

N Á R O D O P I S N Á

l'eu'ne

1/2024



N Á R O D O P I S N Á

revue

1/2024



## OBSAH

### Studie k tématu Výtvarné inspirace lidovou kulturou

- Mýtus konceptu „ľudové umenie“ (v maďarskej perspektíve) (*Kincső Verebélyi*) 3
- Módní produkce *Sirogojno Style* – tradice coby inspirace (*Bojana Bogdanović*) 15
- K problematike využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na príklade suvenírov na Slovensku (*Katarína Mičicová*) 26
- Námety z vidieckeho prostredia vo výtvarnom umení 19. storočia v Uhorsku (*Katarína Beňová*) 39

### Proměny tradice

- Folklor a tradice v současném výtvarném umění (*Petra Mazáčová*) 56

### Rozhovor

- Tančit svůj život... Rozhovor s jubilanťou Danielou Stavělovou (*Martina Pavlicová*) 58

### Společenská kronika

- Blahopřání Aleně Jeřábkové (*Helena Beránková – Lenka Nováková*) 62
- Pozdrav k životnímu jubileu Nadi Valáškové (*Stanislav Brouček*) 63

### Zprávy

- Čtvrtstoletí studia národnostních menšin ve Výzkumném centru evropské etnologie v Komárně (*Petr Lozoviuk*) 64
- Kurz taneční analýzy v Trondheime (*Lucia Franická Macková*) 65

### Výstavy

- Pět výstav obrazů k výročí Ludvíka Kuby (*Jaroslav Kuba*) 66
- Výstava „150 let snu o muzeu“ v Muzeu Cheb (*Marta Ulrychová*) 68
- Výstava Lidová zbožnosť v Muzeu Stifflandu v hornofalckém Waldsassenu (*Marta Ulrychová*) 69

### Konference

- 4th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance of the Slavic World (Prague 2023) (*Matúš Ivan*) 70

### Recenze

- J. Škabrada: Nástin vývoje vesnických půdorysů a plužin v Čechách (*Roman Malach*) 71
- Domy a jejich obyvatelé. Knižní edice věnovaná historii města Veselí nad Moravou (*Helena Beránková*) 73
- Vánoční příběhy. CM Harafica a hosté. CD a zpěvník (*Jiří Čevela*) 74

### Contents in English

76

# Mýtus konceptu „ľudové umenie“ (v maďarskej perspektíve)

**Kincső Verebélyi**

DOI:10.62800/NR.2024.1.01

## The Myth of Folk Art (in Hungarian Perspectives)

The study explains the birth of the term 'folk art' in the Hungarian context. In Central Europe, the interest in the culture of the people, i.e. peasants, was connected with the emergence of the idea of nation-states. Towards the end of the 19th century, an evolutionary approach became authoritative in both history and social history. The emerging ethnology also followed this direction. In the simple object forms of peasant culture, it could find documents from old historical periods. At the end of the 19th century, home industry movements emerged. On the one hand, the goal was the production of industrial goods that did not require capital, but meant the use of folk knowledge. Recognizing the possibilities, the state supported the education of house industries and its application in the applied arts for decades. This produced results such as Hungarian Art Nouveau and later Art Deco. At the end of the 19th century, research on ornamentation appreciated the decorations of objects used by peasant. The result was the birth of the term 'folk art', which is a value category without concrete content.

**Key words:** handcraft; production and industry; folk art; culture of the peasant; decorative art

**Contact:** Dr. Verebélyi Kincső, DSc, Tarcali utca 22/a, H–1113 Budapest; Hungary; e-mail: verebelyi.kincso@gmail.com, ORCID 0000-0002-9009-7074

**Jak citovat / How to cite:** Verebélyi, Kincső. 2024. Mýtus konceptu „ľudové umenie“ (v maďarskej perspektíve). *Národopisná revue* 34 (1): 3–14. <https://doi.org/1062800/NR.2024.1.01>

## Úvod

Pojem *ľudové umenie* sa v európskej etnografickej literatúre používa už viac ako sto rokov na označenie určitých skupín zdobených predmetov tradičnej roľníckej kultúry. Boli publikované rozsiahle európske súhrny, kde *ľudové umenie* bolo pojmom, označujúcim štýl – podobne ako historické štýly výtvarného umenia (Deneke 1980). Objasňovanie používania tohto pojmu sa začalo pred desaťročiami v nemeckej literatúre, ale kritické zhodnotenie v ostatných krajinách zatiaľ nebolo také razantné (Brückner 1999; Deneke 1964; Deneke 1997; Fejős 2006; Korff 1992; Johles 2002). Vo svojej štúdii sa budem zaoberať prvkami objavovania *ľudového umenia* približne do konca prvej svetovej vojny, a len ojedinele niekoľkými odkazmi na jeho pokračovanie. Uvedené príklady nie sú výnimočnými prípadmi, ale naznačujú trendy.

## Historický kontext

Je všeobecne známe, že v krajinách strednej Európy sa ľudová kultúra stala dôležitým faktorom národnej identity už v 19. storočí, keď sa objavila túžba po vzniku a rozvoji národných štátov. Záujem o roľnícku spoločnosť a spôsob života vznikol neskôr a pomalšie, ako záujem o ústne žánre ľudovej tradície. Do výskumu národných dejín sa začali zaraďovať roľnícke tradície, pretože sa predpokladalo, že obsahujú pozostatky starších historických období. Počas celého dlhého 19. storočia, a dokonca aj na začiatku 20. storočia, sa historickosť chápala podľa evolučného modelu, podľa ktorého univerzálnu ľudskú kultúru tvoria postupné vývojové stupne, ktoré sa menia z obdobia na obdobie. Podľa tohto názoru vývoj postupuje od jednoduchých foriem k formám zložitým, čo zároveň znamená, že jednoduché formy, ktoré sa v danej kultúre vyskytujú, sú starobylé a historicky hodnotné.

V roku 1867 sa nanovo definovalo postavenie Uhorska v Rakúsko-uhorskej monarchii (tzv. rakúsko-uhorské vyrovnanie), čo prinieslo aj obnovu maďarských<sup>1</sup> národných snáh. Štátna správa po zhodnotení hospodárskych možností a sociálnych podmienok, ktoré sa vytvorili v dôsledku emancipácie poddaných (1848) a zrušenia cechov (1872), cieľavedomo postavila do centra svojej hospodárskej politiky rozvoj priemyslu. V Uhorsku sa v posledných desaťročiach 19. storočia znížil zárobkový potenciál roľníckeho obyvateľstva a veľkopriemysel ešte nebol dostatočne rozvinutý na to, aby zamestnal oslobodenú pracovnú silu. Remeselníci sa museli vyrovnat' aj s novými podmienkami na trhu a vtedajšie colné predpisy umožňovali prílev priemyselného tovaru zo zahraničia.



Obr. 1. Mihály Rezső: Priadky v Kalotaszegu, okolo 1910.  
Zdroj: <https://mng.hu/a-magyar-muveszet-szent-foldje-kalotaszeg/>

Podpora remeselnej výroby, resp. domáceho priemyslu sa začala na viacerých frontoch a pokračovala počas celého 20. storočia, a aj po druhej svetovej vojne. Rozvíjajúca sa etnografia si však pri permanentnom hľadaní stôp starobylosti v ľudovej kultúre nevyšli z meniacu sa funkciu remeselnej výroby.

### Hnutia remeselnej výroby

Niekoľko súkromných iniciatív získalo značný spoločenský vplyv. Prvým maďarským zberateľom produktov remeselnej výroby bol erudovaný a všestranný rímskokatolícky biskup Arnold Ipolyi (1823 – 1886), ktorý zbieral nielen umelecké diela, ale aj ľudové výšivky s cieľom poskytnúť vzory na výzdobu dobových sakrálnych textílií. V roku 1877 „výšivky a ornamente na tkaninách domácej výroby nášho ľudu“ a ich „národohospodársky význam“ charakterizoval ako historický doklad národa (Ipolyi 1981: 134 – 135).

Etelka Gyarmathy<sup>2</sup> (1845 – 1910) bola nielen nadšenou, ale aj veľmi aktívnou iniciátorkou a organizátorkou hnutia domáceho priemyslu, ktorý sa rozvinul v poslednej tretine 19. storočia. S veľkým úsilím dosiahla, že výšivky zo Sedmohradska (najmä z oblasti Kalotaszegu<sup>3</sup>) doma i v zahraničí sa na celé desaťročia stali známymi. Jej práca sa stávala čoraz intenzívnejšou a známejšou od roku 1885, keď sa zúčastnila na *Všeobecnej národnej výstave* v Budapešti. Pri tejto príležitosti zriadila roľnícku izbu, charakteristickú pre Kalotaszeg, ktorej úspech jej pomohol vzbudiť záujem vtedajšej aristokracie a inteligencie o výšivky dedinských žien. Výšivky následne vystavovala na *Všeobecnej hospodárskej a lesníckej výstave* vo Viedni (1890), na *Národnej miléniovej výstave* v Budapešti (1896) a na mnohých výstavách doma i v zahraničí. Hlavným cieľom E. Gyarmathy bolo pomáhať chudobným ženám. Tam, kde chýbali vhodné zručnosti, sa ich snažila naučiť staré techniky. Usilovne sa venovala aj organizovaniu predaja.

„*Nemohlo by byť hodvábné prešívanie trochu viac žlté, povedzme slamovo žltý hodváb? Vynikla by krásna vzoru na bielom pozadí?*“ – tlmočila jej vo svojom liste želania tamojších klientov spisovateľka Janka Wohl z Anglicka (Török 2019: 622). Medzi najznámejšie zákazníčky patrila samotná kráľovná, tiež manželka Pála Eszterházyho, ako i manželka Albina Csákyho a mnoho ďalších z tejto spoločenskej vrstvy. Napríklad, kráľova dcéra Mária Valéria

(1868 – 1924) si nechala na župan zhotoviť kalotaszegské výšivky. „*Táto výšivka pre kráľovnú dala domáckemu priemyslu veľký, veľký impulz*“ (Gyarmathyné 1896: 37). E. Gyarmathy oživila a zachránila zanikajúcu domácku výrobu, a keďže si uvedomovala možnosti, prispôbila sa potrebám svojich klientov. Zároveň upozornila etnografov, spisovateľov a umelcov na krásu a národnú hodnotu ľudových remesiel. Nie je náhoda, že vnútornú stranu prednej obálky jej knihy zdobili farebné obrázky kalotaszegských výšiviek (*Tarka képek a kalotaszegi varrottas világából* 1896), tiež fotografia a podpis arcikňažnej Izabelly, ktorá bola na miléniovej výstave patrónkou časti o remeselnej výrobe.

V roku 1895 založila arcikňažná Izabella Habsburská (1856 – 1931) v Prešporke (dnešná Bratislava) Spolok Izabella na podporu domácej výroby, ktorý čoskoro prosperoval, zdržujúc remeselníkov a ženy – vyšivačky z okolitých obcí. Cieľom spolku bolo: 1. získať objednávky, zabezpečovať čo najširší trh; 2. spoznávať lokálne štýly, zhromažďovať dokumenty, udržiavať „maďarský štýl“; 3. zachovávať a oživovať staré pracovné postupy a techniky a učiť miestnych remeselníkov; 4. používať kvalitné materiály zodpovedajúce charakteru domácej výroby.

Do projektu sa zapojilo 900 vyšivačov (predovšetkým vyšivačiek) z 56 obcí regiónu. Cíferská pobočka spolku prevádzkovala tiež dve školy a obchod v Prešporke. Spolok bol desaťročia veľmi úspešný, dostával objednávky<sup>4</sup> pre štátnu i individuálnu reprezentáciu a pravidelne vystavoval (Bellák 2006; Cisárová-Mináriková 2001; Heffernan 2014; Szabóová 2018).

O Celoštátnej poľnohospodárskej výstave v Prešporke (*Országos Mezőgazdasági Kiállítás*) v roku 1902 dobová tlač píše nasledovne:

„*V krásnom pavilóne ženského Spolku Izabella tkajú a vyrábajú vkusné a pekné práce dve ženy roľníčky z Bratislavskej župy pred očami verejnosti. Tento spolok, ktorý za svoju prosperitu vďaka najmä horlivej podpore arcikňažnej Izabelly, poskytuje príjem mnohým chudobným ženám.*“ (*Vasárnapi Ujság*, jún 1902: 601)

Individuálne a štátom dotované iniciatívy sa prelínali nespočetnými spôsobmi, vždy podľa miestnych podmienok. Dobrým príkladom je rozvoj remeselníckej výroby v Banáte. Už v roku 1854 obchodník Vilmos Grünbaum založil firmu a zamestnal stovky osôb na výrobu

miestnych výšiviek a tkáčskych výrobkov. Neskôr sa zapojil do distribúcie výrobkov továrne na koberce vo Veľkom Bečkereku (dnes Zrenjanin, vtedy oficiálne Nagybecskerek). Jej založeniu predchádzalo pôsobenie Antala Streitmana, maliara a učiteľa kreslenia, ktorý začiatkom 80. rokov 19. storočia v mestečku organizoval tkanie kobercov. Nielenže vyučoval tkanie vo svojom dome, ale aj navrhoval koberce a podporoval organizovanie remeselníckeho vzdelávania v meste.

„*Okrem povinností učiteľa Antala Streitmanna čoskoro našiel spôsob, ako slúžiť aj rozvoju priemyslu a remeselníckeho vzdelávania v Bečkereku. Približne v tomto období vznikla myšlienka založiť mestskú učňovskú školu, ktorej iniciátormi boli magistrát mesta, priemyselný zväz, kráľovský inšpektorát a samozrejme aj samotný Streitmann. Hlavné vďaka jeho odbornej pomoci otvorila 7. marca 1880 svoje brány mestská priemyselná škola vo Veľkom Bečkereku, spočiatku s dvoma triedami, ale čoskoro pribudli ďalšie dve a celkovo v nej bolo 247 žiakov.*“ (Németh 1993: 27)

V rokoch 1881 až 1884 pôsobil Spolok Izabella na podporu remeselníckej výroby a vzdelávania v Torontálskej župe, podporujúc remeselnícke vzdelávanie. Keďže sa tkanie kobercov rozvinulo do veľkého priemyselného podniku, v tejto oblasti vznikli ďalšie dielne a miestne tkáčske dielne, ktoré boli v prevádzke ešte na začiatku 20. storočia.<sup>5</sup>

Spočiatku neexistovala žiadna regulácia remeselníckej výroby. Podľa príkladov sa ako prví do propagácie šľachtického podnikania pustili dedinskí notári, statkári, nadšené ženy, poslanci a prívrženci rôznych cirkví (Sárai Szabó 2004). Možno dokonca uvažovať, že silná podpora ženských remesiel v skúmanom období je odrazom emancipačných snáh.

### Verejný rámec podpory remeselných odvetví

Od 70. rokov 19. storočia až do roku 1945 sa hospodárska politika snažila podporovať remeselnícku výrobu s rôznou dynamikou a prostredníctvom rôznych inštitúcií. V rokoch 1867 – 1945 pôsobilo Národné priemyselné združenie (*Országos Iparegyesület*), ktorého cieľom bolo rozvíjať a skvalitňovať remeselné činnosti. Keď boli v roku 1872 zrušené cechy, vznikli remeselnícke združenia, ktoré však nemali žiadne konkrétne právomoci ani povinnosti. O niečo neskôr ich nahradili všeobecné remeselnícke

združenia. Členovia miestnych rád boli zodpovední za zabezpečenie profesionálnych štandardov a mohli prijímať rozhodnutia a predkladať návrhy v určitých otázkach.

V roku 1869 boli po určitých precedensoch zriadené obchodné a priemyselné komory, ktoré zastupovali záujmy miestnej komunity a ich systém bol obnovený v roku 1890. Po prvej svetovej vojne počet komôr klesol, hoci ich úloha pri podpore remeselníckej a domáckej výroby bola významná. Úspešnejšia bola Ústredná asociácia domáckeho priemyslu (*Központi Háziipari Egyesület*), ktorá vznikla v roku 1876, ale od roku 1883 naďalej fungovala ako sekcia domáckeho priemyslu národnej priemyselnej asociácie.

Dlhý čas sa právne predpisy nevzťahovali ani na prácu v domácnosti. Na medzinárodnej štatistickej konferencii, ktorá sa konala v Budapešti v roku 1876, bolo dohodnuté, že domáce práce sa zahrnú do rámca národného priemyslu.

### Obraz krajiny na výstave

Jedným z hlavných cieľov priemyselných výstav bolo prezentovať úspechy priemyselného rozvoja hostiteľskej organizácie/krajiny s cieľom vzbudiť záujem a vytvoriť obchodné príležitosti. Účasť na medzinárodných výstavách nesie etnické, národné a politické poslanstvo, keďže ide v podstate o reprezentáciu danej moci. Analýza miestnych, národných, medzinárodných a svetových výstav poskytuje informácie od hospodárskej politiky až po stav kultúry (por. Geegering 2020; Ráth 1898). Z toho vyplývalo, že do roku 1849 sa uskutočnil veľký počet vidieckych priemyselných, resp. remeselníckych výstav, na ktorých boli prezentované najkvalitnejšie produkty remeselnej výroby. Toto obdobie sa v dejinách umenia považuje za obdobie, ktoré pripravilo pôdu pre zrod maďarského úžitkového umenia. Po roku 1867 už nevystavovali remeselníci pracujúci v cechových podmienkach, ale remeselníci pracujúci takmer na umeleckej úrovni. Najvýznamnejšie podujatia na vidieku sa konali v Prešporku (1865), Kecskeméte (1872) a Szegede (1876). Výstava v Prešporku napríklad bola zorganizovaná pri príležitosti 11. výročia valného zhromaždenia uhorských lekárov a prírodovedcov.

Stojí za to analyzovať aj skupiny predmetov zaradených na výstavy, pretože tematicky mohli byť pomerne pestré. V Kecskeméte zorganizoval tamojší priemysel-

ný spolok *Národnú výstavu úžitkového umenia (Országos Iparmű Tárlat)*, na ktorej sa podľa septembrového čísla novín *Kecskeméti Lapok* z roku 1872 zúčastnilo 537 vystavovateľov z 56 obcí. Exponáty boli rozdelené do štyroch skupín: 1. všeobecné práce; 2. umelecké diela, vedecké práce, návrhy; 3. hospodárske výrobky a súvisiace predmety; 4. výrobky roľníkov, ženské práce. Po predchádzajúcich výstavných podujatiach bola zorganizovaná v r. 1885 v Budapešti *Národná všeobecná výstava (Országos Általános Kiállítás)*, ktorá bola rozsiahlejšia ako všetky predošlé. O uznaní hospodárskeho významu domáckej výroby svedčí skutočnosť, že na tejto výstave bolo prezentovaných pätnásť interiérov roľníckeho domu. Predmety v kalotaszegskej izbe zabezpečila Etelka Gyarmathy. Úspech scény s bábikami v kroji bol taký veľký, že v nasledujúcich desaťročiach upriamili pozornosť na kalotaszegskú domácku výrobu (Herich 1886: 499 – 414).

*Národná ženská priemyselná výstava (Országos Nőiipari Kiállítás)* v Budapešti v roku 1881 – so štyridsiatimi tisíckami predmetov – sa stretla s veľkým ohlasom, a nadšené správy vyšli v domácej, a dokonca aj v zahraničnej tlači (por. Gelléri 1981a, 1981b).

Správy organizátorov výstav, ktoré sa v tom období konali v hlavnom meste a na vidieku, ako aj ohlasy novinárov poukazovali na všeobecný rozvoj krajiny – vlastne to bol aj cieľ každej výstavy bez ohľadu na jej tému. Základy a formy napredovania v hospodárskej, civilizačnej, kultúrnej a umeleckej oblasti vytvárala štátna správa súčasne, v podstate bez žiadnych predošlých skúseností. Na úrovni realizácie sa zámery niekedy navzájom prekrývali, a niekedy sa krížili. Aj preto je ťažké sledovať v tom období najrozličnejšie formy podpory domáckej výroby.

Význam *Miléniovej výstavy*<sup>6</sup> (*Ezredéves Országos Kiállítás*) (1896), ktorá trvala niekoľko mesiacov, možno analyzovať z viacerých aspektov. V 240 pavilónoch a výstavných halách, v národopisnej dedine (*Néprajzi Falu*) s domami, prezentujúcimi maďarské obyvateľstvo a národnosti sa obraz „slávnej minulosti a nádejnej spoločnej budúcnosti“ stal hmatateľným zážitkom verejnosti v hlavnom meste, ale aj návštevníkov z vidieka. Začlenenie domáckej a remeselníckej výroby do veľkolepej výstavy bolo v samostatnej budove, čo malo jednoznačne funkciu pridanej hodnoty. Produkty domáckej výroby si bolo možné kúpiť aj v stánkoch rozmiestnených pozdĺž plotu kostola v národopisnej dedine.



Výstava tisícročia s jej vývojom a prípravami, pamätnými miestami a slávnosťami, ktoré trvali roky a rozšírili sa aj do žúp, bola vyvrcholením úsilia o budovanie národnej identity v období po rakúsko-uhorskom vyrovaní (1867).

Vplyv svetových výstav v 19. storočí na európske krajiny je dobre známy (Wörner 1999). Tento vplyv sa týkal nielen priemyslu, ale buržoázneho spoločenského zriadenia, ako aj každodenného života a umenia. Spočiatku priemyselníci organizovali svoju účasť na medzinárodných výstavách podľa svojich individuálnych ambícií, ale ich úspech sa čoskoro rozšíril aj o etnický obsah.



Obr. 2. Slovenskí muži v hrubých súkenných nohaviciach, sklenený negatív, 13 x 18 cm, fotograf János Jankó, Gíraltovec, 1894. Národopisné múzeum – Budapešť, F 250

Napríklad na *Veľkej výstave priemyselných diel všetkých národov* (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*) v Londýne v roku 1851 získala medailu širica (*cifraszúr*) Imre Malatinszkého z Miškovca. Tento konkrétny typ haleny s pestrofarebnými ornamentmi pôvodne nosili pastieri. V dôsledku protihabsburských hnutí v 19. storočí vznikli meštianske verzie širíc a ich nosenie sa stalo symbolom národného odporu proti habsburskej nadvláde. K národnej hrdosti prispeli aj ceny a diplomy získané na svetovej výstave, keďže čoraz organizovanejšia účasť Maďarov bola povolená ešte v tom čase ešte v rámci rakúsko-uhorskej monarchie.



Obr. 3. Maďarskí mládenci, sklenený negatív, 13 x 18 cm, autor fotografie: János Jankó, Nova, 1894. Národopisné múzeum – Budapešť, F 289

V súvislosti s londýnskou výstavou treba poznamenať, že medzi jej vplyvy možno zaradiť všeobecné uvedenie si potreby remeselníckeho vzdelávania, ktoré by zodpovedalo moderným požiadavkám. Skúsenosti na tomto poli zhrnul Gottfried Semper. Zdôraznil význam praktického vzdelávania remeselníkov, dôležitosť dizajnu, organizovanie priemyselných múzeí, ktoré by poskytovali vzory pre vzdelávanie, a formovali vkus verejnosti prostredníctvom výstav. Vplyv týchto myšlienok možno pozorovať v konkrétnej praxi aj vo vtedajšom Uhorsku (Semper 1852: 1860).

*„Doteraz sa hovorilo o pokroku, priemysle, modernizácii a civilizácii, ale už vtedy sa na svetových výstavách objavovali tradičné ľudové výrobky a národné motívy jednotlivých krajín. A svet potreboval identifikačné body. Možno aj preto sa naša krajina už vtedy spájala s ľudovým odevom, s bohato zdobenou širicou, ktorá sa už na začiatku stala reprezentatívnym predmetom svetových výstav, spojeným s Uhorskom.“* (Gál 2009: 2020)

V roku 1873 na svetovej výstave vo Viedni Maďari mali svoj vlastný pavilón. Zbierka a dokumentácia remeselníckych artefaktov sa zdala byť vhodná na vtedajšie medzinárodné priemyselné výstavy. Z tohto dôvodu János Xántus a Flóris Rómer v roku 1872 zhromaždili predmety z celej krajiny, ktoré potom prezentovali na

viedenskej výstave. V rámci celej Európy mali na výstave veľký vplyv stavby charakteristických roľníckych obydlií zúčastnených národov (Taylor 1990).

*„Rozprestiera sa tu celá dedina. Medzinárodná dedina v pravom slova zmysle, ktorá neodráža zvyky a obyčaje jedného národa, ale obydlia, odev a zvyky takmer všetkých národov Európy. Celé usadlosti, ktoré sa tu rozprestierajú, sú sídla roľníckeho obyvateľstva. Pestrá a farebná kniha obrazov ľudí chudobnej krajiny.“* (Mimoriadna príloha týždenníka *Vasárnapi Ujság: Kiállítási Lapok*, 1873/3: 18)

Táto výstava viedla k vytvoreniu národopisných múzeí pod holým nebom a múzeí priemyslu a remesiel vo viacerých európskych krajinách. Za zmienku stojí, že práca žien – v kategóriách domáckej výroby, drobný priemysel, remeslá a ručné práce – bola prezentovaná v samostatnej sekcii.

V poslednej tretine 19. storočia bolo v Uhorsku ešte málo múzeí. Múzeum umenia a priemyslu (*Mű-és Iparmúzeum*) vzniklo v roku 1872 najmä z iniciatívy priemyselníkov, ktorí boli za rozvoj priemyslu, s cieľom zhromaždiť popri výrobných odvetviach aj zbierku príkladov tzv. umeleckého priemyslu. Jeho nástupca, Múzeum úžitkového umenia (*Iparművészeti Múzeum*), získal inštitucionálny štatút ako nezávislá inštitúcia od Národného múzea v roku 1877. Etnografické predmety boli dlho zaradené do samostatnej zbierky Národného múzea. Na podporu priemyselného vzdelávania vznikli aj tri priemyselné múzeá: Priemyselné múzeum v Kluži (*Kolozsvári Iparmúzeum* 1896 – 1898), Sekulské priemyselné múzeum v Târgu Mures (*Székelyföldi Iparmúzeum* 1890 – 1893), Kráľovské maďarské technické a priemyselné múzeum (*Magyar Királyi Technológiai és Iparmúzeum*) a Budapeštianske múzeum obchodu (*Budapesti Kereskedelmi Múzeum*), ktoré obsahovali modelové zbierky (Sinkó 2009).

### Výučba a školstvo

Od 70. rokov 19. storočia sa celý vzdelávací systém postupne reorganizoval. Úprava priemyselného vzdelávania vychádza z troch dôležitých zákonov: zákon o verejných školách z roku 1868, priemyselných zákonov z roku 1872 (prvý) a 1884 (druhý). Povinné vzdelávanie sa rozšírilo o učňov v priemysle. Od roku 1877 sa už od základného stupňa vzdelávania kládol dôraz na rozvoj



Obr. 4. Širica (cifraszűr), 50. roky 19. storočia. Národopisné múzeum – Budapešť. Zdroj: [https://www.neprajz.hu/gyujtemenyek/a-honap-mu-targya/2019\\_07\\_cifra-szurkabat.html](https://www.neprajz.hu/gyujtemenyek/a-honap-mu-targya/2019_07_cifra-szurkabat.html)

manuálnej zručnosti, čo bolo v učebných osnovách zabezpečené prostredníctvom vyučovacích hodín kreslenia a ručných prác. Žiačky v meštianskych dievčenských školách sa vzdelávali v oblasti ženských ručných prác. V chlapčenských školách bola veľmi dôležitá deskriptívna geometria a kreslenie, ktorá poskytovala základ konštruktérskych zručností, čo neskôr tvorili základ ďalšej špecializácie v architektúre, ako aj v tesárstve a stolárstve (Vörös 2016, 2018).

Vzdelávanie učiteľov sa organizovalo aj v rámci Uhorskej kráľovskej národnej školy priemyselného kreslenia a prípravy učiteľov kreslenia (*Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde*). V rokoch 1871 až 1908 a od roku 1886 existovala aj samostatná kvalifikácia učiteľa priemyselného kreslenia. Pre žiakov priemyselných škôl boli vypracované učebné osnovy kreslenia podľa odborov a vyučovanie bolo podporené aj vzorovými učebnými osnovami.

Na základe zákona z roku 1884 sa priemyselné vzdelávanie dostalo pod štátny dohľad. Začala sa organizácia základných učňovských škôl a tvorba učebných materiálov. Zákon platil do roku 1914 (do roku 1924 na Slovensku platili rovnaké zákony ako v Uhorsku). Dôležitú úlohu v učňovskom školstve zohrávali tzv. učňovské dielne, ktoré mohli zakladať nielen odborné ministerstvá, ale aj spolky a dokonca priemyselné podniky.

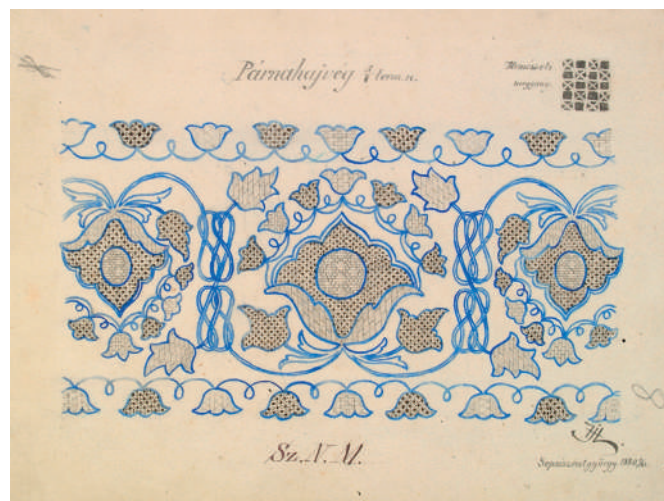
„V roku začiatku prvej svetovej vojny patrilo do skupiny priemyselných škôl šesť štátnych ústavov: košíkárská škola v Békéši, Beluši (župa Trenčianska) a Tokaji, škola na výrobu detských hračiek v Humennom (župa Zemplínska) a Štiavnických Baniach (župa Hontianska), a čipkárská škola v Kremnici. Priemyselné vzdelávanie sa od roku 1879/80 poskytovalo v 152 školách a od roku 1894/95 v 621 školách, ktoré boli spojené s ľudovými školami, meštianskymi školami a učiteľskými ústavmi. V týchto školách sa od 50. rokov 19. storočia domáce náuky učilo viac ako 70 000 žiakov a študentov.“ (Halkovics 1999: 263)

### Objavenie maďarského ornamentu

Učitelia kreslenia, ktorí sa prostredníctvom výučby kreslenia dostali do kontaktu s remeslami, zdôrazňovali, že remeselníci okrem získavania technologických znalostí potrebujú aj zručnosti, ktoré ich môžu naučiť dizajnéri. Zároveň sa čoraz naliehavejšie prejavovala potreba

vytvorenia samostatného uhorského úžitkového umenia. Tak sa stretli potreby: jedna časť učiteľov kreslenia, odaná veci priemyselného rozvoja, sa zamerala na zlepšenie estetickú kvalitu domáckych remesiel, kým druhá časť, opierajúca sa o tzv. remeselníkov, ktorí pracovali na vysokej úrovni, hľadala možné spôsoby vytvorenia nového národného úžitkového umenia ako dizajnéri. Poznáme mnoho takých kresliarov, ktorí po osvojení si remeselnej zručnosti, ponúkli príklady možnosti spojenia inšpirácie z tradície s modernými očakávaniami (Körösfői 1916).

Kým sa výtvarná výchova nestala autonómnou súčasťou vysokoškolského vzdelávania, úloha učiteľov výtvarnej výchovy pri formovaní názorov na otázky umenia bola nepopierateľná. Potvrzuje to aj skutočnosť, že v tom čase boli dejiny umenia ako disciplína tiež v plienkach a k otázkam umenia často zaujímali stanoviská spisovatelia a umelci. Nie je preto náhoda, že príspevky o maďarských ornamentoch, ktoré napísal učiteľ kreslenia József Huszka (1854 – 1934), mali veľký ohlas a dodnes majú rozruch medzi tými, ktorí sa vyjadrovali k štylistickým otázkam národnej architektúry, výtvarného a úžitkového umenia. József Huszka sa stal jedným z najznámejších učiteľov kreslenia, ktorí zohrali významnú úlohu pri



Obr. 5. Vyšívaný okraj vankúša. Kresba Józsefa Huszku, 1880. Uložené v Sikulskom národnom múzeu, Sfântu Gheorghe. Zdroj: [https://www.neprajz.hu/kiallitasok/idoszaki/2005/huszka\\_jozsef\\_a\\_rajzolo\\_gyujto.html](https://www.neprajz.hu/kiallitasok/idoszaki/2005/huszka_jozsef_a_rajzolo_gyujto.html)

rozvoji a rozšírení maďarského národného štýlu. Podieľal sa na vykopávkach stredovekých kostolov v Sedmohradsku a jeho kresby sú dodnes nenahraditeľným prameňom. Okrem toho neúnavne zbieral ľudového náradie a riad, výšivky a nástenné maľby. V roku 1898 vyšla jeho publikácia Maďarská ornamentika (*Magyar ornamentika*), po ktorej nasledovali početné štúdie a knihy. Známa je aj jeho dizajnerska tvorba. Huszka považoval výzdobu starších remeselných pamiatok, renesančných výšiviek a súčasných textílií, predmetov používaných na vidieku za starobylú hodnotu reprezentujúcu maďarskosť, ktorá sa napriek kritike jej pôvodu a procesu dedenia stala nielen populárnou, ale v skutočnosti pilierom národnej identity. Huszkove publikácie boli do istej miery v súlade s koncepciou ornamentiky v širšom medzinárodnom kontexte, prinajmenšom v tom zmysle, že išlo o jazyk vyjadrujúci národný charakter (Riegl 1893; Körösfői 1896; Danglová 2013; Sinkó 2009, 2012).

Doplnenie zbierky ozdôb z rôznych historických období o vzory z roľníckych predmetov zodpovedalo aj vtedajšiemu názoru, rozšírenému v Európe, že v roľníckej kultúre sa zachovali prvky dávneho historického dedičstva.

„*Pokiaľ ide o výzdobu interiéru [...], zachovajme starý štýl, ale fasáde, ktorá dáva domu charakter, dajme národný ráz. [...] vytvorenie maďarského národného štýlu závisí od toho, či starému usporiadaniu dáme nový vzhlad. [...] Naša architektúra by zostala modernou európskou, ale stále by niesla znak národa, na pôde ktorého ju jeho synovia postavili.*“ (Huszka 1892: 15)

### Maďarské remeslá a domácka výroba

Rozvoj maďarských remesiel bol súčasťou priemyselného rozvoja konca 19. storočia. Národná maďarská spoločnosť úžitkového umenia (*Országos Magyar Iparművészeti Társulat*, 1885 – 1947) od svojho vzniku zohrávala v umeleckom živote mnohostrannú úlohu, ktorej význam dodnes nie je dostatočne docenený. Hoci spoločnosť zastupovala záujmy odborných kruhov, bola aj aktívnym predstaviteľom vtedajšej kultúrnej politiky doma i v zahraničí. Jej členovia – učitelia kreslenia, priemyselní dizajnéri a remeselníci – aktívne pôsobili na všetkých stupňoch vzdelávania, vytvárali učebné materiály a učebné pomôcky. Ich úlohou bolo nielen organizovať výstavy remesiel, ale aj, ako bolo v tom čase zvykom, organizovať kombinovanú účasť remesiel a domáckej

výroby na výstavách takmer na akúkoľvek tému počas takmer polstoročia. Okrem toho boli zodpovední za zhromažďovanie remeselníckych výrobkov, typických pre jednotlivé regióny, za ich využívanie ako príkladov a za organizovanie kurzov v špecializovaných inštitúciách a z času na čas aj na vidieku. Až v súčasnosti sa v maďarskej literatúre začína zohľadňovať vplyv vidieckych remeselníckych kurzov, presnejšie ich *dvojitvárnosť*, ktorá mohla byť ich dôsledkom. Rozdiel medzi výrobou pre miestne trhy a tovarom, ktorý spĺňa požiadavky buržoázie a vôbec mestského obyvateľstva, sa stáva viditeľný najmä na výrobkoch hrnčiarov (Nagy 2021). Vzdelávacie ciele sa rozšírili nielen na domácku výrobu, ale aj na meštiansku verejnosť.

Remeselníci hľadali vzory, aby mohli plniť svoju inovačnú úlohu a nachádzali ich v určitých skupinách predmetov a hlavne v ich výzdobe. Oceňovali kvalitné remeslo, ktorého kult v Európe šírilo súdobé anglické hnutie *Arts and Crafts* (1881 – 1920) a švédski remeselníci. Zároveň v ornamentike nachádzali abstraktné formy, ktoré podľa nich vyjadrovali rôzne posolstvá (Brückner 1993; Deneke 1964; Kresz 1974; Rosta 1992; Székely 2020; Thomas 2020).

Maďarský štýl bol prítomný v architektúre, interiérovom dizajne a dokonca aj vo fotografii,<sup>7</sup> nehovoriac napríklad o úžitkovej grafike. Spomenieme tu len niekoľko iniciatív, ktoré sú príkladom maďarského štýlu. Čipkárstvo, bez ľudových tradícií, ale s použitím motívov, ktoré sa považovali za typické, a neskôr sa takými aj stali, zamerané na ženské publikum, začalo skutočne prekvitať. Najznámejšia čipka v Halase (Kiskunhalas, mestečko na Dolnej zemi) vznikla v dielni, ktorú založil učiteľ kreslenia Árpád Dékány (1861 – 1931) sa od roku 1902 zachovala dodnes.

Spomedzi učiteľov kreslenia, ktorí sa stali medzinárodne známymi remeselníkmi, spomenieme len Pála Hortiho (1865 – 1907). V roku 1886 absolvoval štúdium kreslenia, stal sa učiteľom na Priemyselnej škole umeleckej v hlavnom meste a v roku 1900 získal cenu za návrh koberca na svetovej výstave v Paríži. Po úspešnej účasti na viacerých výstavách bolo niekoľko jeho diel vystavených na Svetovej výstave v St. Louis. Bol aktívny vo všetkých odvetviach úžitkového umenia, navrhoval vzorové podklady a pod. Vyučil sa aj za hrnčiara a venoval sa tiež zberateľstvu keramiky.

Vznikli časopisy *Művészeti Ipar* [Umelecký priemysel] (1885 – 1894) a jeho pokračovanie *Magyar Iparművészet* [Maďarské úžitkové umenie] (1897 – 1944), Časopis Maďarskej spoločnosti úžitkového umenia a Maďarského múzea a školy úžitkového umenia.

Záujem popredných predstaviteľov úžitkového umenia zvýšil hodnotu domáckej výroby. Samotný pojem *domácka výroba* sa používal ako oficiálna kategorizácia remeselníkov v registroch a daňových predpisoch, ale táto kategória oficiálne zahŕňala mnoho odvetví: dorábanie sena, pečenie chleba, výrobu mydla atď. Pojem domáckej výroby pôvodne zahŕňal také činnosti, v rámci ktorých sa vyrábali predmety pre potreby roľníckych domácností bez požiadavky na špeciálne zručnosti, pričom sa používali materiály domáceho prostredia a využívala ručná práca. Množstvo vyrobených predmetov záviselo od prírodných a hospodárskych podmienok a miestneho dopytu po výmene tovaru. Remeselníci a popri nich obchodníci sa zameriavali na predmety s ornamentálnymi prvkami: výšivky, tkané textilie, čipky, hrnčiarске výrobky. Drevorezba a výroba hračiek sa takmer nepostrehnuteľne zaradili do repertoáru domáckej výroby. Na niektorých miestach sa trhové príležitosti pre dedinské remeslá (domácku výrobu) postupne rozdeľovali: miestne potreby uspokojujú prostredníctvom drobnej výmeny, zatiaľ čo vplyv vonkajšieho dopytu, niekedy organizovaného, transformuje niektoré výrobky. Túto dichotómiu možno vidieť napríklad v prípade hrnčiarstva (Nagy 2021).

Noviny, časopisy, odborní autori a úradníci na prelome 19. a 20. storočia hľadali vhodný termín a takto, takmer nenápadne, sa objavuje pojem *ľudové umenie* bez presnejšej definície.

„Ako som už spomenul, domácka výroba, ktorá sa vyvinula z ľudového umenia, na mnohých miestach našej krajiny zanikla; tam, kde ešte existuje, zväčša ustúpila do úzadia. Pod domáckou výrobou v tomto článku rozumieme len tú skupinu remeselne vyrábaných ľudových prác, ktoré svojím vzhľadom a spôsobom spracovania tiež spadajú pod definíciu umenia. Preto sa na výrobky určené na čisto hospodárske účely tieto riadky nemôžu vzťahovať.“ (Györgyi 1910: 4)

Pojmy *ľudový priemysel* a *roľnícky priemysel*, ktoré sa používali ako synonymá pojmu domáckej výroby, sa pomaly prestali používať, zatiaľ čo pojem *domácka výroba* zostal ako daňová kategória ešte niekoľko desaťročí.

Kálmán Györgyi (1860 – 1930), tajomník a neskôr predseda Národnej spoločnosti úžitkového umenia, používal na označenie predmetov oficiálne nazývaných domácka výroba, v súlade s interpretáciou kunsthistorikov, termín *ľudové umenie*:

„Ak porovnáme domácku výrobu v našej krajine s domáckou výrobou vo Švédsku, môžeme vidieť – okrem mnohých podobností medzi nimi – že staré maďarské ľudové umenie (ktoré sa len nedávno na niektorých miestach zmenilo na priemyselné zamestnanie) nie je v ničom horšie ako švédske. V skutočnosti môžeme s určitosťou povedať, že staršie práce maďarského ľudu, ktoré sú výsledkom jeho domáceho zamestnania, sú oveľa zaujímavejšie svojou bohatosťou a rozmanitosťou foriem a technik, originalitou ich usporiadania, kvalitou materiálu a spracovania sa prinajmenšom vyrovnajú podobným prácam Švédov.“ (Györgyi 1910: 1)

V správach o výstavách remesiel od prvého desaťročia 20. storočia sa popri sebe používajú pojmy *ľudové umenie* a *domácka výroba*, ale chýba vysvetlenie kritérií na ich rozlíšenie. Zmena statusu znamená, že starý predmet, predtým označovaný ako produkt domáckej, či remeselníckej výroby, dostáva označenie *ľudové umenie* a na nové trhy ho dodávajú remeselníci.

