19). Situace ravu nabízí účastníkům svou strukturou zakusit podobné prožitky, které zřejmě už před tisíci lety zažívali naši předkové v průběžích rituálů. Jediné, co se pozměnilo, je forma. Šamanem je DJ. Repetitivní hru na bubny potažené kůží nahradil elektronický mixpult zapojený do enormního soundsystému reprodukcí hudbu. Plápolající oheň vytvářející světelnou stínohru zastoupil sofistikovaný světelný design. K užívání přírodních halucinogenních drog podporujících spirituální zážitky přibýly drogy nové, chemicky vyráběné. Tanec, jako automatický fyzický dialog mezi hudbou a tělem zůstal však nepozměněn.

Všechny aspekty ravu, jako jsou tmavý prostor s bliskajícími světly, hlasitá repetitivní hudba, extatický tanec, kolektiv, ale také i užívání psychotropních látek poskytuje raverovi ideální místo pro zakušení změněných stavů mysli. Jedná se o holistickou situaci, kde všechny výše zmíněné konstitutivní jednotky musí do sebe zapadnout,

aby raver za úsvitu odcházel spokojený a „vyléčený“. Jedná se o tak křehkou situaci, že stačí, aby pouze jeden z aspektů narušil atmosféru a pro ravera to značí nemožnost prožití kýžené rave zkušenosti.

„Já tak přemýšlím, co je tou pravou esencí, aby rave byl dobrý. Je to opravdu hodně aspektů dohromady. Zprvů účastníci na danceflooru, kteří tančí. Zároveň musí hrát i dobrá hudba. Což dobrá hudba je velice subjektivní záležitost, samozřejmě, a pro každého je to něco jiného. Ale zároveň někdy může hrát dobrá hudba, ale lidi okolo si hudbu nemusí užívat, což opět ovlivní moji náladu. Co je to to koření ravu?

Možná, že kdybych byl dnes sjetý, tak bych to tolik neřešil a bavil se, ale ani tak si nemyslím, že by to v dnešním případě pomohlo. Drogy prohloubí prožívání hudby a tance, ale rozhodně nepromění celou atmosféru akce.

*Zrovna teď sedím sám venku na schodech před klubem a kouřím. Dívám se na lidi, kteří tady ve skupinkách postávají a už jen z čistého pozorování jejich chování, a toho, jak jsou oblečení, vyvozují závěr, že nemají moc ponětí, co to je opravdu dobrý rave. Jejich řeč těla, estetika i styl řeči je odlišný od těch lidí, kteří jsou opravdoví raveři. Jenže uvažuji a snažím se najít a pojmenovat, co je to ono, to, co je na nich tolik odlišného. Jsou to zkušenosti? Je to rozdílné myšlenkové uvažování? Jiný důvod návštěvy ravu? Je to pro ně něco jako: ‚Hej, dneska půjdeme na techno a budeme hrozně cool. Opijeme se, dáme drogy...‘ Možná to je ono, nejdou tam za tou hudbou, tancem, změnou stavu, transcendencí, komunitou. Ale jdou prostě na techno, aby se pobavili, byli cool a potom to mohli sdílet se svými kamarády. To jsou ale pouze mé momentální domněnky, nic z toho nemusí být pravda. Ale ti lidé, na které se zrovna nyní dívám, dle mého posouzení, opravdu nejsou součástí rave culture. Nechci znít v žádném případě nijak selektivně, to rozhodně ne. Nevadí mi, že tady ti lidé jsou, a že dnes převažuje takovéto osazenstvo, ale možná je to důvod, proč necítím tu správnou atmosféru.*⁴³¹

*„Odcházím z Fuchsu. Svítá. Nakonec jsem si trochu zatančil, možná tak hodinu, ale nemám z toho vůbec žádný silný prožitek, katarzi. Kdybych dnes večer zůstal doma, tak bych býval udělal lépe. Potvrdilo se mi to, že když DJ hraje tracky, které mají repetitivní beat, úder na každou dobu, tak to v člověku vyvolává ono kontinuum, které ovládá tělo i mysl účastníka. To se ale dnes nedělo. Hrál chvílemi až nějaký Drum and Bass, nebo Tech House.*⁴³²

V předchozím autoetnografickém výňatku se věnuji pojmu „opravdový raver“. S tímto téměř neuchopitelným pojmem vnitřně zápasím, jelikož stále nedokážu plně definovat, jaké požadavky by měl takový jednotlivec splňovat. Současně se domnívám, že podobná charakteristika jedince by mohla rave kulturu reprezentovat jako velice exkluzivní prostředí, vůči kterému se sama vymezuje. Kontrastně na druhou stranu si ale jakousi exkluzivitu potřebuje zachovat, a to především z ochranného a bezpečnostního hlediska, aby se ochránil safe-space pro všechny participanty, obzvlášť pro osoby, které jsou v běžném světě každodenně konfrontovány s jakoukoliv formou diskriminace či násilí.

A tak pokládám otázku sám sobě, zda se já považuji za opravdového ravera. Má odpověď zní ano. Níže se pokusím analyzovat důvody, proč jsem si kladně odpověděl na otázku a možná tak alespoň částečně a velice subjektivně vytvořím určité schéma.

1. V rave prostředí se pohybuji už téměř deset let, mám tedy mnoho zkušeností v této subkultuře a díky těmto dlouhodobým zkušenostem jsem do sebe načerpal implicitní pravidla chování a filozofii subkultury.
2. Rave je pro mne neodmyslitelnou součástí života a z částí tvoří mou osobní identitu.
3. Považuji rave nejen za tanečně hudební zábavu, ale je pro mne tanečním rituálem, který mi napomáhá v osobním životě.
4. Rave je pro mne místem, kde mohu naplno a bez obav projevit svou osobnost, aniž bych se musel obávat reakcí okolí.
5. Miluji tanec jako fyzické vyjádření a nástroj k změněnému stavu vědomí.
6. Miluji techno hudbu a další příbuzné žánry elektronické taneční hudby.
7. Zajímám se o hudební producenty a dýdžeje.
8. Můj osobní módní vkus vychází ze stylu rave kultury.

Není výjimkou, že raveři pociťují vnitřní puzení, nervozitu, vzrušení i euforii rozprostírající se do celého těla před účastí na ravu. Zažívají pocit nutnosti opustit každodenní život a utéci do temporální bezčasovosti, ve které není prostor zamýšlet se nad reálnými a každodenními záležitostmi. Vstupují jako individuuum do spontánní communitas, ve které nacházím kolektivní porozumění, větší sebeúctu, vnitřní mír, spojení s vlastním tělem a zbavují se strachu i úzkosti. Intenzivní emoce prožívané před několikahodinovou hudebně-taneční meditací, terapií či

rituálem u mnohých vyvolávají i nelibé tělesné projevy: „*Hrozně jsem se těšila, bylo to vzrušující jít konečně na ten rave. Pozorovala jsem u sebe fyzické příznaky, které se projevily v den akce. Bylo mi špatně od žaludku a měla jsem střevní potíže, což mi přijde fakt vtípný, že jsem z toho byla tolik nervózní, až mě to takhle ovlivnilo. Tak moc jsem se na to těšila, až se mi den předem nechtělo jít, jak jsem z toho byla nervózní, ale pak jsem nakonec šla. Sdílela jsem to s mýma spolubydlícíma, a i s kamarády a hodně se mi ulevilo, když mi řekli, že mají všichni střevní potíže. Střídali jsme se na záchodě před odchodem.*“³³

Podle psychoterapeuta Vladislava Šolce (2018) techno tanečníci skrze extatický tanec přecházejí k nejarchaičtějším emocím. Tanec, hudba a dav napomáhají tanečníkovi zakusit nevědomí, prožívat emoce z jiných světů, jež nejsou přisuzovány aktuálním zážitkům, ale zážitkům z minulosti, současnosti a budoucnosti zároveň: „*Mám pocit, že někdy se v průběhu těch ravů snažím komunikovat s Bohem. Mám takové rozhovory v hlavě. [...] častokrát se úplně v nějaké té repetitivnosti dostaneš do transu. Tehdy mám pocit, že mi začne nabíhat komunikace mezi nebem a zemí. Ale neumím to úplně vysvětlit.*“³⁴

Filozof Gilles Lipovetsky zastává názor, že nezkontrolovatelný chaos ravů, kde se pod vlivem drog dostávají účastníci do rozkoše z opuštění vlastního já, pramení z úzkosti, prázdnoty a z hyperindividualismu dnešní společnosti: „*Současné užívání drog nepramení pouze z hédonistických pohnutek, ale jedná se také o svéráznou ‚samoléčbu‘, díky níž má člověk uniknout problémům identity, začlenit se do komunity a navázat kontakt. [...] Spíše než o výraz vybičované dionýské radosti se tu projevuje pocit osamění a problematického vztahu k sobě samému i k druhým.*“ (Lipovetsky 2007: 276) Tento pejorativně zabarvený úsudek o ravu dle mého názoru pramení z Lipovetského všeobecného pohledu na rave kulturu bez jeho bližšího fokusu. Účastníci ve změněném stavu vědomí mohou ne pouze chvilkově zapomenout na ony zmiňované problémy, ale především je v sobě samém rozřešit: „*Otevíráš se něčemu, co tě přesahuje. Já jsem vždy tancoval několik hodin se zavřenejma očima a dostával se do transu. Pro mě to byla meditace. Já teď čtu hodně buddhistický knihy, kde se mluví o přirozenosti mysli, a že to je ta přirozená podstata mysli, kterou každý máme, ale musíme se tou meditací k tomu dostat. Skrze tuhle přirozenost dostaneme vhled do té každodennosti a pomáhá nám to. Pro mě byl rave tenhle rituál. Rituál*

očištění mysli a dostání se do jiný úrovně vědomí, který mi pomáhaly získat nový vhled. V tomhle to byl pro mě až ten náboženský aspekt.⁴³⁵

Rave zkušenost může rezonovat s cíli a technikami zenového buddhismu, jak uvádí výše dotazovaný respondent. S vyprázdněním smyslu prostřednictvím mantrického opakování a nirvánou jako úplnou prázdnotou (Reynolds 1999: 243) Samotný buddhistický mnich, který osobně v sedmdesáti letech prožil rave zkušenost, hodnotí tento zážitek jako spirituálně významný: „Také mne napadlo, že DJ je jakýmsi šamanem. [...] Došel jsem k závěru, že rave tanec by mohl být velmi důležitým aspektem ve spirituální cestě. Nejedná se pouze o zábavu a relaxaci, ale taktéž o kreativní záležitost, což je velice osvobozující. Další večer jsem šel tančit do nočního klubu s dalšími třemi navštěvujícími mnichy z Mt. Baldy³⁶¹³⁷ (Fritz 1999: 184)

Závěr

Rave je ve většinové společnosti asociován s vandalismem, s feťáky a s nepochopitelnou monotónní hudbou, o které se vyjadřují jako o „bouchání kladivem do železa“³⁸. Domnívám se, že pro proniknutí a pochopení techno hudby je nutná osobní zkušenost s návštěvou ravy. Jedná se o dlouhodobější proces. Člověk potřebuje získat více zkušeností, aby dokázal porozumět a ocenit tyto excesivní tanečně-hudební rituály současnosti: „Velká většina ‚technofilů‘ přiznává, že hudbu začali oceňovat až při účasti na ravy. [...] Řada z nich uvádí, že předtím, než začali chodit na ravy, tak tu hudbu nemohli vystát.“³⁹ (Gaillot 1997: 53) Nalézt jejich skryté hodnoty, které nemohou být viditelné

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Technokultura (Rave Culture) – rituál současného světa“ podpořeného z prostředků na specifický vysokoškolský výzkum.

POZNÁMKY:

1. Rozhovor, homosexuální muž, student FAMU - dokumentární tvorba, věk 26, 23. 3. 2022.
2. Raver – účastník rave party.
3. Akronym DJ slouží pro Diskjockey, dýdžej/ka. DJ/ka je osoba, která mixuje a produkuje elektronickou hudbu na ravy.
4. Vycházím z pojmenování „hypermoderní doba“, kterým francouzský filozof Gilles Lipovetsky (2013) označuje dobu, ve které v současnosti žijeme.
5. Rozhovor, heterosexuální žena, věk 26, studentka FHS – Evropská vizuální kultura, 22. 4. 2022.
6. Tamtéž.
7. Pro konkrétnější představu zde uvádím například filozofii a pravidla rave festivalu Bukolika, které organizační tým zaslal účastníkům před jeho konáním na e-mail: „Pamatuj, že Bukolika není jen o zábavě, ale taky o budování vzájemné důvěry v komunitu, a proto bychom Ti rádi připomněli pár doporučení, které by bylo fajn mít na paměti. Naše krédo: 1. RESPEKT – buď taktní a tolerantní vůči ostatním, jejich názorům a vzezřením. Nenič věci, ani přírodu kolem sebe. 2. OCHRANA SLABŠÍCH – netolerujeme ŽÁDNOU formu násilí nebo zneužívání – pokud se něco takového stane, neváhej, řekni nám a my už se postaráme o to, aby násilník okamžitě OPUSTIL akci a aby oběť byla ochráněna. Zavolat můžete na naši safe-spa-

skrze letný pohled na většinou černě oděné ravery stojící před klubem s cigaretou a alkoholem v ruce.