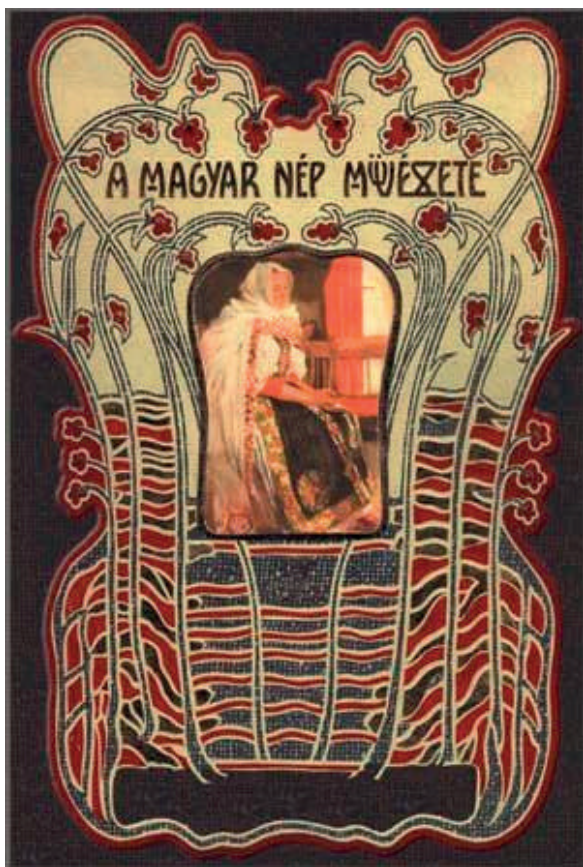


Obr. 6. Halasská čipka – vzorka.

Zdroj: [https://gyorihirek.hu/120\\_eves\\_a\\_halasi\\_csipke/](https://gyorihirek.hu/120_eves_a_halasi_csipke/)

Určujúcim prvkom maďarského štýlu je predovšetkým ornamentika, ktorej prvky pochádzajú z historicky rôznych období a z predmetov rôznej proveniencie. Aj napriek kritike sa *ľudové umenie* začalo vnímať ako kontinuita akejsi dávnej tvorivej sily ľudu. Tento prístup nie je až taký vzdialený Rieglovej koncepcii *Kunstwollen*. Zavedením pojmu *ľudové umenie* bez vymedzenia jeho obsahu, mienkotvorné a mocenské skupiny v spoločnosti povýšili *ľudové umenie* a remeslá na symbolickú oblasť umenia, a to nielen v Uhorsku, ale aj v iných krajinách Európy (por. Czerwińska 2013; Geering 2020; Riegl 1893; Sinkó 2009).

*Maďarský štýl a ľudové umenie* zodpovedali reprezentácii *národa*.<sup>8</sup> Individuálna črta „maďarského štýlu“ je prostriedkom toho istého privlastnenia, pretože vkus



Obr. 7. Titulná strana knihy Dezső Malonyaia z roku 1907

sa prejavuje v hodnotiacej mentálnej operácii, ktorá na jednej strane predstavuje spoločensky prijatý systém noriem a na druhej strane zdôrazňuje len zdanlivo individuálnu motiváciu prijatia normy. Po prvej svetovej vojne sa v súlade s vtedajšou nacionalistickou ideológiou čoraz viac presadzoval pojem *ľudové umenie*, ktorý sa približne od roku 1924 začal objavovať v etnografickej literatúre ako synonymum pre *maďarské ľudové dekoratívne umenie*. Ideologické zámery, ktoré stáli za používaním tohto termínu, možno vidieť aj na príklade spisovateľa Dezső Malonyaia povereného štátom, aby zbieral a prezentoval autentické *ľudové umenie* s cieľom budovať a posilňovať priemysel, remeslá a národnú identitu. Na zbere a dokumentácii materiálu piatich zväzkov *Umenia maďarského ľudu* (Malonyai 1907 – 1922) sa nepodieľali etnografi, ale predovšetkým učiteľia kreslenia.

„Náš záväzok je teda takýto: hľadať v našej krajine, medzi ľuďmi, čo najviac toho, v čom sa najcharakteristickejšie prejavuje zmysel pre krásu našej rasy – okrem jej poetického cítenia, vyjadreného v jej rozprávkach, piesňach, zvykoch a dokonca aj poverách. Naším cieľom je: Odhaliť čo najviac inštinktívnych pokusov o inštinktívne vyjadrenie maďarského umeleckého tvorivého impulzu, od rudimentárnych až po rozvinutejšie motívy; zachrániť pred zánikom to, čo máme, a tak posilniť, usmerniť a rozvinúť tvorivý impulz našej rasy pri zachovaní národného charakteru; ukázať, dokázať a zdôvodniť osobitosť, silu, hodnotu umeleckého cítenia, schopnosti a zručnosti nášho rodu, a tak priamo i nepriamo napomôcť, aby národný živel prevládol v našom vkuse, umení a priemysle; zvýšiť národné sebavedomie, naučiť nás viac si vážiť seba samých a oceniť to, čo je naše... – je morálnym obsahom nášho podnikaniu a to je náš cieľ.“ (Malonyai 1907: 5)

## Záver

V Uhorsku sa vytvorenie samostatného štátu zdalo byť v posledných desaťročiach 19. storočia samozrejým hospodárskym a politickým cieľom. Štátna správa na naplnenie tohto cieľa s veľkou razanciou vypracovala viac-menej ucelenú stratégiu, ktorá sa uplatňovala celé desaťročia a zahŕňala takmer celú spoločnosť. Najdôležitejšia bola industrializácia krajiny, ktorá zahŕňala širokú škálu opatrení od ťažkého priemyslu až po remeselnú, domácku výrobu. V súvislosti s tým bolo prijatých množstvo sociálnych opatrení, organizovalo sa školstvo,

vytváral sa umelecký priemysel či remeslá, zvyšovala sa kultúrna úroveň spôsobu života, rozvíjala sa, zjednocovala a posilňovala národná identita. Všetky tieto oblasti boli prepojené zložitými systémami vzťahov, na ktorých sa budovala symbolická reprezentácia maďarskej identity. Do tohto súboru nástrojov spadá poňatie zdobených úžitkových predmetov bývalých poddaných ako *ľudové umenie*, ktoré možno interpretovať ako výraz ideovo-politického zjednotenia súdobej spoločnosti. V maďarskej spoločnosti 19. storočia bol pre roľníkov výber predmetov založený na úžitkovej funkcii, a nie na reprezentácii sveta prostredníctvom umeleckých prostriedkov. Estetickosť sa

oddeľuje od užitočnosti alebo príjemnosti až vtedy, keď sa okrasný predmet objaví ako samostatný v roľníkovom inventári. Objavovanie *ľudového umenia* bolo podnietené sociálnymi a ekonomickými záujmami a vonkajšími podnetmi (Geering 2020). Vytvorenie pojmu *ľudové umenie* umožnilo prisúdiť predmetom estetické, a dokonca etické hodnoty, ktoré v pôvodnom kontexte neboli prítomné. Prostredníctvom tohto jazykového nástroja moc priviedla zraniteľné sociálne skupiny do sféry zjednocujúcej národnej identity (Bourdieu 2001; Czerwińska 2013; Löfgren 1989). Spojivom medzi ľudovým umením, ideológiou a politikou bola a stále je estetickosť ako maska.

#### POZNÁMKY:

1. Pozn. prekl.: Maďarčina nerozlišuje medzi pojmami Uhorsko (uhorský) a Maďarsko (maďarský). Ďalej budem používať tieto termíny na základe daného kontextu.
2. Pozn. prekl.: V maďarčine: Gyarmathy Zsigáné Hory Etelka. Hory Etelka je dievčenské meno a Gyarmathy Zsigáné znamená „manželka Zsigmonda Gyarmathyho“. V texte budem používať E. Gyarmathy.
3. Pozn. prekl. Región asi štyridsiatich dedín, západne od Kluže-Napocy v dnešnom Rumunsku, s prevažne maďarským obyvateľstvom, známy svojim tradičným ľudovým umením.
4. Vyšivačky zo Spolku Izabella okrem iného zhotovili obradné textilie pre kláštorný kostol v Segedíne, pre premonštrátsky kostol v Gödöllő a pre univerzitný kostol v Pécsi (*Magyar Iparművészet* 1933: 48 – 49).
5. Existujú príklady podpory tkania kobercov aj v Sedmohradsku. Objednávky a používanie nových farieb zásadne zmenili vzory typických roľníckych tkaných kobercov (Szócsné Gazda 2004).
6. Pozn. prekl.: Časť série rozsiahlych osláv a podujatí pri príležitosti tisícročia príchodu starých Maďarov do Karpatskej kotliny v roku 896.
7. Tú možno sledovať od poslednej tretiny 19. storočia a spočívala spočiatku vo fotografovaní ľudových krojov alebo obrazov z ľudového života. Určitý rozmach možno pozorovať od 20. rokov 20. storočia.
8. Dlhý zoznam medzinárodných výstav dokazuje, že zaradenie ľudového umenia slúži reprezentácii moci.

#### LITERATÚRA:

- Bellák, Gábor 2006. Népművészet és háziipar. In: Óriné Nagy, Cecília (ed.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllő: Gödöllői Városi Múzeum. 64 – 70.
- Borovszky, Samu 1904. *Magyarország városai és vármegyéi. Pozsony vármegye*. Budapest: Apolló Irodalmi Társaság.
- Bourdieu, Pierre 2001. La production et la reproduction de la langue légitime. In: Bourdieu, Pierre. *Language et pouvoir symbolique*. Paris: Fayard. 67 – 98.
- Brückner, Wolfgang 1993. Gewerbeforschung und Volkskunsttheorie. *Bayerische Blätter für Volkskunde* 20 (4): 208 – 222.
- Brückner, Wolfgang 1999. Volkskunst. Ästhetische Anschauungen oder Thesen zu einem Wahrnehmungsproblem. In: Grieshofer, Franz – Schindler, Margot (eds.). *Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege. Festgabe für Klaus Beitz zum siebzigsten Geburtstag*. Wien: Verein für Volkskunde. 291 – 308.
- Cisárová-Mináriková, Eva 2001. *Mária Hollósy. 1858 – 1945*. Bratislava: Phare.
- Czerwińska, Kinga 2013. Folk Art and Etnodesign to Search for Cultural Identity: Polish Examples. *Etnologické rozpravy* 20 (1 – 2): 26 – 37.
- Danglová, Oľga 2013. Kultúrne dedičstvo ako symbol identity. *Etnologické rozpravy* 20 (1 – 2): 38 – 54.
- Deneke, Bernward 1964. Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. *Zeitschrift für Volkskunde* 60: 168 – 201.
- Deneke, Bernward 1980. *Europäische Volkskunst*. Frankfurt am Main – Berlin – Wien: Propyläen Verlag.
- Deneke, Bernward 1997. Volkskunst und nationale Identität 1870 – 1914. In: von Herbert, Nikitsch – Tschofen, Bernhard (eds.). *Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien*. Im Auftrag des Vereins für Volkskunde in Wien und des Österreichischen Fachverbands für Volkskunde. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 13 – 38.
- Fejős, Zoltán 2006. A népművészet a 19 – 20. század fordulóján. Kutatás- és fogalomtörténeti jegyzetek. In: Óriné Nagy, Cecília (ed.). *A népművészet a 19 – 20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllő: Gödöllői Városi Múzeum. 117 – 127.
- Gál, Vilmos 2009. A világiállítások és Magyarország (1851 – 1900). *Polgári Szemle* 5 (6): 4.
- Gál, Vilmos 2020. *Világkiállító magyarok*. Budapest: Holnap Kiadó.

- Geering, Corinne 2020. The Hinterland on Display. Establishing a Market for Rural Handicraft in Austria-Hungary. In: Knoll, Martin (ed.). *Cities – Regions – Hinterlands. Metabolisms, Markets, and Mobilities Revisited. Rural History Yearbook / Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes* 17: 72 – 93.
- Gelléri, Miksa [Mór] 1881a. A budapesti nőipar kiállítása. *Szarvasi Újság* 5 (34): 269 – 271.
- Gelléri, Mór 1881b. *Jelentés az országos nőipar-kiállításról*. Budapest: Pesti könyvnyomda.
- Gráfik, Imre 2013. Rómer Flórián a magyarországi néprajzi gyűjtés kezdetén. *Arrabona* 51: 269 – 290.
- Gyarmathy, Zsigáné 1896. *Tarka képek a kalotaszegi varrottas világból*. Budapest: Franklin Társulat.
- Györgyi, Kálmán 1910. A svéd kiállítás tanulságai. A háziiparral és a női kézimunkákkal foglalkozóknak figyelmébe ajánlja... *Magyar Iparművészet* 13 (1): 1 – 8.
- Halkovics, László 1999. A magyar ipari szakoktatás és statisztikája 1945. előtt. *Statisztikai Szemle* 77 (4): 260 – 273.
- Heffernan, Sandra 2014. The Influence of Archduchess Isabella on Design. The Transformation of an Aesthetic. *Textile. The Journal of Cloth and Culture* 12 (2): 188 – 201.
- Herich, Károly 1886. Háziipar. In: Keleti, Károly (ed.). *Hivatalos jelentés a budapesti Országos Általános Kiállításról IV*. Budapest: Athe-neum. 499 – 514.
- Huszka, József 1885. *Magyar díszítő styl*. Budapest: Deutsch.
- Huszka, József 1892. Nemzeti építészeti múltja és jelene. *Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye* 26: 1 – 12, 201 – 207.
- Huszka, József 1895. *Magyar ornamentika*. Budapest: Pátria nyomda.
- Ipolyi, Arnold 1981. A magyar iparélet történeti fejlődése. In: Rottler Ferenc (ed.). *Egyház, műveltség, történetírás*. Budapest: Gondolat. 120 – 148.
- Johles, Reinhardt 2002. „Ethniserte Materialien” – „materialisierte Ethnien”. Zur Nationalisierung von Volkskunst und Bauernhaus in Österreich (-Ungarn). In: Moravanszky, Ákos (ed.). *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*. Wien – Köln: Böhlau. 61 – 94.
- Korff, Gottfried 1992. Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. *Jahrbuch für Volkskunde* 15: 23 – 49.
- Körösfői, K. Aladár 1916. Az ornamentum tanításáról. *Magyar Iparművészet* 19 (8): 328.
- Kresz, Mária 1974. Ruskin, Morris, Crane and the Discovery of Hungarian Peasant Art. *New Hungarian Quarterly* 15: 198.
- Lackner, Mónika 2009. Tárgyaink és a történeti érték. *Néprajzi Értésítő* 91: 9 – 22.
- Litassy, János 1892. Vidékünk házi ipara. *Selmeczbányai Híradó* 3 (7): 25 – 27.
- Löfgren, Orvar 1989. The Nationalization of Culture. *Ethnologia Europea* 19: 5 – 23.
- Malonyai, Dezső 1907 – 1922. *A magyar nép művészete I–V*. Budapest: Franklin-Társulat-Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda.
- Nagy, Zoltán 2021. Az őrségi fazekasság két arca a pártosfalvi összeírástól a magyarszombatfai fazekas háziipari szövetkezetig (1895 – 1950). *Vasi Szemle* 75 (2): 203 – 230.
- Németh, Ferenc 1993. *A torontáli szőnyeg*. Újvidék: Forum.
- Ráth, Károly 1898. Háziipar. In: Matlekovits, Sándor (ed.). *Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*. 8. Budapest: k.n. 299 – 377.
- Riegl, Alois 1893. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Siemens.
- Rosta, István 1992. A magyarországi szőlőd. *Iskolakultúra* 2 (3): 74 – 76.
- Sárai Szabó, Katalin 2004. „Női munka” a református egyházban a századfordulótól a 40-es évekig. In: Lackovits, Emőke – Mészáros, Veronika (eds.). *Népi vallásosság a Kárpát-medencében*. 6. Veszprém: Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság. 211 – 220.
- Semper, Gottfried 1852. *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig: Vieweg und Sohn.
- Semper, Gottfried 1860. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder die praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Bd. 1. *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- Sinkó, Katalin 2009. A népművészet-szemlélet változásai és a Nemzeti Múzeum 1852 – 1898. *Néprajzi Értésítő* 91: 35 – 80.
- Sinkó, Katalin 2012. Az ornamens mint nemzeti nyelv. A népművészet fogalmának a kialakulása az iparművészeti múzeumokban a pozitívizmus korában. In: Sinkó, Katalin: *Ideák motívumok, kánonok, Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria. 242 – 276.
- Szabóóva, Nela 2018. Úspechy výšiviek z produkcie Spolku Izabella na medzinárodnom trhu. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* 6 (1): 95 – 103.
- Szöcsné Gazda, Enikő 2013. *Erdélyi csipkék. Kiállítási katalógus*. Sepsiszentgyörgy: Székely Nemzeti Múzeum.
- Szöcsné Gazda, Enikő 2014. A kutatástól a tömegmozgalomig. Az 1930-as évekbeli háromszéki szöttesmozgalom története. *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve* 22. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 247 – 278.
- Székely, Miklós 2020. Az Arts and Craftstól a Bauhausig: új szempontok a századfordulós nemzeti iparoktatási mozgalmak értékeléséhez. *Ars Hungarica* 46: 67 – 78.
- Taylor, Lou 1990. Peasant Embroidery. Rural to Urban and East to West Relationships 1860 – 1914. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 — The Present* 14: 43 – 51.
- Thomas, Zoë 2020. *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement*. Manchester: Manchester University Press.
- Török, Zsuzsa 2019. Wohl Janka Gyarmathy Zsigáné Hory Etelkának írt levelei. *Lymbus*: 615 – 629.
- Vörös, Katalin 2016. Millenniumi hangulatban. Az ezredéves kiállítás és az iparoktatás. *Autonómia és Felelősség* 2 (2 – 3): 19 – 28.
- Vörös, Katalin 2018. Modernizáció és nacionalizmus kereszttetszetében: nemzetépítési törekvések a dualizmus kori középfokú iparoktatás vonatkozásában. In: Csibi, Norbert – Schwarczwölder, Ádám (eds.). *Modernizáció és nemzetállam-építés. Haza és/vagy haladás dilemmája a dualizmus kori Magyarországon*. Pécs: Kronosz, 237 – 259.
- Wörner, Martin 1999. *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851 – 1900*. Münster – New York – München – Berlin: Waxman.



# Módní produkce *Sirogojno Style* – tradice coby inspirace

**Bojana Bogdanović**

DOI: 10.62800/NR.2024.1.02

## The Fashion Production *Sirogojno Style* – Tradition as Inspiration

This article presents the way in which fashion designer Dobrila Vasiljević Smiljanić (Serbia), using the elements of traditional thesaurus of Western Serbia, created the fashion brand *Sirogojno style*, recognizable on the Yugoslav and international markets during the second half of the twentieth century. The features of the analyzed parameters – material used in production, colouring, design techniques, techniques in decorating, ornaments and models – showed that the visual identity of unique handicrafts was relied on tradition, i.e. inherited / transmitted heritage / knowledge in its greatest part. Namely, in her works, the creator Dobrila Vasiljević Smiljanić skilfully synthesizes two seemingly completely different / distant concepts – tradition and fashion – creating a unique products on the fashion market. Application of original (local) heritage (traditional manufacturing of garments, their ornamentation and colors) into a fashion form (dressed models) was so successful that it made *Sirogojno* knitwears as a base / standard for the definition of ethno fashion as such.

**Key words:** tradition; fashion; the fashion production *Sirogojno Style*; Dobrila Vasiljević Smiljanić; Serbia

**Acknowledgement:** Článek je výstupem Etnografického ústavu Srbské akademie věd a umění, kterou financuje Ministerstvo pro vědu, technologický rozvoj a inovace Srbské republiky na základě Smlouvy o realizaci a financování vědecko-výzkumné činnosti vědecko-výzkumné organizace v roce 2022, číslo: 451-03-47/2023-01/200173, ze dne 03.02.2023.

**Contact:** Dr. Bojana Bogdanović, Etnografski institut SANU, Kneza Mihaila 36, Beograd, Republic of Serbia; e-mail: bojana.bogdanovic@ei.sanu.ac.rs; ORCID 0000-0001-5612-9389

**Jak citovat / How to cite:** Bogdanović, Bojana. 2024. Módní produkce *Sirogojno Style* – tradice coby inspirace. *Národopisná revue* 34 (1): 15–25. <https://doi.org/10.62800/NR.2024.1.02>

## Tradice coby zdroj pro umělce

„Skutečné povědomí o významu tradice a její společenské relevanci může být vytvářeno, pokud si odpovíme na otázku, zda jsou kulturní hodnoty příslušné tradice podnětné pro současnou tvorbu.“ (Božilović 2010: 115)

Zájem o *tradici* a její zhodnocování, zachování a uplatňování v současnosti a v současném kontextu nachází své místo v oblasti mnohých humanitních a společenských věd, různé aspekty tohoto komplexního pojmu proto bývají zkoumány z perspektivy etnologie, antropologie, kulturologie, teorie komunikace, sociologie, často ale také interdisciplinárně. Názory na význam tohoto

pojmu se v čase měnily, a tak dnes existuje asi desítky definic, z nichž jsou v kontextu této studie obzvláště důležité (a užitečné) ty, ve kterých je tradice chápána jako proces ústního nebo psaného přenosu a zachování norem, hodnot, idejí, znalostí, vzorců chování a věrských představ vzešlých ze skutečné nebo imaginární minulosti (Lukić-Krstanović 2017: 406). K této a podobným definicím uvedeného pojmu – v nichž jsou historická paměť a kolektivní vzpomínky členů určitého společenství a určité sociální skupiny přítomny jaksi automaticky a jejich přenos z *pokolení na pokolení* je trvalý (viz Petrović 1989; Ilić 1993) – můžeme doplnit i takové teoretické

pohledy, podle kterých tradice není *stav*, resp. „obraz zamrzlý v čase“, nýbrž dynamický *proces* (viz Hobsbawm 1983; Naumović 2009; Prošić-Dvornić 1995). Jinými slovy tradice není pasivní segment nějakého systému, který by odolával změnám, ale souhrn zvyklostí, vzpomínek, dogmat, zkušeností a schopností, které s ohledem na svou kontinuitu a opakovatelnost mají potenciál být „konstrukcí současnosti“ (Naumović 2009, 13; Lukić-Krstanović 2017: 409). A právě ve skutečnosti, že „minulost je součástí kulturního zájmu, pouze dokud je ještě současností, nebo dokud se může stát budoucností“ (Sapir 1984: 115), tradice nachází důvod, ospravedlnění k tomu, aby se stala „zárodkem *nového*“ a aby se jako taková stala integrální součástí dnešních společenských, historických, uměleckých, politických, náboženských či jiných praxí a vztahů.

Tradice tedy obsahuje potenciál (kognitivní, emoční, estetický) být součástí také těch procesů, které „esteticky vyjadřují nebo formují myšlenky a pocity pomocí mluvené a psané řeči, nástroje nebo lidského hlasu, barvy, linky, plastického tvaru, konstrukce, pohybu apod.“ (MEP 1978: 459). V písni, tanci, sochařském dílu, plastice, ve výtvarném výrazu a jiných uměleckých formách se dají rozpoznat prvky přenesené z minulosti, formované a zachované v současnosti díky procesům konstrukcí, rekonstrukcí a imaginací (viz Lukić-Krstanović 2017: 406). Jinými slovy, umění je ta oblast lidského působení, v němž tradice reprezentuje svůj tvůrčí potenciál v plné míře. Zdá se, že tradice v umění může být uplatňována třemi způsoby: 1) *použitím* originálních prvků tradice, které jsou vytrženy ze svého základního kontextu a využity k uskutečnění cílů, jež v nich nejsou imanentně přítomny (viz Naumović 1993: 95); 2) *modifikací*, resp. přizpůsobováním tradičních prvků novému (netradičnímu) kontextu, přičemž se současně počítá s existencí neproměnlivého a proměnlivého, resp. konstantního a variabilního díla (viz Bogdanović 2016a: 46); 3) *vymýšlením* nových „tradicí“, které jsou – na rozdíl od dobře definovaných a přísně závazných starých společenských zvyklostí – neurčité a nejasné s ohledem na jejich hodnoty, které zastupují, práva a závazky a také členy skupiny, k níž se vztahují (Hobsbawm 1983). Jednou z oblastí umění, v níž tradice nachází své široké uplatnění, je také *móda*. Přestože se tento termín<sup>1</sup> může vztahovat na četné tendence v kultuře a umění (v architektuře,

pravidlech chování, stravování apod.), v naší práci jej chápeme jako *způsob odívání*, který je specifický pro určité období, určitou společnost, skupinu, nebo který je chápán přiměřeně k danému okamžiku.<sup>2</sup> Četné jsou příklady, které představují různé způsoby, jimž se módní dizajnéri vytvářející oděvní umělecká díla „opírají“ o tradici. Taková umělecká díla – která jsou výsledkem módní tvorby inspirované tradicí, resp. jejími segmenty – se kolokviálně zastřešují termínem *etnomóda*. Samotný název v sobě nese dva pojmy, jejichž významy mají v teoreticko-metodologických maticích klasických disciplín společenských věd diagonálně antagonistické definice – *etno* je definováno kontinuitou, trváním, neměnností, zatímco *móda* je něco, co je záležitostí okamžiku, něco prchavé, podléhající změně. Už proto jejich spojení pro jeden oděvní kus nebo jednu módní kolekci vyžaduje značné tvůrčí schopnosti, ale také určitou míru opatrnosti při používání těch prvků, o kterých existuje (společenský, odborný) konsensus, že jsou tradiční, neboť jejich vynětí z originálního kontextu a transpozice do jiného (odlišného) diskursu (v daném případě módního) s sebou nese určité potíže ve smyslu jejich konceptualizace, vizualizace a konečného použití (funkčnosti) v novém ambientu.

Inkorporace tradice v módním odívání v dnešním srbském (dříve jugoslávském) prostoru má svou tradici, která začala kolekcí akademické malířky Anđelky Slijepčevićové s názvem *Folklór a móda*, jež byla prezentována Centrem současného odívání v roce 1961.<sup>3</sup> Spolu s ní (a po ní) tvořili též mnozí další umělci, opírajíce se přitom na místní, krajovou a/nebo národní tradici. Jedním z nich byla i Dobrila Vasiljevićová Smiljanićová, která v malé západosrbské horské vesnici Sirogojno založila počátkem 60. let minulého století výrobu jedinečných, ručně zhotovovaných oděvních součástí z vlny. Díky tradiční technice výroby (pletení a háčkování), původnímu způsobu zdobení a barvení i díky motivům převzatým z tradičního tezauru se výrobky módní produkce *Sirogojno Style* staly dobře rozpoznatelnými v rámci národního i mezinárodního módního trhu. Moderní linie svetřů, kabátků, šál, čepic i rukavic s aplikovanými výstřižky z autentických oděvních předmětů zlatiborského kraje poznamenaly jugoslávskou módní scénu druhé poloviny 20. století. Spolu s D. Vasiljevićovou Smiljanićovou se na výrobě autentických, široce známých módních

výrobků, jež nesly otisk reinterpretovaného regionálního dědictví (viz Velimirović 2008a: 45), podílelo také více než dva tisíce pletáček. Módní návrhářka – samouk, jež nacházela inspiraci v tradici zlatiborského kulturního regionu, tvořila svá módní díla vysoké umělecké hodnoty více než třicet let. Jugoslávskou módní scénu poznamenala četnými výtvy vysoké umělecké hodnoty. V její práci je zvlášť přítomná tendence ukázat svým stylem v celkové kreativní expresi všechny osobitosti srbského podnebí a tradici, v níž je zabudována harmonická tvůrčí syntéza tvaru a barev. Umělkyně široké představivosti, mistryně kresby a tvaru, svou inspiraci nacházela v segmentech srbského lidového umění. Její dekorativnost se projevovala v invenčním využívání tradičních motivů a ornamentů, které byly základem pro vytváření nových módních prvků. Originalitu myšlenky bylo možno spatřovat v modelech výrazného koloritu a abstraktní formy (Bogdanović 2016a: 23–24).

### Metodologický a teoretický rámec výzkumu

V tomto článku na příkladu módní produkce *Sirogojno Style* revidujeme jedno velmi důležité, zajímavé a široké téma – *tradice coby rámec umělecké a módní tvorby*. Přesněji řečeno, v následujících řádcích představíme způsob, kterým je (srbské) dědictví tradic využito k tvorbě jedinečné módní linie rozpoznatelné na jugoslávském i mezinárodním trhu během druhé poloviny 20. století. Je potřeba zdůraznit, že časový rámec práce zahrnuje období od zavedení výrobního systému ručně zhotovovaných oděvních předmětů z vlny (1962) do privatizace firmy, v jejímž administrativním rámci fungovala i módní produkce *Sirogojno Style* (1998). Jinými slovy, o tradici coby uměleckém/módním zdroji hovoříme na příkladu jedinečné módní produkce, kterou řídila D. Vasiljevićová Smiljanićová.

Při hledání odpovědi na otázku, jaké části tradičního tezauru, jakým způsobem a do jaké míry jsou použity v procesu vytváření osobité stylové identity módní značky *Sirogojno Style*, se opírám o výsledky vlastních výzkumů fenoménu této módní produkce, které kontinuálně provádím – samostatně a/nebo (mezi)institucionálně – od roku 2004. Dodnes jsem v několika návratech realizovala polostrukturované rozhovory a („tužka–papír“) ankety mezi zlatiborskými pletáčkami (jak těmi zaměstnanými ve výrobním systému ručně vyráběných

oděvních předmětů z vlny, tak i těmi, které vlněné ručně zhotovované výtvy samostatně vyrábějí a distribuují). Měla jsem možnost nahlédnout do stovek domácích i zahraničních novinových článků (reportáží, rozhovorů, zpráv...), které se od založení módní linie deponují v hemerotáce firmy Sirogojno Company. V letech 2007 a 2014 jsem měla tu čest vést rozhovor s D. Vasiljevićovou Smiljanićovou, která mě přijala ve svém domě a trpělivě odpovídala na pokládané otázky. O pletených výrobcích Sirogojna v kontextu současné módy jsem si povídala s Radou Ljubojevićem (současným majitelem módní produkce *Sirogojno Style*) a také s mladým módním návrhářem Georgem Stylerem, který v posledních letech velice úspěšně interpretuje typický design pletených produktů Sirogojna. V rozhovoru se vyjádřil následovně: „*Podle mého soudu je Sirogojno největší srbská módní značka, jaká kdy byla, stačí se jen podívat na jejich klientelu, kterou se nemůže pochválit žádná jiná značka, ať už by využívala sebedražšího ‚píaru‘. Pro mne je ctí a privilegiem, že jsem měl vůbec příležitost s nimi pracovat. Mně, stejně jako Dobrile, je tradice průvodcem ve všem.*“<sup>4</sup>

*Tradici coby první ze dvou klíčových konceptů této práce reviduji v rámci stávajících teoretických vymezení a opírám se tu především o práce těch autorů, kteří tradici chápou jakou dynamickou kategorii, nikoliv jako „stav zamrzlý v čase“.* Z velmi široké palety prací, v nichž se z nejrůznějších tematických, metodologických a teoretických aspektů na tradici pohlížejí jako na fluidní pojem, který se v čase mění, přizpůsobuje situacím a sladuje s prostředím a časem, v němž „žije“, se jako obzvláště důležité jeví práce Erika Hobsbawma (1983) a Slobodana Naumoviće (1993, 2009). Důležitým pilířem pro chápání druhého klíčového pojmu – *konceptu módy* – je literatura, ve které se móda interpretuje jako společenský proces, kulturní fenomén, oblast kulturní integrace a diferenciací, pole společenského boje, kulturní kapitál atd. (Paic 2007, 2018; Simončić 2018; Hromadžić 2018). Při zkoumání vzájemných vztahů obou na první pohled protichůdných konceptů – tradice a módy – se na příkladu pletené produkce Sirogojna opírám také o dosud publikované práce o módní produkci *Sirogojno Style*: ekonomický aspekt výrobního systému ručně vyráběných oděvních předmětů z vlny byl páteří mé magisterské práce *Módní produkce Sirogojno Style* –

*vzestup a pád myšlenky o brandování v jugoslávském socialismu* (Bogdanović 2008); v monografii *Tradice jakožto symbolický zdroj*. Módní produkce Sirogojno Style (Bogdanović 2016a) jsem na příkladu hand made trikotáže Sirogojno revidovala proces politické instrumentalizace tradice v antitradicionálním jugoslávském socialistickém režimu. Změny ve společnosti nastalé změnou rigidních zbožně-peněžních vztahů mezi pohlavími a přijetím nových společenských modelů chování v důsledku rozvoje výrobního systému ručně vyráběných oděvních předmětů z vlny jsem analyzovala v práci *Komercializace tradice a proces emancipace venkovské ženy – příklad módní produkce Sirogojno Style* (Bogdanović 2017); o muzealizaci pletených výrobků Sirogojno jsem psala ve studii *Sirogojno Style Fashion Products in the System of General Museology: Theory and Practice* (Bogdanović 2016b); v práci *Módní produkce Sirogojno Style – přízpusobování narativu o minulosti kontextu současné módy* (Bogdanović 2022) jsem se zaměřila na narativní funkci unikátních *Sirogojno Style* modelů atd. Proto se s ohledem na potřeby této studie zcela opírám o vlastní poznatky, kterých jsem nabyla během mnohaletého výzkumu tohoto módního fenoménu. Na některých místech je doplňuji a/nebo srovnávám s poznatky jiných autorů, kteří se zabývali touž či podobnou tematikou, resp. stejnými nebo obdobnými tématy (Velimirović 2008a, 2008b; Milivojević Jestratijević 2012). Velký význam pro napsání této studie měly též úvahy Miliny Ivanovićové-Barišićové o konceptu „hezkého“ v tradiční kultuře, resp. o estetice (srbských) tradičních oděvních předmětů (viz Ivanović-Barišić 2021).

### **Módní produkce Sirogojno Style**

V roce 1962 bylo ve vsi Sirogojno, nacházející se na úbočích pohoří Zlatibor v západním Srbsku, založeno v rámci zemědělského družstva ženské výrobní družstvo domácích prací Zlatiborka. Cílem bylo, aby se podle vzoru projektu realizovaného v roce 1950 ve vsi Donji Dubac (okr. Dragačevo) bez nutnosti velkých finančních nákladů rozvinul systém výroby, v rámci něhož by vesnické ženy na bázi staletých tradic zpracování vlny ve svých domovech vyráběly módní předměty z tohoto materiálu.<sup>5</sup> Řízení módní výroby se v tom počátečním období ujala D. Vasiljevićová Smiljanićová, osmadvacetiletá pracovnice v oblasti cestovního ruchu

z obce Čajetina.<sup>6</sup> Po výstavě rukodělných výrobků zlatiborských pletaček, která byla v roce 1963 zorganizovaná v Bělehradu, následovala krátká, ale velice úspěšná cesta na výsluní těchto pletaček a jejich odborného týmu. První práce talentovaných venkovských žen ze Sirogojna, Drenovy, Trnavy a Gostiljí, vytvořené podle náčrtů D. Vasiljevićové Smiljanićové, módní odborníci vysoce ohodnotili, takže se pletené svetry, kabátky, šály, čepice a rukavice záhy objevily na domácím trhu.<sup>7</sup> Výrobní družstvo domácích prací, které revitalizovalo pletení coby staleté tradiční řemeslo venkovských žen, zahájilo svou činnost s počtem cca čtyř desítek družstevnic. Jelikož se pestré ruční práce D. Vasiljevićové Smiljanićové díky své kvalitě rychle staly dobře rozpoznatelné na domácích i zahraničních trzích, do roku 1991 se do tohoto výrobního systému postupně zapojilo na 2500 žen z 22 vesnic (Drenova, Trnava, Gostilje, Ljubiš, Kruščica, Radoševo, Radobuđa, Ravni atd.) v pěti okresech užického regionu. Každý model byl unikát, na kterém pracoval celý tým lidí až 200 hodin. Způsob práce popsala v rozhovoru D. Vasiljevićová Smiljanićová:

*„Modely jsem vymýšlela já. Jakmile byla kolekce přijatá, ženy pracovaly výhradně na těchto modelech, a to na tolika kusech, kolik bylo dohodnuto k prodeji. Nic si nemohly vymýšlet nebo přidávat, jen pracovaly přesně na tom modelu, který byl domluvený. Já jsem jim načrtla skicu, podala vysvětlení, spíše ústní než písemné, protože se v těch skicách dost těžko orientovaly, takže to byl nejhrubší, technický náčrt s rozmístěním motivů a s rozměry. Během práce chodily na konzultace a společně jsme odstraňovaly nedostatky. Konzultovala jsem s nimi okraje a detaily, co je možné uplést a co už ne, protože já jsem se nikdy plést nenaučila.“<sup>8</sup>*

Koncem 70. a počátkem 80. let 20. století započala distribuce oděvních součástek výrobního družstva domácích prací na zahraniční trhy, a to prostřednictvím sítí podniků Jugoexport, Genex a Globe Hermes: *„První vývoz šel do Německa – po výstavě v Bonnu, a potom do Itálie. Zboží jsme posílali až do dalekého Japonska. A samozřejmě na americký trh. Naše modely se skvěle prodávaly ve zhruba třiceti free-shopech na slovinské hranici. Modely měly vysokou tržní hodnotu, nejvyšší sazby měly na japonském trhu.“<sup>9</sup>*

Ruční práce zlatiborských pletaček byly vystavovány ve všech republikách bývalé Socialistické federativní

republiky Jugoslávie a rovněž v Paříži, Bruselu, Kodani, Düsseldorfu, Moskvě, Římě, Lyonu a v Mnichově (Bogdanović 2016a: 18), několikrát byly také oceněny<sup>10</sup>. D. Vasiljevićová Smiljanićová byla oceněna vyznamenáním Sdružení výtvarných umělců aplikovaného umění Srbska (ULUPUS) za celoživotní dílo (1997), vyznamenáním UNESCO za celoživotní dílo (1999), čestným vyznamenáním Bělehradského týdne módy za přínos k rozvoji módy jako umění (2012) aj.

O práci unikátní módní produkce, o D. Vasiljevićové Smiljanićové a zlatiborských pletačkách byly napsány stovky článků, zpráv a reportáží v domácím i zahraničním tisku, z nichž vybírám alespoň dvě citace:

*„Nádhera nejkrásnějších barev, úhledně aplikovaných, vykouzila nejroztodivnější motivy od geometrických ornamentů a květin až k obrazům zlatiborské krajiny...“<sup>11</sup>*

*„V popředí byla móda proslulých zlatorukých zlatiborských pletaček, které slávu Sirogojna na základě návrhů ještě proslulejší Dobrily Vasiljevićové Smiljanićové už dříve roznesly po světě. [...] Nic nebrání tomu, navštívit Sirogojno a v jeho původním ambientu se obeznámit s módou, která propojila lidovou tradici s kreativní fantazií umělce, jež překlenuje staletí i podnebí, spojuje horské venkovské chalupy s leskem módních metropolí...“<sup>12</sup>*

Rozpoutání občanské války v Jugoslávii a uvalení mezinárodních sankcí v roce 1992 však další zahraniční distribuci unikátních pletených produktů ze Sirogojna zastavily. V roce 1997 bylo DP Sirogojno, v rámci kterého fungovala též módní výroba *Sirogojno Style*, prodáno podnikateli Radovi Ljubojevićovi. 1. července 1998 odchází D. Vasiljevićová Smiljanićová do důchodu, zatímco asi tisícovka zlatiborských pletaček zůstává mimo organizovaný výrobní systém. Rodinná firma Sirogojno Company (jejíž hlavní činností zůstává produkce a distribuce ovoce) pokračuje ve sníženém objemu ve výrobě ručně pletených oděvů (pod názvem *Sirogojno Style*), přičemž ctí již zavedené vysoké standardy kvality materiálu, zpracování a designu (Bogdanović 2022: 60). Zachován byl též ustálený model výroby v domácím prostředí – firma dnes kooperuje se 300 pletačkami, především staršími ženami, které ročně upletou asi 6 000 svetrů a jiných oděvních předmětů, jež se pak vyvážejí na trhy v Japonsku, Francii, Švédsku, Dánsku a na Islandu.<sup>13</sup>

## Prvky tradiční kultury v designu módní produkce *Sirogojno Style*

*„Začala jsem jedním stromem, jehož listí se zelenalo na jednom svetru. Potom jsem na ty svetry nanášela květiny, pak ovce a slunce. Oživila jsem svět, který mě obklopoval. Nejmáštěněji jsem vyráběla kolekce se žampióny coby okrasným motivem. Dokázala jsem trávit v lese celé hodiny, dívat se na ně a později je stylizovat. [...] Detaily jsem brala z punčoch, čepic, šál a převáděla jsem je podle svého cítění. Mé práce zobrazují lidové umění a folklór, ale současně představují nadstavbu předchozího období. [...]“<sup>14</sup>*

Tímto způsobem módní návrhářka D. Vasiljevićová Smiljanićová začíná své vyprávění o tradici jako inspiraci k ručně vyráběným oděvním předmětům z vlny, které jsou již od 60. let minulého století až dodnes přítomné a rozpoznatelné na domácích i zahraničních módních trzích. Způsoby zapojení částí tradičního dědictví, které jsou využity k vytvoření specifické vizuální identity výrobků módní produkce *Sirogojno Style*, můžou být nahlíženy podle parametrů technik zpracování, technik zdobení, ornamentů (motivů) a barevného provedení.

### Techniky zpracování:

Za účelem zpracování unikátních modelů se nejčastěji používají tyto tradiční techniky *pletení*: 1) hladce; 2) obrace; 3) „drobná rýže“ (kombinace technik hladce a obrace); 4) „hrubá rýže“ (zdvojená technika „drobné rýže“) a 5) hladce z obou stran (tj. technika hladce z obou stran tkaniny). Uvedené techniky spadají mezi tzv. hladké techniky, kterými se dosahuje hladkosti povrchu tkaniny, jež je nezbytná pro další fázi práce, resp. pro zdobení ručně pletených oděvních produktů (Bogdanović 2016a: 57). Háčkované unikátní modely jsou vyráběny tradičním postupem protahování nitě skrz oko pomocí háčku – silnější jehly zakončené na jedné straně háčkem (viz Tomić 2014: 61).

### Techniky zdobení:

Základní techniky zdobení předmětů módní produkce *Sirogojno Style* – výšivka, „šubaret“ a copánky – jsou založeny na tradičních základech zdobení oděvních součástek a během fungování výrobního systému ručně zhotovovaných oděvních součástek z vlny své charakteristiky nikdy neměnily:

- výšivka jako nejdůležitější a nejrozšířenější druh zdobení oděvů ve zlatiborském kraji je nejčastější technikou zdobení ručně vyráběných oděvních součástí z vlny; jednobarevná i vícebarevná vlněná výšivka pokrývá větší plochy oděvních předmětů: rukávy, hrudník a záda; na výšivku pro pleteninu, kterou se dělají bobule, domečky, květy a krajiny, používají se jehlice s tupým hrotem; unikátní modely vytvořené pouze jednou technikou jsou velmi vzácné, obvykle se jedná o kombinaci dvou nebo více technik,
- při technice zdobení „šubaret“ se přes prst vytvářejí dvě nitě, které se současně protáhnou skrz oka; potom se jednou propletou a opět přes prst vytáhnou,
- křížením nití jednu přes druhou se vytvářejí copánky; v závislosti na tom, jak široký copánek chceme vytvořit, může být křížení provedeno 4 nitěmi (2 přes 2) nebo 12 nitěmi (6 přes 6) (Bogdanović 2016a: 58).

#### **Ornamenty (motivy):**

Zdobné motivy, ať už geometrické (proužky, čtverečky, kosočtverce...), nebo florální (květy, stromy, větvičky...), které byly od zahájení módní linie nezbytnou součástí vizuální identity pletenin ze Sirogojna, odpovídají typu tradičních motivů, neboť uvedené ornamenty bývají nejčastějšími ozdobami tradičních ženských i mužských oděvů zlatiborského kraje (viz Tomić 2014). Uvedené ornamenty, přímo vetkané, vyšité, vpletené či vháčkované do tkaniny, nebo na ni později aplikované, podněcovaly

estetický zážitek a vyjadřovaly lidové postoje o tom, co je nejen užitečné, ale také hezké pro jedince a společnost tradičního typu (viz Ivanović-Barišić 2021: 113).

#### **Barevné provedení:**

Dobře rozpoznatelné intenzivní barevné provedení kolekcí, v nichž se různobarevné ornamenty vytvářely v nejrůznějších kombinacích, je dosaženo pomocí průmyslově barvené islandské příže. Způsob barvení materiálu určeného k produkci ručně vyráběných oděvních součástí z vlny kupovanými barvami můžeme považovat za autentický, neboť tradice barvení vlny průmyslově vytvořenými barvami sahá až do konce 19. století, kdy se Srbsko po osvobození od Turků stává největším dovozcem umělých (průmyslově vyrobených) barev.

Z výše uvedeného plyne, že podle kritéria *kontinuity s minulostí* – které je jedno ze společných jmenovatelů nejrůznějších definic tradice (viz Zlatanović 2003: 21) – zkoumané parametry ukazují, že se design módní produkce *Sirogojno Style* v zásadě opíral o tradici, resp. o ty prvky tradice, které „vznikly v minulosti a přenášely se – především ústně, ale také písemně, ať už vědomě či nevědomě – z generace na generaci“ (Zlatanović 2003: 21). Zdá se, že dle všech uvedených parametrů došlo k úplnému propojení lidové tradice a kreativní fantazie umělců v *ornamentaci*, resp. zdobení, podle kterých byly pleteniny ze Sirogojna rozpoznatelné jak na domácích, tak i zahraničních trzích:



Obr. 1 a 2. Model módní produkce Sirogojno Style. Zdroj: archiv firmy Sirogojno Company

„Jemný smysl pro spojení tradiční a současné tvorby byl patrný v podobných, ale v barvení a ornamentaci přesto značně rozdílných kolekcích: led a nebe, antracit a žlutá, šedá a bílá – tu zpestřené odstínem jahody, onde zase zklidněné barvou velbloudí srsti; elegantní odstíny tmavých barev v kombinaci s výraznou červenou; a pak zase černá, tentokrát se sotva viditelnými stopami stříbra, a to nejen na svetrech, ale také na pláštích.“ (Bogdanović 2016a: 159)

Není náhodou, že D. Vasiljevićová Smiljanićová právě v tradiční pestrobarevnosti a v tradičním zdobení našla inspiraci pro svoji tvorbu – ornamentace byla (a zůstala) „hlavním výtvarným jazykem lidové tvorby“ (Ivanović-Barišić 2021: 112). Zdobení oděvů má dlouhou tradici ve všech prostorově-historicko-kulturních kontextech, a tím také v dinárském kulturním regionu<sup>15</sup>, v němž své ukotvení nalézala i módní produkce *Sirogojno Style*, neboť pramení z prapůvodní potřeby člověka zkrášlovat si předměty, které jej obklopují, a vyjadřovat tak své chápání krásy a umění (viz Ivanović-Barišić 2021: 113). V minulosti totiž obyvatelé zlatiborských vesnic vytvářeli zdobné prvky nejrůznějších tvarů a barev, a to nejčastěji výšivkou. Aplikováním florálních motivů (v podobě květů, listů, větví či větviček) a geometrických ozdob (jednoduchých nebo složitějších kombinací příčných i podélných proužků, kosočtverců, čtverců, lomených linií i vlnovek, kružnicových forem...) na ženské i mužské části lidových krojů přestal být tradiční oděv výhradně funkční – stal se totiž *hezkým* v estetickém smyslu toho slova.

Dokonalému sladění ornamentů a barevného provedení napomohl též tradiční postup barvení látek pro tkaniny a zdobení přírodními a/nebo průmyslovými barvivy. Právě tyto (a takové) různobarevné vzory z košil, halenek, živůtků, vest, kazajek, zástěr, šátků, pásů a punčoch D. Vasiljevićová Smiljanićová – vedená vlastní uměleckou inspirací – převáděla na unikátní modely módní produkce *Sirogojno Style*, přičemž jim dávala nový rytmus a symetrii.<sup>16</sup> Těžiště osobité vizuální identity unikátních modelů tedy spočívalo v ornamentu převzatém z lokálního kulturního dědictví, které oblíbenkyně módních kritiků – jak byla D. Vasiljevićová Smiljanićová často označována – dovedla k absolutní dokonalosti. „Oněměli jsme před dokonalostí každého stehu“, řekla redaktorka televizního Módního magazínu Dunja Figenvaldová během přehlídky v hotelu Beograd Inter-

continental (Bogdanović 2016a: 159). Také jiné/odlišné ozdoby, které kvůli absenci jejich uplatnění v minulosti nelze označit za tradiční motivy v klasickém smyslu toho slova<sup>17</sup>, nacházejí svůj původ v autentickém prostředí. Vytvářením nové ornamentální formy D. Vasiljevićová Smiljanićová zůstává v prostředí zlatiborských vesnic – dinárské horské chaty, ohrady, malebné horské krajiny aj. módní návrhářka folklorizuje, přičemž odkazuje na minulost, na „něco, co bylo na těchto místech odjakživa“, na trvání.

Aby nevznikl mylný dojem, že výrobky módní produkce *Sirogojno Style* byly kopie srbského lidového oděvu – proti čemuž se módní návrhářka vždy vymezovala, když zdůrazňovala, že unikátní modely „vykreslují lidové umění a folklor a současně představují nadstavbu předchozího období“<sup>18</sup> – je třeba připomenout, že jednotlivé parametry vizuální identity pletenin ze *Sirogojna* nemají konstantní/nezměnitelnou a v tradici ukotvenou hodnotu. Nový (netradiční) materiál, výroba<sup>19</sup> a střihy<sup>20</sup> jsou výsledkem procesu modifikace tradice, jejíž nezbytnost D. Vasiljevićová Smiljanićová vysvětluje takto:



Obr. 3. Model módní produkce *Sirogojno Style*.  
Zdroj: archiv firmy *Sirogojno Company*

*„Bylo nutno naslouchat trhu. [...] Místní surovina pro trh nebyla zrovna dvakrát přijatelná, protože vlna byla hodně hrubá. První kolekce byly zhotovené z hrubé vlny. Domácí vlna byla vhodná jen pro vojenské hrubé přikrývky. [...] A tehdy jeden náš člověk dovezl z Islandu jejich přízi. [...] Začali jsme dovážet až 50 tun Lopi vlny ročně v hodnotě 600 tisíc německých marek. Šlo o spojení hrubé příze a hrubé práce, ale přesto ta vlna byla měkčí než domácí a příjemnější pro nošení. [...]“<sup>21</sup>*

Trh s módou byl tedy tím, kdo určoval stupeň, ale také způsob, jakým bude tradice měněná a přizpůsobovaná požadavkům spotřebitelů. V okamžiku, kdy se už koncem 60. let minulého století vyskytla potřeba některé tradiční prvky v designu výrobků módní produkce *Sirogojno Style* modifikovat, módní návrhářka D. Vasiljevićová Smiljanićová je velmi zručně a jemně korigovala, takže v těch segmentech, kde to bylo možné, dokázala udržet kontinuitu s minulostí.

Rovněž je nezbytné, abychom dříve, než přikročíme k závěru, v krátkých rysech prozkoumali dynamiku vztahů módní produkce *Sirogojno Style* a tehdejších světových módních značek, resp. okomentovali jejich body průniku. Jak si všímá Iva Milivojevićová Jestratićevićová, „specifikum jugoslávské a srbské módní produkce byla ve srovnání s analogickou produkcí v rámci jiných (socialistických) zemí zřetelně odlišná“ (Milivojević Jestratićević 2012: 813). Jinými slovy v okamžiku, kdy D. Vasiljevićová Smiljanićová zahájila ve zlatiborské vesnici *Sirogojno* výrobní systém ručně vyráběných oděvních předmětů z vlny, na jugoslávské módní scéně začínají působit návrháři, kteří vytvářejí módu v tzv. národním stylu (viz Velimirović 2008a, 2008b). Jde tu o umělce (k nimž se též připojí D. Vasiljevićová Smiljanićová), jejichž osobitá stylová identita vznikla inkorporací exotických motivů – převzetím stříhových a ornamentálních komponentů národního historického kostýmu a regionálního oděvu



Obr. 4. Model módní produkce *Sirogojno Style*. Zdroj: archiv firmy *Sirogojno Company*



a tematickým vytvářením kolekcí v souladu s motivy z národních dějin a dějin kultury. Odborná interpretace tradiční ornamentiky při vytváření moderního kostýmu byla politicky motivovaná a formovala se s cílem vytvořit jiný charakter odívání, než jaký byl vidět v západních zemích (viz Milivojević Jestratijević 2012). I sám název „móda v národním stylu“ jasně hovoří o záměru zdůraznit národní kontext a provést distinkci ve vztahu k těm „druhým“ (*the others*). Za tím účelem bylo (vy)užito právě identitární kapacity tradice, která v procesu dichotomizace získává klíčovou roli. Proto je možné říct, že módní produkce *Sirogojno Style* je zcela nezávislou kategorií ve vztahu k jiným (světovým) módním značkám a že D. Vasiljevićová Smiljanićová své vzory nenacházela mezi zahraničními módními umělci.<sup>22</sup> Jedním z mála společných rysů módní produkce *Sirogojno Style* s jinými světovými značkami je *personalizovaná umělecká tvorba*. Šedesátá léta v socialistické Jugoslávii totiž na rozdíl od anonymní módní produkce, která byla příznačná pro předchozí období, charakterizuje návrat módních návrhářů. Mezi jinými tu své místo na módní scéně zaujímá i D. Vasiljevićová Smiljanićová – schopná a talentovaná módní návrhářka-samouk, která bude pomocí vlastních originálních nápadů zcela nezávisle vytvářet díla vysoké umělecké hodnoty paralelně s jinými význačnými módními jmény.

### Závěrem

V období let 1962–1998, kdy výrobní systém ručně vyráběných oděvních předmětů z vlny řídila D. Vasiljevićová Smiljanićová, hrála módní produkce *Sirogojno Style* zcela úlohu vypravěče o srbské tradici, resp. o těch kulturních proudech a morálních pohledech, které se ústní nebo písemnou cestou přenášejí „z generace na generaci“. Od chvíle, kdy se na módních trzích objevily ručně vyráběné oděvní předměty z vlny poprvé, „vyprávějí“ příběhy o schopnosti pletení jako o mnoho století trvajícím řemeslu zlatiborských žen, o pestrém způsobu zdobení oděvních předmětů, o bajkovité horské krajině, kde dochází k „pleteným kouzlům“ (Bogdanović 2022: 60). Návrhářka D. Vasiljevićová Smiljanićová ve své tvorbě umně syntetizuje dva na první pohled zcela protichůdné pojmy – tradici a módu, když vytváří

jedinečný výrobek pro trh s módou. Na tehdejší srbské, potažmo jugoslávské módní scéně nebyl žádný jiný pokus aplikovat tradiční způsob výroby oděvních předmětů, jejich ornamentaci a barevné provedení na módní formu tak úspěšný, jako tomu bylo v případě módní produkce *Sirogojno Style*. Lokální kulturní dědictví bylo úspěšně transponováno na oděvní modely do té míry, že se o pleteninách ze Sirogojna může ze současného pohledu a s naším časovým odstupem právem říct, že zavedly standard pro definici *etnomódy* jako takové. Lze předpokládat, že k tomu – vedle nesporného talentu návrhářky D. Vasiljevićová Smiljanićová „zakomponovat“ do výrobků moderní formy – přispělo i to, že zlatiborské pletačky disponovaly šikovností, fantazií a talentem a měly k dispozici bohatství kulturního dědictví a vědění: „*Pletou, zatímco houpají své děti, pletou, zatímco vaří, pletou za chůze, ve spánku, smějí se, smutní, ale stále pletou. Přemýšlejí, zatímco pletou, i myšlenky pletou. Dospívají a stárnou, přičemž pletou život a snaží se, aby jej upletly co nejlépe, aby ho nazdobily, vyšily, zkrášlily a darovaly.*“ (Zlatić Ivković 2008: 35)

A tak sama tradice zabývání se pletením vedle autentického ambientu, v němž jsou unikátní modely vyráběny – výroba v domácím prostředí – v důsledku přinesly to, že pleteniny ze Sirogojna se staly (či zůstaly) parametrem pro úspěšné inkorporace tradičního a moderního, neprůchodného a průchodného, lidového či národního a individuálního. Jako jev, který v sobě současně obsahoval „samotné kulturní obsahy, jejichž přenos se vnímal jako důležitý, specifický způsob, kterým se ty obsahy předávaly mezi generacemi, vrstvu hodnotového vztahu k přenášeným kulturním obsahům, jakož i pocit kontinuity, který vytvářel dlouhodobý přenos takových obsahů uvnitř skupiny, v rámci níž k tomu přenosu docházelo“ (viz Naumović 2009: 13), módní produkce *Sirogojno Style* dosáhla takové kvality, že byla zařazena do řady světových edic, a to i těch, které zahrnují velmi úzký výběr. Činnost návrhářky Dobrily Vasiljevićové Smiljanićové nejlepším možným způsobem ukazuje veškerý potenciál tradice jako uměleckého zdroje a jako taková je i dnes příkladem a inspirací novým mladým módním návrhářům, kteří se rozhodli svou nevšední odbornou identitu budovat v rámci tradice a tradičního.

**POZNÁMKY:**

1. Více o definici a konceptu módy viz Polhemus – Procter 1978; Barthes 1983; Lipovecki 1992; Dorfler 1997; Craik 2000, 2009; Jestratijević 2011.
2. „Moda.“ *Hrvatska enciklopedija* [online] [cit. 29. 4. 2023]. Dostupné z: <<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41446>>.
3. Klíčovým okamžikem pro adaptaci tradičních technik odívání a dekorace bylo založení Národního salónu v roce 1963 za účelem reinterpretace tradičního kulturního dědictví, v čem svou podporu a pomoc nabízelo rovněž Etnografické muzeum v Bělehradu.
4. Z rozhovoru s Georgem Stylerem dne 16. 4. 2021 v Bělehradu.
5. Více o založení výrobního systému ručně zhotovovaných oděvních předmětů z vlny viz Bogdanović 2016a: 13–17.
6. Více o D. Vasiljevićové Smiljanićové viz Bogdanović 2016a: 21–41; Jeremić 2019.
7. Distribuce v rámci bývalých republik SFR Jugoslávie šla přes filialky ve Slovinsku, v Chorvatsku přes Rukotvorine ze Záhřebu a v Bosně a Hercegovině přes Folklor (Bogdanović 2016a: 17).
8. Z rozhovoru s D. Vasiljevićovou Smiljanićovou ze dne 31. 7. 2014 v Ravnách.
9. Tamtéž.
10. Např. Zlatým pávem (1972), velkým mezinárodním uznáním AMMA za přínos k vysoké módě v Evropě (1977), Řádem práce se zlatým věncem (1979), Vukovým vyznamenáním za rozvoj venkovské kultury (1980), Zlatými laněmi bělehradského veletrhu módy (1983/1984), vyznamenáním 7. července (1987).
11. *Politika*, 15. února 1987.
12. *Nada*, červenec 1978.
13. *Sirogojno Style* [online] [cit. 4. 2. 2021]. Dostupné z: <<https://www.sirogojno-style.com/sr/o-nama>>.
14. Z rozhovoru s D. Vasiljevićovou Smiljanićovou ze dne 31. 7. 2014 v Ravnách..
15. Oblast pohorí Zlatibor spadá do tzv. *dinárského kulturního regionu*, v němž byl veškerý způsob života přizpůsoben dobytkařství, resp. pastevectví coby hlavnímu odvětví hospodaření.
16. Každý ornament v sobě obsahuje rytmus a symetrii. *Rytmičnosti* se dosahuje řazením a střídáním barev a tvarů, zatímco *symetrie* opakováním těch prvků.
17. Od počátku 70. let 20. století se v designu unikátních modelů začínají používat ostatní motivy (stylizovaná vyobrazení nebeských těles, domů, ohrad), které kvůli absenci uplatnění v minulosti nemají punc tradičních motivů. Během 80. let 20. století se vedle dominujících geometrických a florálních ornamentů používají též zoomorfní motivy (nejčastěji ornamenti motýla a ovce), které rovněž nepatří mezi typické ozdoby tradičního ženského ani mužského oděvu zlatiborského kraje (Bogdanović 2016a: 59–60).
18. D. Vasiljevićová Smiljanićová mnohokrát zdůrazňovala, že velmi negativně vnímá neúměrné vytěžování prvků lidové kultury a že jejich uplatňování musí být s mírou.
19. V prvních letech se k výrobě unikátních modelů používala dříve nejčastěji se vyskytující surovina živočišného původu – domácí ovčí vlna (viz Tomić 2021). Avšak jelikož se domácí hrubá vlna už po prvních kolekcích ukázala být neodpovídající pro citlivý módní trh, během 70. let se ve výrobě pletenin ze Sirogojna přešlo na islandskou měkkou vlnu Lopi firmy Alafoss.
20. V rámci módní produkce Sirogojno Style jsou pletením a háčkováním vyráběny svetry, kabátky, vesty, pláště, šály, šátky, rukavice, punčochy, sukně, blůzy a šaty. Část z nich – jako např. punčochy, svetry, vesty – má značku tradičních výrobků, neboť vykazují kontinuitu v užívání. Na druhou stranu kabátky, pláště, vlněné šátky a háčkové modely nebyly součástí oděvní praxe obyvatel zlatiborského kraje, takže na ně není možné nazírat jako na tradiční dědictví (Bogdanović 2016a: 63).
21. Z rozhovoru s D. Vasiljevićovou Smiljanićovou ze dne 31. 7. 2014 v Ravnách.
22. O „umění vytvořené mozolnatými prsty zlatiborských venkovanek“ se zajímal i Pierre Cardin, jeden z nejznámějších světových módních návrhářů. Ten Dobrile Vasiljevićové Smiljanićové nabídl spolupráci, ale za podmínky, že unikátní modely ponese jeho značku. Návrhářka nabídku odmítla, neboť i obchodní značka módní produkce *Sirogojno Style* byla v té době známá po celém světě (Bogdanović 2016a: 158).

**PRAMENY:**

*Sirogojno Style* [online] [cit. 4. 2. 2021]. Dostupné z: <<https://www.sirogojno-style.com/sr/o-nama>>.

*Politika*, 15. února 1987.  
*Nada*, červenec 1978.

**LITERATURA:**

Barthes, Roland 1983. *The Fashion System*. Los Angeles: Univesity of California Press.

Bogdanović, Bojana 2008. *Modna produkcija Sirogojno stil – uspon i pad ideje o brendiranju u jugoslovenskom socijalizmu*. Magistarska teza, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Bogdanović, Bojana 2016a. *Tradicija kao simbolički resurs. Modna produkcija Sirogojno stil*. Sirogojno: Muzej na otvorenom „Staro selo“.

Bogdanović, Bojana 2016b. Sirogojno Style Fashion Products in the System of General Museology: Theory and Practice. In: Krstović, Nikola (ed.). *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths*

*of France and Serbia*. Sirogojno: Open air museum „Old Village“. 72–93.

Bogdanović, Bojana 2017. Komercijalizacija tradicije i proces emancipacije seoske žene – primer modne produkcije „Sirogojno stil“. In: Nedeljko, Radosavljević V. – Tomić, Snežana (eds.). *Selo Balkana. Kontinuiteti i promene kroz istoriju*. Beograd: Istorijski institut & Muzej na otvorenom „Staro selo“ Sirogojno. 191–209.

Bogdanović, Bojana 2022. Modna produkcija *Sirogojno Style*: prilagođavanje narativa o prošlosti kontekstu savremene mode. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 70 (1): 53–76.

- Božilović, Nikola 2010. Tradicija i modernizacija – evropske perspektive kulture na Balkanu. *Sociologija* 52 (2): 113–126.
- Craik, Jennifer 2000. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge.
- Craik, Jennifer 2009. *Fashion: The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Dorfles, Gillo 1997. *Moda*. Zagreb: Golden marketing.
- Hobsbawm, Eric 1983. Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–14.
- Hromadžić, Hajrudin 2018. Moda i kulturalni studij. In: Paić, Žarko – Purgar, Krešimir (eds.). *Teorija i kultura mode – Discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Tekstilno-tehnološki fakultet. 91–106.
- Ilić, Veselin 1993. Tradicija. In: Matić, Milan (ed.). *Enciklopedija političke kulture*. Beograd: Savremena administracija. 1204–1210.
- Ivanović-Barišić, Milina 2021. Narodna umetnost: vid iskazivanja lepog u tradicionalnoj kulturi. In: Žunić, Dragan – Marković, Olivera S. (eds.). *Tradicionalna estetska kultura – lepo i ružno*. Niš: Ogranak SANU u Nišu – Univerzitet umetnosti u Nišu. 109–119.
- Jeremić, Zoran 2019. *Dobrila*. Sirogojno: Muzej na otvorenom „Staro selo“.
- Jestratijević, Iva 2011. *Studija mode: Znaci i značenja odevne prakse*. Beograd: Orion art.
- Lipovečki, Žil 1992. *Carstvo prolaznog: moda i njena sudbina u modernim društvima*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Lukić-Krstanović, Miroslava 2017. Tradicija. In: Gavrilović, Ljiljana (ed.). *Mali leksikon srpske kulture: Etnologija i antropologija, 70 izabranih pojmova*. Beograd: Službeni glasnik i Etnografski institut SANU. 406–410.
- MEP 1978. *Mala enciklopedija Prosveta*, Tom 3. Beograd: Prosveta.
- Milivojević Jestratijević, Iva 2012. Egzotični kodovi u socijalističkoj oficijelnoj modi. In: Šuvaković, Miško (ed.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 2*. Beograd: Orion Art. 813–822.
- „Moda.“ *Hrvatska enciklopedija* [online] [cit. 29. 4. 2023]. Dostupné z: <<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41446>>.
- Naumović, Slobodan 1993. Upotreba tradicije, politička tranzicija i promena odnosa prema nacionalnim vrednostima u Srbiji 1987–1990. In: Prošić-Dvornić, Mirjana (ed.). *Kulture u tranziciji*. Plato: Beograd. 95–119.
- Naumović, Slobodan 2009. *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju & IP „Filip Višnjić“ a.d.
- Paić, Žarko 2007. *Vrtoglavica u modi: Prema vizualnoj semiotici tijela*. Zagreb: Altagama.
- Paić, Žarko 2018. Moda i njezine teorije. In: Paić, Žarko – Purgar, Krešimir (eds.). *Teorija i kultura mode – Discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Tekstilno-tehnološki fakultet. 11–32.
- Petrović, Edit 1989. Neka razmišljanja o pojmu „tradicija“. *Etnoantropološki problemi* 6: 15–21.
- Polhemus, Ted – Procter, Lynn 1978. *Fashion and Anti Fashion*. London: Thames and Hudson.
- Prošić-Dvornić, Mirjana 1995. Modeli „retradicionizacije“: put u budućnost vraćanjem u prošlost. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 44: 293–309.
- Sapir, Edvard 1984. *Ogledi iz kulturne antropologije*. Beograd: Prosveta.
- Simončić, Katarina Nina 2018. Uvod u povijest mode. In: Paić, Žarko – Purgar, Krešimir (eds.). *Teorija i kultura mode – Discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Tekstilno-tehnološki fakultet. 35–56.
- Tomić, Snežana 2014. *Narodna nošnja Zlatibora*. Sirogojno: Muzej na otvorenom „Staro selo“.
- Tomić, Snežana 2021. *Tekstilne sirovine Zlatibora*. Sirogojno: Muzej na otvorenom „Staro selo“.
- Velimirović, Danijela 2008a. *Aleksandar Joksimović. Moda i identitet*. Beograd: Utopija.
- Velimirović, Danijela 2008b. Region, Identity and Cultural Production: Yugoslav Fashion in the „National Style“. In: Roth, Klaus – Vučinić Nešković, Vesna (eds.). *Region, Regional Identity and Regionalism in Southeastern Europe*. 59–77.
- Zlatanović, Sanja 2003. *Svadba – priča o identitetu*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Zlatić Ivković, Zorica 2008. *Zlatiborske pletilje – katalog postavke Muzeja pletilja*. Sirogojno: Sirogojno Company.

# K problematike využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na príklade suvenírov na Slovensku

**Katarína Mičicová**

DOI: 10.62800/NR.2024.1.03

## On Using Elements of Traditional Folk Culture: The Example of Souvenirs in Slovakia

Souvenirs largely contribute to promoting the attractiveness, history and culture of a tourist destination. The study presents an analysis of results of a research probe that mapped the use of elements of traditional folk culture, using the example of souvenirs offered in special sales places in two of the most visited tourist destinations in Slovakia – Bratislava and the High Tatras. It views the phenomenon of souvenirs through the prism of anthropology of tourism and visual arts folklorism. The analysis of materials from the field research is based on a theoretical framework with three stages of folklore work's stylisation (Leng 1963) and the theory of geographically displaced authenticity (Hashimoto – Telfer 2007). Interviews with souvenir sellers reflect a certain tension between the idea of offering souvenirs linked to traditional Slovak traditional culture and the globalised demands of tourists.

**Key words:** souvenir; traditional folk culture; stylisation of folklore work; geographically displaced authenticity; Bratislava; the High Tatras

**Acknowledgement:** Článok je výstupom výskumného projektu UGA I/8/2023 Tradičná kultúra v kontexte spomienkových predmetov v destináciách cestovného ruchu 2.

**Contact:** PhDr. Katarína Mičicová, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav manažmentu kultúry a turizmu, kulturológie a etnológie, Hodžova 1, 949 01 Nitra, Slovenská republika; e-mail: katarina.micicova@ukf.sk; katrena.micicova@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7813-5905

**Jak citovat / How to cite:** Mičicová, Katarína. 2024. K problematike využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na príklade suvenírov na Slovensku. *Národopisná revue* 34 (1): 26–38. <https://doi.org/10.62800/NR.2024.1.03>

Prvky tradičnej ľudovej kultúry nachádzali uplatnenie v cestovnom ruchu ako suveníry takmer od počiatkov jeho vývoja. V slovenskom prostredí boli prvými suvenírmí úžitkové alebo dekoračné predmety, ktoré turisti kupovali od ich priamych výrobcov alebo užívateľov vo vtedajších turistických lokalitách, napr. v kúpeľných mestách a vo Vysokých Tatrách (Kovačevičová 1975: 87 – 88; Mičicová 2020). Postupným zvyšovaním návštevnosti lokalít nastala a rozširovala sa aj potreba produkcie suvenírov. Tým, že turisti sa „nevyznali v špecifike kraja a išlo im skôr o lacnú atrakciu ako o miestnu typickosť“ (Kovačevičová 1975: 88), sa vo výrobe suvenírov prešlo na masovú výrobu z lacných materiálov. Podľa Sone Kovačevičovej

(1975: 89) vznikla u domáceho obyvateľstva pod vplyvom turizmu dvojkoľajnosť medzi potrebou ponúknuť turistom tú atraktivitu, kvôli ktorej prichádzali, a potrebou žiť v súlade s civilizačnými zmenami. Táto dvojkoľajnosť sa podľa nej prejavila v tvorbe nových hodnôt, ktoré spájajú nové aj tradičné prvky, pričom „napätie medzi týmito dvoma prvkami bolo často natoľko veľké, že nevznikala nová hodnota, ale nepodarok, ktorý v nových materiáloch a technikách napodobuje starú formu pre nový účel“ (Kovačevičová 1975: 89). S odstupom takmer polstoročia od prác Sone Kovačevičovej skúmame túto problematiku v súčasných podmienkach cestovného ruchu a predaja suvenírov vo vybraných lokalitách na Slovensku.<sup>1</sup>

Otázku využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch sledujeme v kontexte výtvarného folklorizmu a antropológie turizmu. V prvom z prístupov sa – vychádzajúc z vyššie uvedenej citácie S. Kovačevičovej (1975)<sup>2</sup> – inšpirujeme teoretickým rámcom Ladislava Lengy o troch stupňoch štylizácie hudobného folklórneho diela (Leng 1963), avšak zaujímať nás budú štylizácie prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch. Pri vysvetľovaní problematiky z pohľadu antropológie turizmu aplikujeme teóriu geograficky premiestnenej autenticity (Hashimoto – Telfer 2007). Jej pomocou chceme odhaliť, aké široké je geografické rozpätie prvkov tradičnej ľudovej kultúry aplikovaných na suveníroch v skúmaných lokalitách. Toto zistenie nám pomôže identifikovať rozsah a spôsoby využívania prvkov slovenskej tradičnej ľudovej kultúry regionálnej, lokálnej proveniencie a celonárodného charakteru alebo tradičných prvkov iných kultúr. Bude nás zaujímať, ktoré lokality (symbolizované týmito prvkami) sú prezentované vo výskumných lokalitách v Bratislave a vo Vysokých Tatrách. Na suveníry sa pozrieme tiež prizmou autenticity a jej členenia na „hot“/sociálnu a „cool“/vedeckú autenticitu (Cohen – Cohen 2012; Selwyn 1996). Cieľom je lepšie porozumieť aktuálnemu stavu suvenírov na Slovensku.

### Výskumné lokality, terminologické východiská a teoretické koncepty

Prvotným kritériom pre výber výskumných lokalít bola ich návštevnosť turistami. Na základe ubytovacích štatistík cestovného ruchu z rokov 2020 – 2022 sa stabilne na prvých dvoch miestach umiestnili Bratislava a Vysoké Tatry (Ubytovacie štatistiky 2020 – 2022). V rámci Bratislavy sme výskum sústredili na historické jadro mestskej časti Staré Mesto, ktoré sme pre naše potreby ohraničili Hviezdoslavovým a Kamenným námestím, Námestím SNP, Poštovou a Obchodnou ulicou, Hurbanovým a Župným námestím, Kapucínskou a Staromestskou ulicou a Rybným námestím. Výskum vo Vysokých Tatrách sme uskutočnili v osade Starý Smokovec, ktorá je súčasťou mesta Vysoké Tatry, a na Štrbskom Plese, ktoré je časťou obce Štrba. Obe sú najstaršími tatranskými osadami založenými pre potreby cestovného ruchu (Houdek 1976: 87). Lokality budeme v štúdiu ďalej uvádzať pod názvami Bratislava a Vysoké Tatry.

Terénny výskum sa konal technikou nezúčastneného pozorovania a pološtruktúrovaného rozhovoru s predaj-

cami suvenírov v auguste a septembri v rokoch 2022 a 2023. Pozorovaním sme identifikovali kamenné predajne a predajné stánky so suvenírmi a spomienkovými predmetmi, z ktorých sme vyseletovali len tie, ktorých sortiment podľa našej definície (pozri nižšie) tvorili prevažne suveníry. Cenným zdrojom informácií s možnosťou analýzy bola aj fotografická dokumentácia zhotovená vo výskumných lokalitách.

Pri definícii suveníru sa opierame o často citovaný text Beverly Gordonovej (1986), ktorá rozlišuje pojmy ‚suveníru‘ a ‚spomienkový predmet‘. Suveníru je podľa nej komerčne vyrábaný produkt. Spomienkový predmet (z orig. *memento*) vníma ako individuálne uschovaný predmet, ktorý má pre turistu osobitný význam. Suveníry sú rozpoznateľné všeobecne, spomienkové predmety len tými, ktorí ich nadobudnú (Gordon 1986: 135). V prípade zvolenej problematiky definujeme suveníry ako predmety, ktoré nachádzame v ponuke predajní suvenírov v destináciách cestovného ruchu a ktoré niektorou zo svojich čŕt alebo charakteristík (tvar, farebnosť, dizajn, iný vizuálny alebo symbolický prvok) reprezentujú lokalitu, región alebo krajinu (napr. magnetky s nápisom, pohľadnice s vyobrazením pamätihodností alebo tričko s ľudovým ornamentom). Ako spomienkové predmety vnímame produkty v ponuke suvenírových predajní v destináciách cestovného ruchu, ktoré sa žiadnou črtou alebo charakteristikou nespájajú s lokalitou, regiónom alebo krajinou, ale môžu mať pre spotrebiteľa individuálny symbolický význam (napr. plyšové hračky alebo športové potreby zakúpené v lyžiarskom stredisku).

Pri výskume využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch vychádzame z definície pojmu tradičná ľudová kultúra, ktorú Juraj Janto definuje ako „spôsob života (zdieľané predstavy a praktiky a ich produkty) neprivilegovaných (neelitných) spoločenských vrstiev v minulosti, v predmodernej (predindustriálnej) spoločnosti“ (Janto 2021: 16). Zaujímať sa teda o prvky hmotnej a nehmotnej kultúry rurálnych aj urbánnych spoločností na Slovensku, ktorej prejavy v pôvodnom prostredí zanikali postupne a etapovito v 1. polovici 20. storočia. V súčasnosti sa uchovávali v rôznych formách v každodennej kultúre a v masovej produkcii kultúry (Luther [nedat.]).

Hmotné a nehmotné prejavy tradičnej ľudovej kultúry sú často navzájom synkretické. V odbornom diskurze

sú klasifikované do niekoľkých kategórií (Janto 2021: 53; Kyseľ 2010: 13). Napr. J. Janto hovorí o nasledovných tematických oblastiach: zber a lov; poľnohospodárstvo; strava a stravovanie; odev a obuv; sídla a obydlie; domáca (domácka) výroba a remeslá, výtvarné umenie; obchod, transport a doprava; rodina a príbuzenstvo; spoločenstvo obce a spoločenské vzťahy; obyčaje; ľudová viera, predstavy a znalosti o človeku a prírode; slovesnosť; hudba; tanec; hry, dramatické prejavy a ľudové divadlo.

Predmetom záujmu štúdie je využívanie prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch, teda mimo ich prirodzeného prostredia. Z tohto hľadiska je možné ich považovať za jeden z prejavov výtvarného folklorizmu. Oľga Danglová uvádza, že výtvarný folklorizmus „spočíva v cielenom výbere určitých obsahov a foriem výrobných a výtvarných tradícií z prirodzeného, pôvodne väčšinou rurálneho prostredia a v ich prenesení a využití v odlišných situáciách, interakciách a sociokultúrnych kontextoch“ (Danglová 2010: 14). Martin Mešša k výtvarnému folklorizmu ďalej uvádza, že v rámci tohto širokého pojmu nachádzame „rôznu mieru čerpania z prameňov ľudového výtvarného umenia aj rozličnú mieru nakladania so vzormi a s predlohami ľudovej výroby“ (Mešša 2007: 61). Podľa O. Danglovej (2010: 14) sa tak deje v dvoch rovinách – v rovine formy (výber elementov ľudového štýlu) alebo v rovine obsahu (na prvky výtvarných tradícií sa poukazuje ako na reprezentačné symboly rurálneho, národného, regionálneho či lokálneho). Výtvarný folklorizmus sa môže vyvíjať niekoľkými smermi. V prostredí cestovného ruchu, v ktorom ho skúmame, môže získať „trhový, špekulatívny turisticko-suvenírový, štylizátorský alebo iný charakter“ (Mešša 2007: 61 – 63).

Suveníry sú ako súčasť cestovného ruchu predmetom záujmu tiež antropológie turizmu. Vznik a základné témy tejto vedeckej disciplíny sumarizovala Barbora Půtová v publikácii *Antropologie turismu* (2019). Antropológia turizmu je jedným z odborov a tematickou oblasťou sociokultúrnej antropológie. Okrem iných tém sa zaoberá aj komodifikáciou predmetov remeselnej a umeleckej výroby do podoby suvenírov v dôsledku turizmu (Půtová 2019: 43, 151; Danglová 2007: 15). V nasledujúcej časti sa budeme venovať niekoľkým konkrétnym oblastiam antropológie turizmu, ktoré úzko súvisia s našou výskumnou témou – s premenou prvkov tradičnej

ľudovej kultúry v súvislosti s vnímaním ich autenticity, ich aplikáciou na suveníroch a problematikou geograficky premiestnenej autenticity.

Otázka využívania ľudového umenia v oblasti suvenírov zaujala viacerých zahraničných autorov (Swanson – Timothy 2012). Podľa Kirsten K. Swansonovej a Dalena J. Timothyho sa dizajn suvenírov rokmi prispôbil očakávaniam turistov a vyformoval sa do podoby, ktorú označujú ako „turistické umenie, letiskové umenie, turistický gýč alebo turistický brak“ (Swanson – Timothy 2012: 495). V kontexte štylizácie prvkov tradičnej kultúry a ich využitia na suveníroch môžeme aplikovať trojstupňovú klasifikáciu L. Lenga. V príspevku *Hudobný folklor a amatérska hudobná tvorivosť* (1963) ju vysvetlil na príkladoch hudobného folklórneho materiálu. Jeho štylizácia má podľa neho nasledovné tri stupne:

- citácia – rešpektuje autentické znenie predlohy,
- imitácia – upravovateľ chce určitým zásahom do štruktúry folklórneho diela zvýrazniť niektoré jeho črty,
- prekomponovanie – upravovateľ mení štruktúru folklórnej predlohy a využívajúc ďalšie postupy uplatňuje svoj individuálny vhľad.

Druhý prístup k problematike využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch sa bude opierať o teóriu antropológie turizmu – geograficky premiestnenú autenticitu (z orig. *geographically displaced authenticity*; Hashimoto – Telfer 2007). Tento termín označuje prvky na suveníroch, ktoré reprezentujú inú ako konkrétnu navštvívenú lokalitu (Hashimoto – Telfer 2007: 201). Atsuko Hashimoto a David J. Telfer (2007: 201 – 202) definovali na príklade suvenírov z Niagarských vodopádov štyri stupne geograficky premiestnenej autenticity: lokálne (Niagarské vodopády), regionálne (niagarský región), provinčne (provincia Ontario) a národne (Kanada).

Autenticita je často a bohato diskutovanou problematikou v rôznych vedeckých odboroch predovšetkým v zahraničnom diskurze. Erik Cohen a Scott A. Cohen (2012: 1296) definujú autenticitu ako „proces, ktorým je niečo – rola, produkt, miesto, objekt alebo udalosť – potvrdené za ‚originál‘, ‚pravé‘, ‚reálne‘ alebo ‚dôveryhodné‘“. Obe delenia autenticity, ktorým sa v tomto príspevku budeme venovať, navzájom úzko súvisia. Z kategorizácie autenticity na vedeckú a sociálnu od Thomasa Selwyna (1996) vychádza delenie autenticity

na jej dva druhy, „hot“ a „cool“, ktoré formulovali E. Cohen a S. A. Cohen (2012). „Cool“ autenticita (vedecká autenticita T. Selwyna) predstavuje označenie niečoho za autenticke na základe vedeckej znalosti. „Hot“ autenticita (sociálna autenticita T. Selwyna) je založená na pocitoch turistov, ktorí o autentickom objekte nemajú žiadne odborné vedomosti. Pri analýze suvenírov spadajúcich do týchto kategórií autenticity budeme vychádzať z predchádzajúcich zistení o aplikácii, využití, pôvode a štylizácii prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch.

### Charakteristika skúmaných lokalít, predajní a sortimentu

V Bratislave sme navštívili spolu 24 predajných miest, z ktorých 21 % tvorili predajné stánky a 79 % kamenné predajne situované na prízemí historických budov. Predajne upozorňovali na svoj sortiment v exteriéri vystavenými stojanmi s magnetkami, pohľadnicami, výzdobou výkladov a ďalšími predmetmi (lavička pod oknom predajne, výrazne zdobený názov predajne, kvetinové dekorácie a pod.). Interiér predajní pozostával z jednej až dvoch miestností, po ktorých obvode a v ich strede stáli regály s rôznymi suvenírmí a spomienkovými predmetmi. Predajcovia sa na vystavenie sortimentu snažili využiť každé voľné miesto priestoru (obr. 1). V niektorých

prípadoch boli predajne tak preplnené predmetmi, že bolo náročné sa v nich pohybovať, prípadne sa v uličke obísť s inými zákazníkmi. Sortiment predajní bol pomerne unifikovaný. Tvorili ho najmä suveníry ako magnetky, kľúčienky, drobné figúrky, ťažidlá na papier, obrázky a maľby, hrnčeky a poháre, kraslice, krojované bábiky, bábiky zo šúpolia, textil (tričká, bundy, čiapky, kabelky a tašky), ale aj plyšové zvieratá a rozprávkové postavičky, dekorácie z mydla a sušeného ovocia, alkohol alebo drogeriový sortiment z rôznych bylín či piva.