Ve studii jsem si taktéž kladl za cíl přiblížit se charakteristice pojmu „autentický raver“, což se ukázalo jako problematické. Rave kultura není uzavřenou subkulturou s jasně nastavenými pravidly, i když se v současné době stává běžnou součástí promovaných událostí taktéž jakýsi etický kodex, ale pokouší se být inkluzivní pro všechny lidi, jež následují její inherentní, avšak často nevyřčené zásady a filozofii. Za nejzásadnější aspekt pro návštěvníky ravy je možné považovat absolutní respekt ke všem zúčastněným osobám i celé rave situaci, jak vyplývá z uskutečněných rozhovorů s ravery.

Díky hloubkovému ponoření se do tématu, a především skrze využití metody autoetnografie, docházím k novým poznáním, ke kterým bych se nebyl schopen jinou formou přiblížit. Velkou váhu má pro mne samotná autoetnografie, která mi poskytuje možnost učení se o sobě samém, pomáhá mi pochopit mou touhu po ravy a zároveň mi slouží jako terapeutický nástroj.

Svým výzkumem se pokouším o pravdivější zprostředkování porozumění rave kultuře jako subkultury, která svou filozofií a jednáním přináší do většinové společnosti důležité hodnoty pospolitosti, kolektivnosti s důrazem na svobodný individuální projev, odmítáním jakéhokoliv násilí a diskriminace a navrácení se k ne-náboženské spiritualitě. Zároveň publikování a diskurz o rave kultuře ve mně vzbuzuje ambivalentní pocit, a to z toho důvodu, že jsem jakýmsi „zrádce“ rave kultury, díky kterému přichází o svou skrytost a mysterióznost před světem.

- ce linku +420777231035, zeptat se barmanů, nebo vyhledat naše safe-space opatrovníky. 3. LÁSKA K PŘÍRODĚ – chovej se ohleduplně k okolí, zkus opustit les v takovém stavu, v jakém byl, když jsi do něj vstupoval, a svoje auto nech ve městě – nechceme na sebe upozorňovat víc, než je třeba. 4. UDRŽITELNOST – snaž se minimalizovat svoje odpady a vezmi si s sebou třeba vlastní nádoby. Recykluj a zkus používat mýdlo nebo jiné prostředky, které jsou biologicky odbouratelné a neškodí přírodě. 5. BEZPEČÍ – neriskuj, a to především s ohněm nebo ve vodě, a nepřeceňuj své vlastní síly. 6. SOUNÁLEŽITOST – sdílej, sdílej, sdílej – buď pozorný k potřebám a problémům ostatních a v případě problému vyhledej pomoc.“
8. Rozhovor, queer heterosexuální muž, věk 28, kulturní manažer/kurátor/umělec, 25. 4. 2022.
 9. Svou strukturu se podobá konceptu dočasné autonomní zóny, který rozpracoval Hakim Bey v knize *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (1985). Dočasná autonomní zóna je formálně nestrukturovanou oblastí pro různorodé sociální uskupení, které se chce svými činnostmi a aktivitami vyhnout kontrole shora.
 10. Vlastní překlad autora. „Similar to ethnography, autoethnography refers to the proces as well as what is produced from the proces.“ (Ellis 2003: 32)
 11. Anglický termín *collaborative autoethnography*.
 12. Komentář k mému tanečnímu projevu od mého kamaráda: „No to, keď si tancoval, bolo akoby si trénoval nejaké bojové umenie ,možno iba box, ale celým tým prostredím to malo taký rituálny nádych ako také klasické kmeňové boje :D A vlastne mi to potom prišlo hrozne agresívne (nie nepríjemne, ale chápeš), ale vlastne aj tá hudba bola hrozne agresívna. A ja tancujem viac tak ,soft‘ a potom som sa iba zamýšľal, že techno culture je spojená s queer komunitou, no zároveň total búra klasické predsudky o jemných soft citlivých chlapcoch, keď tam zrazu polonahý spotený Eduard Adam mačovsky boxuje do vzduchu (spolu teda s ďalšími Queer ľuďmi) a pot a feromóny lietajú vzduchom. :D Tak sú všetky tie spoločenské škatuľky naruby. To s energiou mám zas trošku všeobecnejšie, že keď sú ľudia okolo mňa šialení a idú si a nič neriešia a divoko tancujú, tak ma to totalne dobíja, aby som si išiel aj ja, a ty si tomto záruka kvality. :D“
 13. Z autoetnografických poznámek 9. 4. 2022. Čas nepoznamenaný.
 14. Z autoetnografických poznámek 25. 2. 2022 v 12.12 hodin.
 15. Konstituční prvky jsou např lokace, přátelé, účastníci, světelny design, produkovaná hudba (žánr, tempo, hlasitost), set design, oděv, čas (rozdílné fáze dne) či drogy.
 16. Stavů flow neboli plynutí se věnoval například psycholog Mihaly Csikszentmihalyi. Flow je stavem, kdy se jedinec hluboce ponoří do určité činnosti natolik, až ztrácí ponětí o čase a je plně oddán přítomnému okamžiku. Mnohdy se pro jedince v takových situacích pro jedince nezdá být nic důležitějšího než právě provozovaná činnost. V těchto stavech je jedinec také schopen jít za hranice svých obvyklých možností (Csikszentmihalyi 2015).
 17. Vlastní překlad autora. „This kind of experience was once common to the tribal communities of our ancestors and considered essential to the mental health of the community.“ (Fritz 1999: 40)
 18. Z autoetnografických poznámek 26. 2. 2022 kolem 6.00 hodin.
 19. Z autoetnografických poznámek 26. 2. 2022 v 7.30 hodin.
 20. CzechTek byl největším festivalem freetekno scény v České republice. Konal se každoročně od roku 1994 do roku 2006. Zprvu z malého komunitního festivalu se po letech stal světovým fenoménem, který navštívilo na 50 tisíc účastníků.
 21. V té době jsem byl ponořen do idey bohémského života, který pro mě představovala Beat Generation. Kamarádka si fixou na triko napsala verše z básně *Kvílení* od Allena Ginsberga a pyšnili jsme se vždy tím, že známe pravý původ v té době velmi zprofanovaného termínu *hipster*.
 22. V průběhu psaní této studie jsem postřehl, že tento trend mladistvých znovu ožil. Používají slangový výraz „chodit na scénu“. V rámci mého chvilkového pozorování mladistvých „na scéně“, jsem došel k názoru, že jejich filozofie je rozdílná s tou, kterou jsme razili my. Především ve smyslu až delikventního chování, kdy ve veřejném prostoru obtěžují svou hlučností a nepořádkem.
 23. „Felit“ je slangový výraz označující posezení s přáteli, u kterého se většinou popíjí alkohol a debatuje se o čemkoliv.
 24. „Národka“ – Národní třída v Praze.
 25. Rozhovor, heteroflexibilní žena, věk 28, vizuální umělkyně, 9. 8. 2022.
 26. Zkratka a.k.a. se používá pro oddělení pseudonymu od jména (z anglického also known as). Tento akronym je často viditelný na vizuálech ravů, kde jsou uvedena jména dýdžejů.
 27. Spontánní communitas je jedna z forem communitas, kterou rozpracovává Victor Turner v knize *Průběh rituálu* (anglicky vyšla poprvé v roce 1969 pod názvem *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*). Communitas se dle Turnera vytváří v liminálním období, kdy společnost ztrácí svou dosavadní strukturu a vzniká nové společenství, ve kterém si jsou všichni jedinci rovni. „Spontánní communitas je bohatá na pocity, především na ty příjemné. Život ve ‚struktuře‘ je naplněn objektivními těžkostmi. Je nutné činit rozhodnutí, obětovat záliby ve prospěch přání a potřeb skupiny a překonávat fyzické i společenské překážky na úkor vlastní osoby. Spontánní communitas má v sobě něco ‚magického‘.“ (Turner 2004: 136)
 28. Rozhovor, queer heterosexuální muž, věk 28, kulturní manažer/kurátor/umělec, 25. 4. 2022.
 29. Základní filozofii rave kultury lze shrnout pod užívaný akronym PLUR – (P)eace, (L)ove, (U)nity, (R)espect. (Fritz 1999: 203).
 30. Rozhovor, homosexuální muž, věk 35, barista, 24. 4. 2022.
 31. Z autoetnografických poznámek 26. 3. 2022 ve 2.54 hodin.
 32. Z autoetnografických poznámek 26. 3. 2022 v 5.29 hodin.
 33. Rozhovor, heterosexuální žena, věk 26, studentka FHS – Evropská vizuální kultura, 22. 4. 2022.
 34. Rozhovor, homosexuální muž, věk 26, 23. 3. 2022.
 35. Rozhovor, queer heterosexuální muž, věk 28, kulturní manažer/kurátor/umělec, 25. 4. 2022.
 36. Mt. Baldy je zenové buddhistické centrum v USA.
 37. Vlastní překlad autora. „It also occurred to me that the DJ was a kind of shaman. [...] I've come to the conclusion that rave dancing could be a very important aspect of the spiritual path. It is not only fun and relaxing but it is also creative, that is liberating. The other night I went to a nightclub to dance with three visiting monks from Mt. Baldy!“ (Fritz 1999: 184)
 38. Přirovnání jsem převzal od taneční kolegyně, která při zkoušce na představení poslouchala mnou přehrávanou techno skladbu a řekla: „Můj otec tomu říká bouchání klavírem do železa.“
 39. Vlastní překlad autora. „The great majority of ‚technophiles‘ admit they only began to appreciate the music during raves. [...] A number of them report that before they started going to raves they couldn't stand the music.“ (Gaillet 1997: 53)

LITERATURA:

- Bey, Hakim 1985. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.
- Bukáčková, Lucie 2007. *Drogy jako součást životního stylu vyznavačů „technohudby“*. Bakalářská práce. Brno: Masaryková univerzita, Pedagogická fakulta. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/2vswiq/>>.
- Csikszentmihalyi, Mihály 2015. *Flow. O štěstí a smyslu života*. Překlad Eva Hauserová. Praha: Portál.
- Davidová, Klára 2008. Zrcadlo postmoderní doby: tzv. taneční scéna. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda, Zdeněk (eds.). *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: NIPOS Praha ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR. 253–263.
- Davidová, Klára 2023: Rituální mejdan postmoderní doby. *Národopisná revue* 13 (2): 70–77.
- Ellis, Carolyn 2003. *The Ethnographic I. A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Fritz, Jimi 1999. *Rave Culture: An Insider's Overview*. Canada: SmallFry Press.
- Gennep, Arnold van 1996. *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Gaillot, Michael 1997. *Multiple Meaning Techno: An Artistic and Political Laboratory of the Present*. Paris: Éditions Dis Voir.
- Gore, Georgiana 1997. The Beat Goes On: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture. In: Thomas, Helen (eds.). *Dance in the City*. London: Palgrave Macmillan. 50–67.
- Chang, Heewon – Ngunjiri, Faith Wambura – Hernandez, Kathy-Ann C. 2012. *Collaborative Autoethnography*. Walnut Creek: Left Coast Press Inc.
- Jóri, Anita – Lücke, Martin 2020. *The New Age of Electronic Music and Club Culture*. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Kontra, Gabriela 2021. *Location TBA: Temporary Utopia of Prague's Raves 2015–2020 = Dočasná utopie pražských raves 2015–2020*. Praha: Divočina.
- Lipovetsky, Gilles 2013. *Hypermoderní doba. Od počátku k úzkosti*. Praha: Prostor.
- Lipovetsky, Gilles 2007. *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*. Praha: Prostor.
- Reynolds, Simon 1999. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Boston: Little, Brown.
- Sláčálek, Ondřej 2011. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In: Kolářová, Marta (ed.): *Revolta stylem. Hudební subkultura mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství. 83–122.
- St John, Graham 2004. *Rave Culture and Religion*. New York: Routledge.
- St John, Graham 2009. *Technomad: Global Raving Countercultures*. Oakville, CT: Equinox Publishing.
- Stephenson, Bret 2017. *Co dělá z chlapců muže. Duchovní přechodové rituály ve věku nevšímavosti*. Praha: DharmaGaia.
- Syslová, Kateřina 2012. *Elektronická taneční scéna jako obraz životního stylu*. Magisterská práce. Praha: HAMU.
- Turner, Victor Witter 2004. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press.
- Wacquant, Loïc 2006. *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Šolc, Vladislav 2018. „Techno a Ritual.“ *Therapy Vlado* [online] 4. 5. [cit. 23. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://therapyvlado.com/articles/techno-a-ritual/>>.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

- Fekete, František 2021. Pulzující výstavní eskapismus. *Artalk.cz* [online] [cit. 14. 6. 2021]. Dostupné z: <<https://artalk.cz/2021/11/15/pulzujici-vystavni-eskapismus/>>.