Vo výskumných lokalitách vo Vysokých Tatrách (Štrbské Pleso, Starý Smokovec) sme navštívili 37 predajných miest, z ktorých 56 % malo charakter stánku, väčšinou dreveného, ponášajúceho sa na drevenicu (obr. 2). Ostatné predajne boli buď v samostatne stojacich kamenných priestoroch, alebo v priestoroch na prízemí väčších budov, prípadne v rámci budov železničných staníc. Charakter, stavebné a priestorové riešenie stánkov predurčovalo vystavovanie predmetov pred stánkom na rôznych závesných mechanizmoch, kovových a drevených konštrukciách a stolíkoch. Kamenné predajne upozorňovali na svoju ponuku sortimentu predovšetkým nápismi, dekoráciou výkladov, prípadne tiež vystavením časti sortimentu pred predajňou. Interiéry predajní boli riešené podobne ako v Bratislave. Po obvode priestoru



Obr. 1. Interiér jednej z bratislavských predajní so suvenírmí.  
Foto Katarína Mičicová 2023



Obr. 2. Jeden z devätnástich stánkov so suvenírmí na Štrbskom Plese (Vysoké Tatry). Foto Katarína Mičicová 2022

bol sortiment vyložený na rôznych regáloch siahajúcich často až po strop, v strede miestností sa nachádzal jeden alebo viacero ostrovčekov z políc, stolíkov alebo vešiakov. Predajcovia sa aj tu snažili využiť každý voľný priestor. Sortiment predajných miest sa mierne líšil od sortimentu v Bratislave – nachádzalo sa tu minimum krehkých predmetov, ako sú napr. bábiky zo šúpolia, kraslice alebo keramické a sklenené predmety. Sortiment magnetiek, kľúčeniek, hrnčiekov, nožíkov, hračiek, univerzálneho textilu bol doplnený o textil vhodný do horského prostredia, trekkingové palice, ovčie kožušiny a ich imitácie, kožušinové papuče, výrobky z ovčieho a kravského mlieka, tatranských bylín a pod.

### Aplikácia zvolených teórií na výskumné zistenia

Napriek tomu, že klasifikácia L. Lenga bola vytvorená s ohľadom na stupne štylizácie hudobného folklóru, myslíme si, že je možné ju využiť aj v prípade výtvarného folklorizmu – na suveníroch ponúkaných v Bratislave a vo Vysokých Tatrách je možné identifikovať všetky **tri Lengom uvádzané stupne štylizácie**.

Prvky tradičnej ľudovej kultúry sme objavili v rôznych formách a na širokom spektre suvenírov v oboch výskumných lokalitách. Nachádzali sa napr. na magnetkách, kľúčenkách, ceruzkách, textile (tričká, čiapky,

bundy), hrnčekoch, fľašiach či hračkách. Výskumný materiál poukazoval na prítomnosť všetkých troch stupňov štylizácie prvkov tradičnej kultúry na suveníroch. V nasledujúcej časti predstavíme jednotlivé príklady a konkrétne typy suvenírov, na ktorých sú podľa nášho názoru tieto stupne najviditeľnejšie.

Za príklad *citácie* môžeme považovať časť fajansového sortimentu (tanieri, vázy, džbány, krčahy a pod.). V ponuke suvenírových predajní je v Bratislave, vo Vysokých Tatrách sa objavil len výnimočne a v malých množstvách. Podľa výpovedí niekoľkých respondentov vyrábajú majoliku pre bratislavský suvenírový trh bývalí zamestnanci Slovenskej ľudovej majoliky v Modre, ktorí preniesli technické postupy, zručnosť aj spôsob a techniky zdobenia majoliky do vlastnej, individuálnej výroby. V ponuke suvenírových predajní sa nachádzajú väčšie aj menšie majolikové výrobky, ako napr. ozdobné tanieri, džbány, krčahy, misky, čutory alebo hrnčeky. Na tradíciu modranskej majoliky nadväzuje aj sortiment rozmerovo menších predmetov, predovšetkým magnetky rôznych tvarov (silueta Slovenska, miniatúry džbánov, čutor, podkovičiek, zvieratiek a pod.<sup>3</sup>). Niektoré predmety sú doplnené o lokalizačný nápis. Druhým príkladom citácie môžu byť kraslice predávané v bratislavských predajniach. Ich zdobenie nadväzuje na tradičné techniky zdobenia kraslíc (reliéfne voskovanie, oblepovanie slamou) a zároveň je ich predaj naviazaný na jarné obdobie a sviatky Veľkej noci, kedy sú podľa predajcov v ponuke vo väčších množstvách ako po zvyšok roka. Citácie fajansovej keramiky (obr. 3) a kraslíc zachovávajú takmer všetky znaky pôvodných predlôh – spôsob výroby, techniku zdobenia, ornamentiku, farebnosť – a časť funkcií (dekoratívnu, čiastočne praktickú v prípade keramiky a symbolickú v prípade kraslíc).

Jedným z najvýraznejších prejavov *imitácie* je výtvarná zložka tradičného odevu krojovaných bábik. V skúmaných lokalitách je v ponuke viacero druhov krojovaných bábik, ktorých odev je v rôznej miere zjednodušený a štylizovaný (závisí to od konkrétneho výrobcu). Bábiky sú zhotovené z rôznych materiálov (porcelán, plast, textil) a ich odev imituje tradičný odev z rôznych regiónov a lokalít Slovenska (Čičmany, Myjava, Zemplín, Liptov, Kysuce atď.). Je značne zjednodušený a sú mu ponechané len základné identifikačné prvky. Ako príklad môžeme uviesť bábiky v tzv. piešťanskom kroji



Obr. 3. Príklady citácie fajansového sortimentu sú viditeľné na najvrchnejšej polici. Bratislava. Foto Katarína Mičicová, 2023



(obr. 4), ktoré sa v bratislavských predajniach vyskytujú v dvoch stvárneniach. Pôvodný tradičný sviatočný odev (ak ho opíšeme len stručne, značne zjednodušene a len jeden z jeho variantov<sup>4</sup>) sa skladá z bielych plátenných rukávcoch so žltou dierkovanou a plnou výšivkou na väčšej ploche rukávov a golierom z čipky alebo žltej výšivky, červeno-žltého lajblíka s prednými dielmi strihanými do špica a modrých alebo čiernych záster, ktoré sú po obvode zdobené žltou výšivkou alebo stuhou a lemované čipkou. Súčasťou sviatočného odevu vydatej ženy je čepiec z bieleho plátna zdobený výšivkou, čelenka je nad čelom ukončená výšivkou v tvare zubov alebo paličkovanou čipkou. Ak porovnáme odev bábik s pôvodným tradičným odevom, jeden z druhov bábik zachováva skladbu tradičného odevu a farebnosť, pričom výšivka na rukávcoch je imitovaná žltou čipkou, na zásterách sú našité dve stuchy namiesto jednej a stuha v páse a vo vlasoch farebne nekorešpondujú s ostatnými stuhami na odevu tak, ako pri tradičnom odevu. Stuhu v páse má tento druh bábik uviazanú vpredu, pričom sa v pôvodnom odevu viaže vzadu. Druhý druh bábik (výrobcom je Lidová tvorba – Družstvo umělecké výroby Uherský Brod) nezachováva v prípade piešťanského kroja skladbu odevu (chýba lajblík), na rukávcoch nie je výšivka ani imitovaná, čepiec je zdobený žltou čipkou netypickým spôsobom a stuha v páse je tiež uviazaná vpredu namiesto vzadu.<sup>5</sup> Zachovanými výtvarnými prvkami teda sú (čiastočne) skladba odevných súčiastok a ich typická farebnosť. Ako prejav imitácie folklórneho diela vníma zjednodušenie viacerých prvkov, ako napr. skladba odevu (príklad chýbajúceho lajblíka) alebo napodobnenie dekoratívnych prvkov, prípadne ich nahradenie zjednodušenými formami (čipka namiesto výšivky).

*Prekomponovanie* pôvodnej predlohy vidíme predovšetkým vo valaškách ponúkaných najmä vo Vysokých Tatrách. Podľa *Encyklopédie ľudovej kultúry Slovenska* je valaška „sekerka s dlhým poriskom, ktorá slúžila ako oporný, obranný a pracovný nástroj, pričom plnila aj symbolickú funkciu – reprezentovala pastierov, valachov, v súčasnosti všeobecne pastiersku kultúru. Poriská valašiek boli zdobené geometrickými a rastlinnými motívmi rytím, vybiňaním alebo inkrustovaním meďou. Dekoračným prvkom so zvukovo-rytmickou funkciou pri usmerňovaní čriedy a v tanci bolo obitie časti poriska plechom s uškami, v ktorých boli upevnené mosadzné

kolieska. Celodrevené valašky nosili honelníci. Valaška prenikla zo svojho pôvodného prostredia (najmä stredné Slovensko) do celého územia ako spomienkový predmet v 20. storočí“ (Komorovská – Dúžek – Elschek 1995: 285 – 286). Vo Vysokých Tatrách sú v niektorých predajniach v ponuke valašky z ľahkého dreveného materiálu. Čepel je čiastočne zdobená rytými ornamentmi a nafarbená striebornou farbou tak, aby pripomínala zdobený kov. Porisko je z ľahkého dreveného materiálu, pričom jeho povrch je vyleštený a upravený na spôsob vzhľadu dreva. Zdobené je vypaľovanými rastlinnými a geometrickými motívmi, prípadne motívom *parzenice*<sup>6</sup> z podhalienskych goralských nohavíc – *portiek*



Obr. 4. Bábika v imitovanom piešťanskom kroji. Bratislava. Foto Katarína Mičicová, 2023

(porov. Podhale 2000: 255) a plastovými aplikáciami zlatej farby, z ktorých vychádzajú červené šnúrky so zlatými koráčkami. Ďalším druhom valašiek v ponuke tatranských (aj bratislavských) predajní suvenírov sú celodrevené valašky hnedej farby zdobené vyrezanými rastlinnými a geometrickými motívmi.<sup>7</sup> Na valaškách sa vyskytujú aj lokalizačné nápisy *Slovensko* alebo *Vysoké Tatry*. Tu teda vidíme najväčšiu mieru úpravy prvku tradičnej ľudovej kultúry – zmeny sú v materiáli, z ktorého sú valašky vyrobené, v zdobení (jeho v technike, spôsobe a materiálu naň využitého atď.; obr. 5) a vo funkcii (zanikla praktická funkcia).



Obr. 5. Valaška ako príklad prekomponovania prvku tradičnej ľudovej kultúry. Vysoké Tatry. Foto Katarína Mičicová, 2022

Na základe vyššie uvedených príkladov je zrejmé, že tri stupne štylizácie hudobného folklórneho diela podľa L. Lenga (1963) je možné po jemnej úprave označenia (štylizácia javu tradičnej ľudovej kultúry) aplikovať aj na ďalšie oblasti tradičnej ľudovej kultúry. Vychádzajúc z týchto zistení môžeme konštatovať, že prejav výtvarného folklorizmu nachádzame na suveníroch v rovine formy (napr. čičmianske ornamente), v rovine obsahu (napr. goralský klobúk) (Danglová 2010: 14), ale aj v syntéze týchto rovín. Jej vhodným príkladom je už spomenutá valaška. Z hľadiska formy ide o jej materiálové zhotovenie a dekorovanie, z hľadiska obsahu o jej funkcie (dekoratívna, symbolická, reprezentačná).

Pojem **geograficky premiestnená autenticita** označuje prvky na suveníroch, ktoré reprezentujú inú ako konkrétnu lokalitu, v ktorej sú predávané (Hashimoto – Telfer 2007: 201). Pri aplikácii tejto teórie na slovenské podmienky (vychádzajúc z terénneho výskumu v Bratislave a vo Vysokých Tatrách a porovnávajúc geografickú rozlohu a administratívne členenie Kanady a Slovenska) klasifikáciu A. Hashimota a D. Telfera (2007) mierne upravíme. Ponecháme kategórie lokálna, regionálna a národná, vynecháme kategóriu provinčná. Ako lokálne premiestnenú autenticitu vnímame presun alebo využitie prvku tradičnej ľudovej kultúry na úrovni vlastného alebo susedných kultúrnych regiónov (Beňušková 2005). Regionálne premiestnená autenticita sa týka presunov na úrovni vzdialenejších kultúrnych regiónov a národne premiestnená autenticita na úrovni štátnych útvarov.

Pri identifikácii jednotlivých stupňov geograficky premiestnenej autenticity musíme vnímať každú výskumnú lokalitu individuálne. Predstavme si vybrané príklady z jednotlivých lokalít. V prípade Bratislavy by lokálne premiestnenú autenticitu predstavovali suveníry, ktoré využívajú prvky modranskej majoliky alebo vajnorského ornamentu. Regionálne premiestnenú autenticitu je možné identifikovať na príklade suvenírov s jánošíkovskou tematikou a prvkami valaskej materiálnej kultúry, ktoré boli v tradičnej ľudovej kultúre Slovenska prítomné najmä v stredoslovenských a východoslovenských regiónoch. Národne premiestnenú autenticitu je možné identifikovať vo využívaní zahraničných prvkov tradičnej kultúry, napr. predaj krojovaných bábik v prekomponovaných tradičných odevoch z Moravy a Čiech (obr. 6).

Vo Vysokých Tatrách predstavuje lokálne premiestnená autenticita využitie prvkov tradičného odevu oravských alebo zamagurských Goralov (obr. 7). Regionálne premiestnenú autenticitu vnímame pri využití čičmiarskych ornamentov na suveníroch. Národne premiestnenú autenticitu nachádzame vo využívaní zahraničnej ornamentiky alebo prekomponovaného (značne zjednodušeného) ornamentu, *parzenice*.

Analýza výskumného materiálu v bratislavských predajniach suvenírov dokumentuje dominanciu prvkov prevažne regionálne premiestnenej autenticity. Tento jav je možné vysvetliť faktom, že Bratislava mala vždy mestský charakter a ako hlavné mesto má významnú úlohu v prezentácii a propagácii kultúrneho dedičstva celej krajiny (Hall 2002: 236 podľa Therborn 1996). Vo Vysokých Tatrách sme identifikovali prevažne regionálne a národne premiestnenú autenticitu. V najväčšej miere sa na suveníroch v tejto lokalite vyskytovali prvky tradičného odevu oravských goralov, poľský ornament *parzenica* a ďalšie ornamenty zahraničných tradičných kultúr. Keďže ide o špecifický vysokohorský región, na suveníroch tu sú využívané najmä prvky tradičnej kultúry

charakteristické pre tieto osobitné prírodné podmienky. Sú slovenskej proveniencie (oravský región) a rovnako aj zahraničnej proveniencie (poľské Tatry). Kultúra etnografickej skupiny Goralov, ktorej prvky tradičnej kultúry sú na suveníroch prezentované najčastejšie, presahuje štátne hranice a je prítomná v oboch regiónoch – slovenskom aj poľskom.

Aktívne *premiestňovanie* autenticity spojené s pridaním symbolickej hodnoty a reprezentačnej funkcie suveníru vnímame aj v ich dekorovaní lokalizačnými nápismi. Vďaka nim nadobúda napr. regionálny suveníru funkciu reprezentanta pre väčší geografický priestor. Ako príklad môžeme uviesť už spomínanú modranskú keramiku. Pochádza z Modry (okr. Pezinok), čiže prirodzene reprezentuje túto lokalitu. Pridaním lokalizačného nápisu



Obr. 6. Príklad národne premiestnenej autenticity – krojované bábiky v prekomponovaných tradičných odevoch z Moravy a Čiech. Bratislava. Foto Katarína Mičicová 2022



Obr. 7. Príklad regionálne premiestnenej autenticity – tradičný odev oravských Goralov na magnetkách. Vysoké Tatry. Foto Katarína Mičicová 2023

„Bratislava“ môže byť reprezentantom širšej geografickej lokality a pridaním nápisu „Slovensko“ reprezentantom celej krajiny. Príkladom reprezentácie s opačnou tendenciou je už spomenutá valaška. Pôvodne reprezentuje a symbolizuje valaskú a pastiersku kultúru, ktorá je na Slovensku rozšírená predovšetkým na strednom a východnom Slovensku. Doplnením suveníru o lokalizačný nápis „Štrbské Pleso“ zároveň reprezentuje a symbolizuje konkrétnu destináciu (alebo nápisom „Slovensko“ celú krajinu).

Pri analýze prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch sme zistili prítomnosť niekoľkých prvkov zahraničných tradičných kultúr. Ich zahraničný pôvod

sme identifikovali na základe komparácie ich podoby na suveníroch s predlohami v odbornej literatúre, v jednom z prípadov sme siahli do online databáň grafických dizajnov.<sup>8</sup> V nasledujúcej časti sa na niekoľkých príkladoch pokúsime dokumentovať tri spôsoby využívania výtvarných prvkov zahraničných tradičných kultúr na suveníroch predávaných na Slovensku.

Prvým spôsobom je využívanie prvkov tradičných kultúr, ktoré síce pochádzajú zo zahraničia, ale reprezentujú aj tradičnú ľudovú kultúru Slovenska. Príkladom môže byť využívanie výtvarného motívu z goralských mužských nohavíc, *portiek*, z poľského kultúrneho regiónu Podhalie, tzv. *parzenice*. *Portki* (a tým aj ich zdobenie, pozn. aut.) sa stali jedným z najcharakteristickejších prvkov tradičného mužského goralského odevu (Podhale 2000: 251), vďaka čomu sa postupne stali aj symbolom celého geografického priestoru obývaného Goralmi. Motív *parzenice* je na suveníroch zjednodušený len na základné charakteristické línie (porov. Podhale 2000: 255). *Parzenice* na slovenských suveníroch reprezentujú tradičnú kultúru Goralov obývajúcich oblasť Vysokých Tatier, a tým aj tohto pohoria ako celku. Tieto vzory sú využité na už spomínaných valaškách, ale aj na rôznom textile (bundách, tričkách, čiapkach), hrnčekoch a drobných suveníroch, ako sú magnetky alebo kľúčanky. *Parzenica* ako prvok tradičnej ľudovej kultúry má svoj pôvod síce v zahraničí, no symbolizuje tradičnú kultúru etnickej skupiny sídliacej aj na území Slovenska (obr. 8).

Druhou formou využívania prvkov zahraničných tradičných kultúr je použitie takých prvkov, ktoré pre spotrebiteľa nie sú jednoznačne rozpoznateľné ako slovenské. Túto formu predstavujú predovšetkým rôzne typy rastlinných ornamentov. Zložené sú z niekoľkých rastlinných motívov (rozety, tulipány, granátové jablká, lístky a úponky). V niektorých prípadoch sú doplnené zoomorfnými (vtáčiky) alebo geometrickými a inými (koliesko, srdce) motívmi. Tieto ornamente sú buď jednofarebné (modrá, čierna, biela – často v závislosti od farby materiálu, na ktorom sú aplikované), alebo viacfarebné (okrem spomenutých aj červená, zelená, žltá, oranžová). Pre viaceré z nich je typická určitá farebnosť (jeden typ ornamentov sa často vyskytuje len v modrej farbe, iný je len rôznofarebný). Nachádzajú sa na širokom spektre suvenírového sortimentu, ako sú napr. magnetky, kľúčanky,



Obr. 8. Motív *parzenice* na závesnej ozdobe. Starý Smokovec. Foto Katarína Mičicová 2022

hrnčeky, tričká, šatky alebo bundy. Pomocou komparácie s ľudovými motívmi verejne dostupnými v online databankách grafických dizajnov je možné konštatovať, že tieto vzory majú pôvod v poľskej, moravskej, fínskej, maďarskej, rumunskej a dánskej tradičnej kultúre.<sup>9</sup> Na suveníroch sú tieto ornamente často doplnené textom, ktorý suvenírom lokalizuje (napr. „Vysoké Tatry“, „Bratislava“, „Slovensko“, „Slovakia“, „pre dedka z Vysokých Tatier“), alebo s textom rôzneho charakteru nadväzujúcim aj na slovenskú tradičnú kultúru („slovenský šuhaj“, „dajce mi šicke pokoj“, „čajopič“ a pod.). Prezentačnú Slovenska zahraničnými ornamentmi a ich dopĺňanie spomenutými textami (obr. 9) by sme mohli charakterizovať ako zavádzanie turistov a šírenie nepravdivého povedomia o tradičnej ľudovej kultúre Slovenska.<sup>10</sup>

Tretou formou je vedomé využívanie prvkov zahraničných tradičných kultúr s rôznym zámerom. V bratislavských predajniach sa tak môžeme napríklad stretnúť s postavičkami v tirolskom ľudovom odevu (tzv. *Dirndl* a *Lederhosen*; obr. 10). Podľa výpovedí respondentov predstavujú pre turistov prichádzajúcich do Bratislavy z Rakúska druhú možnosť zakúpiť si suvenírom z tejto krajiny v prípade, že tak zabudli alebo nestihli urobiť tam. Ruské matriošky kupujú podľa výpovedí respondentov rodičia deťom ako hračky na podporu rozvoja motoriky.



Obr. 9. Šálky so zahraničnými rastlinnými a zoomorfnými ornamentami a slovenskými lokalizačnými nápismi. Vysoké Tatry. Foto Katarína Mičicová 2023

**Autenticitu** môžeme na suveníroch vnímať cez ich rôzne črty, okrem iného aj cez využívanie prvkov tradičnej ľudovej kultúry. Na základe predchádzajúcich zistení môžeme na suveníry nazerať z pohľadu „cool“ alebo vedeckej a „hot“ alebo sociálnej autenticity (Cohen – Cohen 2012; Selwyn 1996). „Cool“, čiže vedecká autenticita, vychádza z nejakej odbornej znalosti o predmete, objekte, mieste, ktoré za autentické považujeme. V prípade suvenírov tomu rozumieme tak, že využitý prvok tradičnej ľudovej kultúry na nich spĺňa niekoľko predpokladov:

- z hľadiska štylizácie je citovaný alebo imitovaný,
- z hľadiska geograficky premiestnenej autenticity je premiestnený lokálne alebo regionálne,
- z hľadiska využívania zahraničných prvkov tradičnej ľudovej kultúry spadá do prvej formy.

Príkladom takýchto suvenírov sú napr. bábiky zo šúpolia v Bratislave alebo goralské klobúky vo Vysokých Tatrách. Opakom „cool“ autenticity je „hot“, resp. sociálna autenticita, ktorá je založená na subjektívnom vnímaní turistov. Z hľadiska nami skúmanej problematiky



Obr. 10. Magnetky v tvare postavičiek v rakúskych krojoch. Bratislava. Foto Katarína Mičicová. 2022

do tejto kategórie spadajú suveníry, ktoré nejakým spôsobom nadväzujú na tradičnú kultúru (Slovenska alebo zahraničia), nezávisle od toho, akou formou je prvok tradičnej kultúry štylizovaný, či a v akej forme je geograficky premiestnený, alebo do ktorej formy využívania zahraničných prvkov spadá. Podľa slov väčšiny respondentov sa turisti vo veľkej miere o „cool“, resp. vedeckú autenticitu suvenírov nezaujímajú.

Špecifickým prípadom je suveníry v podobe valašky, ktorý je z hľadiska štylizácie prekomponovaný, z hľadiska geograficky premiestnenej autenticity vo Vysokých Tatrách premiestnený lokálne, v Bratislave regionálne a z hľadiska využívania zahraničných prvkov tradičnej ľudovej kultúry využívaný v prvej forme, takže jeho zaradenie do niektorej z kategórií autenticity je náročné. Vychádzajúc z jeho najvýraznejšej črty – tvaru, ktorý by sme individuálne mohli označiť za citáciu, by sme tento predmet mohli zaradiť do kategórie vedeckej, „cool“ autenticity.

## Záver

Prvky tradičnej ľudovej kultúry sú jednými z reprezentatívnych komodít Slovenska aj v oblasti suvenírov. Využívajú sa na širokej škále predmetov, akými sú napr. magnetky, hrnčeky alebo textil. Sortiment a dizajn suvenírov vo Vysokých Tatrách reflektuje horské prostredie a horskú kultúru Slovenska, predovšetkým pastiersku kultúru. Zároveň reflektuje primárny druh turizmu – vysokohorský (túry, lyžovanie, skialpinizmus). Ponuka suvenírov v Bratislave reflektuje ponuku poznávacieho turizmu a reprezentuje kultúru a tradičnú ľudovú kultúru celej krajiny (Hall 2002: 236, cit. podľa Therborn 1996).

Identifikované prvky tradičnej ľudovej kultúry, ktoré sú využívané na suveníroch vo výskumných lokalitách, spadajú do niekoľkých kategórií. Z kategorizácie podľa J. Janta (2021: 53) sú to kategórie: odev a obuv; domáca výroba a remeslá, výtvarné umenie; slovesnosť; poľnohospodárstvo a sídla a obydlie. Využitie prvkov tradičnej ľudovej kultúry z týchto kategórií vnímame v oblasti suvenírov (potlač na tričku, pohľadnica, reliéf na magnetke) ako výtvarný prejav, resp. prejav výtvarného folklorizmu, pričom neprihliadame na parameter estetickosti (Danglová 2010: 14).

Na využívanie prvkov tradičnej ľudovej kultúry môžeme nazerať z dvoch pohľadov. Vybrané prvky (napr. prvky pastierskej kultúry – ovečky, valašky; tradičného

odevu a jeho výtvarného stvárnenia; tradičného tancu a hudby) môžeme vnímať ako reprezentačné prvky tradičnej kultúry Slovenska, ktoré sú rôznym spôsobom (mierou) štylizované (Leng 1963). Ich časté a kontinuálne využívanie na suveníroch spôsobilo, že sa stali jednými z identifikačných a reprezentačných prvkov krajiny. Druhým pohľadom na ich využívanie na suveníroch je stereotypizácia Slovenska cez tieto prvky. Tá je charakteristická otvorenou (často až vulgarizovanou a erotizovanou) štylizáciou a zmenou štruktúry ľudovej predlohy prekomponovaním. Ako príklad uvádzame magnetky predávané v Bratislave. Vyobrazujú postavu ženy, ktorá drží v rukách misu s bryndzovými haluškami a je odetá v imitácii tradičného odevu so zvýrazneným a odhaleným dekoltom. Vnímame tiež súvis medzi stereotypizáciou Slovenska ako krajiny a jeho idealizáciou prostredníctvom pastierskej a valaskej kultúry.<sup>11</sup> Prvky týchto kultúr tvoria významnú časť všetkých prvkov tradičnej ľudovej kultúry Slovenska, ktoré sa nachádzajú na suveníroch nielen vo Vysokých Tatrách, ale aj v Bratislave.

Väčšina prvkov tradičnej ľudovej kultúry, ktoré môžeme na analyzovanom materiáli suvenírov nájsť, je prejavom výtvarného folklorizmu. Pri vytváraní symbolov vychádzajúcich z prvkov tradičnej ľudovej kultúry, ktoré by prostredníctvom suvenírov reprezentovali Slovensko, sú využívané ich formálne roviny (napr. čičmianske ornamenty na hrnčeku), obsahové roviny (napr. goralský klubúk) (Danglová 2010: 14) alebo syntéza týchto rovín (napr. valaška). Prvky tradičnej ľudovej kultúry využívané na suveníroch prešli rôznou mierou štylizácie, najčastejšie ich môžeme vidieť vo forme imitácie. Teória geograficky premiestnenej autenticity nám umožnila formulovať tri formy využívania prvkov zahraničných tradičných kultúr na suveníroch na Slovensku:

- využívanie prvkov, ktoré pochádzajú zo zahraničia, ale reprezentujú prvok tradičnej ľudovej kultúry, ktorý sa v rovnakej alebo podobnej forme nachádza aj na Slovensku,
- využívanie prvkov, ktoré nie sú pre spotrebiteľa jednoznačne rozpoznateľné ako zahraničné,
- vedomé využívanie prvkov zahraničných tradičných kultúr s rôznym zámerom.

Na problematiku suvenírov môžeme tiež nazerať z pohľadu „cool“ alebo vedeckej a „hot“ alebo sociálnej autenticity (Cohen – Cohen 2012; Selwyn 1996). Vedecká

autenticita môže byť vnímaná na suveníroch, ktoré obsahujú také prvky (alebo sú prvkami) tradičnej ľudovej kultúry, ktoré sú citované alebo imitované, premiestnené lokálne alebo regionálne a z pohľadu využívania prvkov zahraničnej tradičnej kultúry spadajú maximálne do prvej formy. Vychádzajúc z analýzy druhej diverzity suvenírov v skúmaných lokalitách, prvkov tradičnej ľudovej kultúry na nich a z odpovedí niekoľkých respondentov však konštatujeme, že turisti väčšinou vedeckú/„cool“ autenticitu nevyhľadávajú. Pri nákupe suvenírov sa riadia vlastnými pocitmi, estetickým cítením, individuálnym zhodnotením, ktorý suvenír alebo ktoré prvky na ňom považujú za autentické a typické pre Slovensko alebo konkrétnu lokalitu, prípadne sa riadia radami predajcov.

Z rozhovorov s predajcami suvenírov (majiteľmi predajní aj ich zamestnancami) vo výskumných lokalitách vyplýva, že napätie medzi túžbou ponúkať suveníry, ktoré reflektujú tradičnú ľudovú kultúru, a globalizovanými požiadavkami turistov na ponuku suvenírov (Swanson – Timothy 2012: 495) sa na Slovensku vyskytuje aj v súčasnosti (Kovačevičová 1975: 89). Niekoľkí z nich by radi turistom ponúkali kvalitnejšie suveníry, ktoré by

prostredníctvom prvkov tradičnej ľudovej kultúry reprezentovali Slovensko. Vyjadрили ochotu spolupráce s lokálnymi remeselníkmi, prípadne s ÚĽUV-om. Problémom sú však vyššie ceny takýchto výrobkov (napr. vyšívaná košeľa), ich rozmery (fujara), ale často aj nezaujímavosť turistov o takéto výrobky.

Ako píše B. Půtová (2021: 281), pri kontinuálne ponúkanom, masovo vyrábanom suveníre (ktorými skúmané predmety sú) sa uplatňuje *sebaupevňujúci* proces, ktorý stabilizuje výskyt neautentických a v našom prípade aj zahraničných prvkov. O zmene tohto stavu môžeme len diskutovať. Okrem výraznejšej osvetvy by bolo možné čiastočne aplikovať návrh B. Půtovej (2021: 282 – 283) o záväzných nariadeniach miest a obcí o propagácii lokality prostredníctvom jednotnej značky aj v oblasti suvenírov. Potenciál tu vidíme tiež v užšej komunikácii medzi organizáciami cestovného ruchu, kultúrnymi inštitúciami (osvetovými centrami), samosprávami a štátnou správou. Problematika využívania prvkov tradičnej kultúry je však širšia, ako sme predstavili v tejto štúdii, a jej dôkladná analýza si vyžaduje nadväzujúci podrobnejší terénny výskum.

#### POZNÁMKY:

1. Predkladaná štúdia sa zaoberá len niektorými aspektmi využívania prvkov tradičnej ľudovej kultúry na suveníroch, komplexnejší a rozsiahlejší text k problematike bude súčasťou dizertačnej práce autorky. Predpokladané zverejnenie práce v katalógu Centrálného registra záverečných prác ([www.crzp.sk](http://www.crzp.sk)) je v lete 2024.
2. Čiastkovou inšpiráciou k výberu problematiky bolo aj predchádzajúce nezúčastnené pozorovanie prejavov výtvarného folklorizmu a využívania prvkov zahraničných tradičných výtvarných kultúr v slovenskom spotrebnom priemysle tak, ako to spomína Martin Mešša (2007: 51).
3. Tieto miniatúry však podľa zvolenej metodiky troch stupňov úpravy folklórneho diela spadajú už do stupňa imitácie.
4. Pre podrobnejšiu charakteristiku a opis tradičného odevu piešťanskej formy pozri Mičicová 2023.
5. Protiargumentom môže byť fakt, že v prvej polovici 20. storočia sa pri fotografovaní umiestňovala stuha v páse na prednú zásteru, aby odev pôsobil farebnejšie, pútavejšie, a tak reprezentatívnejšie. Čo sa týka vynechania lajblíka, dôvodom môžu byť malé rozmery bábiky – je pomerne náročné ušiť takú drobnú odevnú súčiastku. Treba však uviesť, že ostatné bábiky z rovnakej výroby v imitáciách tradičných odevov z moravských a českých obcí lajblíky ušité majú.
6. Ornament je zložený z viacerých geometrických (kruhy, špičky), rastlinných (kvety, lístky) a doplnkových (slzičky, bodky)

- motívov. Jeho centrum tvoria motívy uložené do kruhu, z ktorého vychádzajú na dve bočné strany po štyri slučky. Spodnú časť ornamentu tvorí cíp s hrubými stenami ukončený slzou a doplnený o drobné rastlinné a geometrické motívy.
7. Podľa nášho názoru spadajú do stupňa štylizácie – imitácie. Tá spočíva predovšetkým v miernej úprave materiálu, zdobená a funkcie v porovnaní s pôvodným prvkom, celodrevenou valaškou v prostredí valaskej kultúry.
8. Problematika využívania zahraničných motívov v slovenskom spotrebnom priemysle je pomerne široká téma, ktorá doteraz nebola vedecky spracovaná. V oblasti suvenírov súvisí s postupmi samotných výrobcov, ktorých tovar predajcovia len skupujú a v stánkoch potom predávajú. Nemajú teda väčší vplyv na výber tradičných prvkov a na formu a spôsob ich využitia na suveníroch. Predovšetkým z ekonomických dôvodov nakupujú taký tovar, aký je vo veľkoskladoch k dispozícii a aký je pre nich rentabilný z hľadiska nákupného správania klientov.
9. Porovnaj v databankách *shutterstock.com*, *123rf.com*, *stock.adobe.com*, *freepik.com* pri zadaní do vyhľadávania heslo *folk*.
10. O tom, akú zásluhu na tom majú samotní predajcovia suvenírov, môžeme len diskutovať.
11. Podľa M. Meššu (2007: 53) vznikla idealizovaná podoba slovenskej tradičnej kultúry založená na prvkoch valaskej a pastierskej kultúry v polovici 19. storočia.

**LITERATÚRA:**

- Beňušková, Zuzana 2005. *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. Bratislava: VEDA.
- Cohen, Erik – Cohen, Scott, A. 2012: Authentication: Hot and Cool. *Annals of Tourism Research* 39 (3): 1295 – 1314.
- Danglová, Oľga 2007. Ľudové umenie na Slovensku. Kontexty a súvislosti. In: Mešša, Martin (ed.). *Tradícia dnes?* Bratislava: ÚĽUV. 15 – 50.
- Danglová, Oľga 2010. Folklorizmus včera a dnes. *Etnologické rozpravy* 17 (1 – 2): 14 – 25.
- Danglová, Oľga 2019. *Ornament a predmet – dekoratívna tradícia na Slovensku*. Bratislava: Ústredie ľudovej umeleckej výroby.
- Dumbrovská, Veronika – Fialová, Dana 2020. The City of One Hundred Souvenir Shops: Authenticity of Souvenirs in Prague. *Journal of Tourism and Cultural Change* 18 (2): 187 – 200.
- Gordon, Beverly 1986. The Souvenir: Messenger of the Extraordinary. *Journal of Popular Culture* 20 (3): 135 – 146.
- Hall, Michael C. 2002. Tourism in Capital Cities. *An International Interdisciplinary Journal* 50 (3): 235 – 248.
- Hashimoto, Atsuko – Telfer, David J. 2007. Geographical Representations Embedded within Souvenirs in Niagara. The Case of Geographical Displaced Authenticity. *Tourism Geographies* 9 (2): 191 – 217.
- Houdek, Ivan 1976. *Osudy Tatier*. Bratislava: Šport.
- Chorvát, Ivan 2000. Výrobky ľudového umenia ako turistické suveníry v turizme. In: Kyseľ, Vladimír (ed.). *Folklorizmus na prelome storočí*. Bratislava: Prebudená pieseň. 112 – 114.
- Janto, Juraj 2021. *Úvod do štúdia tradičnej ľudovej kultúry*. Bratislava: Stímul.
- Komorovská, Marta – Dúžek, Stanislav – Elschek, Oskár 1995. Valaška. In: Botík, Ján – Slavkovský, Peter (zost.). *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*. Bratislava: Veda. 285 – 286.
- Kovačevičová, Soňa 1975. *Vkus a kultúra ľudu*. Bratislava: Pallas.
- Kyseľ, Vladimír 2010. *Inventarizácia tradičnej ľudovej kultúry*. Bratislava: ÚĽUV.
- LaSusa, Danielle 2007. Eiffel Tower Key Chains and other Pieces of Reality: The Philosophy of Souvenirs. *The Philosophical Forum* (New York) 38 (3): 271 – 284.
- Leng, Ladislav 1963. Hudobný folklór a amatérska umelecká tvorivosť. In: Kresánek, Jozef (ed.). *K problematike súčasnej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV. 159 – 186.
- Masset, Julie – Decrop, Alain 2016. „God, I have so many ashtrays!“ Dependences and Dependencies in Consumer–Possession Relationships. *Journal of Business Research* 69: 94 – 109.
- Mešša, Martin 2007. Výtvarný prejav ľudu, ľudové umenie, výtvarný folklorizmus. In: Mešša, Martin (ed.). *Tradícia dnes?* Bratislava: ÚĽUV. 51 – 74.
- Mičicová, Katarína 2020. *Analýza využitia tradičného odevu a ľudových motívov v propagácii kúpeľného mesta Piešťany*. Diplomová práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta.
- Mičicová, Katarína 2023. *Tradičný odev piešťanského mikroregiónu ako zbierkový predmet vo vybraných múzeách západného Slovenska*. Rigorózná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta.
- Podhale 2000. *Tradycja we wespółczesnej kulturze wsi*. Lubień: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk.
- Půtová, Barbora 2019. *Antropologie turismu*. Praha: Karolinum.
- Půtová, Barbora 2021. Suveníry na pražské Královské cestě jako objekt utváření a vyjednávání autenticity. *Národopisná revue* 31 (4): 270 – 286.
- Selwyn, Thomas 1996: Introduction. In: Selwyn, Thomas (ed.). *The Tourist Image: Myth and Mythmaking in Tourism*. Chichester: Wiley. 1 – 32.
- Stano, Pavol 1971. *Ľudová umelecká výroba na Slovensku 1. Vývoj záujmu, výskyt, súčasný stav*. Bratislava: SAV.
- Swanson, Kirsten K. – Timothy, Dallen J. 2012. Souvenirs: Icons of Meaning, Commercialization and Commoditization. *Tourism Management* 33: 489 – 499.
- Therborn, Goran 1996: *Monumental Europe: The National Years of the Iconography of European Capital Cities*. Ghotenberg: University of Ghotenberg.

**ELEKTRONICKÉ ZDROJE:**

- Luther, Daniel [nedat.]. „Tradičná ľudová kultúra.“ *Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru. Elektronická encyklopédia* [online] [cit. 15. 1. 2024]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/tradicna-ludova-kultura/>>.
- „Štatút Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska.“ *Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky* [online] 15. 2. 2022 [cit. 21. 11. 2023]. Dostupné z: <<https://www.ludovakultura.sk/zoznamy-nkd-slovenska/reprezentativny-zoznam-nehmotneho-kulturneho-dedicstva-slovenska/statut/>>.
- „Ubytovacia štatistika na Slovensku za rok 2020: TOP 10 lokalít na Slovensku podľa počtu návštevníkov za rok 2020.“ *Ministerstvo do-pravy* [online] [cit. 21. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.mindop.sk/ministerstvo-1/cestovny-ruch-7/statistika/ubytovacia-statistika>>.
- „Ubytovacia štatistika na Slovensku za rok 2021: TOP 10 lokalít na Slovensku podľa počtu návštevníkov za rok 2021.“ *Ministerstvo do-pravy* [online] [cit. 21. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.mindop.sk/ministerstvo-1/cestovny-ruch-7/statistika/ubytovacia-statistika>>.
- „Ubytovacia štatistika na Slovensku za rok 2022: TOP 10 lokalít na Slovensku podľa počtu návštevníkov za rok 2022.“ *Ministerstvo do-pravy* [online] [cit. 21. 9. 2023]. Dostupné z: <<https://www.mindop.sk/ministerstvo-1/cestovny-ruch-7/statistika/ubytovacia-statistika>>.



# Námety z vidieckeho prostredia vo výtvarnom umení 19. storočia v Uhorsku

**Katarína Beňová**

DOI: 10.62800/NR.2024.1.04

## Motives from Rural Environment in Fine Art of the 19th Century in Upper Hungary

The study focuses on various aspects of the use of the motives from the rural environment in the fine art in region of Upper Hungary during the 19th century. Important source of those motives, quite often in the context of national representation, was the folk culture. The most common contribution to its depiction was the folk clothing, which identified regions rather than objects of daily need. Motives from folk environment are represented at the examples from fine arts, as illustrations or so-called Trachtenbücher or Trachtenblätter (depictions of figures in folk dress), then romantic depictions (applied especially at the work of Jozef Czuczuk and Peter Michal Bohúň), and nevertheless foreign rural subjects (Italian and Dalmatian countryside) and their popularity in genre painting. The second half of the 19th century is associated with the adaptation of motives from the folk environment in realism and naturalism, in salon painting and at exhibition presentations, selected examples of folk art manifestations that captured the interest of the time and had an aesthetic effect on society. Even after 1900, the trend of grasping the monitored issue in the intensions of the development of modern art continued. Several artists remained interested in capturing the Slovak landscape and people.

**Key words:** countryside; folk dress; fine arts; folk; Upper Hungary; 19th century

**Acknowledgement:** Článok je výstupom Grantu Vega č. 1/0395/24 – Výstava na počesť Hummelovho pomníka v Bratislave v roku 1883 – výtvarné umenie medzi lokálnym a národným

**Contact:** doc. Mgr. Katarína Beňová, PhD., Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra dejín výtvarného umenia, Gondova 2, 811 05 Bratislava, Slovenská republika; e-mail: katarina.benova@uniba.sk; ORCID: 0000-0003-0613-6016

**Jak citovat / How to cite:** Beňová, Katarína. 2024. Námety z vidieckeho prostredia vo výtvarnom umení 19. storočia v Uhorsku. *Národopisná revue* 34 (1): 39–55. <https://doi.org/10.62800/NR.2024.1.04>

Vo výtvarnom umení 19. storočia, ktoré súvisí s teritóriom dnešného Slovenska, bola téma zobrazenia motívov z vidieckeho prostredia<sup>1</sup> pomerne častým námetom. Či už samostatne, alebo ako súčasť žánrových, prípadne krajinomaliarskych scén, je zastúpená v maliarstve, sochárstve, nemenej populárna i v papierových médiách (kresba, grafika, fotografia). Primárne to súviselo s obdobím romantizmu, ale v poslednej tretine 19. storočia sa motív sedliaka alebo remeselníka objavuje aj v tvorbe umelcov súvisiacich s modernejším prístupom. Vidiecke prostredie, ľud ako aj prejavy lokálnej kultúry sa dávali do súvisu so základom národa a jeho kultúrnej identity (Bhabha 1990). Ľudová kultúra bola dôležitou studnicou motívov, z ktorých umenie 19. storočia čerpal (i keď často v kon-

texte vzťahu k národnej interpretácii). Najčastejším príspevkom k zobrazeniu ľudovej kultúry sa stal odev, ktorý reprezentoval jednotlivé regióny. Už koncom 18. storočia sa v Európe začali hľadať cesty, ako definovať jednotlivé etniká, ktoré boli určované na základe odevu, kultúrnych prejavov cez ústnu slovesnosť, hudbu, tanec, zvyky a predmety umeleckej tvorby (Urbancová 1987: 57 – 73). K tomu sa popri záznamoch ľudovej slovesnosti dochovali literárne spracovania, publikovali sa edície piesní, povestí a rozprávok. Tak sa postupne k dokumentovaniu odevov pridáva aj zaznamenávanie vizuálnym obrazom. Zámerom tejto štúdie je tak uviesť hlavné tendencie, ktoré súviseli vo výtvarnom umení 19. storočia s etnografickými námetmi súvisiacimi s územím dnešného Slovenska.

Vplyv a dosah ľudovej kultúry a najmä ľudového umenia na výtvarné umenie sa dostal do diskurzu dejín umenia už v priebehu 19. storočia (Botík – Slavkovský 1995: 315 – 319). Tzv. objavenie ľudu sa tematizovalo už od konca 18. storočia prevažne v nemecky hovoriacom prostredí. K dvom najvýraznejším patria názory Gottfrieda Sempera a predstaviteľa Viedenskej školy dejín umenia Aloisa Riegla (Riegl 1894). Semper definoval tému odievania a textilu ako prazáklad všetkého umenia, predovšetkým architektúry.<sup>2</sup> Významná bola i Rieglova analýza ľudového umenia ako zdroja inšpirácie v rámci moderných dejín umenia. Patril v priebehu 19. storočia k celoeurópskym trendom tematizovať ľudové umenie a ľud v tom najširšom zmysle.

V slovenskom prostredí dochádza k reflexii spomínanej problematiky v kontexte dejín výtvarného umenia až v neskoršom období<sup>3</sup> – v druhej polovici 20. storočia. Vtedy vychádza napríklad jedna z dôležitých pramenových publikácií etnografa Jozefa Markova (1890 – 1976) *Slovenský ľudový odev v minulosti* (Markov 1955), ktorá je dodnes využívaná ako literatúra prvého kontaktu. S podtitulom *Materiály k dejinám slovenského ľudového odevu* sa autor venoval nielen výskumu ľudového odevu po stránke zachovaných odevných artefaktov, ale aj na základe archívnych, literárnych, no hlavne výtvarných prameňov. Ďalším príspevkom, v ktorom sú rozpracované jednotlivé príklady publikované už Markovom, je kniha Viery Urbancovej *Počiatky slovenskej etnografie* (Urbancová 1970). Uvádza napríklad práce Gregora Františka Berzewiczeho (Berzevici), Christiana Andreaša Zipsera, Samuela Bredetzského, Jána Kollára, Jozefa Čaploviča a ďalšie. Vo svojej ďalšej obsiahlej publikácii – *Slovenská etnografia v 19. storočí* (Urbancová 1987) – nielen podáva dejiny vednej disciplíny, ale zaraďuje aj kapitolu „Odras slovenských etnografických koncepcií vo výtvarnom umení“ (s. 129 – 142). Zvolila si výber výtvarných dokladov prevažne z obdobia národného obrodzenia, cielene vybraného aj kvôli rozsahu zachovaného výtvarného materiálu, ako aj odstupu od prístupu osvietenského obdobia:<sup>4</sup> „Konkrétne doklady z tejto oblasti, prezentované kresbami a maľbami, zdôrazňujú a doslova dokresľujú tieto zmeny v názoroch a ideovom zameraní našej disciplíny. Ikonografický materiál má pre nás preto dvojakú hodnotu: ako jeden z dokladov týchto zmien v ideovej a koncepcnej oblasti a rovnako ako významný príspevok k reáliám života ľudu tohto obdobia“

(Urbancová 1987: 129). Ďalšie dôležité príspevky k téme obsahujú práce Sone Kovačevičovej (1987, 2006) a Olgy Danglovej (2009, 2019). Čo sa týka odbornej umenovednej literatúry oporou pre predstavenú štúdiu boli skôr staršie spracovania, ako napríklad publikácie Vladimíra Wagnera, Eleny Dubnickej, Anny Petrovej-Pleskotovej, Karola Vaculíka a Ladislava Saučina.

Z hľadiska dejín umenia sú pre tému prepojenia na odbor etnografie zaujímavé novšie prístupy. Patrí sem napríklad stále dominantný záujem o hmotnú kultúru. Aplikovaná antropológia sleduje témy každodennosti, kolektívnej pamäti a vizuálnej antropológie<sup>5</sup> zameranej na film alebo dizajn (Bansk – Morphy 1997; Gyárfáš Lutherová 2016: 131 – 133). V poslednom období sa v oblasti dejín výtvarného umenia objavujú témy, kde sa zohľadňuje etnografické hľadisko a výtvarný materiál s tým súvisiaci. Za prelomový projekt v tomto kontexte možno považovať prácu kolektívu viacerých autorov pod vedením Kataríny Bajcurovej, Aurela Hrabušického a Alexandry Kusej *Slovenský mýtus*, pričom obsahlu publikáciu sprevádzala aj výstava na pôde Slovenskej národnej galérie na prelome rokov 2005 – 2006 (Hrabušický – Bajcurová – Kusá 2005). „Slovenský mýtus sa tak stal mýtom v úvodzovkách, vyplynul vlastne z prílišného vyzdvihovania ‚plebejskej prapodstaty‘ slovenskej spoločnosti, z ‚romantického kultu vidieckeho ľudu a jeho folklóru.‘“ (Hrabušický 2005: 7)<sup>6</sup> K ďalším dôležitým projektom, ktoré prepájali prezentačnú formu v podobe výstavy a odbornú publikáciu a v nejakej forme reagovali na etnografické témy, sú napríklad výstavné projekty Slovenskej národnej galérie *Dve krajiny* (Čičo 2014) alebo *Tekutá múza* (Hanáková 2015). Sledovanou problematikou sa inšpiratívne zaoberali aj české a moravské inštitúcie a bádatelia. Tu napríklad v roku 2011 pri príležitosti výstavného projektu Národnej galérie v Prahe venovanému maliarovi Jožovi Uprkovi vyšla vedecká monografia (Musilová a kol. 2011), zameriavajúca sa na zhodnotenie tohto umelca a jeho prínos pre výtvarné umenie a národopis okolo roku 1900, so záberom na české i slovenské prostredie (Beňová 2011: 141 – 156). Z posledných rokov treba zmieniť publikáciu *Jdi na venkov*, ktorá sumarizuje aktuálne pohľady na vidiecku kultúru a umenia od 19. storočia až po modernú dobu (Winter – Machalíková 2019) reflektujúce české výtvarné umenie a kultúru. Práca je nanajvýš podnetná aj pre slovenské prostredie a prináša prístupy, ktoré sa dajú využiť aj na tunajší materiál.<sup>7</sup>

## Ilustrácie a Trachtenbücher

Už v priebehu 18. storočia sa v európskej kultúre znamenávala činnosť tzv. nižších vrstiev, záujem o vidiek sa v osvietenскеj spoločnosti premietol do prác týkajúcich sa spracovania súdobého hospodárstva a štatistiky. K tomu sa pridávali aj výtvarné zobrazenia rôznych ľudových typov a remesiel, ktoré často vznikali v sériách. Spôčiatku bolo vizuálne zachytenie vidieka a jeho obyvateľov pomerne schematické a štylizované, často v prostredí dreveníc alebo neidentifikovateľného prírodného rámcu. Postupne sa aj sem dostávali prvky istej konkretizácie, hlavne v zobrazovaní odevov alebo znakov remesiel a pracovných činností súvisiacich s konkrétnou oblasťou (napríklad drotári, plátenníci a pod.). Výtvarné spracovania vidiečanov sa postupne stávali súčasťou špecializovanej cestopisnej a turistickej literatúry, ako stvárnenia tzv. *voyage pittoresque* s podrobnými opismi regiónov doplnených o ilustrácie. Pri krojovaných štúdiách sa zdôrazňovalo názorné zachytenie ľudového odevu podľa špecifik jednotlivých regiónov. Na viacerých si všimame záujem o detail niektorých častí odevu, kde sa napríklad uplatnila výšivka alebo iný dekor. Bolo často aj zámerom autorov, akým spôsobom sa upozorňovalo na niektoré časti oblečenia. „Podobně jako i v jiných vědních oborech se zde uplatnil rozvoj vědecké ilustrace a tento způsob zobrazování přispíval k vytváření taxonomie oboru (například v botanice lze analogicky odkázat k zobrazování rostlin z boku, shora, v řezu).“ (Machalíková 2019a: 31)

Jednou z prvých publikácií v slovenskom prostredí, v ktorých sa objavujú aj ilustrácie s vidieckymi námietmi, je kniha Juraja Fándlyho *Pilní domajší a poľní hospodár* (1792). Sú v nej drevorezy neznámeho autora dokumentujúce slovenských dedinčanov (Urbancová 1987: 18 – 19, 129 – 130). Vo veľmi schematizovanej podobe autor stvárňuje udalosti zo života sedliakov, remeselníckej aktivity, zachytávajúce tiež napríklad gazdov, priadky a podobne (obr. 1). Ilustrácie konkrétnych regionálnych typov nachádzame nielen v knihách zameraných na vlastivedné a etnografické skúmanie, ale aj na dobových mapách. Patrí sem napríklad detail mapy Gemera z monografie Ladislava Bartholomeidesa, ktorá vyšla pod názvom *Inclyti superiori Ungariae comitatus Gömöriensis notitia historico-geographico-statistica* v Levoči v roku 1806. Spracoval tu množstvo údajov z archívov, ako aj z vlastných pozorovaní života ľudu (Urbancová 1987:

29). Prvé výtvarné zobrazenia boli výtvarne stvárnené jednoduchšie a skôr zamerané na zachytenie nejakej pracovnej činnosti, postavy majú často v rukách rôzne nástroje. „*Bartholomeides sa teda nesnažil iba znázorniť rozdiely v odevu obyvateľov jednotlivých častí župy, ale poukazuje aj na rôzne a typické zamestnania a kreslí aj ich atribúty. Táto ilustrácia súhlasí s obsahovou náplňou jeho monografie, v ktorej rovnako veľkú pozornosť venoval zamestnaniu ľudu a jeho rôznym formám ako odievaniu a duchovnej kultúre.*“ (Urbancová 1987: 130)

Omnoho populárnejším zobrazením ako ilustrácie sa stali tzv. Trachtenbücher, celé knihy alebo albumy s vyobrazeniami krojov. Ich pôvod siaha už do 16. storočia, kedy album vyšiel v roku 1562 jeden z najstarších.<sup>8</sup>



Obr. 1. Ilustrácia z publikácie J. Fándlyho *Slovenskí dedinčania* (okolo 1792)

Postavy v ľudovom odevu sa postupne dostávali aj do historickej, topografickej a cestopisnej literatúry. Často sú známe nielen ako reprodukcie, ale i ako samostatné grafické listy, tzv. Trachtenblätter. K uhorskému prostrediu sa viaže napríklad kniha Wilhelma Dilicha *Ungarische Chronika* z roku 1606, v ktorej sú publikované rytiny vedúť jednotlivých miest, ako aj jednotlivé typy obyvateľov so zobrazením roľníkov.<sup>9</sup> Viaceré zobrazenia nachádzame aj na vedutách mesta, v slovenskom prostredí napríklad Prešporku (dnešnej Bratislave). Jedným zo spôsobov, ako ozvláštniť takýto portrét mesta, bolo umiestniť v časti obrazu ľudskú štafáž. Nemusela vychádzať verne zo skutočnosti. K významným príkladom z 18. storočia patria napríklad práce inžiniera, kartografa, medirytca a profesora baníckej školy v Banskej Štiavnici Samuela Mikovínyho (1686 – 1750). Známa je jeho spolupráca s Matejom Belom, ako aj zachované veduty miest, kde často umiestňoval drobné postavy z rôznych regiónov (Cincík 1944: 51, 54). Postavy slovenských sedliakov nachádzame aj na jeho kartografických prácach. K autorom, ktorí sa od začiatku 19. storočia venovali zachyteniu jednotlivých typov ľudových odevov, patrili napríklad L. Brand, Vincent Georg Kininger (1767 – 1851) pre vydavateľa tlačí Tranquilla Laurentia Mariu Molla (1767 – 1837), ako aj Ján Adam Klein (1792 – 1875). Brand publikoval vo Viedni v roku 1775 album *Zeichnungen nach dem gemeinen Volke besonders der Kaufruf in Wien*, kde medzi 40 kolorovanými rytinami tohto umelca sú i námetty ľudových typov, prevažne zo slovensko-chorvátskych dedín z okolia Bratislavy. V rokoch 1802 – 1803 vydal viedenský nakladateľ umeleckých diel a máp T. Mollo album *Kleidertrachten der kaiserl. königl. Staaten* obsahujúci päťdesiat kolorovaných kresieb viedenského umelca V. G. Kiningera,<sup>10</sup> pričom na štyroch z nich sú zobrazené aj slovenské ľudové typy – *Slovák a Slovenka z Nitrianskej stolice, Kopaničiari z uhorsko-moravského pohraničia*. Nemecký rytec a maliar Klein študoval v rokoch 1811 – 1815 na výtvarnej akadémii vo Viedni. I vďaka Metternichovi podnikol v rokoch 1816 – 1818 cestu po Uhorsku, z ktorej vzniklo množstvo výtvarných spracovaní jednotlivých ľudových typov (Markov 1955: 13). Ďalšia z radu dobových publikácií, kde sú použité ako ilustrácie zobrazenia krojovaných postáv, nachádzame v knihách o uhorskej topografii u Samuela Bredetzského, ktoré vyryl Kilian Ponheimer (1757 – 1827). Ide napríklad o pastiera dobytká v Uhorsku (tzv. gyulás), valašského pastiera

oviec (juhász) v kožušinovej kabanici sú súčasťou state o chove dobytká v Uhorsku (Bredetzky 1803: 112).

Pre tieto zobrazenia bolo typické idealizovanie postáv, odkazujúce v niektorých prípadoch na ich tradičný odev, zvyky a činnosti, a často sa interpretovali ako príklady mravne čistého vidieckeho prostredia v duchu rousseauových myšlienok. Rozsiahly konvolút diel, veľmi cenné zobrazenia slovenských, maďarských a chorvátskych ľudových odevov, poznáme od inžiniera vo vojenských službách Jozefa Heinbuchera von Bikessyho (Bikkessyho, 1767 – 1833). Narodil sa v Bratislave a okolo roku 1816 pôsobil v oblasti Nitry, Čadce a v Hontianskych Tesárovo. Slúžil v ženijnom pluku a mal inžinierske vzdelanie. Vďaka svojej činnosti úradníka veľa cestoval a počas mnohých rokov sa venoval výtvarným zaznamenávaniam rôznych oblastí Uhorska. Zaujímal sa o kroje, pričom v niektorých prípadoch doplnil aj podrobnejšie stvárnené krajinárske pozadie. Tento jeho zámer vyústil do zostavenia prvej súbornej práce. V roku 1816 vydal Karol Timlich album *Vaterländische vollständige Sammlung der merkwürdigsten National-Costüme des Königreichs Ungarn und Croatien nach der Natur historisch gezeichnet von einem K.K. Ingenieur-Offizier*, v ktorom ešte nie je uvedené presné meno autora. To sa stalo až v roku 1820, keď sa Bikessy pravdepodobne rozišiel s vydavateľom Timlichom a už pod svojím menom vydáva album *Pannoniens Bewohner in ihren volkstümlichen Trachten auf 78 Gemälden dargestellt nebst ethnograph.*, v ktorom sa malo nachádzať okolo 78 rytín. Publikácia pozostáva z dvoch častí: prvú predstavuje vlastný album s kresbami a rozsiahlejším textovým úvodom, druhú číslované opisy a vysvetlivky k jednotlivým zobrazeniam. Bikessyho kresby previedli do grafickej podoby rôzni rytci, prvých 13 obrazov Johann (János) Blaschke (1770 – 1833), Kilian Ponheimer a ostatné Karol Beyer (Čičo 2014: 118). Od Ponheimera je známe napríklad zobrazenie *Pohraničiarov zo Serede*.<sup>11</sup> Pri tomto vydaní došlo k dôležitému prepojeniu Bikessyho so známym národopiscom Jánom Čaplovičom (1780 – 1847), ktorý bol autorom v slovenskom kontexte významných prác, predovšetkým *Etnografie Slovákov v Uhorsku* (Čaplovič 1997). Jeho text sa dostal do úvodu vydania z roku 1820 (Markov 1955: 64 – 66).

Bikessy v albume *Pannoniens Bewohner* stvárnil historické postavy hodnostárov v uniformách, šľachticov, kňazov, predovšetkým sú tu ale etnograficky zaujímavé postavy ľudových typov súvisiacich s územím dnešného

Slovenska, ako napríklad *Ženy z okolia Trnavy* (obr. 2), *Dievča a mládenec zo Spiša* alebo *Štiavnický kráľ, uhorský banský úradník*.<sup>12</sup> Bikessy si dal záležať na stvárnení a detailnom zobrazení jednotlivých typov, ktoré mal možnosť pozorovať počas svojich ciest. Je vidieť záujem o precíznosť stvárnenia detailov jednotlivých súčastí ľudového odevu, ako aj dokumentárna presnosť. Tento aspekt dopĺňala i farebná zložka jednotlivých zobrazení, ktorá im mala dodať živosť a plastickosť postáv, čo vyzdvihuje aj Čaplovič. So slovenským prostredím súvisí zobrazenie *Slovenský plátenník* (č. 3), ktorého v texte uvádzajú ako prvý príklad Slováka. Z etnografického hľadiska je zaujímavý fakt, že aj v opise je na reprodukcii zdôraznený praktický faktor tohto remesla. Plátenník je zobrazený odzadu s dôrazom na nošu, v ktorej má tovar zavesený na chrbte. Pravou rukou ponúka mladej dievčine plátno. Podľa Čaploviča sa tomuto remeslu najviac darilo v Oravskej a Nitrianskej župe.

Čaplovič aj pri svojich iných prácach spolupracoval s umelcami, napríklad s Jozefom Miklošíkom-Zmijom (1792 – 1841) pri ilustráciách pre knihu *Etnografia Rusínov*, na ktorej pracoval v rokoch 1825 – 1831 (Petrová-Pleskotová 1966: 29; Urbancová 1987: 42 – 43). Miklošík-Zmij, ktorý bol činný na východnom Slovensku a dobre poznal realie tamojšieho prostredia, ktoré previedol do ilustrácií scén z každodenného života Rusínov. Nie je známe, či bol v tom ovplyvnený Čaplovičom, alebo išlo o jeho výtvarné doplnenie textu. Ďalšie Bikessyho ilustrácie sa viažu k známemu dielu Jána Kollára (1793 – 1852) *Národné spievanky*, vydanom v roku 1834, 1835, kde boli použité (Petrová-Pleskotová 1966: 27).<sup>13</sup> Podobné typy zobrazení nachádzame v období 20. rokov v kontexte strednej Európy napríklad v sérii zobrazení Josefa Trentsensského,<sup>14</sup> ktorý v albumoch zobrazil národné, exotické alebo historické odevy. Niektoré výtvarne stvárnil i začínajúci maliar Moritz von Schwind (1804 – 1871).



Obr. 2. Jozef Heinbucher-Bikkessy: *Ženy z okolia Trnavy*, 1822 – 1823. Galéria mesta Bratislavy



Obr. 3. Jozef Heinbucher-Bikkessy – Johann Blaschke/Kilian Ponheimer: *Slovenský plátenník*, 1816/1820. Východoslovenské múzeum

V prvej polovici 19. storočia vyšlo viacero albumov a ilustrácií, ktoré bohato dokumentujú jednotlivé ľudové typy (Markov 1955: 16 – 18). Medzi ich autormi boli napríklad Maximilián Racskay (1806 – 1872), Johann Baptist Clarot (1798 – 1854), Karol Sterio (1821 – 1862), z českého prostredia Ferdinand Laufberger (1829 – 1881), Josef Mánes (1820 – 1871),<sup>15</sup> Jaroslav Čermák (1830 – 1878) a František Kolář (1825 – 1894),<sup>16</sup> v Anglicku Georg Edward Hering (1805 – 1879). Ten v 30. rokoch 19. storočia vytvoril niekoľko typov rurálnych zobrazení slovenského vidieka (Markov 1955: 59 – 69, 71; Petrová-Pleskotová 1966: 27). Z tých výtvarne hodnotne spracovaných je možné zmieniť napríklad francúzskeho rytca Théodora Valéria (1819 – 1879) a jeho sériu rytín vydanú okolo roku 1850 pod názvom *Costumes de la Hongrie et des provinces Danubiennes, Dalmatie, Monténégro, Croatie, Slavonie frontières militaires*.<sup>17</sup> Publikuje



Obr. 4. Theodore Valérie: Vidiečan z Oravy (Drotár), 1855. Oravská galéria

romanticky poňaté ilustrácie ukazujúce fyzicky silné typy obyvateľov v ľudových odevoch. Patrí sem napríklad *Slovenský sedliak z Modranky* (1855), *Vidiečan z Oravy* (obr. 4), ktorý predstavuje drotára, alebo *Slovenský sedliak z okolia Bratislavy*.<sup>18</sup> Valério podnikol v priebehu 40. a 50. rokov 19. storočia cesty po Taliansku, Švajčiarsku, Nemecku, Rakúsku, ale i po Uhorsku. Zaznamenával rôzne etnograficky alebo historicky zaujímavé miesta a na základe jeho predlôh vzniklo viacero reprodukcí. Jeho štýl bol dosť napodobňovaný (napríklad Františkom Kolářom). Francúzsky kritik umenia Théophile Gautier nazval Valéria umelcom-etnografom a oslavoval jeho práce predstavené na svetovej výstave v Paríži v roku 1855, hlavne album *Les Population des provinces danubiennes en 1854* (vydané 1855).

### Romantické zobrazenie ľudu:

#### Jozef Czauczik a Peter Michal Bohúň

V priebehu prvej polovice 19. storočia sa postupne menil pohľad na zobrazenie postáv v krojoch ako dokumentov jednotlivých regiónov, postupne získavali nové významy. Výraznými sa stali romantické tendencie, čoraz väčší záujem o prostredie, v ktorom jednotlivé etniká žili. Jednou z polôh, kde sa stretávame s vyobrazením ľudových motívov sa stali zachytenia slávností, svadiieb, osláv dožínok a podobné námety. Romantizmus ako taký prináša valorizáciu témy ľudu. Tieto námety boli predmetom širokého záujmu nielen profesionálnych umelcov, ale aj amatérov. Patrí sem napríklad akvarel súvisiaci so zachovaným výtvarným materiálom šľachtického rodu Zichy Ferraris (Beňová 2016). Rodina vlastnila vidiecke sídlo pri Prešporke v Rusovciach. Tu sa konala v parku *Slovenská zábava pre Viktora Odescalchiho* (obr. 5), ktorý zachytila v roku 1837 jeho matka, grófkya Henrieta Odescalchi, rod. Zichy Ferraris<sup>19</sup>. O dva roky na to kreslí svojho syna v slovenskom kostýme<sup>20</sup>. Toto vedomé štylizovanie sa používalo pri vidieckych slávnostiach, ktoré sa konali v súvislosti so šľachtickou reprezentáciou (Prah 2000). Malo ísť o symbolické prepojenie medzi vládcom a jeho ľuďom, vizuálne reprezentované pri korunováciach a podobných slávnostiach. Aj do parkového prostredia významných sídiel stavali drobné vernakulárne stavby, často tvorené na základe predlôh z grafických albumov zameraných na symboly vidieka (Trnková 2012). Podobnú stavbu nachádzame napríklad v Rusovciach (Beňová 2016: 81 – 83).<sup>21</sup>

Dominantnou tendenciou s postupne sa etablovaným romantizmom a formovaním nových ideí štátnosti sa dostávala do popredia aj otázka národnostná. Jednou z foriem, kde to bolo najčastejšie prepojené, patrili zobrazenia krajiny v pozadí niektorých diel, v našom prípade Tatier, ktoré sa stávali znakom etnickej príslušnosti.<sup>22</sup> Etnografické motívy sa v tom období objavujú v prácach Jozefa Czauczika (1780 – 1857), Petra Michala Bohúňa (1822 – 1879). Na Spiši pôsobiaci Czauczík namaľoval ľudové motívy ako samostatné práce, ale dopĺňal nimi svoje obrazy s inými námetmi. Bol to vyhľadávaný maliar portrétov a sakrálnych námětov. V roku 1817 zachytil napríklad na diele s námätom *Skupina orodujúcich Ordzoviancov*, ktorý bol pôvodne súčasťou oltárneho obrazu sv. Juliany pre Ordzovany námět, ktorý môžeme dať do súvislosti s nami sledovanou témou (Petrová-Pleskotová 1961: 119, kat. č. 38). V prírodnom prostredí kľáči na zemi skupina mužských a ženských postáv v krojoch s detailnými zobrazeniami halien a krcpov, v strede so ženskou figúrou v červenej šnurovačke. Postavy sa pravdepodobne modlia za dobrú úrodu alebo lepšie počasie, ktoré im ju má zaistiť. V námete absentuje idylickosť dovtedajších zobrazení a je skôr zachytením odporovanej situácie a ťažkých podmienok života sedliakov v Ordzovianoch. Podobný prístup nachádzame aj u maliara Maximiliána Ratskaya (1806 – 1872).<sup>23</sup> Dve drobné scény z vidieckeho prostredia umiestnil Czauczík aj na votívny obraz s pohľadom na Krásnu Hôrku<sup>24</sup> vytvorený okolo roku 1823 (Petrová-Pleskotová 1961: 123, kat. č. 62). Z ďalších Czauczikových prác ide ešte o kresby s námětmi starého sedliaka alebo flautára so psom, ktoré boli pravdepodobne prípravnými štúdiami pre zamýšľané figurálne kompozície (Petrová-Pleskotová 1960: repr. 23, kat. 300). Záujem o vidiecke motívy sa prejavil aj u Czauczikovho študenta na Spiši Teodora Boemmu (1822 – 1889), napríklad na kresbe náčrtu mužskej postavy v ľudovom odevu (Petrová-Pleskotová 1960: repr. 111).

V priebehu 40. rokov 19. storočia sa dostal do popredia spolok Tatrín, za ktorým stáli národne orientované osobnosti z okruhu Ľudovíta Štúra (Rapant 1950). Jednou z úloh spolku bol zber konkrétnych materiálnych pamiatok zo slovenských regiónov – ľudového odevu, výšiviek, pracovných nástrojov i predmetov denného použitia.<sup>25</sup> Tieto artefakty sa mali následne skúmať a prezentovať v rámci novo sa formujúceho národopisu. Situácia kulminovala v revolučnom období rokov 1848

– 1849, kedy sa pri niektorých autoroch objavujú tendencie nielen dokumentovať aktuálne udalosti, ale i snaha o vytvorenie výtvarných diel s cieľom zachovať vizuálne dejiny národa (Škvarna 2004; Krekovičová 2005: 115 – 116). K tomu sa pridali aj v období *biedermeieru* obľúbené námety z ľudového prostredia. Tieto tendencie vo výtvarnom umení 19. storočia súvisiace s prostredím dnešného Slovenska najlepšie dokladá tvorba P. M. Bohúňa. Už v rokoch 1845 – 1846 pracoval na sérii krojových štúdií, ktoré vytvoril v litografickej dielni vdovy po Antonínovi Machkovi a u svojho učiteľa v Prahe Františka Šíra. O ich vydaní informoval napríklad v periodikách, ako *Orol tatranský*, *Slovenské pohľady*, *Kvety*, *Slawische Jahrbuch* a ďalších (Dubnická 1960: 101). Práve v *Orlovi tatranskom* uviedol aj vlastný príhovor, v ktorom prízvukoval udržiavanie tradície nosenia krojov, ktoré podľa neho začínajú čoraz častejšie nahrádzať moderné verzie odevu. Účelom grafik bolo nielen pozdvihnúť povedomie o jednotlivých lokalitách slovenského vidieka, ale byť aj vhodnou výzdobou príbytkov. Prvých šesť grafik vyšlo s finančnou podporou spolu Tatrín (Rapant 1950). Bohúň si najprv vytvoril akvarelové záznamy, pravdepodobne priamo v teréne, keď precestoval Oravu, Liptov, Spiš a časť Horehronia.<sup>26</sup> Následne ich previedol do litografickej podoby, ktorú ručne koloroval (Beňová 2014b: 119). Išlo o typ už zmienených v tom čase stále populárnych „Trachtenblätter“. V roku 1848 Bohúň doplnil kolekciu o námety z Trenčína, stredného Považia, Stupavy. Umelcov syn, maliar Kornel Bohúň (1858 – 1902), vydal na za-



Obr. 5. Henrieta Odescalchi, rod. Zichy Ferraris: Slovenská slávnosť pre Viktora Odescalchiho, 1837. Slovenská národná galéria

čiatku 80. rokov 19. storočia ďalšie práce, ktoré prekreslil na základe otcových predlôh na litografický kameň.<sup>27</sup>

Na Bohúňových litografiách sú zachytené celé postavy sedliakov a sedliačok, prípadne predstaviteľov remesiel (napríklad *Slovenský sklár; Bača a hájnik spod Oravského hradu, Slováci z Hornej Oravy*, obr. 6), ktoré sa týkali územia Slovenska. Pre umelca bola typická snaha verne sa pridržiavať stvárnenia detailov krojov z jednotlivých oblastí, pričom samotné postavy a tváre, ich zdôraznenú hrdosť zachytáva v romantickom duchu. Na listoch je vždy uvedená lokalita, odkiaľ postavy pochádzajú. Teritoriálne sú zastúpené oblasti okolia Trenčína, Oravy (z Bysterca, z Podbielu), Dolnej Oravy, Hornej Oravy, Slatiny, Zvolena, Stupavy, Štrby, Važca na Liptove. Všetky zobrazenia spája nielen záujem o ľudový odev, ale aj o prírodné prostredie. Hlavným znakom týchto vyobrazení je vyváženosť figurálnych scén a krajinárskych motívov. Podľa Bohúňa šlo o najlepšie preporenie národa a krajiny, prostredníctvom zachytených pracovných Slovákov z jednotlivých regiónov v malebnom

prostredí. Často ich štylizuje v romantických dvojiciach, mladých párov, pričom zdôrazňuje prírodné prostredie. Okolo roku 1848 sa maliar rozhodol stvárniť aj dôležité historické udalosti revolučného obdobia dielom *Zhromaždenie slovenského ľudu pri vyhlasovaní marcových zákonov roku 1848* (Beňová 2020). Dnes sú nezvestné ďalšie Bohúňove práce s motívmi z ľudového prostredia ako napríklad verbovačka, ľudová svadba na Spiši, vývesný štít s motívom Jánošíka (Dubnická 1960: č. 447 – 451).

V 40. rokoch 19. storočia scény zo slovenskej dediny nachádzame u Františka Belopotockého (1819 – 1878), ktorý podobne ako Bohúň študoval na výtvarnej akadémii v Prahe. Patria sem dva obrazy, ktoré sa zachovali v slovenských zbierkach *Pri muzike a Prepadnutie zbojníkov*.<sup>28</sup> Sčasti vychádzal z pozorovania liptovského vidieka, ale je možné, že sa inšpiroval inými historizujúcimi scénami, napríklad pri zobrazení zbojníkov. I v jeho náčrtníku, na ktorom pracoval v 50. rokoch, kedy sa venoval už vojenskej kariére, sa dochovala štúdia mladíka s dievčinou oblečených v ľudovom odevu (obr. 7).<sup>29</sup> Vy-



Obr. 6. Peter Michal Bohúň: *Slováci z Hornej Oravy*, okolo 1847. Slovenská národná galéria



Obr. 7. František Belopotocký: *List z náčrtníku*, 1850. Slovenská národná galéria



tvoril ho ako spomienkové stvárnenie domova – ľudového prostredia, ktoré dôverne poznal. Dokladá to aj detailné stvárnenie kresby stojacej dvojice v krajine.

### Cudzokrajné etnografiká v žánrovom maliarstve

Námety z ľudového prostredia v zachovanom výtvarnom materiáli nesúvisia len s domácim teritóriom. Od 30. rokov 19. storočia prenikala do súdobej maľby a prezentovala sa na salónnych výstavách tematika žánrových vidieckych scén, kde dominovali krojované postavy exoticky pôsobiaceho obyvateľstva južnej Európy. Často sa to námetovo prepájalo s atraktívnym prostredím Talianska (napríklad Rím a Neapol). Tento druh malieb bol označovaný ako *all italiana*. Jednotlivé zobrazenia predstavovali štylizované postavy z ľudu,<sup>30</sup> sedliakov z nížin ako aj vrchárov (tzv. *ciociari*<sup>31</sup>), ktorí prichádzali do Ríma alebo Neapola za prácou (Bartková 2015: 123). Celkovo táto tendencia súvisela s rozvojom tematickej pestrosti tohto obdobia, ako aj so záujmom klientely o takéto žánrové námety. Bola tiež podporená dobovým turizmom a jeho atraktivitou aj pre prostredie Uhorska. Týmto témam sa venovali napríklad Louise-Léopolde Robert (1794 – 1835), Theodore Leopold Weller (1802 – 1880), alebo Leopold Pollak (1806 – 1880), v slovenskom prostredí napríklad František Balassa (Beňová 2015a), a predovšetkým bratia Klimkovicovci.

V zbierke Východoslovenskej galérie v Košiciach je zachovaná pozoruhodná kolekcia diel Františka (1826 – 1890) a Vojtecha Klimkovicovcov (1833 – 1885).<sup>32</sup> Pochádzali z košickej umeleckej rodiny a patria už k autorom, ktorí boli školení na výtvarných akadémiách. V kontexte zachovaných výtvarných zobrazení krojových štúdií postáv z juhu tvoria väčšinou jednofigurálne záznamy stojacich alebo sediacich figúr, kde prevažujú práve tie ženské (obr. 8). Väčšina z nich pochádza pravdepodobne z rokov 1851 – 1853, pričom však nie je isté, či bratia podnikli cestu do Talianska, alebo do oblasti dnešnej Dalmácie. Podobné práce vznikli i v uhorskom maliarstve v priamej interakcii s návštevou Talianska, ako to napríklad poznáme z tvorby Františka Ballasu, Karola Marka st. (1793 – 1860), Miklósa Barabása (1810 – 1898), Mihálya Kovácsa (1819 – 1892), Karola Ľudovíta Libaya (1814 – 1888) a ďalších. Vo Viedni a postupne aj v Pešti sa ich diela dostávali aj na výstavy salónov, kde budili pozornosť. V prípade košických umelcov bolo smerodajné obdobie ich štúdiá vo Viedni, kde sa mohli

s námetmi postáv oblečených v ľudovom odevu z oblastí talianskeho juhu stretnúť. Pre Vojtecha to bola predovšetkým osobnosť maliara Ferdinanda Georga Waldmüllera (1793 – 1865), u ktorého na výtvarnej akadémii študoval. Zároveň to bol aj súkromný učiteľ Františka Klimkovicsova (Katániková 2016). Následne rozvinul túto tému aj v pokračujúcom získavaní výtvarných zručností v Paríži, kde pôsobil v ateliéri Léona Cognieta (1794 – 1880). Obaja, Waldmüller aj Cogniet, mali za sebou skúsenosť z Talianska a adaptovali podobné motívy do svojej žánrovej tvorby. Viera Bartková analyzovala jednotlivé typy odevov, ktoré rozdeľuje do troch kategórií. Prvú predstavujú kroje z oblasti Albano, prípadne Nettuno z okolia Ríma (doteraz boli mylne označené ako kresby žien z Albánska); druhá kategória sú talianske kroje ciociarov a tretia predstavuje postavy z oblasti Dalmácie (Bartková 2015). Klimkovicovci na týchto prácach prejavili veľmi dobrú znalosť jednotlivých typov a stvárnenie detailov odevov a ich bohatej farebnosti.



Obr. 8. Vojtech Klimkovic: Talianska žena, 1851 – 1853. Východoslovenská galéria

## Vidiecke námety a ich adaptácia v realizme a naturalizme

Od 30. rokov 19. storočia sa vidiecke námety objavujú i na veľkých umeleckých výstavách v hlavných európskych metropolách. Išlo hlavne o zobrazenia štylizovaných žánrových scén, kde išla téma ťažkej práce sedliakov bokom a preferovali sa námety so sentimentálnym podtextom svadiieb, tancovačiek, osláv žatvy a podobne. Tzv. skutočný vidiek stvárnajú verne až umelci realizmu, napríklad francúzsky maliar Gustav Courbet (1819 – 1877) námetmi z oblasti Ornans. Zobrazovanie motívov z ľudovej kultúry sa postupne menilo a významné sa stali vplyvy rozvíjajúceho sa realizmu a naturalizmu, ktoré postupne zasiahli aj prostredie Slovenska. Jedným z veľkých vzorov prevažne z francúzskej maľby sa stali práce predstaviteľov barbizonskej školy, zmieneného Gustava Courbeta a neskôr i Bastiena Lepageho (Beňová 2018).

Ďalším dôležitým centrom adaptácie medzinárodných trendov, ktoré ovplyvnilo aj slovenské prostredie, sa stala výtvarná akadémia v Mníchove,<sup>33</sup> ktorá patrila



Obr. 9. Ladislav Mednyánszky: Štúdia. List z náčrtníka, 1880 – 1890. Slovenská národná galéria

k tým progresívnejším v Európe. Dovtedajšia prirodzená dominancia viedenskej akadémie, ako najbližšej pre študentov zo Slovenska, sa postupne dostávala do úzadia. Mníchov a jeho medzinárodné prostredie bolo významné nielen pre akademické školenie, ale aj pre súkromné školy, hlavne Simona Hollósyho a Antona Ažbeho (Saučín 1962a). Práve u Hollósyho študovali aj umelci z Horného Uhorska, ako napríklad Jozef Hanula, Andor Borúth, bratia Tichí a ďalší, krátko ju navštevovali Jaroslav Augusta a Emil Pacovský. Postupne sa vplyv mníchovského prostredia dostal aj do Uhorska, kde žiaci Hollósyho školy István Réti a János Thorma upozornili svojho profesora na oblasť mestečka Nagybánya (dnes rumunské Baia Mare). Tu sa následne rozvinula významná krajinomaliarska plenérová škola, pričom si umelci všímali aj okolité vidiecke prostredie (Csorba 1996; Beňová 2018).

Mníchovská akadémia bola smerodajná aj pre českých umelcov, hlavne Jožu Uprku (1861 – 1940). Ten v roku 1885 počas svojho štúdia založil slavianofilský umelecký spolok Škréta, kde s ním spolupracoval slovenský etnograf, maliar a fotograf Pavol Socháň (1862 – 1941). Jeho členmi boli predovšetkým študenti akadémie pochádzajúci zo slovanských etníc, pričom prím hrali tí z Česka. Patril k nim aj maliar Luděk Marold (1865 – 1898), Jaroslav Věšín (1860 – 1915). Práve Uprkov ateliér sa stal akýmsi azylovým miestom aj pre väčšinu umelcov zo Slovenska – navštevoval ho Hanula, ale aj osobnosti ako Svetozár Hurban Vajanský, Hviezdoslav.

S mníchovským prostredím súvisia aj počiatky tvorby maliara Ladislava Mednyánszkeho (1852 – 1919). Základná orientácia jeho maľby súvisela s prirodzeným záujmom o prírodné námety, ktorý sa prejavil v umelcovej krajinomaliarskej tvorbe pod vplyvom naturalizmu a barbizonskej školy (Beňová 2018). Pomerne opomínané sú jeho figurálne námety, kde v množstve zachovaných kresieb a malieb nachádzame často zobrazenia rôznych ľudových typov, ako aj remeselníkov. To, čo však Mednyánszkeho primárne zaujímalo, bola viac ich fyzická podoba, sila prežiť v ťažkých podmienkach, čo môžeme interpretovať až ako osobný záujem maliara o výrazné maskulínne typy. Neprekvapuje preto, že medzi nimi nachádzame drotárov, čižmárov, sedliakov (obr. 9),<sup>34</sup> ktorých mal možnosť pozorovať počas pobytov v Strážkach alebo Beckove, ale aj v iných oblastiach monarchie. Súviselo to aj s jeho nomádskeho spôsobom života a dobrým pozorovacím talentom každodenného života.<sup>35</sup>

Postavy zachytáva pri oddychu, pri rôznych pracovných činnostiach, ale aj pri dôležitých udalostiach života, ako boli napríklad pytačky, vohľady alebo aj smrť a pohreb. Patrí sem napríklad perokresba *Vohľady* alebo smutný námet *Pri mŕtvom dieťati*.<sup>36</sup> Zaujali ho aj postavy, ktoré napriek tomu, že sú oblečené v ľudovom odevu, odkazujú na rôzne dobové politické udalosti, ako o tom svedčí *Štúdia sedliackeho povstalcu so zbraňou v ruke*.<sup>37</sup>

Aj počas mnohých ciest po Európe si Mednyánszky všimol nuansy miestnych sedliakov a ľudových typov, ako to dokladá napríklad jeho zápis v denníku z cesty po Taliansku z 28. mája, pravdepodobne v roku 1880. „*Čo ma drží v Taliansku: I. V každom prípade treba vidieť neapolský kraj, keď sme tak blízko neho [...] Bolo by sa treba trochu zoznámiť s juhotalianskou prírodou a miestnymi krojmi. Rím a okolie Ríma. To všetko, zdá sa, by som oveľa viac chcel vidieť ako maľovať, ale berúc toto všetko do úvahy, domáca príroda mi ponúka viac materiálu. V súvislosti s lesom? V súvislosti s priestorom určite. Čo sa týka nálady a ľudových krojov, nemôžem posudzovať, kým neuvidím Neapol.*“ (Mednyánszky 2019: 78) Zaujímavým umelcovým kontaktom v tej dobe bol napríklad maďarský prekladateľ a folklorista Béla Vikár (1859 – 1945), ktorý v roku 1895 ako prvý európsky zberateľ použil pre záznamy hudobného folklóru fonograf (Mednyánszky 2019: 111).