Summary

Liminal Fragility of Rave – an Autoethnographic Study Reflecting Insider's Stay in the Field

The study deals with the phenomenon of rave culture in the Czech Republic, to which only little social attention is currently paid. The article in particular reflects an insider's stay in the field, while applying prevailing autoethnographic method. Attention is paid to questions exploring raves from the perspective of ritualism, which is conceptually framed in the theory of liminality, as discussed by Victor Turner. Emphasis is also put on the situation of the rave, which for many participants provides space for spiritual and transcendental experiences through which it is possible to authentically discover one's own identity and to find one's place in the world. The basic attribute, forming a genuine rave, is to construct a safe-space for all participants, so that a space with an absolute respect can emerge. The ravers strictly define themselves against the mainstream club entertainment, a party that lacks implicit rules and the philosophy of rave. A significant feature of the rave is its long duration and excessive behaviour, when, within a collective experience, the ravers repetitively dance all night to produced electronic music.

Key works: rave in the Czech Republic; autoethnography; liminality; spirituality; dance; electronic dance music.

JOSEF KANDERT
 (22. 7. 1943 – 8. 12. 2022)

V prosinci loňského roku se akademická obec rozloučila s prof. PhDr. Josefem Kandertem, CSc. Přestože se na sebe nesnažil upoutávat pozornost, byl tento badatel výraznou osobností české vědy. Zasáhl do celé řady vědních oblastí a myšlenkově ovlivnil mnoho dnes již též výrazných osobností mladší generace. Věnoval se afrikanistice, zanechal významnou stopu v etnologii, sociální antropologii, sociologii a muzeologii, nakonec se v roce 1996 habilitoval v oboru politologie a v roce 2004 byl jmenován profesorem orientalistiky. Vystudoval etnografii, folkloristiku a afrikanistiku v relativně příznivém období let 1961–1966 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a zde též nastoupil do doktorského studia, které ukončil v roce 1969 kandidátskou prací *Členství v totálních skupinách a chování jednotlivce*. V letech 1960–1998 pracoval v Náprstkově muzeu, nejprve jako dobrovolná pomocná pracovní síla, následně jako dokumentátor, kurátor afrických sbírek, vedoucí etnografického oddělení a zástupce ředitelky. Od roku 1990 působil též ve školství. Měl přednášky na Filozofické fakultě UK, byl pracovníkem Institutu základů vzdělanosti jako společného pracoviště Univerzity Karlovy a Akademie věd České republiky a po jeho transformaci na Fakultu humanitních studií v roce 2000 přednášel i zde. Vedle toho od roku 1991 působil na Fakultě sociálních věd, kde se stal v roce 1998 vedoucím katedry sociologie a v této funkci působil až do roku 2016. Současně zde byl v letech 2006–2016 zástupcem ředitele Institutu sociologických studií. V letech 1991–1996 byl předsedou Národopisné společnosti.

Kandertova odborná činnost byla neobyčejně všestranná. Psal texty k dějinám etnologie i sociologie, k teorii etnologie a antropologie, zde zejména k teorii příbuzenství a náboženství,

k výtvarnému umění, k problematice her a hraček, psal katalogy výstav a také drobné články do dětských časopisů. Stejně jako měl široké spektrum tematických zájmů, měl rozsáhlý záběr i regionální. Zajímal se a publikoval z oblasti subsaharské i rovníkové Afriky a dalších afrických regionů, zajímal se o české cestovatelství do Jižní i Severní Ameriky, o tibetský buddhismus, dělal výzkumy v českých zemích i na Slovensku. Byl schopen své poznatky aplikovat na jednoduché i komplexní společnosti. Jeho bibliografie čítá velké množství spíše drobnějších textů. Mezi nimi vynikají monografie *Afrika* (Praha: Mladá fronta, 1984), *Africké umění* (Brno: Moravské zemské muzeum, 2002), *Jihomoravský venkov po socialismu. Filipovsko na konci devadesátých let 20. století. (Informatoria katedry sociologie – Filipov III)* (Praha: Matfyzpress, 2004), *Náboženské systémy. Člověk náboženský a jak mu porozumět* (Praha: Grada, 2010). Velmi zajímavou knihou je pak *Každodenní život vesničanů středního Slovenska v šedesátých až osmdesátých letech 20. století* (Praha: Nakladatelství Karolinum 2004). Kandert zde ukázal schopnost



aplikovat poznatky a konceptuální záze-
 mí zejména britské sociální antropologie
 na středoevropský venkovský terén.

Soubornou bibliografii prací Josefa Kanderta vydal v roce 2021 Národní ústav lidové kultury jako Bibliografickou přílohu Národopisné revue číslo 35.

Zdeněk Uherek
 (Fakulta sociálních věd UK)

ODÍŠLA VIERA GAŠPARÍKOVÁ

Vo věku nedožitých 95 rokov dňa 22. 2. 2023 navždy opustila folkloristickú obec významná slovenská bádatelka PhDr. Viera Gašparíková, DrSc., ktorá s plným nasadením celý svoj odborný život venovala tradičnej ľudovej slovesnosti. Aj na seminári pri príležitosti jej 90. narodenín predniesla odborný referát. Priblížme si míľniky jej dlhej cesty za poznávaním ľudovej prózy – jej tém, žánrov, nositeľov a života.

Viera Gašparíková sa narodila 15. 4. 1928 v Martine v učiteľskej rodine s tromi dcérami. Po maturite na martinskom gymnáziu vyštudovala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského (v tom čase Slovenská univerzita) v Bratislave slovenský jazyk a literatúru, francúzsky jazyk a literatúru a národopis. Jej záujem o literatúru a národopis sa začal formovať už počas gymnaziálneho štúdia v Martine najmä pôsobením v Samovzdelávacom krúžku a pod vplyvom profesorov, z ktorých niektorí neskôr pôsobili čoskoro na bratislavskej univerzite (R. Bednárík, R. Brtňák). Vysokoškolské štúdiá ukončila v roku 1952 doktorátom filozofie (PhDr.). Počas štúdia pracovala ako asistentka na katedre národopisu, no pracovnú kariéru začala ako redaktorka – v rokoch 1953 – 1956 pracovala v časopise *Život* a ako šéfredaktorka časopisu *Výtvarný život*.

Po nástupe do Národopisného ústavu SAV v roku 1956 bola vyslaná na aspirantské štúdium na Katedru

etnografie a folkloristiky Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe, aby sa po jeho ukončení definitívne venovala problematike ľudovej prózy. Hodnosť kandidáta vied (CSc.) získala v roku 1960 na základe práce *Zbojník Michal Vdovec v histórii a folklóre gemerského ľudu*. V polovici 60. rokov ju vedenie Národopisného ústavu SAV poverilo spracovať porovnávacie komentáre k edícii *Slovenské ľudové rozprávky*, avšak vtedajšia klíma nebola priaznivo naklonená klasickým spracovaniam – edícia, kompletne pripravená do tlače, bola uložená do archívu SAV. Preto sa V. Gašpariková venovala riešeniu iných, v tom čase aktuálnych, tém slovesnej folkloristiky. Vo svojej terénnej a teoretickej práci sa sústredila na niekoľko ústredných tém. Predovšetkým to bola tematika odboja v prozaickom folklóre na Slovensku, zbieranie a štúdium slovenskej ľudovej prózy. Problematiku ľudovej prózy sledovala v jej širokých súvislostiach textologických, žánrových či klasifikačných. Syntetizujúc svoje poznatky z početných terénnych výskumov dospievala ku komparatívnym záverom v širších medziregionálnych a medzietnických kontextoch.

Dovtedajšie poznatky o problematike sociálnej revolty v 18. storočí, predovšetkým z pera A. Melicherčika, rozšírila V. Gašpariková poznatkami o historicky ďalšej etape – o súmraku zbojníctva na Slovensku v 19. storočí. Obrazu zbojníctva v prozaickom folklóre sa venovala vo viacerých samostatných odborných i popularizačných prácach. V rámci širšieho porovnávacieho štúdia metodologicky, organizačne i editorsky prispela k vydaniu medzinárodnej syntézy o zbojníckej tradícii v Karpatoch, ktorá vyšla v rusko-anglickej verzii pod názvom *Heroes or Bandits? – Geroj ili zbojnik?* (2002).

Nadviazaním na výsledky štúdia ľudových odbojových tradícií bol i výskum folklórneho stvárnenia udalostí Slovenského národného povstania a viaceré štúdie V. Gašparikovej o obraze hrdinu protifašistického odboja, o vzťahu historickej skutočnosti a jej folklórnej

interpretácie. Početné štúdie venovala poetike jednotlivých prozaických žánrov, dejinám folkloristiky, pričom svoje poznatky syntetizovala v publikácii *Slovenská ľudová próza a jej súčasné vývinové tendencie* (1986), vydané v roku 1988 aj v Maďarsku, na ktorú sa odvolávali viacerí maďarskí folkloristi.

O dôvernej znalosti celého žánrového spektra tradičnej prózy svedčia aj monografie jednotlivých žánrov v rámci edície Ľudové umenie na Slovensku publikovanej vydavateľstvom Tatran. V nej V. Gašpariková publikačne sprístupnila humoristické rozprávania v knihe *Ostrovtipné príbehy a veľké cigánstva a žarty* (1980) a čarovné rozprávky *Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas I. – II.* (1984 – 1985). Špecifické povahové vlastnosti predurčili bádatelku na jedno z klasických odvetví folkloristiky – na klasifikáciu a katalogizáciu ľudovej prózy. Tak spracovala tzv. wollmanovský archív. Výsledkom je *Katalóg slovenskej ľudovej prózy I. – II.* (1991 – 1992). Viera Gašpariková dlhodobou prácou nad textovým spracovaním, porovnávacími vedeckými komentármi a štúdiou zhodnotila v edícii *Slovenské ľudové rozprávky*



I. – III. (1993, 2001, 2004) rozprávačský fond, ktorý v rámci terénnych výskumov zaznamenali v medzivojnovom období študenti Slovenského seminára FF UK pod vedením prof. Franka Wollmana. Podobne je zameraná aj publikácia *Slovakische Volksmärchen*, ktorá vyšla v Nemecku (2000). Špeciálnu oblasť odbornej práce V. Gašparikovej predstavuje spolupráca na publikácii o bilingválnej rozprávačke Ľaničke (tetuške) Žofke – Zsofii Farkasné Drágos z obce Nagybánhegyes v Maďarsku (1984). Na medzislovenské vzťahy sa bádatelka sústredila predovšetkým v knihe *Spievajúca lipka. Rozprávky západných Slovanov* (1972).

Odborné poznatky a bohaté skúsenosti z terénnych výskumov prezentovala V. Gašpariková od roku 1963 na Medzinárodných zjazdoch slavistov (Sofia, Praha, Varšava, Záhreb, Kyjev, Bratislava, Krakov, Ľubľana). V roku 1988 stála spolu s Oldřichom Sirovátkom pri zrode Medzinárodného informačného bulletinu Slavistická folkloristika, ktorý je dodnes informačným fórom Komisie slovenského folklóru pri Medzinárodnom komitáte slavistov. Aj po odchode do dôchodku bola aktívnou členkou redakčného kolektívu tohto bulletinu. Na poli slavistického štúdia sa angažovala tiež ako podpredsedníčka Slovenského komitátu slavistov. Bola členkou domácich a medzinárodných vedeckých spoločností (Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, International Society for Folk Narrative Research, Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore).

Viera Gašpariková takmer pol storočia (1956 – 1993) pracovala v Národopisnom ústave SAV (dnes Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV) – určitý čas ako vedúca oddelenia duchovnej kultúry, vedúca vedecká pracovníčka, redaktorka časopisu *Slovenský národopis* či edičná referentka.

Z viacerých medzinárodných ocenení, ktorými bol vyzdvihnutý jej vedecký a organizačný prínos, si cenila Čestnú plaketu Medzinárodného komitátu

slavistov či prestižnu Európsku cenu za rozprávky (Europäische Märchenpreis). V roku 1988 jej Slovenská akadémia vied udelila Zlatú plaketu Ľudovíta Štúra za zásluhy v spoločenských vedách. Aj v období po odchode do dôchodku Viera Gašparíková aktívne pracovala na viacerých odborných problémoch, venovala sa doktorandkám, oponovala doktorandské práce a k problematike tradičnej prózy vystupovala v médiách. Až do posledných chvíľ plodného života sa zaujímal o dianie v odbore. Komplexný obraz o vedeckom, organizátorskom i popularizačnom diele Viery Gašparíkovej podáva publikácia *Stretnutie s rozprávkou – pohľad do života a diela etnologickej PhDr. Viery Gašparíkovej, DrSc.*, ktorá vyšla v roku 2011.