Na základe spomienok Mednyánszkeho priateľov vieme, že si sedliakov veľmi vážil prevažne kvôli ich „primitívnej“ sile a múdrosti, pričom vychádzal zo svojich skúseností z ciest (Lengyel 1955: 580). Aj vo svojich denníkoch Mednyánszky zaznamenáva stretnutia so sedliakmi a hľadanie modelov pre svoje práce. To sa netýkalo len dnešného územia Slovenska, ale aj v širšom kontexte Rakúsko-uhorskej monarchie, kde sa on prirodzene pohyboval. „*Sedel som tam asi hodinku, medzi nudným polomestským osadenstvom sa objavila zaujímavá postava (sedliak). Svoju šikovnosť ukázali aj dvaja siláci, v miestnosti znela zvláštna hudba.*“ Tento záznam si zapísal 18. februára 1900, počas nedele, ktorú trávil v dnešnej Budapešti, vtedy časti Óbuda (Mednyánszky 2019: 133). V rámci svojho rekapitulačného záznamu z Beckova, kde pobýval 2. januára 1909, sa vracal k jednotlivým míľnikom svojho života: „*Východiskové body predstavujú tie typy, ktoré ma najviac priťahovali a podľa toho sú pre mňa najpotrebnejšie.*“ Mednyánszky uvádza jednotlivé lokality, kde rád pôsobil a maľoval, ako Beckov, Szolnok, Buda-

pešť, Paríž (*rybár*), Mníchov (*zopár kočišov, ktorých mená som už zabudol, okrem toho niekoľko dedinských sedliakov /Zuberec/*), Starý Smokovec (*liptovský kočiš*), Strážky (*vo včelíne, obraz jedného bušoveckého mládenca, niekoľko Cigáňov*). Ľudové typy poznáme aj v jeho námetoch z oblasti Szolnoku,<sup>38</sup> kde treba uviesť aj ďalších maliarov súvisiacich s týmto prostredím, ako August von Pettenkofen (1822 – 1889), Tina Blau (1845 – 1916), Géza Mécsöly (1844 – 1887) a ďalší (Beňová 2018).

### Salónna maľba a sociálne motívy

Motívy z ľudového prostredia nachádzame v prácach celej plejády maliarov, činných v druhej polovici 19. storočia. Môžeme sem zaradiť už zmieneného Vojtecha Klimkovicsa, v ktorého tvorbe sa nachádzajú aj lokálne vidiecke motívy. Sú to napríklad *Slováci z Pohorelej* alebo *Šuhaj z Pohorelej* (Petrová-Pleskotová 1966: 48-49).<sup>39</sup> Dobrý pozorovací talent prejavil aj na ďalších záznamoch krojovaných postáv, ako napríklad *Pri plote s milým*, dva varianty námetu *Mladý muž*, alebo *Dievča s krčahom*, *Pastier oviec na pustatine*, *Pod okienkom*, *Scéna z gazdovského domu*, *Ruvačka v krčme*.<sup>40</sup> Detailnou kresbou zachytávajúcou tancovačku Vojtech Klimkovics prejavil dobrý pozorovací talent aj na námetoch, ktoré súvisia pravdepodobne s okolím Košíc – z oblasti Zádielu.<sup>41</sup> Pri kresbe *Predaj čižiem* (obr. 10), ktorá je zachytením zoskupenia postáv na trhu a remeselníka



Obr. 10. Vojtech Klimkovics: *Predaj čižiem*, okolo 1860. Slovenská národná galéria

tvoriaceho čižmy, si maliar pripravil aj tradičnú mriežku, ktorá mu mala pomôcť preniesť tento námet na väčšie plátno. Aj keď nepoznáme obraz s týmto motívom, je zrejmé, že umelec sa plánoval venovať podobným témam aj vo svojej maliarskej činnosti.<sup>42</sup>

V poslednej tretine 19. storočia sa i v slovenskom prostredí znovu objavuje záujem o zobrazenie ľudových typov, ktoré však už nesúvisí s národnými témami. Ide skôr o prejav nastolených tendencií spomínaného realizmu a naturalizmu, ktoré sa prejavili aj v záujme o sociálne námety. Nachádzame ich u autorov, pre ktorých to naďalej bola vizuálne príťažlivá téma, ale aj u tých, kde ide o výtvarné definovanie nižších vrstiev obyvateľstva. Do prvej kategórie môžeme zaradiť diela košického maliara Leopolda Horovitzu (1837 – 1917) a jeho školskú prácu s námetom drotára.<sup>43</sup> Obraz vystavil na výtvarnej prehliadke študentov a profesorov viedenskej akadémie v budove bývalého jezuitského kolégia. V dobových novinách sa objavila pochvalná správa o majstrovskom stvárnení námetu až v rembrandtovskom duchu (Švantnerová 2018: 16 – 17). K vizuálne atraktívnym námetom z ľudového prostredia patria i obrazy Dominika Skuteckého (Skuteckého, 1849 – 1921), v ktorého tvorbe prevládala mestský žáner. Či už sa týkal jeho pobytu v Benátkach alebo v Banskej Bystrici, uvedomoval si aj presah do ľudového prostredia, ktoré sa v týchto centrách konfrontovali (Baraníková – Beňová 2014). Asi najikonickejším je v tomto kontexte jeho stvárnenie trhu v Banskej Bystrici



Obr. 11. Dominik Skutecký: Trh v Banskej Bystrici, 1890. Stredoslovenská galéria

(obr. 11), ktoré namaľoval na rovnomennom obraze v roku 1890, kedy sa tu natrvalo usadil po pôsobení v Taliansku.<sup>44</sup> V mestskej scéne maľuje Skutecký aj typické postavy predajcov z vidieka. Na týchto maľbách v plnom dennom svetle vrcholí v maliarovej tvorbe dobový luminizmus.<sup>45</sup> Ten aplikoval nielen vo svojich plenérových, ale aj v žánrových zobrazeniach. Môžeme sem zaradiť jeho diela *Jarmočné, Pytačky* (okolo 1896), *Zeleninový trh v Banskej Bystrici* (okolo 1900) a ďalšie.<sup>46</sup> K tomu sa postupne pridali námety z pracovného prostredia medeneho hámru, kde maľoval jednoduchých robotníkov pri práci s veľmi osobitými svetelnými podmienkami. Podobne zaujímali námety z nižších vrstiev aj absolventa Mníchovskej akadémie výtvarných umení Teodora Zemplényiho (1864 – 1917), ktorý sa venoval plenérovej maľbe v prostredí Šariša. Vychádzal zo skúsenosti z nagybánskej kolónie, ako aj zo skúsenosti zo Szolnoku. Ako píše Abelovský: „Podobne ako Rudnay uprednostňoval pred obvyklými nezáväznými sviatočnými námetmi a národopisnou doslovnosťou odkaz Munkácsyho sociálnej maľby.“<sup>47</sup> Viditeľné je to na jeho obraze *Na lúke*.<sup>48</sup>

### Výstava ako médium prezentácie ľudového umenia (Praha a Hodonín)

Na konci 19. storočia sa stali dôležitou platformou na sprostredkovanie oboch stránok, výtvarnej aj etnografickej, rozsiahle výstavy prepájajúce obidve oblasti. Pomerne prelomovou udalosťou bola výstava zorganizovaná v Prahe v roku 1895.<sup>49</sup> Stala sa stimulujúca aj pre národné kultúrne prostredie českých zemí, ako aj Horného Uhorska. Pod názvom *Národopisná výstava československá* (1895) prezentovala ukážky ľudového staviteľstva a umenia.<sup>50</sup> Uvedená bola aj plagátom Vojtecha Hynaisa, na ktorom tri krojované postavy pozývajú na návštevu podujatia. Tieto tri postavy mali symbolizovať spojenie Čiech, Moravy a Slovenska, ale neboli na základe vizuálu jasne identifikovateľné. V každom prípade sa aj na ďalších typoch plagátov pre rôzne priemyselné alebo hospodárske výstavy následne často využívalo zobrazenie krojovaných postáv. Samotná výstava sa stala veľmi populárnou udalosťou, ktorá prezentovala svet vidieka a jeho kultúru, veľkej pozornosti sa tu dostalo napríklad rôznym typom výšiviek (Winter 2019). V našom kontexte mala vplyv na architekta Dušana Jurkoviča, v jeho prácach na stavbách pustovní (Bořutová 2010). Z výtvarných umelcov, ktorí sa prezentovali

v rámci výstavy, treba spomenúť Mikoláša Alša, Ladislava Nováka, Adolfa Liebschera, Václava Jansu, Jaroslava Věšína, Jožu Uprku a ďalších. *Národopisná výstava československá* v Prahe podnietila aj nárast zberateľských aktivít na Slovensku. Na výstave sa prezentoval aj už spomínaný významný predstaviteľ etnografie a výtvarného umenia, maliar a fotograf Pavol Socháš (obr. 12). Vo svojej tvorbe prepájal obidve tieto oblasti, predovšetkým v kontexte Muzeálnej slovenskej spoločnosti. V je-



Obr. 12. Pavol Socháš: Čipkárka v Ponikách, 1895 – 1913. Slovenská národná galéria

ho prístupe sa však zohľadňovalo hľadisko etnografické a primárne národné.<sup>51</sup> Využil popularitu média pohľadnice, prostredníctvom ktorej zverejňoval svoje záznamy krojovaných postáv. Zároveň bol aj vedecky a publikačne činný – tu môžeme zmieniť napríklad jeho prácu *Kroje lidu slovenského* (Socháš 1910). V rokoch 1883 – 1912 pôsobil v Martine, kde mal fotografický ateliér, rozvinul aj svoju zberateľskú činnosť a venoval sa tiež organizačnej práci, napríklad i ako spoluzakladateľ Muzeálnej slovenskej spoločnosti (Slivka – Strelinger 1985).<sup>52</sup>

V roku 1902 pripravil Joža Uprka<sup>53</sup> výstavu slováckych výtvarníkov v Hodoníne (Juříková 2022), na ktorej sa zo Slovenska zúčastnili Jozef Hanula (1863 – 1944, obr. 13),



Obr. 13. Jozef Hanula: Podobizeň ženy v kroji, 1902. Slovenská národná galéria

Tomáš Andraškovič (1871 – 1944), Karol Miloslav Lehotský (1879 – 1929) a Milan Thomka Mitrovský.<sup>54</sup> Celý projekt stál na osobnosti J. Uprku, ktorý mal dobré kontakty s umelcami Moravy už od čias svojich mníchovských štúdií. Zároveň sa vyznačoval dobrým organizačným talentom a vďaka podpore priateľov sa mu podarilo dostať do Hodonína aj významnú osobnosť vtedajšej sochárskej scény, a to Augusta Rodina (Musilová 2022).

Napriek tomu, že okrem Augustu väčšina maliarov z Horného Uhorska Uprku nepoznala, podarilo sa im vďaka osobným väzbám podieľať sa na tejto výtvarnej prehliadke.<sup>55</sup> Stala sa tak dôležitým projektom, ktorý po prvýkrát prepojil tieto dve scény. Zároveň už v roku 1903 vznikla tzv. Grupa uhorsko-slovenských maliarov, ktorá v nasledujúcej dekáde organizovala výstavy aj na Slovensku (Váross 1956; Saučin 1962b). Spoločne potom hlavne v rokoch 1905 a 1907 vystavovali spolu s moravskými maliarmi, napríklad v Kroměříži a Luhačovicích (Juříková 2022: 176).

### Hľadanie moderny, alebo miesto záveru

Obdobie 19. storočia bolo pomerne bohaté na rôzne národopisné témy. Slovenské prostredie sa pomerne pomaly urbanizovalo, čo sa prejavilo na dlhšom pretrvávajúci archetypov vidieckeho prostredia aj vo výtvarnom umení (Potůčková 2004: 10). Tento trend pokračoval aj po roku 1900<sup>56</sup> a uplatnil sa v secesii a luminizime, často ale skôr ako dekoratívne prevedenie námetov (farebnosť a ornamentika krojov, portrétna štúdiá sedliakov). Ustálili sa námety krojovaných postáv, dedinských výjavov, ktorých forma zobrazenia sa však postupne menila. Ako uviedli vo svojej prelomovej práci o slovenskej moderne Ján Abelovský a Katarína Bajcurová, podklady pre rozvoj moderného umenia sa týkali aj národnostného prúdu, v ktorom sa u viacerých maliarov objavujú záznamy slovenskej krajiny a ľudu. Tento sociografický prístup sa však pre rôznorodosť zachovaného materiálu ukázal ako limitujúci (Abelovský – Bajcurová 1997: 12 – 15). Omnoho viac je potrebné akceptovať náš geografický priestor ako križovatku kultúr, bez skresľovania dejinného vývoja. „...treba zamietnuť dogmatické modelovanie ako také, v mene prístupu otvoreného nepredpojatého zvažovania duchovného zmyslu dobových umeleckých tendencií, generačných, regionálnych a národnostných

*odlišností i konvergencií a predovšetkým neopakovateľného prehovoru konkrétnych výtvarných diel v daných kultúrnohistorických súvislostiach“* (Abelovský – Bajcurová 1997: 17).

Doteraz prezentované interpretácie výtvarných diel s námetmi z ľudového prostredia sa v priebehu 19. storočia orientovali na stránku ilustračnú, národnostnú a postupne aj ako žánrovo zaujímavú tému v kontexte sociálneho diskurzu na konci 19. storočia. Zatiaľ čo romanticky poňatý materiál sa heroizoval, koncom 19. storočia ide viac o zachytávanie štruktúr a farebnosti (Uprka a členovia Grupy umelcov). Vo viacerých prípadoch je omnoho významnejšia kresba, vytvorená bezpochyby priamo pozorovaním v teréne, ktorá často strácala svoju vecnosť pri dokončení námetu neskôr v ateliéri. Nešlo tak o samotnú realitu, ale často o využitie námetu ako takého. Súvisí s tým istá schematizácia motívov a ornamentov, kde treba chápať stvárnenie odevov v kontexte etnografického bádania s istou rezervou. Je preto potrebný kritický odstup pri ich reflexii v kontexte zachovaného výtvarného materiálu. Historik umenia sa naň pozerá inak, ako etnograf. Ide nielen o pramenný materiál, ale je potrebné uvedomiť si aspekty jednotlivých vývojových etáp výtvarného umenia, ako aj samotnú umeleckú hodnotu skúmaných diel.

Štúdiá otvára tému prepojenia dejín umenia a etnológie, ktorá by si zaslúžila ešte podrobné spracovanie a prieskum výtvarného materiálu predovšetkým v muzejných zbierkach. Námety z ľudového prostredia sa netýkajú iba vidieka, ale aj mesta, kde ľudové vrstvy predstavovali migrujúci remeselníci (napríklad drotári) a postupne aj ľudia pôsobiaci v remeslách a v priemysle (baníci, robotníci), čo poskytuje potenciál pre ďalší výskum. V štúdiu bola hlavná pozornosť venovaná zobrazeniu postáv z vidieckeho prostredia a záujmu o ľudový odev, ktorého sviatočná podoba (kroj) reprezentovala na obrazoch tradičnú vidiecku kultúru jednotlivých regiónov. Za pozornosť by stáli aj viaceré motívy, ktoré reflektujú vidiecku architektúru (exteriér aj interiér) alebo sídla v krajine. Ďalším fenoménom doby bola i vlna zberateľského záujmu o folklór, čo sa prejavilo aj vo výtvarnom umení. Tieto východiská a témy by si zaslúžili bližšie zhodnotenie, najlepšie v rámci výskumu prepájajúceho obidve odvetvia.

## POZNÁMKY:

1. Pre dejiny umenia sú termíny národopis a etnografia často vnímané ako synonymá. Národopis je chápaný skôr v dobovom kontexte, často až archaicky, zatiaľ čo etnografický aspekt má širší význam.
2. Išlo primárne o jeho skúsenosť s vyšívanými a tkanými vzormi na závesoch, prehozoch a koberecch.
3. Už Pavol Socháň, ktorému bude venovaná pozornosť v ďalšej časti textu, písal a zbieral v priebehu 19. storočia artefakty ľudovej kultúry, ktoré i fotograficky zaznamenával.
4. Súviselo to s istou opatrnosťou venovať sa v období socializmu kontextu nemeckého a maďarského materiálu, ktoré súviseli s naším prostredím.
5. Vizualna antropológia je charakterizovaná ako dialóg jednotlivých tendencií, kde sa prejavil aj etnografický záujem o okolité prostredie. To prirodzene determinovalo aj vizuálnu kultúru horného Uhorska v priebehu 19. storočia.
6. Autori nadviazali na projekt Slovenskej výtvarnej moderny a snažili sa ďalej rozvinúť témy súvisiace s interpretáciou slovenského mýtu. K novšiemu bádaniu pozri (Krekovičová 2002; Krekovič – Krekovičová – Mannová (eds.) 2005).
7. Ďalšie práce z českého prostredia dôležité pre kontext výtvarného umenia (Jeřábek 2004; Potůčková 2004; Křížová – Šimša 2012).
8. *Receueil de la diversité des habits qui sont de présent en usage tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et Isles sauvages*. Paris 1562 (Markov 1955: 9).
9. Dilich, Wilhelm 1606. *Ungarische Chronica*. Cassel: Wessel. Dostupné z: <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11343620?page=,1>> [7. 7. 2023].
10. „Vinzenz Georg Kininger.“ *Wien Geschichte Wiki* [online] [cit. 7. 7. 2023]. Dostupné z: <[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Vinzenz\\_Georg\\_Kininger](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Vinzenz_Georg_Kininger)>.
11. Kilian Ponheimer: *Pohraničari zo Serede*, okolo 1820 – 1828, GMB, inv. č. C 2343.
12. Jozef Bikkessy Heinbucher: Ženy z okolia Trnavy, 1823 – 1824, GMB, inv. č. C 14435. Ďalších 15 listov je v zbierke Galérie mesta Bratislavy (dostupné na [www.webumenia.sk](http://www.webumenia.sk)). Jeho ďalšie práce sú zastúpené aj v zbierke Východoslovenského múzea v Košiciach. Celkový prehľad námetov z dnešného Slovenska: 5. Slovenský plátenník; 6. Slovenský sedliak z okolia Bratislavy; 14. Sedliak z nitrianskej župy a drotár; 16. Ženy z okolia Trnavy; 19. Ženy z okolia Poltára a Zeleného; 22. Dievčatá z Považia; 24. Sedliacka rodina z trenčianskej župy; 28. Dievča z Hontu; 29. Dievča zo Spiša; 40. Štiavnickí baníci; 43. Roľník z horného Uhorska; 44. Baník a jeho žena zo Štiavnice; 47. Sedliak z Karpát; 49. Baníci zo Štiavnice; 67. Pastier z Turca; 68. Dievča z Turca.
13. Pozri aj ilustrácie: *Sbírký českých národných písní*. Praha: Gottlieb Haase Söhne, 1845 (podrobnejšie vid Machalíková 2019a: 40 – 41). Dostupné z: <<https://ndk.cz/view/uuid:59e764c0-1604-11dd-b137-000d606f5dc6?page=uuid:b4238f70-96c2-11e6-9328-005056825209>> [cit. 7. 7. 2023].
14. Pozri zbierku Wien Museum.
15. Za pozornosť stojí nové kritické spracovanie Josefa Mánesa (Machalíková 2022).
16. V českom prostredí sa záujem o slovenské motívy a prostredie okrem zmienových autorov objavuje napríklad ešte pri Josefovi Navrátilovi, Soběslavovi Hypolitovi Pinkasovi, Františkovi Zveřinovi (Petrová-Pleskotová 1966: 46).
17. Heinbucher Edler von Bikkessy, Joseph 1816 (1820?). *Vaterländische vollständige Sammlung der merkwürdigsten national costume des Königreichs Ungarn und Croatien*. Wien: Timlich, Carl. Dostupné z: <https://www.neprajz.hu/en/gyujtemenyek/library/digital-library.html> [cit. 7. 7. 2023].
18. Théodore Valério: *Slovenský sedliak z Modranky*, 1855, GMB, inv. č. C 12736; *Vidiečan z Oravy (Drotár)*, 1855, Oravská galéria, inv. č. T 467; *Slovenský sedliak z okolia Bratislavy*, 1855, GMB, inv. č. C 13637. Niekoľko diel sa nachádza aj v zbierke Východoslovenského múzea v Košiciach.
19. Henrieta Odescalchi, rod. Zichy Ferraris: *Slovenská slávnosť pre Viktora Odescalchiho*, 1837, SNG, inv. č. K 18765. List zo skicára. *Syn Viktor v slovenskom kostýme*, 1839, SNG, inv. č. K 18761.
20. Malý šlachtic mal oblečený kostým, aby vyzeral ako sedliacke dieťa.
21. Henrieta Odescalchi, rod. Zichy Ferraris: *Výstavba hracieho domčka pre syna Viktora*, 1836, SNG, inv. č. K 18764; *Syn Viktor v parku v Rusovciach*, 1836, SNG, inv. č. K 18767.
22. To samozrejme neplatilo len pre slovenské prostredie, ale hľadanie národnej krajiny sa týkalo väčšiny národov v Európe. Pozri Telesko 2006; Beňová 2015.
23. Z jeho tvorby stojí za pozornosť trochu toporne namaľovaná scéna *Rekvirácia*, 1840, Oravská galéria, inv. č. 1474. Urbanová publikuje obraz *Dvaja Oravci* (Urbanová 1987: 161). Pozri aj Petrová-Pleskotová 1966: 29.
24. Jozef Czuczuk: *Votivny obraz s pohľadom na Krásnu Hôrku*, 1822 – 1823, SNM – Múzeum Betliar, inv. č. VU 267 (Beňová – Čičo 2014: 95 – 97).
25. V českom prostredí pozri Hojda – Ottlová – Prah 2006.
26. Aj v českej maľbe je príkladom putovania po krajine, dokonca na Slovensko v tvorbe Josefa Mánesa (Machalíková 2019b: 46 – 52), špeciálne jeho cesta na Slovensko (tamtiež: 52 – 56).
27. Pozri <[webumenia.sk](http://webumenia.sk)>.
28. František Belopotocký: *Pri muzíku*, 1846, Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa, inv. č. O 660; *Zbojnicky prepád (Podľa historickej predlohy)*, 1846, SNG, inv. č. O 2508.
29. František Belopotocký: *Náčrtník*, SNG, inv. č. K 19948/8, 38.
30. Jedným z prvých príkladov je grafický album so scénami zo života ľudu Ríma od Bartolomea Pinelliho (Bartková 2015: 126).
31. *Ciociari* boli sedliaci vrcháři, ktorí prichádzali do Ríma z religióznych dôvodov a kvôli životyliu. Často sa objavujú v dobovej žánrovej maľbe a dopĺňajú kolorit rímskych zobrazení.
32. Vojtech Klimkovics: *Žena z Talianska*, 1851 – 1853, VSG, inv. č. K 275; *Žena v talianskom kroji*, VSG, inv. č. K 76 (obr. 7); *Štúdia ženy z Itálie*, VSG, inv. č. K 99; *Stojaca žena v albánskom kroji*, 1851 – 1853, VSG, inv. č. K 266; *Žena v kroji z oblasti Albano*, VSG, inv. č. K 102; *Štúdia sediacej ženy*, VSG, inv. č. K 241; *Štúdia muža z oblasti Albano*, VSG, inv. č. K 83; *Štúdia muža z oblasti Albano*, VSG, inv. č. K 82; *Žena z Dalmácie II.*, VSG, inv. č. K 455; *Žena z Dalmácie II.*, VSG, inv. č. K 456; *Žena z Talianska*, 1851 – 1853, VSG, inv. č. K 79. František Klimkovics: *Portrét ženy*, VSG, inv. č. K 478.
33. V Mníchove boli už od 30. rokov 19. storočia viacerí špecialisti na žánrovú maľbu s vidieckymi motívmi. Pozri napr. Machalíková 2022: 44 – 45.
34. Ladislav Mednyánszky: *Čižmár*, okolo 1877 – 1880, SNG, inv. č. K 2378/a; *Sediaci kočíš v plášti*, okolo 1877 – 1880, SNG, inv. č. K 957; *Ležiaci paholok*, 1877 – 1880, SNG, inv. č. K 4120;

- Drotár*, 1890 – 1895, SNG, inv. č. K 475. Nachádzame ich ako súčasť skicárov, ako napríklad *Štúdia*, 1880 – 1890, SNG, inv. č. K 12096/1 (obr. 9); *Štúdia muža v ľudovom odevu*, SNG, inv. č. K 12096/22.
35. Ladislav Mednyánszky: *Juhász na koni*, 1887, SNG, inv. č. K 4436.
36. Ladislav Mednyánszky: *Vohlady*, okolo 1890, SNG, inv. č. K 2376/a,b; *Pri mŕtvom dieťati*, okolo 1890, SNG, inv. č. K 1914/a,b.
37. Ladislav Mednyánszky: *Štúdia sedliackeho povstalcu*, 1890 – 1900, SNG, inv. č. K 4292/a,b.
38. Ladislav Mednyánszky: *Trh v Szolnoku*, okolo 1880, SNG, inv. č. K 4657, iná verzia – GMAB, inv. č. K 24.
39. Vojtech Klimkovics: *Pohorelci I.*, okolo 1854, SNG, inv. č. K 1709; *Pohorelci II.*, okolo 1854, SNG, inv. č. K 1702.
40. Vojtech Klimkovics: *Pri plote s milým*, 1860 – 1865, VSG, inv. č. K 253; *Mladý muž*, 1867 – 1872, VSG, inv. č. K 254; *Mladý muž*, detto, VSG, inv. č. K 252; *Dievča s krčahom*, 1857 – 1862, VSG, inv. č. K 251; *Pastier oviec na pustatine*, 1857 – 1862, VSG, inv. č. K 250; *Pod okienkom*, 1862, VSG, inv. č. K 246; *Scéna z gazdovského domu*, okolo 1860 – 1880, SNG, inv. č. K 1704; *Ruvačka v krčme*, 1860 – 1880, SNG, inv. č. K 780.
41. Vojtech Klimkovics: *Ľudový tanec*, 1860 – 1880, SNG, inv. č. K 1706; *Krojované štúdie zo Zádielskej oblasti*, 1850 – 1860, SNG, inv. č. K 18694.
42. Vojtech Klimkovics: *Predaj čižiem*, okolo 1860, SNG, inv. č. K 1705.
43. Leopold Horovitz: *Drotár*, 1858, súkromný majetok.
44. Dominik Skutecky: *Trh v Banskej Bystrici*, 1890, SSG BB, inv. č. O 1289. Tento jeho námet nebol ojedinený v tej dobe, nachádzame analógie nielen v rakúskej maľbe, ale napríklad aj u Ľudka Marolda – jeho *Vaječný trh v Prahe* z roku 1888 (NG Praha).
45. Luminizmus označuje výtvarný trend okolo roku 1900, v ktorom umelci reagovali na svetelné kvality a efekty a pozorovali okolitý svet. Často býva v slovenskom prostredí asociovaný s pojmom impresionizmu.
46. Dominik Skutecký: *Jarmočné. Pytačky*. Okolo 1886, súkromný majetok; *Zeleninový trh v Banskej Bystrici*, okolo 1900, GMB, inv. č. A 3250; *Predavačka*, okolo 1905, súkromný majetok; *Pltníci na Hrone*, 1906, Zoya Galéria.
47. Abelovský, Ján: Prorok maďarského impresionizmu Pál Szinyei-Merse a šarišský inšpirátor jeho záverečného diela Teodor Zemplényi. In: Abelovský-Bajcurová 1996: 63.
48. Teodor Zemplényi: *Na lúke*, 1895 – 1900, SNG, inv. č. O 597.
49. Výstava trvala od 15. 5. do 31. 10. 1895. Viac pozri Brouček – Pargač – Sochorová – Štepánová 1996.
50. Pozri *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: J. Otto.
51. V roku 1897 sa konala v Martine výstava výšiviek a ľudového prejavu, ktorej kurátorom bol práve Socháň.
52. Od roku 1891 začal Socháň vydávať farebné tlačie *Vzory slovenského národného vyšívania*, ktoré vyšli v dvoch zôšitoch. V rokoch 1892 – 1912 následne vychádzali *Slovenské národné ornamenty* už ako fotografie (Slivka – Strelinger 1985: 17).
53. Uprka vyrastal na moravskom vidieku v roľníckej rodine a prejav tunajšej tradičnej ľudovej kultúry sa stali hlavnými motívmi jeho diela. Po štúdiu v Mníchove na akadémii napríklad vystavoval na *Všeobecnej zemskej výstave* v Prahe v roku 1891, dokonca aj pre *Národopisnú výstavu československú* mal vytvoriť veľkú maľbu s ľudovým námetom, z ktorej však zišlo (Křížová 2011: 91 – 93).
54. Jozef Hanula: *Podobizeň ženy v kroji*, 1902, SNG, inv. č. O 5281; Karol Miloslav Lehotský: *Žena na lúke*, okolo 1900, SNG, inv. č. O 718; Milan Thomka Mitrovský: *Portrét starého pána*, okolo 1900, SNG, inv. č. O 1253.
55. Jedným z faktorov, ktorý podmielil pomerne nízku účasť maliarov zo Slovenska boli finančné podmienky (Beňová 2011: 147). Takisto mali veľký problém s transportom diel a nedokázali sa dostatočne včas zorganizovať. Na vernisáži výstavy sa zúčastnil zo Slovenska len Tomáš Andraškovič.
56. Už Marián Városov v monografii o Martinovi Benkovi napísal: „*Pokiaľ ide o výtvarníkov spätých alebo spolupracujúcich so slovenským národným hnutím, mali sociologicky takisto zaujímavé zloženie, pretože k nim patrili aj niektorí umelci českého, ale aj nemeckého a maďarského pôvodu, orientovaní na slovenskú krajinárskozánrovú tematiku.*“ (Városov 1981: 10 – 11)

#### LITERATÚRA:

- Abelovský, Ján – Bajcurová, Katarína 1997. *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1948*. Bratislava: Slovart.
- Banks, Marcus – Morphy, Howard 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Baraniková, Katarína – Beňová, Katarína 2014. *Dominik Skutecky. Ars et Amor – labor et Gloria*. Banská Bystrica: SSG.
- Bartková, Viera 2015. Etnografické motívy v maľbe 1. polovice 19. storočia. In: Beňová, Katarína (ed.). *Domáce a európske súvislosti biedermeieru*. Bratislava: Stimul. 123 – 130.
- Bhabha, Homi 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Beňová, Katarína 2011. Joža Uprka a Slovensko. In: Musilová, Helena a kol. *Joža Uprka 1861 – 1944. Evropan slovákého venkova*. Praha: NG. 141 – 155.
- Beňová, Katarína 2014a. *Bratislavský maliar a rodák František Balassa – medzi Bratislavou a Viedňou*. In: *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy XXVI*. Bratislava: Múzeum mesta Bratislavy. 65 – 80.
- Beňová, Katarína 2014b. Peter Michal Bohúň. In: Čičo, Martin (ed.). *Dve krajiny. Minulosť x skutočnosť*. Bratislava: SNG. 119.
- Beňová, Katarína 2015. *Biedermeier*. Bratislava: SNG.
- Beňová, Katarína 2016. *Kaštieľ v Rusovciach vo svetle výtvarných diel 19. storočia. Kresbový album rodiny Zichy Ferraris*. Bratislava: Stimul.
- Beňová, Katarína 2018. *Z akademie do prírody. Podoby krajinomalby ve střední Evropě 1860–1890*. Brno: B&P Publishing.
- Beňová, Katarína 2020. Zhromaždenie slovenského ľudu Petra Michala Bohúňa. Ľudové zoskupenie, alebo pokus o historickú maľbu? In: Machalíková, Pavla – Petrasová, Tat'ána – Winter, Tomáš (eds.) 2020. *Zrození lidu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia. 193 – 204.
- Beňová, Katarína – Almášiová, Lucia 2014. Etnografická krajina. In: Čičo, Martin (ed.). *Dve krajiny. Minulosť x skutočnosť*. Bratislava: SNG. 113 – 114.
- Beňová, Katarína – Čičo, Martin 2014. Historizujúca interpretácia krajiny – hrady, zámky, ruiny. In: Čičo, Martin (ed.). *Dve krajiny. Minulosť x skutočnosť*. Bratislava: SNG. 95 – 97.
- Botík, Ján – Slavkovský, Peter (eds.) 1995. *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*. 1. diel. Bratislava: Veda.
- Bredetzky, Samuel 1803. *Beyträge zur Topographie des Konigreichs Ungarn*. 2. diel. Wien: [s. n.].



- Bořutová, Dana 2010. *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*. Bratislava: Slovart.
- Brouček, Stanislav – Pargač, Jan – Sochorová, Ludmila – Štěpánová, Irena 1996. *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895*. Praha: Littera Bohemica.
- Cincík, Ján 1944. *Slovenské grafické umenie*. Turčiansky sv. Martin.
- Csorba, Géza 1996. *Nagybánya művészete: Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. Évfordulója alkalmából*. Budapest: MNG.
- Čaplovič, Ján 1997. *Etnografia Slovákov v Uhorsku*. Bratislava: Media trade.
- Čičo, Martin (ed.) 2014. *Dve krajiny. Minulosť x skutočnosť*. Bratislava: SNG.
- Danglová, Olga 2009. *Výšivka na Slovensku*. Bratislava: ÚĽUV.
- Daglová, Olga 2019. *Ornament a predmet*. Bratislava: ÚĽUV.
- Dubnická, Elena 1960. *Peter Michal Bohúň: život a dielo*. Bratislava: SVKL.
- Gyárfás Lutherová, Soňa 2016. *Aplikovaná antropológia medzi vedou a umením*. Bratislava: Veda.
- Hanáková, Petra 2015. *Tekutá múza*. Bratislava: SNG.
- Hojda, Zdeněk – Ottlová, Markéta – Prah, Roman 2006. *Slovanství a česká kultura 19. století*. Praha: Academia.
- Hrabušický, Aurel 2005. Na úvod. In: Hrabušický, Aurel – Bajcurová, Katarína – Kusá, Alexandra 2005. *Slovenský mýtus*. Bratislava: SNG. 6 – 8.
- Hrabušický, Aurel – Bajcurová, Katarína – Kusá, Alexandra 2005. *Slovenský mýtus*. Bratislava: SNG.
- Jeřábek, Richard 2004. Lid a jeho kultura z druhé ruky. In: Potůčková, Alena – Křížová, Alena – Horňáková, Ladislava (eds.). *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*. Praha: České muzeum výtvarného umění, 14 – 23.
- Juříková, Magdalena 2022. Poznámky k Umělecké výstavě slovenské v Hodoníně v roku 1902. In: Musilová, Helena (ed.). *Pražská Pallas a moravská Pallas 1902*. Praha: GHMP. 175 – 184.
- Kataniková, Dana 2016. *Umelecká rodina Klímkovičovcov z Košíc*. Diplomová práca. Bratislava: Katedra dejín výtvarného umenia, FIF UK.
- Kovačevićová, Soňa 1987. *Človek tvorca. Pracovné motívy Slovenska vo vyobrazeniach z 9. – 18. storočia*. Bratislava: Veda.
- Kovačevićová, Soňa 2006. *Človek a jeho svet na obrazoch od stredoveku až na prah súčasnosti*. Bratislava: Rak.
- Krekovič, Eduard – Krekovičová, Eva – Mannová, Elena (eds.) 2005. *Mýty naše slovenské*. Bratislava: SAV.
- Krekovičová, Eva 2002. Identity a mýty novej štátnosti na Slovensku po roku 1993. (Náčrt slovenskej mytológie na prelome tisícročí). *Slovenský národopis* 50 (2): 147 – 170.
- Krekovičová, Eva 2005. Výtvarné umenie ako médium verzum naratívne a slovenská národná mytológia. In: Hrabušický, Aurel – Bajcurová, Katarína – Kusá, Alexandra (eds.). *Slovenský mýtus*. Bratislava: SNG. 113 – 123.
- Křížová, Alena 2011. Joža Uprka a lidová kultura. Malíř oslavovaný i zatracovaný. In: Musilová, Helena a kol. *Joža Uprka 1861–1944. Evropan slovákčého venkova*. Praha: NG. 90 – 109.
- Křížová, Alena – Šimša, Martin 2012. *Lidové kroje na Moravě a ve Slezsku. I. Ikonografické prameny do roku 1850*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Lengyel, István 1955. Lyka Károly emlékezéseiből. *Szabad Művészet*, č. 9, s. 580.
- Mednyánszky 2019. *Ladislav Mednyánszky – Denníky. 1877 – 1919*. Eds. István Bardoly, Csilla Markója a Katarína Beňová. Bratislava: SNG.
- Machalíková, Pavla 2019a. Zájem o venkov, lid a lidové umění na prahu moderní doby. In: Winter, Tomáš – Machalíková, Pavla (eds.). *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*. Praha: Arbor vitae. 14 – 35.
- Machalíková, Pavla 2019b: Lidový typ, národní typ. In: Winter, Tomáš – Machalíková, Pavla (eds.). *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*. Praha: Arbor vitae. 36 – 69.
- Machalíková, Pavla (ed.) 2022. *Let s voskovými křídly. Josef Mánes (1820–1871)*. Praha: Kosmas.
- Markov, Jozef 1955. *Slovenský ľudový odev v minulosti*. Bratislava: SVKL.
- Musilová, Helena a kol. 2011. *Joža Uprka 1861–1944. Evropan slovákčého venkova*. Praha: NG.
- Musilová, Helena ed. 2022. *Pražská Pallas a moravská Pallas 1902*. Praha: GHMP.
- Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: J. Otto.
- Petrová-Pleskotová, Anna 1961. *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve. Jozef Czauczik a jeho okruh*. Bratislava: Veda.
- Petrová-Pleskotová, Anna 1966. *Slovenské výtvarné umenie v období národného obrodenia*. Bratislava: SAV.
- Potůčková, Alena 2004. Ohlasy lidové kultury v českém výtvarném umění. In: Potůčková, Alena – Křížová, Alena – Horňáková, Ladislava (eds.). *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*. Praha: České muzeum výtvarného umění. 8 – 13.
- Prah, Roman (ed.) 2000. *Prag 1780–1830*. Praha: Patrik Šimon-Eminent.
- Rapant, Daniel 1950. *Tatrin. (Osudy a zápasy)*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská.
- Riegl, Alois 1894. *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*. Berlin: Siemens.
- Saučín, Ladislav 1962a. *Elemír Halász Hradil a umenie jeho doby*. Bratislava: SFVU.
- Saučín, Ladislav 1962b. *Z novších výtvarných dejín Slovenska. Súbor štúdií a materiálov*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Slivka, Martin – Strelinger, Alexander 1985. *Pavol Sochán*. Bratislava: Osveta.
- Sochán, Pavol 1910. *Kroje lidu slovenského*. Praha: Moravsko-slezská beseda v Praze.
- Škvarna, Dušan 2004. *Počiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraní národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia*. Banská Bystrica: Univerzita M. Bela.
- Švantnerová, Jana. *Leopold Horovitz (1838 – 1917): Stratený – nájdený*. Košice: VSG.
- Telesko, Werner 2006. *Geschichtsraum Österreich*. Wien: Böhlau.
- Trnková, Petra 2012. *Buquyovská krajina*. Praha: Artefactum.
- Urbancová, Viera 1970. *Počiatky slovenskej etnografie*. Bratislava: Matica Slovenská.
- Urbancová, Viera 1987. *Slovenská etnografia v 19. storočí. Vývoj názorov na slovenský ľud*. Matica slovenská.
- Városov, Marián 1956. *Augusta*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- Városov, Marián 1981. *Martin Benka*. Bratislava: Tatran.
- Winter, Tomáš 2019. Sbírký a jejich instalace. In: Winter, Tomáš – Machalíková, Pavla (eds.). *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*. Praha: Arbor vitae. 132 – 153.
- Winter, Tomáš – Machalíková, Pavla (eds.) 2019. *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*. Praha: Arbor vitae.

## FOLKLOR A TRADICE V SOUČASNÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Folklor a tradice. Snad neexistuje tolik významově nejasná dvojice takřka totožných pojmů. Tradice (z latinského *tradere* = předávat) ušla dlouhou cestu od označení předání hmotných statků „z ruky do ruky“ k pojmu, který zahrnuje především myšlenku předávání statků duchovních. Dnešní význam pojmu tradice reprezentuje přirozený způsob nabývání informací a zkušeností prostřednictvím starších generací. Původem anglický pojem *folklore* (*folk* = lid, *lore* = tradice, naučení) v podstatě představuje totéž. Nebo ne?

Podívejme se na slovo folklor optikou širšího společenského okruhu. Určitě se všichni dotazovaní shodnou, že je nedílnou součástí naší kultury. Na to, co v sobě pojem folklor skutečně obsahuje, se však názory různí dle toho, jaké informace se populárně-naučnou cestou dostanou k neodbornému publiku. Termín, jehož badatelský záběr byl původně definován jeho tvůrcem Williamem J. Thomsem výčtem možných zkoumaných ústně předávaných znalostí jako „způsoby, zvyky, obřady, pověry, balady, ...“ (*Letters to the Athenaeum*, 1846), časem postupně sám zlidověl. Je zcela pochopitelné, že se vnímání folkloru v podvědomí širší společnosti poněkud liší od odborného zkoumání hudebních, slovesných, tanečních a dramatických projevů lidové kultury. Svůj prostor v širším pojetí folkloru dostává vedle duchovní kultury i hmotná, která nezastupitelně doplňuje vyjádření tvůrčí dynamiky lidského společenství. Mohli bychom říci, že prvky hmotné kultury se v tomto přístupu k folkloru prosazují vedle těch duchovních velmi výrazně. Většina z nás si jistě ihned vybaví lidové písně a cimbálové muziky (byť co se autentičnosti týče, je našemu folkloru bližší hudba dechová), méně dotázaných pak různá pořekadla, pranostiky, pohádky a pověsti. Vzápětí přichází i prvky materiální pova-

hy od lidové architektury přes kroje až po ornamenty. Bohužel stále platí, že širší veřejnost vnímá jen velmi omezené podobu folkloru – často je pro ně obrazem vesnické kultury před rokem 1900. Takový obraz našeho (a nejen našeho) národního kulturního dědictví má ostatně dlouhou historii. S folklorem je nerozlučně spjata impresie národní hrdosti, jejíž dějiny přímo souvisí s dobou utváření moderních národních států, a tedy s nacionálními otázkami společenské a kulturní identity. Přidáme-li navíc přirozený sklon moderního člověka k tesknění po starých časech, může nám vykristalizovat mýtus – obraz prostého a mírného lidu žijícího v takřka mytické době v krajinách idyllické Arkádie, či chceme-li bájně Hellady.

Odhlédneme-li však od tohoto romantického a dnes již u odborníků z velké části překonaného starožitného názoru zohledňujícího pouze projevy rurální duchovní kultury, zjistíme, že existují i duchovní (a hmotné) projevy kultury městské. I ta má svůj specifický folklor, stejně jako další skupiny současné více atomizované společnosti, jejichž kultura a zvyklosti mají svá specifika ovlivněná různými faktory (místo, zaměstnání, náboženství, trávení volného času...). I dnešní člověk má své zvyky, rituály a kulturní odlišnosti v rámci stále častěji zohledňovaných subkultur. I tak je folklor běžně vnímán spíše optikou romantizované vesnické pospolitosti než jako duchovně kulturní balíček takřka jakéhokoli lidského společenství od obyvatel městské periferie přes horníky, trampy, kutily až po soudobé streetartisty.