Kolegyne a kolegovia na Slovensku, v Česku, Poľsku, Maďarsku i v Nemecku, ale i v ďalekej Amerike spomínajú na Vierku ako na nesmierne pracovitú a zodpovednú kolegyňu a milého človeka!

*Hana Hlôšková
Ústav etnológie a sociálnej
antropológie SAV, v. v. i.*

ČEŠI ŽIJÍCÍ V ZAHRANIČÍ: NOVÉ PŘÍSTUPY KE KOORDINACI KRAJANSKÉ PROBLEMATIKY V POSLANECKÉ SNĚMOVNĚ PARLAMENTU ČR

Dne 23. listopadu 2022 se Zdeněk Uherek a Veronika Beranská za Etnologický ústav AV ČR zúčastnili semináře pořádaného Podvýborem pro styky s krajany Zahraničního výboru Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR ve spolupráci s Katedrou sociální geografie a regionálního rozvoje Přírodovědecké fakulty UK, kde představili za předsednictví Olgy Richterové, místopředsedkyně Poslanecké sněmovny ČR, a Romana Bělora, předsedy Podvýboru pro styky s krajany, spolu s celým týmem výsledky dvouletého projektu aplikovaného

výzkumu financovaného Technologickou agenturou ČR s názvem *Nové přístupy ke koordinaci krajanské problematiky*.

V první části semináře představila vedoucí řešitelského týmu Eva Janská dvouletý výzkumný projekt (2020–2022) mapující Čechy žijící v zahraničí a jeho nejdůležitější dosažené výsledky. Na jeho realizaci se podílel tým Geomigrace Katedry sociální geografie a regionálního rozvoje Přírodovědecké fakulty UK spolu s kolegy z Czexpats in Science, Etnologický ústav AV ČR a Národní ústav pro výzkum inovativních technologií. Zadávatel projektu bylo Ministerstvo zahraničních věcí ČR (dále jen MZV ČR). Na výsledky projektu aplikovaného výzkumu navazuje v současnosti Grantovou agenturou ČR financovaný akademický projekt Česká diaspora – multidimenzionální vztahy a podmíněnosti Česka a cílových zemí (2022–2024), který si klade za cíl prohloubení poznatků o vztazích konceptů diaspory a transnacionalismu a usiluje o identifikaci faktorů, které ovlivňují vztahy krajanů k zemi původu.

Na základě kombinace kvantitativního a kvalitativního sběru dat, především hloubkových rozhovorů, malých skupinových diskusí s vybranými krajany a zástupci krajanských i státních organizací a následného vyhodnocení vznikl obsáhlý soubor dat a informací, který byl posléze v zestručnělé podobě (tzv. *executive summary*) jako soubor doporučení a rad předložen MZV ČR a dalším zainteresovaným osobám a institucím. Obsahoval zejména identifikaci problémů české krajanské politiky, potřeby a okruhy problémů krajanů, které lze shrnout následovně: 1) obecně velká byrokracie a malá či žádná digitalizace, pomalost služeb a nízká flexibilita české veřejné správy obecně; 2) problematičnost účasti ve volbách českých občanů v zahraničí, resp. neexistující možnost korespondenčního či elektronického hlasování; 3) rozšíření systému možností výuky češtiny a vzdělávání o české kultuře pro krajany v zahraničí odpovídající rostoucí poptávce; 4) přetrvávající nega-

tivní diskurz v české společnosti, ve kterém se často znevažuje role našich krajanů; 5) malá propagace úspěchů Čechů v zahraničí ve veřejném sektoru, doceňování a využívání jejich potenciálu. Mimo to, byly zmapovány specifické potřeby krajanských komunit z vybraných zemí, konkrétně Velké Británie, Austrálie a Nového Zélandu, USA a Německa.

Následné diskuse nad výsledky a závěry projektu se mimo jiné účastnili Martin Smolek, náměstek pro řízení sekce právní a konzulární MZV ČR, Tomáš Czernin, bývalý předseda Stálé komise pro krajany Senátu Parlamentu ČR, Jiří Krátký, zvláštní zmocněnec pro krajanské záležitosti MZV ČR, Ladislav Bánovec, ředitel odboru mezinárodních vztahů Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR, Pavel Dymeš z odboru azylové a migrační politiky Ministerstva vnitra ČR a zástupci akademické a krajanské obce. Do diskuse se dále zapojili díky online přístupu též krajané z celého světa, což vyústilo v rozsáhlou debatu o klíčových krajanských tématech, která se na půdě Poslanecké sněmovny, doufejme, nekonala naposled a stane se, podobně jako iniciativy vzešlé ze Stálé komise Senátu pro krajany žijící v zahraničí Senátu Parlamentu ČR, pravidlem.

Závěry projektu, jehož cílem bylo zmapování krajanské problematiky, identifikování nových či přetrvávajících problémů ve vztahu krajanů k mateřské zemi a vylepšení koordinace krajanské politiky směrem k české diaspoře se, dle Dopisu zvláštního zmocněnce pro krajanské záležitosti Jiřího Krátkého,¹ stanou výchozím bodem tvorby nové koncepce krajanské politiky MZV ČR a státu. Součástí projektu je také nově vzniklý internetový portál, který posloužil též jako jeden z výzkumných nástrojů v průběhu realizace sběru dat a v současné době nabízí zájemcům z řad odborné i laické veřejnosti, stejně jako všem krajanům možnost zhlédnutí výsledků výzkumu.²

*Veronika Beranská
(Etnologický ústav AV ČR)*

Poznámky:

1. „Dopis zvláštního zmocněnce pro kraja-ny 2023.“ *Velvyslanectví České republiky v Berlíně* [online] 8. 2. 2023 [cit. 10. 2. 2023]. Dostupné z: <https://www.mzv.cz/berlin/cz/informace_pro_krajany/dopis_zvlastniho_zmocnence_pro_krajany.html>.
2. Čeští krajané [online] [cit. 10. 2. 2023]. Dostupné z: <<https://www.cestikrajane.cz>>.

**NOVÉ PAŠIJOVÉ HRY
V TIRSCHENREUTHU**

Po mnoha odkladech v době pandemie se v německém Tirschenreuthu mohly na podzim loňského roku konečně uskutečnit pašijové hry původně plánované na velikonoční období roku 2020. Ani členové místního ochotnického spolku, ani diváci již nechtěli tuto událost nadále odkládat a rozhodli se pečlivě připravené představení uvést v době předcházející svátku Všech svatých.

Devítitisícový Tirschenreuth, který je centrem jednoho ze sedmi hornofalckých okresů Bavorska a sídlem katolické farnosti, se tak ve dnech 21. 10. – 4. 11. 2022 stal dějištěm *Nových pašijových her*. Na podkladě tradice sahající do roku 1692 vytvořil jejich nový text rodák z hornofalckého Bad Kötzingu Johannes Reitmeier (nar. 1960), nyní intendant Tyrolského zemského divadla v Innsbrucku. *Tirschenreuther Mundart-Passion (Tirschenreuthské nářeční pašije)* z roku 1997 nejsou jediným případem, kdy se Reitmeier věnoval adaptaci lidových her, které převedl do dialektu, jímž se mluví v okolí jeho rodiště. Záliba v hornofalckém dialektu se však u Reitmeiera týká i známých literárních děl. Takto se tento dramatik a režisér v jedné osobě nechal inspirovat slavnou hrou rakouského básníka, dramatika a libretisty Hugo von Hofmannsthala *Jedermann (Kdokoli)*, pojednávající o smrti bohatého člověka, který se – smlouvaje se smrtí – nechce vzdát svého pozemského života. Reitmeierův *Der Oberpfälzer*

Jedermann (Hornofalcký Kdokoli) vzniklý v roce 2014 je častým oblíbeným kusem ochotníků zvyklým, anebo schopným hovořit tímto nářečím.

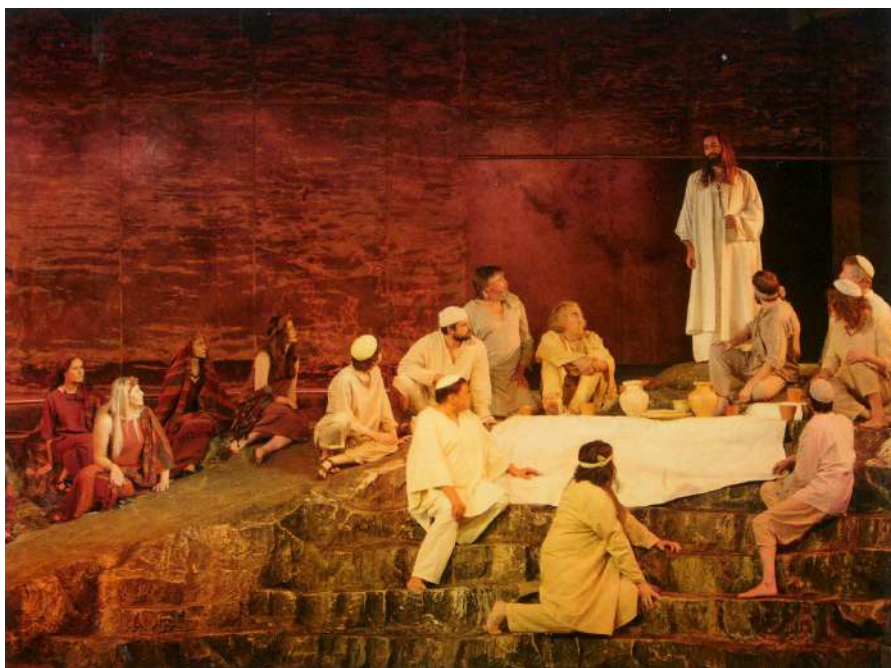
Reitmeierovy pašije byly v Tirschenreuthu poprvé uvedeny v roce 1997, poté se od roku 2000 hrály pravidelně každých pět let. Pro letošní uvedení v nich autor provedl několik změn. I když se s ohledem na evangelijní předlohy snažil být co nejautentičtější, věnoval tentokrát větší pozornost postavě Jidáše a ženám shromážděným kolem Ježíše.

Pašijový příběh autor pojal jako dvě hodiny trvající sled sedmnácti obrazů s Prologem a Epilogem. Každý z nich je uvozen vstupy tří žen recitujících lidové modlitby, které autor našel ve starých modlitebních knihách a rukopisných sbornících, jež si požičovali lidé v okolí Tirschenreuthu. Verše kontrastují s prozaickými dialogy jednajících postav či vyprávěním čtyř opovědníků, komentujících děj. Uplatnění dialektu se týká replik jednotlivých postav vyjma Ježíše. Ten hovoří spisovnou němčinou stejně jako opovědníci.

Celé představení je v mezirách provázáno reprodukovanou hudbou, v níž se skladatel Jürgen Tauber nechal inspirovat chorálem *Oh, Haupt voll Blut und Wunden (Pane plný krve a ran)* Hanse Leo Hasslera.

Osm do posledních míst vyprodaných představení (z nich pouze dvě odpolední) se odehrálo v multifunkčním sále kulturního domu Kettelerhaus s kapacitou jednoho tisíce diváků. Pro tuto událost město uvolnilo finance za účelem modernizace osvětlení a ozvučení, pořízení elevace, nových kostýmů a kulis. Každému představení vyjma premiéry předcházel půlhodinový lektorský úvod asistentů režiséra Marianny Stangl a Manfreda Grüssnera.

Základ scény tvořila kulisa skalnatého terénu, na jehož horizontu se pohybovaly tři mohutné průhledné plastové desky s nerovným povrchem, dobře odrážejícím světla. V některých scénách byly taženy vzhůru, čímž se hrací prostor zvětšil o zadní jeviště. Světelná choreografie spolu s rekvizitami měla v představení zásadní funkci – byla jediným



prostředkem proměn. Poslední večere byla naznačena pouze rozloženým bílým plátnem, za úplné tmy, pouze s planoucími loučemi se odehrálo zajetí Krista. Velký důraz položil autor na předcházející Kristovu modlitbu v Getsemanské zahradě. Drastické scény se odehrávaly vkusně a náznakově (např. bičování na zadním prostoru za spuštěnými deskami osvícenými rudou barvou). Odkrytý zadní prostor rovněž dobře posloužil k zobrazení Golgoty v závěru pašijí. Velmi vkusně a účelně byly navrženy a zhotoveny kostýmy, totéž platí o téměř civilním maskování.

Na výkonech amatérských herců a v kompozici davových scén bylo jednoznačně patrné profesionální vedení ze strany režisérů. Vedle autora se ho coby asistent ujal Stefan Tilch (nar. 1968), intendant Dolnobavorského zemského divadla, který se v mnoha německých městech věnuje operní režii.

V programu jsem napočítala 75 účinkujících. Vedle tradičních pašijových postav (Ježíš, apoštolové, Panna Marie, Marie Magdaléna, Veronika, Zuzana, Marta, Kaifáš, Annáš, Nikodém, Lazar, Pilát, Herodes aj.) zde byli početní vojáci, služebnictvo, jeruzalémské ženy, děti a mládež. Role nebyly alternovány. Každé představení spolu se zázemím (inspice, garderoba, příprava rekvizit, technika) tudíž uvedlo do pohybu více než stoletný aparát.

U pašijových her je tradičně největší pozornost věnována představiteli Ježíše. V nové verzi ho ztvárnil osmaadvacetiletý Julian Mühlmeier, rodák ze vsi Schwarzenbach, v níž působí jako pracovník rodinného centra. Divadlu se věnuje soustavně od svých školních let jako člen ochotnických souborů v Tirschenreuthu a pohraničním Bärnau.

Během dvouhodinového představení (hrálo se bez přestávk!) byla pozornost diváků včetně dětských obdivuhodná. Obecenstvo širokého věkového spektra ocenilo své příbuzné a známé mohutným aplausem. Do vstupného byl začleněn ještě bonus – kromě bezplatného

reprezentativně vybaveného programu ještě bezplatná návštěva místního vlastivědného muzea, mapujícího bohatou rybníkářskou historii města a okolí. Zhruba před dvaceti lety jsem zhlédla pašije v Hořicích na Šumavě a informovala o nich na stránkách tohoto časopisu. Škoda, že jejich obnovená tradice dnes nepřitahuje stejnou pozornost, jako je tomu za našimi hranicemi v tomto hornofalckém městě.

Marta Ulrychová
(Plzeň)

LISZKA, JÓZSEF: MONUMENTUMOK. SZAKRÁLIS (ÉS „SZAKRÁLIS”) KISEMLÉKEK A KÁRPÁT-MEDENCÉBEN. FORMA, TERMINOLÓGIA, FUNKCIÓ [Monumenty. Drobné sakrálné (a „sakrálné“) pamiatky v Karpatskej kotline]. Komárom–Somorja: Fórum Kisebbségkutató Intézet – Etnológiai Központ [Komárom – Šamorín: Fórum inštitút pre výskum menšín – Výskumné centrum európskej etnológie]. 2021 [!2022], 702 s., il., bibl. 517–643.

Jednou z najvýznamnejších oblastí vedeckého záujmu a bohatej činnosti Józsefa Liszku je už takmer štyri desaťročia výskum drobných sakrálnych pamiatok. Toto tvrdenie platí, aj keď ho otočíme – József Liszka je už desaťročia jednou z vedúcich osobností výskumu maďarských (a hlavne maďarských na Slovensku) drobných sakrálnych pamiatok. Čo sa týka základného výskumu, s neutíchajúcim zánietením chodí po krajine a dokumentuje drobné sakrálné pamiatky, zaznamenáva ich vonkajšie znaky a kultové pozadie. Vytvoriac prezentačné fórum výsledkov základného výskumu kultúry Maďarov na Slovensku, založil pred štvrtstoročím Archív drobných sakrálnych pamiatok, obsahujúci dokumentačné karty a bohatú

fotodokumentáciu. J. Liszka výsledky svojich vlastných pozorovaní i poznatkov iných bádateľov, ako aj poznatky z maďarskej a medzinárodnej odbornej literatúry hlbkovo syntetizoval v čiastkových analýzach, zamerajúc sa na ten-ktorý aspekt drobných sakrálnych pamiatok – okrem troch publikácií zaoberajúcich sa touto témou („*Szent képek tisztelete*”. *Dolgozatok a népi vallásosság köréből* [„Úcta svätých obrazov“. Štúdia z oblasti ľudovej zbožnosti], 1995; *Állittatott keresztyáni buzgóságbul. Tanulmányok a szlovákiai Kisalföld szakrális kisémlékeiről* [„Postavené na chválu Božiu“. Drobné sakrálné pamiatky na Podunajskej nížine], 2000; *Szent Háromság egy Isten dicsőségére... A Szentháromság kultusza a szlovákiai Kisalföld népi vallásosságában a szakrális kisémlékek tükrében* [Na slávu najsvätejšej Trojice... Kult svätej Trojice v ľudovej zbožnosti Podunajskej nížiny v kontexte drobných sakrálnych pamiatok], 2015) publikoval viac ako päťdesiat štúdií o drobných sakrálnych pamiatkach v domáciach a zahraničných časopisoch a zborníkoch. Popri terénnom výskume a vedeckej práci buďoval inštitúciu – je zakladateľom komárňanského Výskumného centra európskej etnológie. Jedným z jej hlavných zameraní je ľudová zbožnosť. Súčasťou inštitúcie je sčasti digitalizovaný Archív drobných sakrálnych pamiatok. J. Liszka tiež koordinuje výskumy, mentoruje bádateľov, usporadúva konferencie, rediguje časopisy.

Vyvrcholením tejto jeho mnohostrannej činnosti je práve vydaná publikácia *Monumentumok* [Monumenty], v ktorej bádateľ podáva systematický prehľad o výsledkoch výskumu drobných sakrálnych stavieb v Karpatskej kotline. Základné výskumy rôznej hĺbky a kvality, ktoré máme k dispozícii, sú východiskom Liszkovho súhrnu poznatkov predovšetkým o drobných sakrálnych pamiatkach Maďarov a/alebo presnejšie Maďarov na Slovensku rímskokatolíckeho vierovyznania. Kniha je v istom zmysle viac než monografia. Na jednej strane, upustiac

od žánra suchej vedeckej rozpravy, Liszka dovoľuje nahliadnuť do svojho desaťročia zrejúceho uvažovania. Na druhej strane poukazuje na biele miesta, vytyčuje ciele, načrtáva svieže myšlienkové inšpirácie. Tak napríklad v podtitule v úvodzovkách uvedený výraz „sakrálne“ nadhodí, ale zároveň nechá aj otvorený rozsah tradičnej interpretácie drobných sakrálnych pamiatok – otázku kolektívne vnímaných (národných, politických atď.) sakrálnych stavieb a plastík vo verejnom priestore, stojacich mimo vieru v Boha.

Monumenty sú aj z hľadiska svojho rozsahu impozantné. Na 514 stranách, rozčlenených do štyroch kapitol, sú zhromaždené autorove poznatky, závery a uvažovania. Texty sú doplnené 438 ilustráciami, väčšinou fotografiami. Ďalších 188 strán predstavujú prílohy: obsiahly zoznam literatúry, ako aj súpis vyobrazení a registre. Cudzojazyčné súhrny publikácia neobsahuje, ale čitateľa neovládajúci maďarčinu môžu podľa podrobného obsahu v slovenskom a nemeckom jazyku získať obraz o štruktúre a obsahu knihy.

Prvá kapitola je vlastne „učebnicovou“ časťou knihy. Pod názvom „Metódy, pramene, databázy“ podrobne informuje o metodike a základoch úspešnej terénnej práce a dokumentácie, popritom predstavuje základné typy prameňov (archívny materiál, mapy, rytiny, pohľadnice atď.), ich význam a spôsob využitia. Demonštruje to pomocou obsiahlych prípadových štúdií, sprevádzajúc čitateľa mikrodejinami dvoch sakrálnych pamiatok, odhalených pomocou archívneho obrazového materiálu.

Druhá kapitola sa na takmer sto stranách zaoberá otázkami obsiahnutými v názve – „Typológia a terminológia“. J. Liszka najprv opisuje a na základe zahraničnej odbornej literatúry objasňuje pojem „drobné sakrálne pamiatky“. Za prvoradý organizačný princíp typológie – opäť s prehľadom a kritikou pokusov o typológiu známych zo zahraničnej odbornej literatúry – považuje formu, čiastočne posunúc do úzadia funkčné

a obsahové kritériá, ako aj ľudovú a lokálnu terminológiu. Tretia kapitola s názvom „Obsah a forma“ na tristo stranách klasifikuje drobné sakrálne pamiatky: od vyobrazení Najsvätejšej trojice cez plastiky zobrazujúce Svätú rodinu (Máriu, Jozefa, Ježiša a iných) až po drobné pamiatky reprezentujúce kult jednotlivých svätcov. Počnúc najpopulárnejšími svätcami maďarskej ľudovej zbožnosti – sv. Jánom Nepomuckým, sv. Jánom, sv. Vendelínom a sv. Floriánom, pokračuje cez okruh svätcov spätých s počasím, morom po pomáhajúcich svätcov, aby vstúpiac na pôdu „sakrality“ ukončil tento prehľad národnými patrónmi (svätcami z rodu Arpádovcov na čele so sv. Štefanom, ako i sv. Cyrilom a Metodom ad.). Jednotlivé podkapitoly sa začínajú odporúčanou odbornou literatúrou a načrtom histórie výskumu, ďalej po kultúrno-historickom, nábožensko-historickom a kultovo-historickom súhrne nasledujú charakteristiky o vyobrazení podľa jednotlivých ikonografických typov. Uzatvára to výklad o geografickom rozšírení a regionálnych rozdieloch. Kapitola

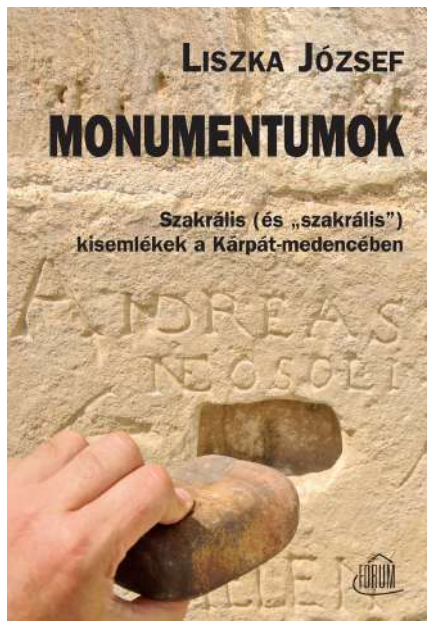
sa končí časťou o svätých depozitároch (deponia pia) a ich interpretačných možnostiach, ako aj otázkami farebnosti drobných pamiatok a ich estetickej hodnoty z hľadiska ochrany pamiatok.

V štvrtej kapitole „Osudy sôch“ si môžeme prečítať jednak podnetné myšlienky o kultovo-historickom, spoločenskom a funkčnom pozadí vzniku týchto drobných pamiatok, okrem iného o nových formách, ktoré sa rozvinuli na základe pandémie koronavírusu, o osobnej a skupinovej sebareprezentačnej funkcii, podnecujúcej vznik niektorých drobných pamiatok, zatlačajúc do úzadia náboženský aspekt. Na druhej strane autor predkladá vzrušujúcu, ale ťažko zodpovedateľnú otázku, súvisiacu so vznikom a mikrodejinami jednotlivých drobných pamiatok: prečo práve tam a prečo práve takú postavili, a prečo sa napríklad nakoniec dostala na iné miesto a ako sa všetky tieto zmeny premietli v danom spoločensktve.

Monumenty je monografia vyplňajúca medzeru, obsahujúca množstvo informácií a bohatý obrazový materiál, ktorá sumarizuje výsledky výskumov i čiastkové analýzy drobných sakrálnych pamiatok v oblasti Karpatskej kotliny. Poznatky o dokumentovaných drobných sakrálnych pamiatkach v tomto regióne sumarizuje z obsahových a formálnych aspektov a podáva komplexný obraz o historickom pozadí jednotlivých kultov, o forme ich zobrazenia, o ikonografickom programe, o ich rozšírení v maďarskej jazykovej oblasti, o regionálnych charakteristikách kultu. Kniha Józsefa Liszku, koncepcia jeho práce, bude isto inšpiráciou pre bádateľov skúmajúcich drobné sakrálne pamiatky, ktorí ďalšími výskumami a zodpovedaním autorom nastolených teoretických otázok i nových výskumných problémov doplnia Liszkom načrtnutý monumentálny obraz problematiky malých sakrálnych stavieb.

Attila Terbócs
(Budapest)

(prekl. Ida Gaálová)



PETER SALNER (ED.): ŤAŽKÉ ČASY. ROKY 1938 – 1945 V AKTUÁLNO M SPOLOČENSKOM DISKURZE. Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV, 2020, 126 s.