Tradice je na tom z hlediska veřejného mínění o trochu lépe. Možná proto, že si tento pojem nespojujeme tolik s idealizací jako u folkloru, možná pro jeho univerzálnost. Pod pojmem tradice se dokáže schovat téměř vše – od léta tradovaného rodinného receptu na kynuté koláče až po pátý ročník pivních slavností. Často se pojem tradice využívá také v uměnovědném slovníku. Tradice tak u uměnovědců bývá vnímána jak ve smyslu duchovním – jako přenos narativů, myšlenek a názorů,

tak i v tom hmotném – jako mezigenerační proces získávání znalostí o postupech, recepturách a technikách. Hovořit v tomto případě o folkloru by historiky umění zcela jistě vůbec nenapadlo. Na rozdíl od folkloru, který je krajně vymezen a limitován, má tradice dle mého soudu problém opačný – užívání pojmu i tam, kde nad tím zůstává rozum stát.

Pokud ale přijmeme myšlenku, že folklor není nic víc a nic míň než sociokulturní konstrukt založený na fluidních vlastnostech lidské tvořivosti, jejíž formy jsou vždy definovány různými společenskými (sub)kulturami obývajícími určitý časový a prostorový segment, zjistíme, že se může folklorem stát téměř cokoli, co projde selektivním sítem naší kolektivní minulosti. Do současnosti se takovému „sociokulturnímu produktu“ stačí „dotradovat“. Teprve toto zjištění mne, coby člověka, který vyrůstal v jednom z center moravského folkloru, osvobodilo od chápání folkloru jako něčeho, co je vnímáno jako nedotknutelné dědictví, byť je v samotné jeho dnešní podobě patrná značná kontroverze. Na jedné straně této neshody stojí všeobecná domněnka autenticity spojená s touhou po zcela autonomních kořenech našeho národa, na straně druhé samotná forma uměleckého, stylizovaného folkloru, který s historickou autenticitou nemá mnoho společného. I tak to nutně neznamená, že by tento zcela autonomní umělecký projev, který dnes předvádějí taneční a pěvecké soubory, nemohl být autentickým folklorem (byť folklorem jedné z dnešních subkultur). Teprve myšlenka folkloru jako široce pojatého „sociokulturního produktu“, jejíž podmínkou je alespoň základní orientace v historii a schopnost hledání souvislostí, nám může ukázat folklor nejen jako prostředníka poznání, který do jisté míry vypráví o tom, jací byli a jsou naši předkové napříč generacemi, ale také o tom, jací jsme my sami. Právě takový živý folklor nás může obohatit o uvědomění vlastní identity skrze vědění předků i o kolektivní paměť, jež se neustále rozrůstá

o nové podněty, ale zároveň nemilosrdně selektuje vše nadbytečné.

V době pokročilé globalizace je takové vědomí kolektivní kulturní historie důležité nejen z hlediska vlastního vymezení se vůči vlivům zvenčí, ale i v rámci jejich přijímání, které je podstatnou součástí zdravého vývoje společností bez patologických faktorů, jako je diskriminace či xenofobie. Na těchto základech také často staví své folklorní reflexe současní umělci. V mnoha případech to nejsou hledači ideálu a prvoplánové krásy, ale více či méně citliví glosátoři společenského a politického dění. V jejich dílech se neobjevuje jen nahodilé užití vizuálních a materiálních prvků lidového umění či doslovné přebírání narativů, ale často vědomá práce s hlubším společenským kontextem (historie, politika, komunita ad.). Folklorní prvky se jim často stávají prostředkem k analýze a komparaci historických, sociálních nebo topografických reálií. To, co jejich tvorbu spojuje, je společnost, tradice a paměť. Každý ale s tímto vstupním materiálem zachází jinak. Často se v jejich dílech skrývá nejednoznačné sdělení. Vedle silného aktivistického přístupu a kritiky se objevují objektivní snahy o hledání společného prazákladu nezávislého na času a prostoru, nebo senzitivní pokusy o vlastní sebeurčení.

Neexistuje jednotný klíč k určení toho, co vede umělce k rozhodnutí uplatnit ve své tvorbě prvky folkloru či lidového umění. Stejně jako většinová společnost vnímají i oni folklor hlavně v jeho rurální podobě, ale jsou si vědomi i jiných jeho podob. Vesnický folklor je ale přitahuje díky mýtu, který se okolo něj v průběhu času vytvořil. Výrazným prvkem jejich prací je konfrontace minulosti a přítomnosti, užívání tradičních prvků v současném kontextu. Někteří z umělců s folklorem v širším pojetí významu, tradicí či kolektivní pamětí pracují soustavně, jiní tyto prvky používají jen příležitostně v návaznosti na souvislosti. Někteří pracují s původními narativy a písněmi, jiní s oděvem, další s autentickou

rukodělnou technikou. U některých je jejich inklinace k folkloru výsledkem výchovy nebo původu. Tak je tomu i u multimedialního umělce Pavla Jestřába. Ve svých audiovizuálních a performativních projektech se tento rodák ze slováckého Dolňácka pravidelně vrací v podobě „krojovaného šohaja“. Toto své alter ego však zasazuje do zcela jiného prostředí

či kontextu. I přes silné rodové vazby k lokalitě a k tradici je tak v jeho přístupu k folkloru cítit kritický odstup a také jistá míra nadsázky.

Jiní autoři se k folkloru naopak vrací v reakci na život v zahraničí. Jednou z takových umělkyní je Tereza Bušková, která žije dlouhodobě v anglickém Birminghamu. Ve své tvorbě se folklorní



Pavel Jestřáb: *Křik kohouta*, 2015



Tereza Bušková: *Hidden Mothers*, 2019–2021 Foto Carl Gibbons 2021. K projektu viz <https://london.czechcentres.cz/program/hidden-mothers-public-art-project-by-tereza-buskova>

tematikou zabývá konstantně. Důležitým uměleckým projevem se pro ni stala performance, v níž často dochází k aktualizaci tradičních rituálů a folklorních motivů. V posledních letech se její performance zaměřují stále více na práci s multikulturní komunitou, kterou spojuje pomocí společných folklorně orientovaných workshopů a uměleckých akcí (silně se zaměřuje především na slovanské lidové zvyky).

Další autorkou, která pracuje s tradicí a folklorem za hranicemi své země, je v Praze žijící umělkyně běloruského původu Rufina Bazlova. Do širšího povědomí se dostala díky svému originálnímu přístupu k běloruským *vyšyvankám* (krojovým vyšivkám červené barvy na bílém poli). Tuto tradiční rukodělnou techniku se Bazlova rozhodla využít pro aktivní vyjádření svobodného názoru na represivní jednání současného vládnoucího režimu diktátora Alexandra Lukašenkina v Bělorusku. Její série *Historie běloruské vyšyvanky* je tak jakousi kronikou posledních

běloruských voleb, jejichž výsledek se běloruští obyvatelé snaží prostě jen přežít. K tomu ostatně odkazuje také slovo *vyšyvanky* (název je takovou běloruskou lingvistickou hříčkou: *vyšyvát'* = vyšívat, *vyšyvát'* = přežívat).

Tolik jen příkladem několik jmen současných umělkyní a umělců, kteří navazují na tradice a dědictví minulých dob. Počínají si tak svobodně, nesvázaní konvencemi veřejného mínění či akademické diskuze, přesto ale zodpovědně. Spíše než neproblematický estetizující aspekt tyto autory zajímá něco hlubšího. Spíše než k ornamentu se většina současných autorů obrací ke kontextu. Folklor a tradice nezjednodušují, naopak vizuální uměleckou formou poukazují na další možnosti, jak je vnímat. Vedle dalších uměleckých odvětví (např. hudba, literatura) se tak i výtvarné umění řadí mezi ty oblasti, které pomáhají širší veřejnosti zamýšlet se nad různými podobami a významy, které naše tradice

a folklor (resp. tradice včetně folkloru) zahrnují. Možná i díky nim se postupně naučíme přestat vnímat folklor jako exkluzivní nedotknutelné synonymum národní tradice, nebo z druhé extrémní pozice jako exotický „svéráz“. Pak už bude jen krůček k tomu, abychom objevili samotnou podstatu folkloru jako materiálního a duchovního produktu lidské společnosti, který se již z principu musí vyvíjet. Stejně, jako se musí vyvíjet naše společnost.

Petra Mazáčová  
(Galerie moderního umění  
v Roudnici nad Labem)

### TANČIT SVŮJ ŽIVOT... ROZHOVOR S JUBILANTKOU DANIELOU STAVĚLOVOU

Doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc. (nar. 14. 2. 1954) se odbornému studiu tance věnuje od 90. let 20. století. Jestliže někdo překročil hranici české taneční folkloristiky, tak jak byla zformována v druhé polovině 20. století, směrem k antropologickému pojetí tance a mezinárodní spolupráci, byla to právě ona. Toto rozšíření oborového pohledu však vždy vycházelo ze znalosti folkloru a tradiční lidové kultury obecně a s respektem propojovalo historické pole výzkumu se současným terénem a s užitím nových metod. Její knižní práce a studie inspirativně obohacují současnou etnochoreologii nejen domácí, ale i zahraniční, a stejně tak její umělecké snahy přinášejí originální choreografickou tvorbu vycházející z českého folkloru. Daniela Stavělová působí v Etnologickém ústavu Akademie věd ČR a jako pedagožka na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění. Z jejích významných odborných počinů v posledních letech lze zmínit především vedení a řešení rozsáhlého grantového úkolu, z něhož vzešla kolektivní monografie *Tiha a beztíže. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století*



Rufina Bazlova: Veřejné vyšívání projektu #FramedinBelarus, Cáchy. Foto Monika Hassel, 2022

v českých zemích (Praha: Academia, 2021), která je prvním souhrnným dílem, jež mapuje fenomén vzešlý ze společenského zájmu o lidovou kulturu, jeho funkce a vývoj, ale především vztah aktérů k tomuto fenoménu napříč generacemi.

**Známe se dlouho, vlastně ještě před tím, než jsme se potkaly v 90. letech na odborné etnologické půdě, kde nás spojila problematika etnochoreologie. Můžeš čtenářům přiblížit, jak jsi vlastně k této specializaci, která je pro tebe páteří profesního i osobního života, dospěla?**

Máš pravdu, je to páteř mého života, ve kterém lze někdy těžko oddělit profesní a osobní zájmy. Kdybych měla skutečně popsat, jak jsem k tomuto totálnímu závazku dospěla, bylo by to na dlouho a hrozí, že se zamotám do vlastní pavučiny významů... Ale je to vlastně souhra náhod a boj protikladů: Vztah k pohybu mě přivedl k různým druhům sportu, ale hudba nakonec rozhodla, že její spojení s tancem poskytuje ještě něco navíc. Jenže ambice věnovat se tanci profesionálně mi neumožnily zdravotní důvody. Ale jak se říká, vyhoď babu oknem, vlez druhým. Tak i ta cesta k tanci se mi znovu otevřela po střední škole, v polovině 70. let – pro mě beznadějná normalizační šed' s výhledem nastoupit tak akorát do Centrotexu, nasadit si klotové rukávy a jako v Kafkově zámku cosi nepochopitelného datlovat do psacího stroje. Byla to tehdy Akademie výtvarných umění, kde skončily mé sny o umělecké tvorbě – zmuchlané a hozené do koše, stejně jako stovky skic, akvarelů a kreseb („Na přijetí na vysněnou vysokou školu, milá slečno, zapomeňte, dokud se nerozhodnete vstoupit alespoň do SSM.“).

Tak jsem zkusila to druhé okno a po několika zcela neuvěřitelných náhodách jsem objevila, že existuje záhadný obor – etnografie. A čím záhadnější, tím více mě přitahovalo rozluštit jeho tajné poslání. Stejně záhadná se ukázala i možnost přihlášení do mimořádného studia, tehdy

taková spíš konspirativní akce s provizorním indexem a s možností navštěvovat některé přednášky. Po roce jsem vykonala řádné přijímací zkoušky – tedy až v podzimním termínu, protože na jaře jsem se rozhodla, že už na to kašlu a že si nenechám zase někým přednášet o tom, že na přijímacím pohovoru nemám provokovat s křížkem na krku. Ale zřejmě někdo vypadl, nebylo dost zájemců, nebo nevím... Ale pozvali mě na podzimní termín a za pár dní jsem se dozvěděla, že jsem přijatá! Dodnes nevím, jak se to mohlo stát. Pak jsem objevila, že etnografie v sobě obsahuje také etnochoreologii, setkání s Hannah Laudovou se pro mě stalo velkou inspirací, začala jsem tancovat ve folklorním souboru, pak ve dvou najednou, přitom s velkou vervou studovala národopis a historii na pražské Filozofické fakultě UK a studium nakonec zakončila diplomovou prací o lidové taneční kultuře.

Tím pohádka skončila a začala realita. Pokračovat aspiranturou bez politického napravení nebylo možné a jako nepolepšitelná jsem nakonec skončila u tance – je to němý sluha, který nelže a nenutí lhát ani druhé. Jako tanečnice

s bohatou praxí v předních českých souborech jsem neměla problém pokračovat ve studiu taneční pedagogiky na pražské HAMU a to mě zachránilo před zlamováním či ubíjením času v partičkách s disidentskými tendencemi, vedoucími často pouze k pasivní rezistenci. Tanec (zejména lidový) se stal mým novým objektem zkoumání, začala jsem jej vyučovat v rámci uměleckého školství, založila jsem svůj vlastní soubor, propojila jej s rodinným životem, zaměřila se na scénickou tvorbu a prožila tak kreativně a smysluplně zbytek normalizačního času. Po roce 1989 přišlo povzbuzení, abych se po dlouhé cézuře od dokončení studia přihlásila do aspirantury v tehdejší Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnes Etnologický ústav AV ČR). Ale až teprve v roce 1992 po restrukturalizaci ústavu jsem mohla do interní aspirantury nastoupit – ve třiceti osmi letech a s třináctiletým zpožděním. Na akademickou půdu jsem tedy vstoupila jako retardovaná, bez jakékoli sebedůvěry, prostě začínala jsem úplně od začátku a styděla se za každou vyslovenou myšlenku. Brzy se však ukázalo, že toto znevýhodnění lze proměnit ve výhodu...

**Tvoje vzdělání, ale také dětství strávené s rodiči v zahraničí Tě dobře jazykově vybavily, což byla cenná devíza při vstupu na mezinárodní etnochoreologickou scénu. I díky Tobě je v rámci činnosti The International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD) silná česká stopa, zároveň jsi také otevřela české prostředí této významné mezinárodní spolupráci. Zajímalo by mne (a čtenáře určitě také), jak dnes vypadá výzkum na poli etnochoreologie, jaké jsou trendy či víze této výrazné mezioborové specializace?**

Tu devízu jsem si záhy uvědomila, když jsem se v roce 1993 poprvé ocitla na mezinárodní konferenci ICTMD v Nitra. Zpočátku mě zachvátila panická hrůza z toho, jak všichni dokážou kultivovaně přednášet a sebevědomě odpovídat



na dotazy, rozklepala se mi kolena a málem jsem utekla. Věděla jsem ale, že bez boje jsem to dosud nikdy nevzdala, takže jsem si zavelela: zhluboka dýchej, ať ten trapas přežiješ! Tanečním krokem jsem se dopravila k mikrofonu a s omluvným úsměvem spustila cosi o folklorním hnutí. Ohlas mě zaskočil – reakce v sále byla velmi vstřícná, téma se setkalo s velkým zájmem a já jsem v tu chvíli pochopila, že snad mám co říct a že lze celkem snadno začít komunikovat v rámci širšího mezinárodního kontextu. Vnímala jsem to ale také jako příkladnou kolegialitu, podanou pomocnou rukou a ochotu přijmout mě mezi sebe. Zjistila jsem zároveň, že to zpoždění, s jakým vstupuji na pole vědy, je vlastně výhodou, protože jsem nebyla zatížená nějakými předchozími schématy. A čím silnější byla má potřeba začlenit se do stávajícího kontextu, tím rychleji jsem vstřebávala nové impulzy. Budovala jsem si svůj odborný profil prostě zcela na zeleném drnu.

V dalším roce pak následovalo sympozium Etnochoreologické studijní skupiny ICTMD, kde bylo přijetí ještě vřelejší, byla jsem okamžitě kooptována do přípravného výboru dalšího sympozia, jehož organizováním jsem byla pověřena a které se konalo v roce 1996 v Třešti. To už se kola naplno roztočila, vstup na toto badatelské pole jsem si náležitě odpracovala, navázala jsem cenné kontakty se zkušenými kolegy, objevila jsem nové zdroje poznání, literaturu, byla to nová univerzita. Začala jsem aktivně působit v tzv. studijních podskupinách zaměřených úžeji na konkrétní problematiku, tehdy to byla zejména Sub-Study Group on Folklore Revival a následně Sub-Study Group on 19th Century Round Dances, jejíž setkání jsem pak opakovaně organizovala a dosud organizuji v Praze. Později jsem se stala vedoucí studijní podskupiny pro Field Research Theory and Methods, která v rámci společných terénních výzkumů ověřuje a diskutuje různé metodologické přístupy ke studiu tance.

V roce 2004 přišlo pozvání stát se členkou stále pedagogické sestavy speciálního intenzivního kurzu financovaného Evropskou unií IPEDAK ERASMUS SOKRATES pro nové etnochoreology, který pak až do roku 2013 pravidelně organizoval Department of Music and Dance univerzity v Trondheimu (NTNU) pod vedením profesora Egila Bakky. To byla další škola života, měla jsem možnost konfrontovat své přednášky s kolegy z devíti dalších evropských univerzitních pracovišť a získat tak přehled o způsobech výuky etnochoreologie a taneční antropologie v evropském kontextu. V té době jsem již (od roku 1994) pravidelně přednášela lidovou taneční kulturu a nově vytvořila kurz taneční antropologie na pražské HAMU. Tím pádem se těchto zahraničních kurzů pravidelně účastnili i studenti HAMU, což se stalo velkým přínosem pro jejich další rozvoj a někteří tím získali cennou devízu pro uplatnění v zahraničí. V současné době se toto studium transformovalo do magisterského studia etnochoreologie a taneční antropologie realizovaného čtyřmi evropskými univerzitami, přičemž Etnologický ústav AV ČR se stal partnerem při uskutečňování tohoto programu jako vědecká instituce. Obnáší to spolupráci formou zvaných přednášek či poskytování supervize stážistům v našem prostředí.

Během těchto profesních let jsem si zároveň uvědomovala, jak je důležité být nejen součástí mezinárodního oborového diskurzu, ale také jej propojit s domácím terénem. Od konce 90. let jsem se rozhodla iniciovat toto propojení organizováním etnochoreologických seminářů, které uváděly na domácí scénu témata společná s mezinárodním badatelským kontextem. Vybírala jsem tzv. velká témata, která rezonovala a doslova vřela na poli ICTMD, semináře se tak postupně věnovaly tématu záznamu a analýzy tanečních struktur, odkrývaly možnosti studia prostředí tance v antropologické perspektivě. Dlouhodobým tématem se pak stalo studium tance jako nástroje ideologie a politiky spojeného s fenoménem



Daniela Stavělová na výzkumu masopustu v Roztokách. Foto Kateřina Černíčková 2016

romantického nacionalismu 19. století či folklorního hnutí 20. století v prostředí totalitního Československa.

Z těchto zkušeností vycházím i dnes, doprovázená ale již celou řadou kolegyň a kolegů, doktorandů a studentů zaměřených na odborná témata, jež jsou osou dnešní etnochoreologie a potažmo antropologie tance, která má široký okruh stoupenců. Dobře je to vidět na narůstající členské základně Etnochoreologické studijní skupiny ICTMD, která se v posledních letech výrazně omladila. Noví zájemci přicházejí se zájmem o aktuální témata procházejícími napříč obory etnologie, sociologie, sociokulturní antropologie i historie, aby skrze studium tanečního projevu pronikli k pochopení širších souvislostí současného světa. Stále aktuální témata jsou tanec a gender, věk, politika, ekonomika, afektivní procesy, kulturní dědictví, revivalismus, možnosti kulturní transmise a transekcionalita.

**Vždycky jsem u Tebe obdivovala právě tu „dvojdomost“, která Ti v etnochoreologii dává nebyvalou erudici: etnologickou znalost a zároveň teorii i praxi tanečního umění. Můžeš nám přiblížit, třeba i na konkrétních příkladech, jak Ti tato devíza pomáhala při Tvé badatelské práci?**

Praktikování tance a zároveň i pedagogická praxe mi vždy poskytovaly jakousi „lehkost bytí“, dodávalo mi to jistotu, že vím, o čem mluvím. Studium skrze tzv. embodiment mi umožňuje snadný pohyb v terénu a rychlé zapojení do tanečního dění, odstraňuje bariéry mezi insiderem a výzkumníkem. Snadno tak ztrácím status výzkumníka a stávám se partnerem aktérů, jsem s nimi na společné lodi, a tak trochu jejich, protože taneční akt je většinou i jakýsi liminální stav duše, kde prožíváme společně i nějaké újmy – tanec je zkrátka vždy tak trochu dřina, bolí z něj tělo, někdy jsou součástí i modřiny. Díky této zkušenosti jsem pak schopná více pracovat také s proximitou tance, tedy s otázkou, jak vzdálenost mezi tančícími ovlivňuje řeč

těla. Umožňuje mi jeho uchopení v mnoha odlišných rovinách, tj. z pohledu tančícího i pozorovatele, což není vždy snadné od sebe rozlišit. A v neposlední řadě také často využívám strategie „nauč mě to“. To znamená, že když požádám aktéra, aby mě naučil svým tanečním praktikám, mám šanci v rámci tohoto procesu proniknout do kognitivní dimenze tančícího, tedy do jeho uvažování o tom, co považuje za správné, v danou chvíli relevantní, jak hodnotí můj projev, co jsem pochopila a co ne, kdy se konečně stávám kompetentní. Je to někdy i hodně zábavné, protože často padnou i velmi neformální metafory jako např. „*vrtíš se jak nudle v bandě, a to tady nelze, musíš při tom vypadat důstojně, jakože to bereš vážně*“... A to už ledacos prozrazuje, ne? To všechno pomáhá odhalit skryté významy a dimenze toho, jak je tanečním projevem manipulováno vždy v nějakém konkrétním kontextu. Má vlastní taneční praxe mi dopomáhá k tomu, že se v takovýchto situacích necítím nepatříčně, ale jako „ryba ve vodě“.

**Hovoříme-li o tanečním umění, nemohu nezmínit i Tvou orientaci choreografickou. Jestliže si dokážu představit, jak je důležitá taneční znalost pro etnochoreologickou práci, není na druhou stranu etnologická průprava limitující pro práci s lidovým tancem na scéně? A pracuješ vůbec ještě s nějakou intencí k lidovému tanci, nebo jsi tuto hranici už překročila?**

Ta intence tam pořád je. Stále se vracím k jakési elementární podobě tance, kterou mám spojenou s tím, co vnímáme jako tradiční lidovou kulturu spojenou s předindustriálním obdobím. Tam se zafixovala a prošla výbrusem tradování neboli procesem přirozené transmise z generace na generaci. A tímto sítím prošly prvky vždy bytostně spjaté s přirozenými schopnostmi člověka používat své tělo k tanci. Je to patrné už u dětí – jednoduše a přirozeně reagují na hudbu spojenou s určitou emocí. Tyto elementární prvky ale můžeme nacházet i v dalších

proměnách tanečního projevu v době moderní, které nemusí být nutně spojené s profesionální dráhou na taneční scéně. Dodnes člověk reaguje pohybem na různé hudební podněty a tyto primární reakce mají společného jmenovatele napříč tanečními kulturami, styly i časem. Tam někde vidím to pojitko, které mi dovoluje tak trochu „míchat“ tradiční vzorce tance s těmi moderními.

Pokud jde o vlastní choreografickou tvorbu, stojím vždy na nějakém milníku, kde naslouchám především intuici, zajímá mě vždy v první řadě obecně lidské téma, pro které ale nalézám přesvědčivé obrazy v lidové hudebně-taneční kultuře. Každá píseň i tanec mají za sebou opakovaně prožitou skutečnost, která je ale skrze tyto tradiční vzorce sdělovaná s mimořádnou, až odzbrojující přímocarostí a upřímností k sobě samému. Na nic si to prostě nehraje... Tam někde je ten můj dialog mezi pravdivostí tvorby a poznáním.

**Ohlédneš-li se za svou, samozřejmě ještě nekončící, kariérou, najdeš tam momenty, kterých si osobně nejvíc považuješ?**

Za důležitý moment považuji dlouhodobou spolupráci s HAMU formou pravidelných akreditovaných přednášek a seminářů. Jedná se zejména o semináře antropologického studia tance, které vedly studenty k samostatným výzkumům, jejichž výsledky pak byli schopni publikovat na stránkách odborných časopisů. Mám na mysli zejména dnes již slušnou řádku monotematických čísel Národopisné revue, kde jsem jako hostující editorka mohla díky nebyvalé vstřícnosti redakce postupně pomoci uvádět vyzrálé studentské příspěvky. Bilance za posledních dvacet let ukazuje narůstající počet článků s tematikou antropologického studia tance v tom nejširším spektru – od studia prostředí folklorního tance až po současnou elektronickou scénu techna a ravy, stejně jako procesy apropriace tanečních projevů jiných kultur v našem prostředí. Studie otvírají pohled na tanec jako na

sociální skutečnost a prostředek nonverbálního sdělení, které umožňuje porozumět aktuální podobě společenských jevů.

**Nedá mi, abych se nezeptala na Tvé další plány, profesní i osobní, pokud je chceš zmínit, a také na to, co bys ráda uvedla na margo současné etnologie či etnochoreologie.**

Život se krátí a tím běží i rychleji, plány je však třeba mít stále, jenom se jimi již nelze zahlcovat. Je třeba vybírat ty, které mají určitou naléhavost. Takovým naléhavým tématem je pro mě osud etnochoreologie, který bývá někdy (a to nejen u nás) nejistý. Různá pracoviště a jejich vedení se k této disciplíně staví proměnlivě. Často se objevuje názor, že tanec je jenom taková povrchní a lehkovážná zábava, ne každý je ochoten připustit, že studium taneční kultury v tom nejširším slova smyslu je relevantním vědeckým oborem v širokém interdisciplinárním spektru, nikoliv úzce vymezeným studiem malé skupiny nadšenců. V jistém období jsem nabyla dojmu, že se konečně podařilo přesvědčit alespoň část odborné veřejnosti o tom, že tato disciplína tu má své místo, v poslední době mám ale znovu pocit, že mnozí by ji nejraději s odpadky vynesli na smetišť. Uvidíme, co se pro to dá dělat. Každopádně nezbývá než věřit, že alespoň výsledky mnohaleté práce přetrvají.

**A úplně na závěr: Co pro Tebe znamená tanec a jaké má místo v životě člověka?**

*Tanec je d'áblův humenec a kolikrát kdo v tanci skočí, tolikrát do pekla kročí, láteřili středověcí mravokárci, ale dějiny ukázaly, že se stále točí! Ten tanec, ó marná libosti, tolikrát opěvovaný lidovými písněmi, má skutečně určitou moc, ať chceme, nebo nechceme. Je to moc, která nepřináší jen slastné okamžiky tančícímu člověku, ale vnáší do společenských procesů patřičné emoce, způsobuje katarze i přemostění, je katalyzátorem změn, zviditelňuje to, co nelze vyslovit slovy. Je všude tam, kde schází jiné prostředky pro*

zdůraznění jakýchkoli identit, příslušnosti či světonázoru různých skupin. Je jenom potřeba tomu umět naslouchat, proto vivat antropologie tance!

\*\*\*

Milá Danielo, děkuji za rozhovor a přeji Ti, kromě štěstí a zdraví, aby Tě tanec stále držel ve své magické moci.

Martina Pavlicová  
(Ústav evropské etnologie FF MU)

## BLAHOPŘÁNÍ ALENĚ JEŘÁBKOVÉ

V březnu letošního roku oslavila devadesáté narozeniny etnoložka PhDr. Alena Jeřábková. Touto zdravicí jí chceme k narozeninám upřímně poblahopřát. Nejprve však, jak je ve společenské rubrice Národopisné revue zvykem, ve stručnosti shrňme jubilatčino curriculum vitae: Alena Jeřábková, rozená Kuncová, se narodila se 23. března 1934 moravským rodičům tehdy pracujícím v Bratislavě. Podobně jako převážná většina Čechů, kteří museli před druhou světovou válkou ze



Slovenska odejít, ráda na své rané dětství v metropoli u Dunaje vzpomíná. Po přestěhování rodiny zpět do Brna se toto město stalo jejím celoživotním bydlištěm, kde se realizovala její odborná kariéra i soukromý život.

Na brněnské univerzitě absolvovala studium etnografie (u prof. Antonína Václavíka) a dějiny umění, přičemž volba etnografie jako diplomového studijního oboru byla mimo jiné ovlivněna členstvím v brněnském folklorním souboru Radost, v němž působila jako vedoucí taneční složky. Vzdělání pak ještě doplnila vysokoškolským studiem knihovnictví na Univerzitě Karlově v Praze.

Alena Jeřábková pracovala v Univerzitní knihovně (1957–1962), v Knihovně Jiřího Mahena (1972–1975) a nejdříve pak působila na Střední knihovnické škole (1975–2003; dnešní Vyšší odborná škola a Střední odborná škola informačních a knihovnických služeb). Několik desetiletí letošní oslavenkyně externě přednášela v Ústavu evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně lidovou oděvní kulturu a svým studentům ukazovala cestu k dalšímu bádání, které by mělo být podloženo studiem muzejních sbírek a písemných a ikonografických materiálů, tedy k bádání poctivému a opřenému o pevné základy. Pozitivně jistě vzpomínají na pedagogické působení jubilatky i absolventi brněnské knihovnické školy.

Z publikační činnosti Aleny Jeřábkové připomeňme tolik potřebné bibliografické soupisy etnografické literatury a studie věnované ikonografii a typologii lidového oděvu, čímž badatelka v moravském prostředí a na moravském materiálu vědomě navazovala na studie Drahomíry Stránské.

Nejzásadnější ze studií Aleny Jeřábkové byly, spolu s úplným soupisem jejích etnologických prací, otištěny ve sborníku *Lidová oděvní kultura. Příspěvky k ikonografii, typologii a metodologii* (Brno: Masarykova univerzita 2014). Publikační činnost jubilatky byla takto důstojně uzavřena. V kontaktu s oborem však



zůstala a zůstává i nadále – nezřídka se recenzování do tisku připravovaných etnologických studií, prostřednictvím dceřiny je informována o dění v brněnském Ústavu evropské etnologie a zajímá se o vývoj etnologie vůbec.

Alena Jeřábková je stále velkou čtenářkou beletrie i naučné literatury a také pravidelnou návštěvnicí hudebních a divadelních představení; vztah k hudbě se v jejím případě neprojevuje jen pasivním poslechem, ale i aktivní hrou na klavír. Kdo před akademickou profesní kariérou upřednostní výchovu dětí a budování zázemí manželovi, toho nemůže odměnit víc než další generace široké rodiny – a jubilantce jsou odměnou a radostí vnuci i pravnuci, které by na prstech jedné ruky nepočítal.

Vážená paní doktorko, za sebe, za absolventy brněnské etnologie i za celou odbornou obec Vám přejeme i další léta prožitá ve zdraví a uprostřed soudržné a milující rodiny.

*Helena Beránková  
(Uherský Ostroh)  
Lenka Nováková  
(Šlapanice)*

### POZDRAV K ŽIVOTNÍMU JUBILEU NADI VALÁŠKOVÉ

Když jsem byl v loňském roce osloven, abych napsal laudatio k udělení čestného členství České národopisné společnosti své dlouholeté kolegyni PhDr. Nadě Valáškové, CSc. (viz *Národopisný věstník* 2/2023), prožíval jsem to nejen s potěšením, ale byl jsem tím poctěn. Vlastně je to pro mne vždycky jistý mimořádný pocit, kdykoliv jsem vyzván, abych se o Nadě Valáškové vyjádřil. A zvláště příjemné je mi to v okamžiku, kdy mám shrnout působení této badatelky v československé národopisné obci u příležitosti jejího letošního významného životního jubilea. Můj přehled představuje pouze slavnostní zkratku, neboť

zevrubnější rozbor byly již vydány. Podstatný soubor faktografie o činnosti Nadi Valáškové včetně bibliografie důležitých prací autorky připravil Zdeněk Uherek (viz *Český lid* 1/2024), nejčastější spoluautor publikací o migračních tématech letošní oslavenkyně.

Nejprve ale považuji za potřebné podtrhnout Nadiny vlastnosti, které z ní činily pracovitou kolegyni s pozoruhodným citem pro detail, který zvláště oceňovali členové týmu, s nimiž se podílela na několika kolektivních projektech. A nebyla to u ní nikdy jen sháňka po jedinečnostech, nýbrž logická síť souvislostí vztahujících se k hlavnímu problému. Z toho pak těžili kolegové, kteří se občas spoléhali na její pracovitost. Prokazovala tak vždy velký dar zodpovědnosti a píle ve prospěch týmu, než se s ním vydala do terénu. Když přičteme k pracovitosti i její povahové vlastnosti, z nichž převládá skromnost a spolehlivost, můžeme se přiblížit k badatelskému profilu této dlouhodobé pracovnice Etnologického ústavu AV ČR.

Avšak hlavní přínos Nadi Valáškové spočíval v samostatné vědecké činnosti. Dokázala nejen s pečlivostí sobě vlastní

připravit potřebnou sumu materiálů, ale hlavně logicky, věcně a přitom střízlivě vystavět na těchto materiálech – ať už archivních, nebo získaných v terénu – svůj text tak, že čtenář mohl jasně rozeznat její rukopis. Zvláště se jí to podařilo při prezentaci jejího celoživotního tématu – studia příbuzenských vztahů. Pravděpodobně to byly její texty o příbuzenských vztazích a rodinné obřadnosti na vesnici v českém pohraničí osídlovaném po skončení druhé světové války, které určily, že se rodině v jinokulturním prostředí po přesídlení bude věnovat téměř výhradně. Soustředila se na skupiny přesídlenců, kteří se hlásili buď ke slovenské, nebo rusínské, popř. ukrajinské národnosti a přesídlili do českých zemí z východu, tj. ze Slovenska, z Rumunska a hlavně z bývalé Zakarpatské Ukrajiny. Naďa Valášková tak přispěla souborem svých článků podstatnou měrou k diskusi, která formovala předmět studia etnických procesů v někdejším pražském Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV.

Imigrační skupiny studovala zejména na Tachovsku a také ve vybraných lokalitách na Broumovsku. Později se začala věnovat přesídlovacím procesům při řízené migraci z území bývalého Sovětského svazu a především migracím českých krajanů z Ukrajiny, a to v letech 1991–1993. Byla výraznou součástí týmů při terénních výzkumech na území českých zemí. Jednalo se o přesídlenecké vlny z prostoru Ukrajiny a Běloruska. K tomu přistoupily výzkumy krajanů přesídlených z Kazachstánu. Vedle toho absolvovala výzkumy v zahraničí – na Zakarpatské Ukrajině, na jihu Ukrajiny, na Krymu, v Rusku a v Kazachstánu. Jednalo se převážně o lokality, v nichž se již v několikáté generaci formoval adaptační proces rodin osob českého původu, z nichž část se připravovala k přesídlení do České republiky.

Naďa Valášková vystoupila se svými příspěvky na mnohých konferencích pořádaných českými organizacemi, počínaje Akademií věd ČR, Českou národopisnou společností, Národním



muzeem nebo různými ministerstvy či Senátem PČR. Vystoupila také na četných konferencích v zahraničí například v Německu, Litvě, Polsku, Bělorusku nebo na Slovensku.

Vedle práce s českými kolegy zpřístupňovala N. Valášková český terén též zahraničním zájemcům, např. japonským vědcům, kteří se v 90. letech pokoušeli hledat paralely adaptačních procesů přesídlenců z Ukrajiny do České republiky s etnickými procesy probíhajícími v Japonsku. Výsledkem této spolupráce byly mj. i studie publikované v Japonsku a samozřejmě v České republice.

Své poznatky pak Naďa Valášková shrnula mj. i v heslech zpracovaných pro kompendium *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska* (Praha: Mladá fronta, 2007, eds. S. Brouček a R. Jeřábek). Jsou to např. hesla „cizinec“, „migrace“, „přistěhovalectví“, „reemigrace“, „repatriace“, „Slováci v českých zemích“, „uprchlík“. Zabývala se také dějinami slovanské etnografie a folkloristiky, kde se zaměřila především na osobnost Františka Řehoře.

Při této příležitosti se sluší připomenout také významná data z životní pouti jubilančky. Narodila se 21. února 1944 v Prešově. Po maturitě se tato rodačka z východního Slovenska vydala za studiem až do Prahy. Stalo se tak proto, že jí nevyšel záměr studovat na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě. Dozvěděla se tehdy, že právě v tom roce (1961) obor národopis nepřijímal studenty do prvního ročníku. Svě rozhodnutí stát se etnografkou nevzdala a podala si přihlášku na stejný obor (etnografii a folkloristiku) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde studium dokončila v roce 1966 obhajobou diplomové práce s názvem *Pribuzenské skupiny v obci Ruský potok*.

Po ukončení studií působila v letech 1966–1970 v muzeu ve Svidníku a v kabinetu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. V roce 1969 získala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy titul PhDr. Po uzavření

sňatku se společně s manželem přestěhovala do Prahy a v roce 1972 nastoupila na zkrácený úvazek do tehdejšího Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Praze. Částečný pracovní úvazek brzy proměnila v plný úvazek odborné pracovnice. Po mateřské dovolené se vrátila do ústavu v roce 1979. Na téma *Rodina v etnicky heterogenních podmínkách pohraniční vesnice* napsala disertační práci, kterou v roce 1983 obhájila a získala titul kandidáta historických věd a stala se vědeckou pracovnicí. Do důchodu odešla v roce 2004 a na akademickém pracovišti pracovala ještě do roku 2015 v rámci konkrétních výzkumných projektů.

Ad multos annos, Naďo!

Stanislav Brouček  
(Praha)

#### ČTVRTSTOLETÍ STUDIA NÁRODNOSTNÍCH MENŠIN VE VÝZKUMNÉM CENTRU EVROPSKÉ ETNOLOGIE V KOMÁRNĚ

Zájem o výzkum enklávních, diasporních a jinak minoritně koncipovaných společenství patří již po dlouhá desetiletí k důležité součásti etnologického diskurzu. I když texty věnované diverzním etnickým menšinám v naší části kontinentu lze diagnostikovat již od raného stádia formování etnologie jako vědecké disciplíny, k prvnímu systematictějšímu rozvoji tohoto zájmu zde došlo především v důsledku překreslení politické mapy střední Evropy po skončení první světové války. Rozpad mnohonárodnostní podunajské monarchie a zároveň vznik řady nástupnických států na jejím teritoriu, které se definovaly jako státy národní, s sebou přinesl i potřebu nově promyslet praxi ochrany menšinových práv. Politický zájem o problematiku národnostních a etnických menšin přispěl k do té doby nebyvalému rozvoji jejich studia, což se nejčastěji odehrávalo v rámci reflexe tzv. jazykových ostrovů, jak byly v dobové dikci označovány národnostní enklávy.

Jistá pozornost byla studiu menšinových společenství věnována i etnografií v období reálného socialismu. V Československu se tak dělo pod vlivem sovětské vědy zejména v rámci tzv. studia etnických procesů. K novému zvýznamnění široce pojaté menšinové problematiky došlo po pádu komunistického režimu. V kontextu tohoto vývoje bylo roku 1996 v Dunajské Středě založeno *Fórum Kisebbségkutató Intézet (Fórum inštitút pre výskum menšin, FIVM)*, veřejná nezisková nevládní a servisní organizace. V institutu, který v současnosti sídlí v jihoslovenském Šamoríně a Komárně, působí čtyřicet šest interních a externích pracovníků. Posláním FIVM je odborný výzkum a dokumentace národnostních menšin žijících na Slovensku, konkrétně se zejména jedná o reflexi jejich historie, kultury, písemnictví a dalších památek souvisejících s jejich existencí. Je pochopitelné, že ústřední pozornost je věnována nejpočetnější národnostní menšině žijící na území Slovenské republiky, slovenským Maďarům. Kromě historie, sociologie a jazykovědy zaujímá významné místo ve spektru odborného zájmu pracovníků institutu také etnologie, která disponuje dokonce samostatným vědeckým pracovištěm.

*Etnológiai Központ* (Výzkumné centrum evropské etnologie, VCEE) zmíněného *Fórum inštitútu* bylo oficiálně založeno 1. října 1997 v Komárně. Pracovníci centra se od počátku soustředili nejen na systematický etnologický výzkum Maďarů žijících na Slovensku, na jejich tradiční i každodenní kulturu, nýbrž i na studium dalších minoritních etnik Slovenska a v nemenší míře na interetnické vztahy a procesy multietnického a multikulturního soužití v oblasti šířeji chápané střední Evropy. Je jen logické, že pracovníci centra od počátku jeho existence usilovali o navázání kontaktů s předními zahraničními představiteli oboru. Díky těmto vztahům bylo možné rozvinout široké spektrum mezinárodní spolupráce zahrnující pořádání vědeckých konferencí, realizaci výzkumných projektů a navázání

kooperace s obdobně orientovanými zahraničními institucemi. Ilustrativní příklad posledně jmenované aktivity představuje kontinuální spolupráce se slovenskými a maďarskými muzei při přípravě a instalaci příležitostných výstav.

Kromě jmenovaných aktivit se pracovníci VCEE kontinuálně věnují i dalším dlouhodobým projektovým záměrům. Mezi nimi lze zmínit vytváření etnografické bibliografie Maďarů na Slovensku, budování archivu drobných sakrálních památek a odborné knihovny, vytváření (maďarské) národopisné databáze (zahrnující archiv rukopisů a dalších nepublikovaných dokumentů), shromažďování a zpřístupňování etnograficko-kulturně-historických sbírek fotografií, včetně audio- a video archivu, dokumentaci hřbitovů jižního Slovenska a evidenci (maďarských) národních symbolů na Slovensku. Je třeba zdůraznit, že tato náročná badatelská činnost je zajišťována pouze díky osobnímu nasazení tří interních a v rámci příležitostných projektů několika dalších externích pracovníků.