Monografia *Ťažké časy. Roky 1938 – 1945 v aktuálnom spoločenskom diskurze* od editora Petra Salnera je príspevkom do diskusie o dôležitom období, ktoré má Európa, a v rámci nej Slovensko, pred sebou. Je ním postupný, ale nevratný proces posúvania obdobia druhej svetovej vojny na hranicu Vansinovej plynúcej prieluky. Tento proces prináša „zabúdanie“ (vytratenie zo živej pamäti) na udalosti nespádajúce do obdobia 3 – 4 generácií. Memento druhej svetovej vojny je však jedným zo základných stavebných pilierov, na ktorých bola moderná povojnová Európa vystavaná. Viaceré krajiny vrátane Slovenska sú stále v procese vyrovnávania sa so svojou vojnovou minulosťou a podielom viny za spoluúčasť na utrpení a vyvražďovaní svojich občanov. Výskum pamäti, spomínania a zabúdania sa v tomto kontexte dostáva do novej etapy a stojí pred novými výzvami. P. Salner ako editor si túto skutočnosť uvedomuje, a preto knihu venoval práve problematike spomínania v súčasnej spoločnosti. Kniha pozostáva z troch kapitol, ktoré sa vzťahujú k rôznym aktuálnym témam a spôsobom vzťahovania sa k obdobiu druhej svetovej vojny a holokaustu na Slovensku.

Autorkou prvej kapitoly „Protokoly sionských mudrcov a holokaustu“ je Zuzana Panczová. Poskytuje v nej podrobný pohľad na históriu Protokolov, ktoré boli ako falzifikát vytvorené začiatkom 20. storočia a prinášali opis stratégií, podľa ktorých údajne židovskí sprisahanci riadia spoločnosť naprieč kontinentmi. Z. Panczová venuje pozornosť dobovému dokazovaniu nepravosti dokumentu, jeho využitiu v rámci antisemitskej ideológie a jeho podielu na obhajovaní holokaustu. Obdobie druhej svetovej vojny prepája so súčasnosťou

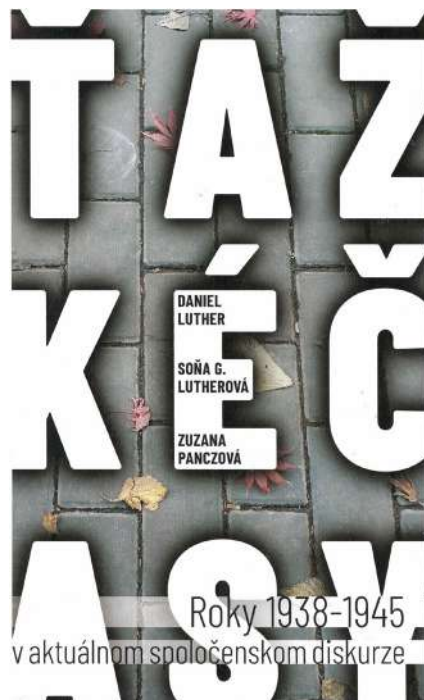
nielen cez pohľad na to, ako sa falzifikát dostal do slovenského prostredia a usadil sa v súčasnom konšpiračnom priestore, ale ukazuje aj využívanie rovnakých argumentačných stratégií na obhajobu ich pravosti i obsahu. Kapitola približuje jeden zo spôsobov kolektívneho „spomínania“ v špecifickej skupine, ktorá odmieta, bagatelizuje alebo spochybňuje oficiálny výklad dejín. Táto problematika je v aktuálnej polarizovanej spoločnosti a v čase nárastu vplyvu konšpiračných teórií, hoaxov a tzv. fake news na spoločnosť dôležitou oblasťou výskumu.

Daniel Luther v druhej kapitole presúva pozornosť k téme česko-slovenských vzťahov v období rozpadu prvej Československej republiky a vzniku vojnového Slovenského štátu. Toto obdobie bolo poznačené silnými protičeskými náladami a snahami „zbaviť sa“ českých spoluobčanov, ktorí po vzniku prvej republiky prišli na Slovensko pomáhať budovať štátne inštitúcie, verejný sektor, hospodárstvo etc. D. Luther sa zameriava na

rozdielne interpretácie tohto obdobia z pozície tých, ktorých obdobie zasiahlo a ovplyvnilo ich individuálny či rodinný životný príbeh. Prínosné je upriamanie pozornosti na vzťah oficiálneho pohľadu na obdobie zo slovenskej a českej perspektívy a zároveň na individuálne vnímanie zainteresovaných. Text je postavený na pramennom a archívnom výskume, aj na rozhovoroch s pamätníkmi.

Tretia kapitola je venovaná medzigeneračnej pamäti a spomínaniu v konkrétnej rodine. Jej autorkou je Soňa G. Lutherová, ktorá pri jej písaní vychádzala zo svojho výskumu a práce na antropologickom dokumentárnom filme *Zatopené* (2016). Časť textu je venovaná obhajobe antropologického filmu ako legitímneho výskumného výstupu a prezentovania poznania. Film zachytáva spomínanie dvoch sestier, ktoré ako deti prežili druhú svetovú vojnu a veľká časť ich rodiny bola zavraždená počas holokaustu. Ich spomínanie a rodinnú históriu dopĺňa vnuk jednej z nich a prináša perspektívu tretej generácie, ktorá sa s rodinnou minulosťou vyrovnáva z vlastnej pozície. Príbeh rodiny je vyrovnávaný cez osud kaštieľa, ktorý v predvojnovom období vlastnila rodina protagonistov. Kaštieľ, ktorý bol počas vojnového Slovenského štátu arizovaný, po vojne na krátku dobu vrátený preživším a zoštátnený po nástupe komunistického režimu, sa napokon stal súčasťou múzea v prírode. Po roku 1989 sa rodina pokúsila o (aspoň symbolické) vrátenie kaštieľa. S. Lutherová v texte prináša pohľad na štruktúrovanosť a spleť pamätania a spomínania nielen naprieč generáciami jednej rodiny, ale na aj ich prepojenie so štátnymi pamiatkovými inštitúciami, ktoré sa o kaštieľ starajú a ktoré k minulosti a spomínaniu pristupujú z rozdielnymi motívami a prioritami.

Všetky texty prinášajú tému spomínania netradičným spôsobom. Pohľad do prostredia „popieračov“ holokaustu prispieva k lepšiemu pochopeniu súčasných antisemitských postojov a na ich pamäť ovplyvnenú konšpiračnou perspektívou.



Česko-slovenské vzťahy v období pred a počas druhej svetovej vojny sú citlivou témou, ktorá je popri vyrovnávaní sa so slovenskou spoluúčasťou na hrôzach vojny odsúvaná na okraj a o ktorej je jednoduchšie mlčať. Priblíženie osobných pohľadov českých „obetí“ slovenského nacionalizmu vyzdvihuje tému do pozornosti. Trojicu uzatvára metodologickejší text venovaný jednej rodine a medzigeneračnému spomínaniu. Nejde o klasické prerozprávanie minulosti postavenom na oral history. Text ukazuje, ako je možné sprostredkovať spomínanie cez obraz a objekt. Jednotlivé kapitoly je možné vnímať ako prierez okrajom spomínania, ktoré často uniká pohľadu upriamenému na stred. Autorky a autor ukázali, že okraj je rovnako dôležitou súčasťou celku, poskytuje navyše možnosť nových perspektív, súvislostí, ktoré majú potenciál prinášať hlbšie a citlivejšie pochopenie spomínania.

Napriek kvalitným textom skúsených výskumníčov a výskumníka kniha od prvého kontaktu vyvoláva rozpačitosť. Tvári sa ako monografia, no trom výrazne odlišným textom chýba hlbšie spoločné prepojenie v úvode a závere knihy. Pri pohľade na obsah pôsobí skôr ako zborník štúdií, ktorému však chýbajú formálne prvky takéhoto typu odbornej publikácie. A tak kniha budí dojem, že vznikla len na uspokojenie grantových podmienok a sľúbených výstupov. Domnienku potvrdzujú aj prvé vety úvodu z pera editora, ktoré ju uvádzajú ako jeden z dvoch záverečných výstupov. Táto informácia a rozpačitosť ma viedli k nahliadnutiu aj do druhej monografie *Holokaust okolo nás*, čo mi pomohlo lepšie pochopiť recenzovanú monografiu.

Kniha *Holokaust okolo nás* pozostáva z dvoch obsiahlejších kapitol venovaných spomínaniu. Obsahuje teoretické východiská a prístupy o sociálnej, kultúrnej a komunikatívnej pamäti, o procesoch spomínania a zabúdania, venuje sa rôznym typom aktérov holokaustu. Kniha *Ťažké časy* je nejasne priznaným „pokračovaním“ tejto publikácie.

Je zostavená z textov, ktoré demonštrujú rozmanitosť problematiky spomínania a rozširujú state v knihe *Holokaust okolo nás*. Ak by texty nevyšli rozdelené do dvoch monografií, alebo by boli jasne uvedené ako dva diely, predišlo by sa rozpačitému dojmu z *Ťažkých časov*, ktorý vznikol kvôli nutnosti podvoliť sa tlaku grantových požiadaviek.

Eva Šipőczová
(Etnologický ústav AV ČR)

MARKÉTA HOLUBOVÁ (ED.): KATALOG KRAMÁŘSKÝCH TISKŮ BRNĚNSKÉHO PRACOVISŤE ETNOLOGICKÉHO ÚSTAVU AV ČR. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2021, 372 s.

Anotovaný katalog, již čtvrtý v pořadí, završuje dlouholeté úsilí o zpřístupňování fondu kramářských tisků Etnologického ústavu AV ČR (dále jen EÚ). První svazek vydala Markéta Holubová společně s Ludmilou Kopalovou (2008),

podruhé se zaměřila na dosud opomíjené téma biblické a křesťanské ikonografie (2012) a potřetí na německé kramářské tisky, jednolisty a kuplety (2017). Všechny čtyři publikace doplňují rozsáhlé rejstříkové aparáty. Čtvrtý díl má toto uspořádání: na začátku jsou řazeny nepísněové kramářské tisky, následují písněové záznamy, za jejichž hlavní rozlišovací znak byl zvolen textový incipit (první verš, respektive dvojverší písně, přepsané podle současného českého pravopisu). Dále se uvádí nápěv a autor tisku, úplný název v diplomatickém přepisu (transliterace), místo vydání, nakladatel a datace, rozsah a fyzické parametry, ikonografický popis, rozměr štočku a v případě špalíčku stručná informace o vazbě, podchycena je i případná defektnost tisku.

EÚ je vědeckým pracovištěm zaměřeným na základní i aplikovaný výzkum v oboru etnologie a příbuzných vědních disciplínách, jsou zde však také uchovány dokumentační sbírky, pocházející z činnosti zaměstnanců instituce, ale i dalších osobností oboru. K nejstarším archiváliím patří sbírka kramářských tisků, specifický žánr tiskovin „konzumní“ a „efemérní“ povahy, z hlediska fyzického stavu silně ohrožený. Čítá takřka pět tisíc položek, obsahuje české a německé tituly z období od třetí čtvrtiny 17. století až do 30. let 20. století, je uchovávaná na pražském i brněnském pracovišti a má jedinečnou hodnotu v českém i ve středoevropském kulturním prostoru. EÚ se jako garant péče o kulturní dědictví v oblasti lidové kultury v ČR zapojil do *Programu podpory cíleného výzkumu a vývoje*, vyhlášeného Akademií věd, jehož cílem byla ochrana, trvalé uchování a zkatalogizování pražské části těchto tisků. V roce 2007 byla část sbírky zdigitalizována a zařazena do digitální knihovny *Manuscriptorium*, přístupné na internetu, která se o rok později stala součástí evropské digitální knihovny s názvem *Europeana*. Postupné zpřístupňování fondu vyvrcholilo roku 2015 zveřejněním databáze české části sbírky (3371 detailně



anotovaných záznamů) v rámci interdisciplinárního výzkumu *Strategie AV21* v programu *Paměť v digitálním věku*; o dva roky později potom databáze německých tisků se skeny titulních stran (280 záznamů). Najdeme je na internetových adresách <staretisky.eu.cas.cz> a <nemecketisky.eu.cas.cz>.

Fond kramářských tisků EÚ v Brně je součástí zdejší rukopisné písňové sbírky a vznikal spontánně: některé pochází z antikvariátu, jiné z darů a pozůstalostí sběratelů či interpretů lidového zpěvu. Např. Věra Holubářová, autorka kroniky vlastního rodu, darovala drobný špalíček s komentářem: „Skromná literatura, která sytila duše mých předků v r. 1851.“ Autentické doklady živého zpěvu kramářských písní v první polovině 20. století zastupuje v katalogu 268 písní, sesbíraných Františkem Lýskem (113 záznamů) a Janem Poláčkem (154 záznamů). Sbíрка brněnského pracoviště představuje poměrně reprezentativní vzorek kramářské produkce v českém jazyce. Časové rozpětí se pohybuje mezi koncem 17. století a 30. léty 20. století s těžištěm v 19. století. Z hlediska provenience převažují tisky z Moravy a Slezska. Co se týká jednotlivých tiskáren, největší zastoupení má česká Litomyšl (221 ks), následuje západoslovenská Skalica (203 ks) před slezským Těšínem (108 ks). Brněnská kolekce obsahuje jak volné sešitky, tak především konvoluty, tzv. špalíčky, které tvoří vzájemně spojené tisky bez ohledu na jejich formát a mnohdy i tematiku, takže ve výjimečných případech obsahují i více než padesát jednotek. Množstevně se jedná o 1131 kramářských tisků a 126 přitisků bez duplikátů, tj. 1257 katalogizačních záznamů; jde většinou o písně (714 duchovních a 467 světských) a v 76 případech o jinou tvorbu (modlitby, pobožnosti, svačební řeči, epické příběhy, pověrečné tisky aj.). U 268 záznamů jsou vedle bibliografického popisu písní z kramářského tisku uvedeny také informace o notovém záznamu varianty z ústního podání.

Fond byl odborně zpracován v letech 2018–2021 v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje Národní a kulturní identity (NAKI II) s názvem *Kramářské písně v brněnských historických fondech*. Ve snaze vyjít badatelům maximálně vstříc a zároveň co nejvíc ochránit originály se překročilo k jejich dílčí digitalizaci.

Kramářské tisky s náboženskou a světskou tematikou představovaly fenomén masové kultury, který od vynálezu knihtisku nacházel ohlas takřka v celé Evropě s přesahy do Severní a Jižní Ameriky. Toto tištěné médium distribuované v evropských zemích od 16. století bylo určeno nižším společenským vrstvám městského a venkovského obyvatelstva. V židovském prostředí střední Evropy, tedy i v českých zemích, se vyskytovaly také tištěné jidiš písně, vnější formou podobné těm kramářským; ovšem bez senzacechtivého stylu, naopak se silným náboženským nebo poučným podtextem. Po vnější stránce převažovaly klasické oktávové formáty většinou v rozmezí čtyř až šesti nečíslovaných listů. Prodávali je kramáři, kteří na sebe upoutávali pozornost zpěvem a hrou na hudební nástroj. Velká část produkce vycházela ve dvou jazykových mutacích – česky a německy (té se bohužel dochovalo velmi málo). K masovému rozšíření této literatury v našich zemích došlo zejména ve druhé půlce 18. a první polovině 19. století, poté jejich distribuce stagnovala a začátkem 20. století byla zcela vytěsňena novými formami kolportážní literatury, např. kuplety a šlágry.

Názvy kramářských tisků byly tvořeny se záměrným stereotypem (např. *Nábožná píseň, Nová píseň, Písníčky*) a expresivním vyjádřením (*Horlivá modlitba, Chvalozpěv, Truchlivý příběh* aj.) či navozením dojmu, že se jedná o aktuální (třeba *Dvě nové písně, Nejnovější popěvek*). Přímé oslovení přitahovalo pozornost potenciálních čtenářů (kupř. *Poslechněte, vlastenci; Pozorujte, křesťané*), počáteční formule mohla vyzývat i k modlitbě (*Diky Bohu vzdejme* atd.).

Na konci se objevovalo mravní poučení, aby čtenáře povzbudilo ve víře. Autoři kramářských skladeb zůstávali většinou neznámí, předpokládá se však, že netvořili homogenní skupinu – šlo nejen o duchovní a kantory, ale i kramáře a potulné písničkáře, vůdce poutí či předzpěváky procesí; údaje o autorovi, popř. jeho iniciály, se začaly objevovat až po roce 1800. K vizuální stránce kramářského tisku: důležitou součástí titulní strany byla ilustrace (viněta nebo malý narativní obrázek), která plnila reklamní a informativní funkci. Svými motivy odlišovala náboženské (poutní) a světské tisky. Ilustrace s náboženskou tematikou dochované v brněnské sbírce představují poměrně reprezentativní vzorek ikonografické tematiky od poslední třetiny 18. století do konce 19. století. Dominují zde postavy Ježíše Krista a Panny Marie: v oblasti nefigurální jde o jména či jejich zkratky a symboly obou osob – především srdce, ve figurální o stěžejní etapy Kristova života, milostné mariánské obrazy či sochy uctívané na četných poutních místech nejen v českých zemích.

Katalogizace je v internetové wikipedii charakterizována jako „popis dokumentů tak, aby se v nich vyznal nějaký další informační pracovník nebo uživatel.“ V průběhu 20. století pracovali na katalozích zejména hudební a slovesní folkloristé jak na mezinárodním, tak domácím poli; z jejich činnosti vzešly velmi hodnotné vědecké pomůcky, které nebudou hned tak překonány. Vždyť od vydání *The types of the Folktale. A Classification and Bibliography* autorů A. Aarneho a S. Thompsona (citován nejčastěji zkratkou AaTh) uplyne zanedlouho sto let, stále se využívá a roku 2004 publikoval německý literární vědec H.-J. Uther jeho doplněné a rozšířené vydání. Přitom je tato mravenčí práce, která vyžaduje od těch, kdo se jí upíší, nemalou časovou investici a vytrvalost, stále jakoby nedocenená. Proto je třeba kvitovat s povděkem nejen knižní vydání čtyřdílného katalogu kramářských

tisků, ale i vytvoření databáze dostupné na internetu. I po více než třiceti letech svobodného bádání působí novým a osvěžujícím dojmem svazek věnovaný biblické a křesťanské ikonografii a další zaměřený na německé kramářské tisky. Snad se na mě nebude pilná badatelka M. Holubová zlobit, když upozorním na to, že se v textu tu a tam objevují zdvojené a rozvláčné informace. Bezťak jí přeji, aby její úctyhodné dílo potkal osud citovaného katalogu mezinárodní lidové prózy!

Andrea Zobačová
(Etnologický ústav AV ČR)

ZDENĚK VEJVODA: ROKYCANSKO A PLZEŇSKO V LIDOVÝCH PÍSNÍCH, POVĚSTECH A ZVYKOSLOVÍ ZE SBÍRKY MARTINA KOZÁKA. Rokycany: Folklor Plzeň, z.s. – Klub tanečních souborů Rokytka Rokycany, z. s., 2021, 280 s.

Nová a autorsky zcela samostatná monografická edice písňových sběrů a materiálu etnografické povahy připravená etnomuzikologem Zdeňkem Vejvodou je vedena snahou zpřístupnit odborné i širší veřejnosti výsledky sběratelské činnosti neprávem pozapomenutého učitele Martina Kozáka (1861–1924), působícího v obcích severního okraje tzv. užšího Plzeňska (Chrást, Tymákov), posléze pak v nedalekých Rokycanech. Kozákovi dosud nebyla věnována žádná studie, jeho jméno mohli znát pouze čtenáři periodika *Český lid*, popřípadě časopisu *Brdský kraj*, kde učitel uveřejňoval své drobné příspěvky. Většina jeho sběrů zůstala v rukopise a je uložena v mnoha institucích.

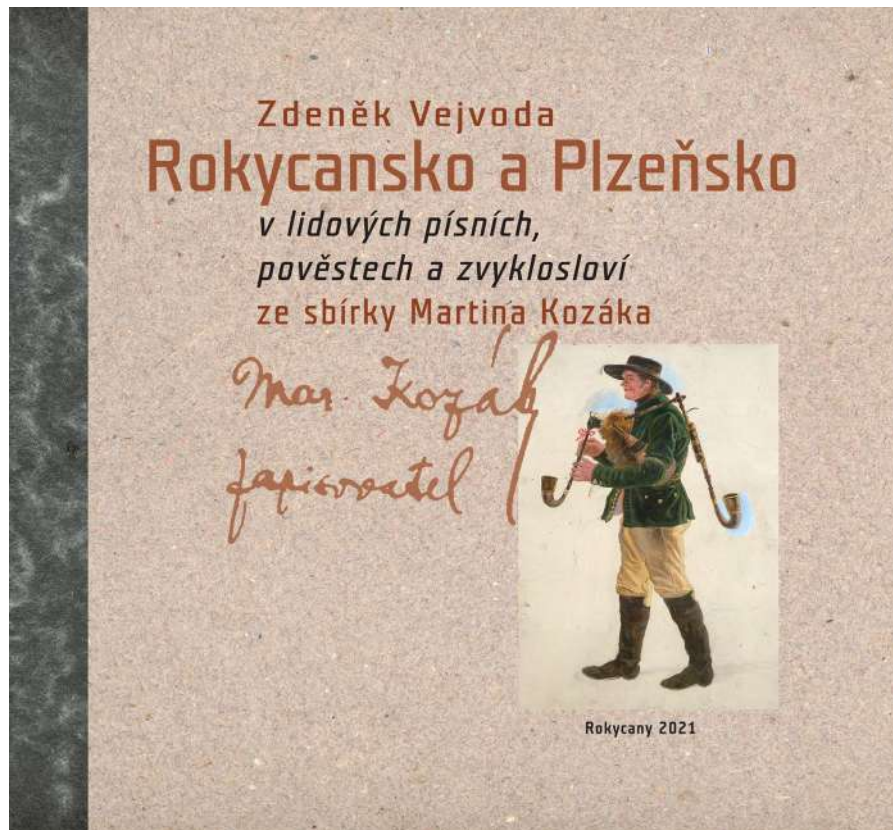
V první části nazvané „Martin Kozák, učitel, spisovatel, vlastivědný a národopisný pracovník, sběratel lidových písní“ (s. 9–48) Z. Vejvoda sleduje život skvrňanského rodáka (Skvrňany jsou dnes součástí Plzně) od narození a školní

docházky v rodné obci i studií na plzeňské reálce či učitelském ústavu v Soběslavi přes jeho pedagogické působení ve výše uvedených obcích až k vyvrcholení jeho profesní dráhy na rokycanských školách. Kozák zemřel náhle, dva a půl měsíce po svém jmenování ředitelem rokycanské chlapecké měšťanské školy.

V charakteristice Kozákova rodiště – plzeňské obce Skvrňany – autor využil matrik uložených v SOA Plzeň, dále publikace *Dějiny Plzně v datech* (2004), kolektivního díla vedeného plzeňským městským archivářem Ivanem Martinovským, jisté informace mu však poskytla i diplomové práce Petra Setvíta *Plzeňské školní budovy: Historie, architektonický vývoj a proměny* (2018), obhájená na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni. V popisu Kozákových prvních učitelských štací, obcí Chrástu

a Tymákova, uplatnil Z. Vejvoda stejný postup – opřel se o práce regionálních historiků Miloslava Bělohávků, Jany Janusové, Ivana Martinovského aj. V informacích o Rokycanech se soustředil na charakteristiku škol, podrobně pak lokalizoval všechna tamější Kozákova bydliště. O Kozákově pedagogickém působení v podkapitolách „Učitelem v Chrástu“, „Tymákovské intermezzo“ a „Učitelem v Rokycanech“ poskytl informace konferenční protokoly a protokoly ze schůzí, uložené v SOkA Plzeň-sever se sídlem v Plasích, kronika obce Tymákov z fondu SOkA se sídlem v Blovicích, ale také korespondence kulturního historika Čeňka Zírba (1864–1932), uložená v jeho fondu v pražském Památníku národního písemnictví.

V souvislosti s Kozákovým povoláním učitele Vejvoda sleduje jeho



zapojení do příprav *Národopisné výstavy československé* (1895) a publikační činnost v *Českém lidu*. Stran rokycanského působení na chlapecké měšťanské škole mohl autor čerpat z fondů SOkA Rokycany a četných prací tamější archivářky Hany Hrachové.

Poslední část tohoto úvodu s názvem „Lidové písně ve sbírce Martina Kozáka“ je věnována jednak analýze rukopisné sbírky *Lidové písně z Plzeňska* (1895) uložené v Etnografickém oddělení Národního muzea, jednak charakteristice obřadních písní, říkadel a pověstí, které Kozák uveřejňoval v časopisech *Český lid*, *Brdský kraj* či v monografiích *Politický a školní okres rokycanský*. Tyto zdánlivě doplňující údaje pomohly autorovi najít přesnější lokalizaci písní, která ve výše zmíněné sbírce u písňových zápisů chybí. V publikaci pak autor tyto lokality zanesl na mapce.

Samotnou kritickou edici, která tvoří jádro publikace (s. 49–280), předchází stať o hudební charakteristice písní a edičních zásadách, jakož i soupis pramenů určených ke komparaci. Písňová edice, v níž jsou písně rozděleny tematicky a funkčně na milostné, taneční a koledy, obsahuje 150 písňových jednotek (s. 58–169). Všechny zápisy jsou opatřeny srovnávacími odkazy a vysvětlivkami nářečních výrazů.

Na stranách 172–250 následují Kozákem sebraná říkadla, pořekadla a pověsti, Kozákovy stati o rodinném a výročním zvykosloví (svatby, svátek sv. Řehoře, Velikonoce, letnice, filipojakubská noc, dožínky, Vánoce), vždy s uvedením jejich zdroje. Z pověr je zde doslovně přejato zaříkávání, zahánění mraků a jiné hospodářské pověry, další část této podkapitoly pak patří pranostikám. Kozák se věnoval i materiální kultuře, konkrétně lidové stravě, oděvu a hospodářství, pracovnímu náradí, uhlířům, láteřníkům, zaměstnáním v obecních službách aj. Následuje rovněž nezbytný „Soupis pramenů užitých ke komparaci (rejstřík šifer)“ a zkratky použitých slovníků. Celý oddíl pak doplňují nezbytné poznámky

a rejstříky – poznámky k písním, rejstřík lokalit, nápěvových kódů, textových incipitů, nápěvových kódů, soupis bohaté obrazové dokumentace, soupis pramenů a literatury, základní cizojazyčné informace přináší anglické resumé. Chybí pouze rejstřík informátorů, neboť ty Kozák bohužel neuváděl.

Publikace si zaslouží pochvaly také z hlediska grafické úpravy. Celá je průběžně vkusně bohatě doplněna dobovými fotografiemi získanými z fondů mnoha institucí.

Monograficky zaměřená edice je v oblasti naší folkloristiky stran českých regionů významným počinem. Poodhazuje nejen lidovou kulturu Rokycanska, ale dává nahlédnout i do osudů jedné významné osobnosti, svými mnohočetnými aktivitami daleko přesahující význam regionu (literární a překladatelská činnost), jejíž jméno by jinak upadlo v zapomnění. Doplněna četným obrazovým materiálem bude kniha vhodnou příručkou i pro učitele hudební výchovy.

Marta Ulrychová
(Plzeň)

JAN ŠIMÁNEK: DOUDLEBSKO V KUCHYNI A U STOLU. LIDOVÁ STRAVA Z JIHU ČECH. České Budějovice: Bohumír NĚMEC – VEDUTA, 2021, 249 s.

Publikace Jana Šimánka rozšířila okruh prací věnovaných problematice stravy jako nedílné součásti lidské kultury. Sledovaná oblast Doudlebska se rozkládá na jih od Českých Budějovic. Na jihozápadě hraničí s Českým Krumlovem, východní hranice sahá k obci Olešnice a v jižním cípu ji uzavírá obec Soběnov. Svou skladbou publikace připomíná práci Jaroslava Štíky o valašské lidové stravě vydanou v roce 1980. Z obsahu uveďme pasáže o využití zemědělských plodin, o technologických postupech přípravy jídel, o všední a sváteční

stravě, o zdrojích jídla a způsobu stravování v úrodných letech i za hladomoru. Po úvodní charakteristice regionu a kapitole o vývoji lidové stravy obecně pojednává dílo o jednotlivých složkách pokrmů, jakými jsou chléb a pečivo, mléko, vejce, maso, zelenina, ovoce a nápoje. Kniha dále obsahuje popis způsobu stolování, sestavu denního menu v rodinách sedláků a chalupníků, informuje o jídle připravovaném pro výroční obyčeje a rodinné oslavy, nechybí ani zmínka o stravování mimo domácí prostředí, např. v hospodách.

Důležitým pramenem se autorovi staly výpovědi různého data od více než osmdesáti informátorů. Získané poznatky jsou výsledkem použití různých metod – terénního výzkumu, dotazníkové ankety, studia kronik a memoárů, literatury a soukromých dokumentů. Odborný pohled na zpracovávané téma uzavírá poznámkový aparát a soupis pramenů, které představují v této knize významnou složku. Přináší vzpomínková vyprávění těch, kteří pokrmy připravovali, i konzumují. Uvedená odborná literatura zasazuje dílo do kontextu historického i současného bádání. Několik desítek receptů pro ty, kdo chtějí vyzkoušet přípravu i konzumaci dnes už většínou historických pokrmů přímo na sobě, publikaci vhodně doplňuje. Černobílé i barevné fotografie zachycují hlavně situaci ve 20. století. Jejich prostřednictvím se čtenář může seznámit se způsobem stolování, s použitým náradím a řadou činností spojených s vařením. Je připojen slovníček, společný jmenný a věcný rejstřík a německé resumé.

Autor věnoval pozornost nejen samotnému jídlu, ale i místu, kde se připravovalo. Ovšem jen tehdy, pokud to bylo možné, tedy jestli se zachovalo zařízení fyzicky, nebo ve vzpomínkách informátorů. Čtenář se seznamuje s prostorem kuchyně, jejím uspořádáním, náradím používaným při přípravě pokrmů, ale také se způsobem konzumace, servírováním a jeho vývojem při společném stolování, což byl důležitý znak v historii

stravování. Nebyla to jen vnější forma, tj. jídlo ze společné mísy, ale také rituály, které se nutně dodržovaly při jídle mnoha stolovníků, příslušníků rodiny a čeledi. Je možno připomenout třeba snahu o spravedlivé rozdělení pokrmů, bez ohledu na příslušnost nebo postavení jedlíků, které zabraňovalo tomu, aby se někdo krmil na úkor ostatních. Porcí každého účastníka stolování byla určená jen ta část, která ležela v mise přímo před ním, a proto nebylo přípustné nabírat si jídlo z porce umístěné před jiným strávníkem. Samozřejmostí byla úcta k předloženým pokrmům, netrpěly se zbytky nebo opovrhování jídlem. Jistým způsobem se tak oceňovala i práce hospodyně, na jejíž bedrech často spočívala zodpovědnost za nasycení velkého množství strávníků. Přes jednoduchost menu znamenala příprava pokrmů hodně fyzické námahy. Cílem bylo nejen připravit dostatek chutného a vydatného jídla, ale dobrou stravou zajistit ochotné pomocníky pro následující léta při důležitých a náročných zemědělských úkonech.

Jídelníček na Doudlebsku se v mnohém podobal stravě v jiných národopisných regionech, nicméně některé pokrmy lze označit jako typické pro sledovanou oblast. Mezi polévkami to byla zelnice, připravovaná z hlávkového zelí, po spotřebování čerstvých hlávek také z kysaného. Dále to byla tzv. kyselka, vařená z vody kořeněné kmínem a solí a zaklechaná mlékem nebo smetanou s moukou. Oblíbený byl bramborák, zde známý pouze pod tímto současným názvem. Velmi často se připravoval tzv. šterc, a to pražený, jehož základem byla opražená mouka, anebo bramborový, což byly vlastně známé šklubánky. K typickým regionálním jídlům, s nimiž se autor na Doudlebsku setkal, lze zcela určitě počítat tzv. buchty (nazývané také žitné buchty), tedy knedlíky z žitné mouky a brambor. Žitné buchty často nahrazovaly chléb, s nímž bylo nutno šetřit. Šlo zjevně o nejčastější složku každodenní stravy. O žitných buchtách

se tradovalo, že po pádu z výšky do mísy skákaly jako míč. Přes jejich velkou tuhost, která někdy vzbuzovala posměch u lidí ze sousedních regionů, z vyjádření pamětníků vyplývá, že se v některých domácnostech dosud připravují jako příloha ve svátečním jídelníčku. Ovšem místo žitné mouky, která byla po druhé světové válce stažena z obchodní sítě, se k jejich přípravě používá mouka pšeničná. Jako krajevou zvláštnost lze označit rovněž jinou přílohu, tzv. drbáky, což jsou knedlíky ze strouhaných syrových brambor. Spojují Doudlebsko s jinými horskými oblastmi, kde brambory patřily k nejvíce pěstované plodině. O vánočních svátcích se na přelomu 19. a 20. století připravovalo na celém Doudlebsku typické sladké vánoční pečivo, zvané šišky. Byly různě obměňované a podle pamětníků jich mělo být „devatero“. Autor jmenuje např. šišky koblížkové, pražené, tlučené či vídeňské (nebo také huňaté). Nejobvyklejší byly dva druhy, které se pekly z vánočkového těsta, nebo „štercové z těsta šklubánkového“. Kromě šišek se při štědrovečerní hostině podávaly

ryby na modro nebo na černo, což zřejmě souviselo s rozložením Doudlebska v regionu s četnými rybníky. To je důležitý znak vánoční stravy, uvážíme-li, že v jiných oblastech byly ryby po dobu trvajících několik staletí pro obyčejné lidi nedostupnou potravinou, a to i v době Vánoc. O Velikonocích se na Zelený čtvrtek pekly obvyklé jidáše, avšak nikoli polité medem, nýbrž ve slané úpravě, sypané kmínem nebo mákem, které tvořily kupříkladu přílohu k polévce.

Strava prostých zemědělců je hlavním tématem knihy, avšak nechybí ani stručné pojednání o gastronomii u sociálně výše postavených vrstev, a to v kapitole „Vaření pánů – na farách a panských sídlech“. Z výčtu potravin pro panské hostiny výrazně vyčnívá spotřeba velkého množství masa ve srovnání se skromným jídelníčkem venkovanů – jak to ostatně bylo obvyklé i v jiných částech českých zemí. Už bylo zmíněno, že jsou zařazeny i další kapitoly, např. „Venkovská kuchyně – prostor k vaření a obývání“ nebo „Řemeslníci – doma i na vandru“, které rozšiřují pohled na stravování ve sledovaném regionu. Publikace tak překračuje obsah podobných prací věnovaných především gastronomii venkovských vrstev, představuje komplexnost pohledu na sestavu a přípravu různých druhů jídel a jídelníčků v jihočeském regionu poblíž sousedního Rakouska, jehož vliv se však v gastronomii zkoumaného regionu téměř neprojevil.

Příprava podobných publikací vyžaduje velké úsilí a mnoho času stráveného jak v terénu, tak v přítmí archivů. Tato díla se nevydávají příliš často, což je škoda. A to zejména dnes, v době, kdy je stravování věnovaná značná pozornost a kdy se gastronomie velmi často obrací do minulosti, ať už je vedena snahou přinést něco nového, odlišného, nebo s cílem vrátit základní potřebu lidského organismu ke zdravějším kořenům, jak to preferuje současný pohled na způsob života a kulturní zvyklosti.

Marta Toncrová
(Etnologický ústav AV ČR)



Studies and Materials on the Subject of “Contemporary Dancescape”

Development and Current State of the Folk Dance, Using an Example of the Slovácko Verbuňk and the “Královničky” Ceremonial Processions (<i>Jarmila Teturová – Jan Blažek</i>)	3
Folk Dance, City, and Lifestyle (using an example of Prague, Brno and Bratislava) (<i>Laura Kolačková</i>)	18
Ervín Varga and Implementation of the Elements of Particularism in the Practice of Folklore Revival Movement in Slovakia after 2000 (<i>Martina Hrabovská</i>)	33
Spaces of Folk Dancing Beyond the (Slovene) Folklore Ensemble Stage (<i>Rebeka Kunej</i>)	43
Liminal Fragility of Rave – an Autoethnographic Study Reflecting Insider’s Stay in the Field (<i>Eduard Adam Orszulik</i>)	53

Obituaries

Josef Kandert (22. 7. 1943 – 8. 12. 2022) (<i>Zdeněk Uherek</i>)	68
Viera Gašparíková Has Passed Away (<i>Hana Hlůšková</i>)	68

News

Czechs Living Abroad: New Approaches to Coordination of Compatriot Issues in the Chamber of Deputies of the Parliament of the Czech Republic (<i>Veronika Beranská</i>)	70
---	----

Festivals, Concerts

New Passion Play in Tirschenreuth (<i>Marta Ulrychová</i>)	71
--	----

Reviews

J. Liszka: Monumentumok. Szakrális (és „szakrális”) kisémlékek a Kárpát-medencében [Monuments. Sacral (and “Sacral”) Monuments in the Carpathian Basin] (<i>Attila Terbócs</i>)	72
Peter Salner (ed.): Ťažké časy. Roky 1938 – 1945 v aktuálnom spoločenskom diskurze [Tough Times. The Years 1938–1945 in Current Social Discourse] (<i>Eva Šipőczová</i>)	74
M. Holubová (ed.): Katalog kramářských tisků brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR [Catalogue of Printed Broadside Ballads at the Brno Department of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences] (<i>Andrea Zobačová</i>)	75
Z. Vejvoda: Rokycansko a Plzeňsko v lidových písních, pověstech a zvykosloví ze sbírky Martina Kozáka [The Rokycany and Plzeň Regions in Folk Songs, Legends and Customs Collected by Martin Kozák] (<i>Marta Ulrychová</i>)	77
J. Šimánek: Doudlebsko v kuchyni a u stolu. Lidová strava z jihu Čech [The Doudleby Region in the Kitchen and at the Table. Folk Food from South Bohemia] (<i>Marta Toncrová</i>)	78

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2023, ročník XXXIII

Vydává / Edited by: Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

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

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

REDAKČNÍ RADA:

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

MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA:

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

Šéfredaktorka: Lucie Uhlíková

Hostující redaktorka: Daniela Stavělová

Redaktorka: Martina Pavlicová

Tajemník redakce: Petr Horehled

Překlady: Zdeňka Šafaříková

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 31. 3. 2023

ISSN 0862-8351 (Print)

ISSN 2570-9437 (Online)

MK ČR E 18807