Důležitá součást aktivit pracovníků VCEE spočívá ve vydávání ročenky *Acta Ethnologica Danubiana*, která tak navenek představuje – vedle knižních publikací – patrně nejviditelnější badatelský rezultat výzkumného centra. Ročenka systematicky informuje o nejnovějších výsledcích výzkumu lidové kultury maďarské národnosti na Slovensku, zároveň chce ale dát prostor i prezentaci lidové kultury ostatních národů celého Podunají. K sympatické praxi periodika, vycházející pod redakcí Józsefa Liszky a Ilony L. Juhász, náleží důsledná vícejazyčnost – studie jsou publikovány jak v maďarštině a slovenštině, tak i němčině či češtině, případně angličtině. Každý článek je navíc doprovázen shrnutím ve dvou dalších jazycích, čímž je zajištěna širší srozumitelnost jeho základního poselství. V souladu s výzkumnými prioritami VCEE je zaměření jednotlivých studií orientováno od témat tradiční etnologie, jaké představují např. otázky sakrální etnologie, až po zcela aktuální badatelské problémy,

jakými jsou mezietnické vztahy, problematika nacionálních stereotypů apod. Vedle studií jsou v ročence publikovány zprávy o mezinárodních vědeckých akcích, nejrůznější zprávy týkající se obrovského dění a recenze knih o etnografii, evropské etnologii a příbuzných oborech.

Na sklonku loňského roku byl odborné veřejnosti předán již jubilejní 25. ročník ročenky. Podstatnou část přetištěných studií tvoří přepracované příspěvky referátů, které zazněly na mezinárodní konferenci *Samostatnosť a sprostredkovanie (?) Storočie etnológie od roku 1920 v kontexte maďarských a iných menšín v strednej Európe*. Publikované studie, jejímiž autory jsou přední etnologové z oblasti širěji chápané střední Evropy, jsou orientovány jak na teoreticky zaměřená témata, tak na reflexi a interpretaci empirického materiálu. Z teritoriálního hlediska jsou zastoupeny případové studie o etnických minoritách v Maďarsku, Slovensku, Srbsku či Rumunsku. Českého čtenáře zvláště potěší příspěvek maďarsko-rumunských badatelů Jakaba Alberta Zsolta a Peti Lehela s názvem „Banátští Češi. Osídlení, sociální organizace a identita“, který je věnován historii, ale i aktuálnímu vývoji této známé české enklávy v Rumunsku.

Celkově lze konstatovat, že aktivity vyvíjené VCEE v Komárně představují významný příspěvek k evropské etnologii v jejím nejpůvodnějším pojetí. Pracovníci centra se programově hlásí k odkazu takových osobností evropské etnologie, jakými byly Sigurd Erixon, Richard Weiss, Tamás Hofer, Béla Gunda či Hermann Bausinger. Komárenskému Výzkumnému centru se tak úspěšně daří odolávat módním tendencím, které v mnohých akademických institucích řady zemí vedly k razantnímu ústupu od koncepce evropské srovnávací etnologie, vycházející z kontinentální badatelské tradice a nekompromisně stávící na empirických datech získaných autentickou výzkumnou činností.

Petr Lozoviuk  
(Katedra antropologie FF ZČU v Plzni)

## KURZ TANEČNEJ ANALÝZY V TRONDHEIME

V dňoch 15. – 27. 1. 2024 sa v Trondheime na Norwegian University of Science and Technology konal kurz tanečnej analýzy. Záštitu nad ním malo Oddelenie hudby v rámci dvojročného magisterského študijného programu Choreomundus, realizovaného v spolupráci štyroch svetových univerzít. Do programu sa môžu hlásiť absolventi rôznych bakalárskych programov so zameraním na umenie a tanec, popr. študenti iných programov, ktorí sa venujú tancu. K prihláške na tento študijný program je potrebné preukázať nielen vzdelanie, ale aj pohybové nadanie a certifikát z anglického jazyka. Študenti následne absolvujú dvojročné magisterské štúdium na štyroch svetových univerzitách – University of Clermont Auvergne (UCA), Clermont-Ferrand, Francúzsko; Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Trondheim, Nórsko; University of Szeged (SZTE), Maďarsko; University of Roehampton, London (UR), Veľká Británia. Na každej zo škôl prebieha jeden semester.

V Trondheime sa stretlo tridsať študentov „choreomunduscorhot12“ (čo znamená 12. ročník programu), ktorí sú momentálne rozdelení do dvoch skupín – szegedskej a trondheimskej. V rámci intenzívneho kurzu tanečnej analýzy prebehli dva týždne výučby. Prednášky boli zamerané na rôzne témy a prístupy týkajúce sa tanečnej analýzy. Viedli ich pracovníci domácej univerzity Egil Bakka, emeritný profesor v programe tanečných štúdií, Gediminas Karoblis, ktorý sa zaoberá tanečnou antropológiou a fenomenológiou tanca a pohybu, Anne Fiskvik, ktorá prednášala o vzťahu medzi hudbou a tancom, Siri Maeland skúmajúca súčasný tradičný tanec či Ronald Kibirige, ktorý predstavil tradičné tance východnej Afriky. Pozvanými hosťami boli Tomasz Nowak (Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego), ktorého výskumné zameranie je tradičná

hudba a tanec v Polsku, Maria Koutsouba (National and Kapodistrian University of Athens), ktorá prednášala o tradičnom tanci v Grécku a jeho aplikovaní do pedagogického procesu, a Chi-Fang Chao (University of Roehampton, London) s prednáškou o rituáloch a tanci na ostrove Okinawa. Prednášal i absolvent programu Choreomundus Tsehaye Haidemariam, ktorý pracuje s tradičným tancom Etiópie.

V rámci kurzu boli prezentované rôzne prístupy k analýze tanca, študenti si vyskúšali prácu s počítačovými programami na analýzu tanca a taktiež prácu so systémom na zachytenie pohybu (Motion capture). Prednášky boli nielen teoretické, ale prebiehali aj na tanečnej sále, kde sa teória skúšala v praxi.

Absolvovať program Choreomundus počas celého magisterského štúdia je finančne a časovo náročné. Odporúčanie študentom, ktorí sa zaujímajú o tanec (nielen tradičný), je absolvovanie aspoň niektorých častí programu cez rôzne výmenné pobyty. Keďže sa človek stretáva s vyučujúcimi a spolužiakmi z celého sveta, rozširujú sa mu obzory, akými všetkými cestami je možné nazeráť na tanec a ako s ním pracovať vo vedeckej a výskumnej sfére.

Lucia Franická Macková  
(Ústav evropskej etnológie FF MU)

## PĚT VÝSTAV OBRAZŮ K VÝROČÍ LUDVÍKA KUBY

V loňském roce jsme si připomenuli 160. výročí narození malíře, hudebníka, etnologa, spisovatele a sběratele lidových písní Ludvíka Kuby (1863–1956), slavného Čecha, Evropana a velké renesanční osobnosti slovanského světa. L. Kuba věnoval největší část svého života praktickému studiu slovanských lidových písní, krojů a zvyků a bývá považován za zakladatele slovanské hudební folkloristiky. Jeho rozsáhlé život-

ní dílo tvoří sbírka lidových písní všech slovanských národů *Slovanstvo ve svých zpěvech* (15 svazků, vždy jeden pro každý slovanský národ), které badatel v průběhu pětadvaceti let (1884–1929) vydal vlastním nákladem. Dále vytvořil stovky obrazů zachycujících lidové kroje, lidové zvyky a další náměty a také řadu knih a článků ze svých sběratelských cest po slovanských zemích.

Malířské dílo Ludvíka Kuby se ještě nedávno zdálo v České republice nedoceněné, slavnější bylo spíše v jiných zemích. V posledních zhruba deseti letech se ale Kuba opět stává velmi populárním malířem. Možná i díky rozsáhlé retrospektivní výstavě *Poslední impresionista* v Národní galerii v Praze, kterou v roce 2013 připravila kurátorka Veronika Hulíková u příležitosti 150. výročí umělceva narození.

V rámci loňských oslav byla tvorba Ludvíka Kuby jen v České republice ke zhlédnutí na pěti samostatných výstavách. Ve středočeském lázeňském městě Poděbradech – Kubově rodišti a částem námětu jeho obrazů – byly instalovány hned dvě výstavy, a to v Polabském muzeu v Poděbradech a v soukromé galerii Ludvíka Kuby na lázeňské kolonádě.

Výstava v Polabském muzeu nesla název *Ludvík Kuba – aneb neseď na dvou židličkách* a byla zaměřena na obrazy s etnografickou tematikou. Polovina z nich byla věnována výlučně slovanskému Balkánu, druhá část přiblížila Kubova díla ze srbské Lužice. Mladá, agilní kurátorka Veronika Liptáková připravila detailní a propracovanou výstavu maleb krojů a dalších tradičních námětů z kolekce Kubových obrazů zapůjčených hlavně z Národního muzea a soukromých sbírek. Výstava byla vybavena řadou písemných informací, vysvětlujících osobitost Kubou zachycených lidových krojů a tradic (zejm. svatebních a smutečních), českému publiku jinak těžko srozumitelných – např. „polosmutek“ lužických žen nebo „vznášející se nebožtík“ u slovanských muslimů v Bosně. Návštěvníci

především oceňovali, do jakých detailů je každý kroj (každý knoflík a každá výšivka) zpracován se všemi barevnými odstíny a jakou pozornost a úsilí jim Kuba musel věnovat. Rovněž slunečné barvy venkovských motivů jsou obdivovanou stránkou umělceva malířského rukopisu.

Pro výstavu byl připraven také multimediální obsah s písněmi ze sbírek Ludvíka Kuby. V rámci doprovodných programů přednesl odbornou přednášku básník Jurij Luščanskij – vůdčí osobnost lužických Srbů a bývalý představitel jejich střechové organizace „Domowina“, především ale přední světový „kubolog“. Přednášku doprovázela živá hudba z Kubových sbírek v podání Lidové muziky z Chrástu.

Lázeňskou výstavu *Ludvík Kuba – obrazy* v Galerii Ludvíka Kuby připravil kurátor Vojtěch Odcházal jako retrospektivní. Představil umělce jako malíře dvou století a posledního impresionistu. Výstava byla koncipována i jako prodejní, část obrazů tedy byla nabídnuta ke koupi, včetně zřejmě nejvýznamnějšího zde vystaveného obrazu „Zátíší s čínským velbloudem“. Kuba se totiž vedle slovanského folkloru později zabýval také čínským uměním, které řadu let sbíral, a dokonce – to už mu bylo přes osmdesát let – se učil čínský jazyk a kaligrafii. Svoji čínskou sbírku následně věnoval Náprstkovu muzeu v Praze. Na speciálním večeru ji v Galerii L. Kuby prezentovala autorka diplomové práce *Čínská sbírka Ludvíka Kuby v kontextu doby a malířova díla* Lucie Daňková z pražské Univerzity Karlovy. V rámci doprovodného programu zazněly na dalším slavnostním večeru („Ludvík Kuba a jeho Slovanstvo aneb Putování za slovanskou písní“) Kubou zapsané písně v podání pražského profesionálního NeoKlasik orchestru Václava Dlaska.

Na L. Kubu nezapomněli ani v Březnici, městečku na rozhraní jižních a středních Čech, kde malíř rád trávil léto u rodičů manželky Olgy. V březnickém zámku proto dlouhá léta sídlila trvalá expozice jeho obrazů. V roce 2013 byla v bývalé jezuitské koleji na březnickém

náměstí otevřena samostatná Galerie Ludvíka Kuby a díla ze zámku sem byla přenesena. Stálá expozice ve čtyřech sálech prostřednictvím obrazů a životopisných infotabulí mapuje umělcův život, jeho jednotlivá tvůrčí období a různé typy námětů jeho obrazů. Kuba se s velkým zájmem věnoval obyčejnému venkovskému životu – na jednotlivých obrazech poznává dvorky, krajinky nebo polní práce v Březnici a okolí, nechybějí ani portréty významných březnických občanů nebo členů březnické větve jeho rodiny. U příležitosti loňského výročí připravila správkyně Alena Heverová v Městském muzeu rovněž tematickou sezonní výstavu *Otisak štětce nejen v Březnici*, která vedle množství obrazů představila také více než stovku Kubových knih a výstavních katalogů, jakož i jeho cestovní deníky. V expozici byl promítán dnes již legendární film režiséra Jiřího Lehovce *Ludvík Kuba* z roku 1951.

Rozsáhlou výstavu *Ludvík Kuba (1863–1956)* s více než šedesáti obrazy připravilo také Městské muzeum a galerie v Hlinsku. Umělec se sem se samostatnou výstavou vrátil po šedesáti letech. Ludvík Kuba s manželkou v Hlinsku často pobývali v letech 1942–1952. Jezdili sem pravidelně ke svému rodinnému příteli, textilnímu návrháři a malíři-samoukovi Vojtovi Kynclovi, s nímž Kuba maloval. Kyncl o společném období později vydal knihu *Když u nás maloval Ludvík Kuba* (1983). V sále muzea proto zároveň probíhala výstava *Vojta Kyncl – přítel Ludvíka Kuby* zaměřená zejména na díla z období společné tvorby, kdy byl Kyncl Kubou nejvíce ovlivněn.

Výstava Ludvíka Kuby byla sestavena zejména ze zapůjčených obrazů ze soukromých sbírek a jiných galerií. Z uvedených výstav byla nejrozsáhlejší co do počtu vystavených obrazů. Zahrnula průřez celou Kubovou tvorbou, včetně portrétů, krajin, zátiší, folklorních námětů i autportrétů (např. i známý autportrét „Vlastní podobizna: Moje paleta“ z roku 1946, tj. z vrcholného období Kubovy tvorby, nebo proslulou krojovou

studii „Družička z horní Lužice“, v minulosti vydanou i na pohlednicích). Autorka výstavy Šárka Leubnerová připravila

také katalog s barevnými reprodukcemi všech vystavených obrazů a dalšími doplňujícími informacemi.



Výstava „Ludvík Kuba – aneb neseď na dvou židličkách“. Polabské muzeum v Poděbradech. Foto Petra Tesařová 2023



Výstava Ludvík Kuba (1863–1956). Městské muzeum a galerie v Hlinsku. Foto Jaroslav Kuba 2023

Vedle výstav se u příležitosti umělce-va loňského výročí konala řada dalších kulturních akcí, včetně koncertů lidových písní slovanského světa ze sbírek Ludvíka Kuby. V Praze s nimi vystoupily např. i bosenská zpěvačka Aida Mujačić, Polka Ewa Żurakowska nebo Slovenka Světlana Sarkisjan. Probíhaly rovněž vzdělávací programy pro děti.

Pět souběžně organizovaných výstav prezentovalo mimořádný umělecký záber Ludvíka Kuby, zejména když si uvědomíme, že malířství nebylo jeho jediné ani hlavní povolání. Kubovy obrazy dodnes lákají množství návštěvníků a jsou součástí sbírek Národní galerie (119 děl), Národního muzea (78), Galerie Ludvíka Kuby v Březnici (88) a Polabského muzea v Poděbradech (44). Malby, kresby i akvarely se často draží v aukcích a u široké veřejnosti jsou stále populárnější.

Jaroslav Kuba  
(Praha)

## VÝSTAVA „150 LET SNU O MUZEU“ V MUZEU CHEB

Chebské muzeum patří v naší republice k nejzápadněji situovaným. Ve dnech 7. 10. 2023 – 3. 3. 2024 zde byla v přízemních prostorách jeho sídla v Pachelbelově domu otevřena výstava připomínající 150. výročí existence této významné instituce, o jejíž vznik se v 70. letech 19. století zasloužil městský archivář Georg Schmid (1844–1885), od roku 1869 správce chebského archivu a knihovny. Výstava podrobně mapovala historii muzea na panelech, a to s minimem trojrozměrných exponátů. Tím, že její autoři zasadili vývoj muzea do širšího kontextu dějin našeho muzejnictví, nejen že splnili poznávací funkci výstavy, ale podpořili i hrdost současných obyvatel na město, které v našich dějinách sehrálo nejednu významnou roli.

Z panelů se návštěvník mj. dozvěděl, že G. Schmid usiloval v mnoha člancích

na stránkách *Egerer Zeitung* (Chebských novin) o získání prostoru pro prezentaci cca 700 sbírkových předmětů, většinou darovaných obyvateli Chebska. Obecní výbor roku 1873 uvolnil pro tyto účely prostor v prvním patře zadního traktu tzv. Městského domu (dnešní muzejní budovy), který byl do té doby využíván obchodní a živnostenskou komorou. Ke shromáždění exponátů a otevření muzea došlo rok poté. Muzeum vzniklo sloučením archivu, knihovny i uměleckých a přírodovědeckých sbírek. Stejně jako podobné instituce v Kraslicích (1867), Karlových Varech (1870) a následně v Českých Budějovicích (1875) či v Mariánských Lázních (1887) se stalo jedním z prvních muzeí mapujících život českých Němců. Prvního muzejního průvodce vydala roku 1892 publicistka Maria Glocker, píšící pod pseudonymem Ernst Stirner, druhý připravil v roce 1901 vlastivědný pracovník Alois John (1860–1935). O pět let později bylo pořízeno i první fotoalbum. V roce 1907 vznikl požár, při němž došlo v tzv.

měšťanské a cechovní místnosti ke zničení všech vystavených předmětů. Požár poškodil také další prostory.

Pozornost byla na panelech rovněž věnována významným osobnostem spjatým s muzeem. Např. archivář Karl Siegl (1851–1943), autor cca 200 článků o dějinách Chebu a Chebska, strávil zpracováním archivních materiálů plných čtyřicet let. Inicioval vůbec první inventarizaci cca 3 300 sbírkových předmětů, získal pro muzeum další prostory a cenný materiál z pozůstalosti valdštejnského sběratele Hermanna Hallwicha (1838–1913), k 50. výročí muzea připravil pamětní tisk o jeho historii.

Ve výběru z 6 000 položek byla v době před první světovou válkou spolkem Unser Egerland prezentována veřejnosti etnografická sbírka lékaře Müllera. Bohatá byla rovně archeologická sbírka či kolekce hudebních nástrojů, neméně vzácný byl i archivní materiál a exponáty ze zahraničí, mezi nimi např. egyptská mumie, nálezy z Pompejí, lovecká brašna z Grónska, dále předměty pocházející od tepelských premonstrátů (sochy, obrazy, umělecká díla, vycpaniny, předměty získané díky misi v Kongu) aj. Bohužel po roce 1945 se z těchto sbírek zachovaly jen zlomky.

Nová perspektiva se pro chebské muzeum otevřela po první světové válce. V roce 1919 byl založen Svaz československých muzeí vlastivědných, jenž zpočátku zahrnoval čtyřicet šest institucí, posléze po roce 1924 sdružoval všechny typy muzeí. V roce 1922 vznikl Svaz německých muzeí (Verband der Deutschen Museen für Heimatkunde in der Tschechoslowakischen Republik). Měl jednaděadesát členů a sdružoval všechna německá muzea na území českých zemí a Slovenska.

Další na výstavě představenou osobností byl archivář Heribert Sturm (1904–1981), který nastoupil do vedení v roce 1934. Stanul tak před úkolem realizovat novou výstavu k 300. výročí Valdštejnovy smrti. Ta byla slavnostně otevřena 25. 2. 1934 a významně přispěla k podpoře



*Součástí mužského a ženského kroje z Chebska. Na stěnách výšivky zdobící okraje rukávů, v chebském nářečí „muadln“.*  
Foto M. Ulrychová 2023

prezentace Chebu jako Valdštejnova města. Při této příležitosti byla vybudována nová stálá expozice.

Opomenut nebyl ani stříbrský rodák Josef Hanika (1900–1963), který na přelomu let 1938 a 1939 v prostorách chebského františkánského kláštera vybudoval etnografické muzeum. Expozice věnovaná národopisu německého etnika západních a jihozápadních Čech s důrazem na Chebsko byla otevřena 30. 6. 1940 a zaujímala 15 výstavních sálů, přilehlé předsíně, spojovací chodby a schodiště.

Další část výstavy o historii chebského muzea byla věnována turbulentní poválečné historii (expoziční místnosti sloužily coby provizorní ubytování pro válečné uprchlíky, 14 beden s exponáty putovalo do americké okupační zóny, ale díky archiváři Heribertu Sturmovi byly navraceny atd.). Mnohde autoři výstavy postupovali spíše od obecného k jedinečnému (zrušení všech spolků včetně muzejních v 50. letech, zákon o muzeích a galeriích z roku 1959 aj.), čímž sledovali zásahy poválečné kulturní politiky do struktury instituce, její status, členění a funkci. Uvedena tak byla např. jména prvního poválečného správce Jana Kubína (od 20. 7. 1945), jeho následovnice sběratelky pověstí Miry Mladějovské (od 7. 4. 1946), připomenuto bylo opětné zpřístupnění muzea veřejnosti (1946) a vybudování nové expozice věnované především slovenské archeologii, městským cechům a řemeslům, osudům Albrechta Valdštejna, nově pak dělnickému hnutí (1956).

Změna po roce 1990 znamenala pro chebské muzeum navázání spolupráce s německými sousedy. V roce 1995 instalovaná expozice dodnes tvoří výraznou část návštěvnického okruhu. V roce 2019 byla nově otevřena stálá expozice hudebních nástrojů v Lubech, centru tradiční nástrojařské oblasti. Výstava k výročí muzea připomenula i akce, jimiž se muzeum opakovaně podílí na městských festivalech (adventní trh, masopust, velikonoční jarmark, knihobraní, muzejní noc apod.) a na organizaci dožíněk

v revitalizovaném hrázdném statku v Milíkově, podtrhla rovněž význam muzejní pedagogiky. Od roku 2003 muzeum organizuje cyklus přednášek či tematické vycházky do přírody.

Autoři výstavy se svého úkolu chopili svědomitě, překvapila mne nicméně absence popisů u trojrozměrných exponátů, které nejvíce zaujmou pozornost veřejnosti. U figurín ve skleněné vitríně šlo poměrně snadno vytušit, že se jednalo o ženskou a mužskou podobu chebského kroje, u výšivek to však bylo složitější. Že by už toto základní pravidlo výstavnictví bylo zbytečné?

Marta Ulrychová  
(Plzeň)

## VÝSTAVA LIDOVÁ ZBOŽNOST V MUZEU STIFTLANDU V HORNOFALC-KÉM WALDSASSENU

Cisterciácký klášter ve Waldsassenu (zal. 1133) byl od počátku pokládán za duchovní protipól Chebu, významného



Současná „klášterní práce“ Marianny Grzesiny.  
Foto Stiftlandmuseum Waldsassen 2023

říšského města a obchodního centra rozsáhlého Chebska. Klášter založil dokonce tři filiace – v německém Bronnbachu (1153), českém Sedlci (1143) a Oseku (1194). Vysokou prestiž cisterciákům zajistil římský král Konrád III., když klášteru propůjčil status „říšské bezprostřednosti“. Svě výsadní postavení však cisterciáci začali ztrácet poté, co Chebsko získal Jan Lucemburský. Historie kláštera byla dosti turbulentní. Když se na základě augšpurského míru (1555) Horní Falc stala protestantskou doménou, klášter sice formálně přežíval, ale sloužil ve Stiftlandu jako sídlo kurfiřtské administrace. Roku 1571 byl zrušen a o jeho fyzickou likvidaci se za třicetileté války postarali Švédové.

Zásadní obrat nastal v období rekatalizace, kdy byla Horní Falc natrvalo připojena k Bavorsku. Do Waldsassenu přišli noví řeholníci (tentokrát z bavorského Fürstenfeldu) a renomovaný pražský stavitel Abraham Leuthner zde začal budovat nový kostel. Na jeho výzdobě se kromě Italů a Němců podíleli i umělci z Čech: stavitelé Georg, Kryštof a Leonard Dientzenhoferovi, malíř Jean Claude Monnot, rodem Burgundán, autor fresek Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu či z Tachovska pocházející Eliáš Dollhopf. Varhany zde stavěli Wenzel Starck z Lokte a tachovský Josef Gartner. Konečně spojení s českými zeměmi symbolizuje i zvon odlitý Janem Josefem Pernerelem z Plzně.

S obnovením opatství souvisí i kult svatých ostatků a mučedníků. V letech 1688–1765 získala bazilika Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Evangelisty deset ostatků křesťanských mučedníků vyzdvížených z římských katakomb. Při prezentaci jejich kosterních pozůstatků ve skleněných relikviářích, dnes umístěných na bočních oltářích, se při jejich výzdobě uplatnilo umění provazníka Adalberta Edera (1707–1777), rodáka z nedalekého Tirschenreuthu. Výstava, kterou připravilo Muzeum Stiftlandu ve Waldsassenu (28. 10. 2023 – 7. 1. 2024), byla pojata jako pocta tomuto lidovému umělci a jeho „klášterní práci“,

k níž se v současnosti vrátily tři místní ženy – Marianna Grzesina, Franziska Möhwaldová a Gabriela Salomonová.

Eder složil v roce 1733 řeholní slib a vstoupil do cisterciáckého kláštera ve Waldsassenu. Ve výrobě filigránových ozdob byl sice autodidaktem, nicméně svými klášterními výrobky vytvořil specifickou techniku výzdoby tamních relikvií. Používal stříbrné a zlaté drátky, perly, imitace drahokamů, z nichž vytvářel květy, ornamenty podobající se palmám či výrazné oblouky do tvaru písmene S a C. Některé ornamenty nesou speciální názvy, např. *Himmelsleiter* (žebřík do nebe), *Pfauenfeder* (paví peří) či *Ederschlinken*.

Po Ederově smrti v roce 1777 se tyto složité techniky neprováděly, nicméně dnes se jim věnují výše jmenované ženy. Jejich „klášterní práce“ provázely v podobných skleněných vitrínách devocionálie z poutních míst Mariahilf, Amberg, Příbram, Mariazell, Altötting aj., dále lourdská jeskyně ze Schwannndorfu z počátku 20. století, podmalby na skle

z rakouského Sandlu, figurky z jesliček, dřevěné a porcelánové figurky svatých, ale také růženec a modlitbiční kniha pro nevěstu, nádobí k primici z Bavorského lesa (1850), domácí kroupky z různých materiálů (porcelánu, skla, cínu, keramiky, umělé hmoty). Většinou se jednalo o předměty z 19. století, původ mnohých však zasahoval hlouběji do minulosti. K vzácným exponátům patřily i „Geduldflaschen“ (lahve trpělivosti, ploché či kulaté) obsahující miniaturní scény Kristova utrpení. Jejich název je odvozen od trpělivosti, s níž tvůrci těchto scén museli vkládat jednotlivé části skrz úzké hrdlo. V závěru expozice vystřídala tyto drobné předměty instalace selské jizby se stolem, lavicemi, židlemi, misníkem a svatým koutem.

Muzeum Stiftlandu, které příští rok oslaví padesát let, má pro podobné výstavy z čeho čerpat. Jednak má bohatý depozitář, jednak spolupracuje s mnoha soukromými sběrateli. Ve snaze ukázat, jak v 19. století probíhal život na venkově

a v malém městě, se i ve stálé expozici snaží vystavit maximum. Rozhodně stojí za návštěvu. Vzhledem k blízkosti hranic zde najdeme mnoho věcí společných s každodenností, jejíž obraz se na naší straně snažíme rekonstruovat jen s velkými obtížemi.

Marta Ulrychová  
(Plzeň)

## 4th SYMPOSIUM OF THE ICTMD STUDY GROUP ON MUSIC AND DANCE OF THE SLAVIC WORLD (Prague 2023)

V dňoch 5. – 7. 10. 2023 sa v Prahe uskutočnilo 4. sympóziu študijnej skupiny pre hudbu a tanec slovanského sveta pracujúcej v rámci Medzinárodnej rady pre hudobné a tanečné tradície (Study Group on Music and Dance of the Slavic World of the International Council for Traditions of Music and Dance). Hlavným organizátorom bol Etnologický ústav AV ČR v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou AMU. Priestory Lichtenštajnského paláca poskytli počas troch dní dôstojné zázemie pre 31 prednášajúcich z jednásti krajín. Sympóziu bolo obsahovo veľmi pestré, rozdelené na 4 hlavné panely, v ktorých zúčastnení reagovali na súčasné tendencie a problémy z oblasti tradičnej ľudovej hudby i tanca. Príspevky osvedčenej politicko-spoločenskej a výchovno-vzdelávacej oblasti tentokrát vzácně obohatila aj téma vojny a násillia, výrazne rezonujúca práve v dnešných časoch. Nasledujúci text stručne sumarizuje prezentované referáty.

V prvom panelovom bloku dominovali témy identity, politiky a dedičstva v kontexte tradičnej hudby a tanca. Úvod patril Daniele Stavělovej s pohľadom na varianty obnovovania folklóru ako témy vedecko-výskumného záujmu. Na ukázkach konkrétnych príkladov zo Slovenska predviedla Mojca Kovačič proces heritizácie ľudovej hudby. Mariusz Pucia poukázal na využitie nahrávok pre možnosti archivácie



Ukázky „klášterní práce“. Foto Stiftlandmuseum Waldsassen 2023



hudobnej tradície v poľskom Sliezsku. V migračných prúdoch ruského etnika vynikla ľudová pieseň, ktorú Svetlana Stepanova považuje za výrazný činiteľ zachovania národnej identity. Jana Tomková svojím príspevkom cielila na hudobný aspekt etnickej identity Rusínov v prostredí severovýchodného Slovenska. Matěj Kratochvíl ilustroval vzťahy medzi hudbou a identitou počas neformálnych stretnutí muzikantov z Čiech a Moravy. Katarzyna Skiba sa zamerala na umeleckú tvorbu poľského štátneho profesionálneho telesa Mazowsze, čím poukázala na reprezentáciu národnej kultúry v scénickom prostredí. Bieloruský súbor piesní Žuravinka z lotyšského mesta Ventspils predstavil Zigurds Ete. Na príklade živej tradície festivalov súčasnej ľudovej hudby z oblasti Dolného Sliezka vyzdvihla Gabriela Gacek translokálne kultúrne dedičstvo postmigračného regiónu. Slovinská etnochoreologička Rebeka Kunej predviedla unikátnu tanečnú tradíciu v údolí Resia. Podobami scénického folklorizmu v modernej ukrajinskej kultúre sa zaoberala Larysa Lukashenko. Na tú nadviazala jej krajanica Iryna Fedun, ktorá sa bližšie pozrela na koncept profesionality v ukrajinskej ľudovej inštrumentálnej hudbe. Cez výskum a rekonštrukciu sa v lokalite Uherského Hradišťa pokúsila znovu objaviť stratené formy obradu čepčenia nevesty Michaela Šilhavíková. Podobný postup zvolila aj Tanja Halužan pri svojej téme oživenia hudobnej tradície v chorvátskom údolí Sutla. Otázky vplyvu tradičnej ľudovej kultúry na životný štýl súčasnej generácie v Poľsku sa pokúsila zodpovedať Maria Małanicz-Przybylska. V predposlednom príspevku uviedol Drago Kunej diatonickú gombíkovú harmoniku ako výrazného reprezentanta tradičnej inštrumentálnej hudby v Slovinsku. Záver patril Zite Skořepovej a význame detskej speváckej súťaže v kontexte zachovávaní regionálnej identity i kultúrneho dedičstva v Česku.

V druhom panelovom bloku rezonovali najmä témy využitia tradičnej ľudovej hudby a tanca v pedagogickom

processe na rôznych stupňoch vzdelávania. Na začiatku sa predstavila dvojica Iryna Dovhaliuk a Lina Dobrianska, ktorá prezentovala moderné spôsoby edukácie v etnomuzikológii na Ukrajine. Kateřina Černíčková sa zamýšľala nad využívaním hudby a tanca mimo autentického prostredia folklórneho hnutia. Zmapovať eventuality výučby prejavov tradičnej ľudovej kultúry prostredníctvom predmetu regionálna výchova na slovenských základných školách sa podujala Jana Ambrózová. Gergana Panova-Teakath prítomných oboznámila s aplikáciou tradičných tancov z domova i zahraničia v tanečnom vzdelávaní na akademickej pôde v Bulharsku a Nemecku. Zaujímavou ukážkou etablovania a výskytu rôznych foriem polky v Číne prispela Lili Wen. Príjemným spštením sympózia bol film Petra Nusku nahliadajúci do prostredia rómskeho etnika v kontexte etnomuzikologickej vedy. Katarína Babčáková popísala možnosti progresívneho prístupu k výučbe slovenského tradičného ľudového tanca na formálnej i neformálnej úrovni. Záverom druhého bloku sa Laura Kolačková podelila o nové poznatky využitia moderných technológií a sociálnej siete na príklade projektu Súboriáda ako jedinečného spôsobu zachovania činnosti folklórnych kolektívov počas pandémie.

Posledné dva panelové bloky boli, čo sa do počtu referátov týka, menej početné, avšak netratili na svojej kvalite. V treťom celku bola ústrednou témou skúsenosť a reprezentácia vojny i násillia v hudbe a tanci v slovanský hovoriacich krajinách. Na úvod Ulrich Morgenstern upozornil na fenomén násillia v kultúre cez nové prístupy v etnomuzikológii. Analýza mládežníckeho folklórneho hnutia od Olgy Velichkiny zameraná na ľudovú hudbu priniesla informácie o zmenách v kultúrno-politicko-spoločenskom dianí v Rusku. Príležitostiam na aktivizáciu obrodeneckých hnutí v tradičnej ukrajinskej hudbe sa venovala Anastasiia Mazurenko, pričom ich vníma ako rozvojový faktor národnej identity.

Záverečný blok ponúkol témy s novým pohľadom na vedecký výskum. Łukasz Smoluch predostrel opodstatnenosť a význam fonografických zbierok pri výskume poľskej tradičnej hudby. Zdeněk Vejvoda zdôraznil potrebu revízie typológie ľudových piesní a melódii v zmysle nového výskumu českého hudobného typu. V závere predstavila Lucia Franická Macková zachované podoby chorovodných tancov a spevov zo slovenskej obce Selec, ktoré sa realizovali na sv. Juraja, čo bol deň, kedy sa prvý raz vyhánal dobytok na pašu.

Opodstatnenie sympózia deklaruje početný záujem zúčastnených. Rozsiahle tematické spektrum ponúкло solídny priestor pre prispievateľov z rôznych typov inštitúcií. Nechýbala ani podnetná diskusia. Prínosným sa tak okrem získania kontaktov v odbore stalo aj rozšírenie doposiaľ známych či nadobudnutie nových teoretických poznatkov.

*Matúš Ivan  
(VŠMU Bratislava)*

**JIŘÍ ŠKABRADA: NÁSTIN VÝVOJE VESNICKÝCH PŮDORYSŮ A PLUŽIN V ČECHÁCH. K VÝPOVEDNÍ SCHOPNOSTI MAP STABILNÍHO KATASTRU. Brno: SOVAMM, 2022, 347 s.**

Vývoj vesnických půdorysů a plužin je velmi složité téma s řadou nevyjasněných problémů, recenzovaná publikace navíc zpracovává opravdu velký geografický prostor. Dalo by se tedy očekávat, že za přípravou takové knihy bude stát celý kolektivy autorů. Práce je ale dílem jediného autora. Je jím Jiří Škabrada – architekt, vysokoškolský pedagog, pracovník státní památkové péče, jeden z našich předních odborníků na lidovou architekturu.

Mnohaleté zkušenosti J. Škabradu z řešení stavebněhistorických průzkumů několika stovek staveb a konkrétních terénních situací tvoří dobrý základ ke

zpracování knihy podobného tématu a rozsahu. Současně je nutno podotknout, že doposud neexistovala práce, která by tuto oblast dostatečně uspokojivě řešila. Dílo jsem tedy otvíral s velkými očekáváním. Byl jsem zvědavý, jak si jediný autor poradí se všemi problémy a zda v knize najdu odpovědi i na množství mých vlastních otázek v souvislosti s vývojem sídel.

O tom, co lze od publikace očekávat, si čtenář udělá poměrně jasno hned po přečtení autorovy prezentace záměru, uveřejněného (až) na s. 29.: „*Předložená práce pojímá vývoj vesnických půdorysů a plužin jako součást dějin architektury, přesněji urbanismu, a to ve smyslu sledování organizace výstavby a využití území – ideálních konceptů, reálných možnosti provedení a pozdějších proměn. To odpovídá autorské přípravě spíše technického typu s převažující složkou historie architektury či stavitelství. Proto se v tomto spisu nedá očekávat novátorská práce s písemnými ani archeologickými prameny; půjde pouze o jejich převzatý výběr s případným doplňováním interpretací, a zejména průmět do sídelních situací, reálných nebo zprostředkovaných pomocí záznamů na mapách stabilního katastru.*“

Publikace je poměrně logicky a přehledně členěna do šesti oddílů. Ty jsou následně atomizovány na několik desítek dílčích témat. Ač by se mohlo zdát, že je tímto kniha příliš rozdrobena, fakticky tak získává charakter učebnice a badatel se tak může velmi rychle orientovat a vracet ke konkrétním problémům, tezí a příkladovým vyobrazením. To je rozhodně přínosné, protože se nejedná o dílo, které si přečtete jedenkrát, ale určitě se k němu budete vracet opakovaně.

V úvodní kapitole autor shrnul dosavadní stav bádání, stávající metodiku a představil vlastní metodické principy. Zásadní posun ve výzkumu oproti minulosti dnes tkví v masovém zpřístupnění historických map a dalších archiválií v on-line prostředí, čímž se výrazněji

zvýšila efektivita práce při srovnání různých katastrů napříč českými zeměmi a současně možnost rychlé konfrontace současného stavu konkrétních vsí se staršími prameny.

V druhé a třetí kapitole J. Škabrada postupně řeší otázku stability vesnických půdorysů i plužiny a jejich mladší proměny, přičemž podrobně rozebírá dosavadní i vlastní hypotézy. Problematiku řeší opravdu celistvě, všímá si všech podstatných faktorů, jako jsou sociální členění vesnice, změny v souvislosti s přechodem na emfyteutický systém, obnova stavebních situací po zániku části, nebo celé vesnice, zakládání vesnic, rozparcelování dvorů, posun linií zástavby či vliv komunikací na drobné úpravy v intravilánu.

Velmi zajímavá je čtvrtá kapitola, která je zaměřená na historické vyměřování vsí. V této části se autor pokusil určit pravidelnosti v souvislosti se stanovováním ploch při zakládání vesnic. Čtenář se tak dozví poměrně obsáhlé informace o pravděpodobném využívání pražských loktů, vídeňských sáhů, zemských provazců v konkrétních případech. J. Škabradovi se také podařilo objevit určitá pravidla zejména v šířkách parcel, což může výrazně pomoci pochopit proces vyměřování vesnic.



Pátá a šestá kapitola jsou věnovány vývoji půdorysů sídel a plužin ve středověku a v novověku. Autor podrobně chronologicky rozebírá jednotlivé jevy, přičemž se postupně věnuje všem půdorysným typům sídel i plužin. Byť J. Škabrada uvažuje v duchu evolucionismu o vývoji od jednodušších jevů ke složitějším, je si dobře vědom úskalí a k problémům přistupuje velmi obezřetně. Vývoji středověké a novověké zástavby je věnováno poměrně velké množství prostoru. V kontrastu k tomu bohužel zcela absentují informace k vývoji zástavby a parcelace v nejmladším období cca od druhé poloviny 19. století do současnosti. Tato tematika mohla být do knihy dle mého názoru rovněž zahrnuta, jelikož i ve 20. století by se našlo několik fenoménů, které jsou zcela zásadní pro jasné pochopení vývoje vesnických půdorysů a plužin.

V závěru autor shrnul hlavní teze práce i zásadní nevyřešené problémy a naznačil, kterým fenoménům by bylo vhodné věnovat ještě pozornost. Z hlavních závěrů tak lze vypíchnout požadavek na ověřování teorií v archivních pramenech a důraz na archeologický výzkum, a to nejen v polohách zaniklých středověkých vsí, ale též v intravilánech současných vesnic, kde dochází při výstavbě rodinných domů mnohdy k narušování archeologických situací zcela bez odborného dohledu. V knize nechybí anglické a německé shrnutí, místní rejstřík, seznam pramenů, literatury a soupis obrazového materiálu. Především na obrazovém materiálu tvořeném hlavně z reprodukcí map stabilního katastru je konečkonců celá publikace postavena.

Jádro práce J. Škabradovy tkví v důsledném srovnávání tereziánského katastru s mladšími katastry v konfrontaci s písemnými prameny a aktuálním stavem v terénu. Koncept své publikace zaměřil na důkladnou analýzu vesnic v Čechách, analogicky ale řeší i řadu otázek a konkrétních případů na Moravě a ve Slezsku. Díky obrovskému

množství nastudovaného materiálu byl schopen najít určité logické modely, které byly typické pro zakládání vsí v jednotlivých dějinných epochách. Současně zvládl vývoj zástavby a plužin interpretovat i v případech, kdy by to bylo bez těchto komparačních zkušeností prakticky nemožné.

J. Škabrada ve své práci představil nejen obecná pravidla a tendence, ale nastínil také řadu obecných problémů. Prezentuje i celou řadu pozoruhodných případů konkrétních vesnic, kde zůstává množství problémů nedořešených, a které vyžadují další pozornost. Jeho kniha tedy může posloužit i jako inspirace pro hledání budoucích výzkumných témat. Všechny teze práce jsou logicky vysvětlené. V situacích, kdy není dostatek průkazného materiálu, se autor snaží předložit svoji hypotézu, jak se daná vesnice mohla vyvíjet na základě dostupného materiálu. Tyto části textu jsou rovněž zdařilé a metodicky návodné pro další badatele, jak se mohou analogicky pokusit rozklíčovat problémy u jejich katastrů. Současně jsou ony teoretické modelace vývoje dobře popsány, takže mohou být v budoucnu konfrontovány s novými zjištěními archeologických či písemných pramenů.

Škabradova kniha je opravdu inovativní a edukativní, díky obrovskému množství detailně popsaných map vyniká i svou názorností. Jsem přesvědčen, že najde uplatnění jako učebnice či základní studijní materiál pro všechny, které vývoj vesnic zajímá. Práce byla oceněna v anketě České národopisné společnosti, kde získala první místo v kategorii publikace roku 2022. Téma vývoje vesnických půdorysů a plužin v českých zemích získalo tímto vydavelským počinem základní, doposud chybějící výchozí literaturu. Téma však rozhodně není uzavřeno, ba naopak, jsem přesvědčen, že kniha zásadním způsobem posune další badatele v jejich výzkumu vývoje konkrétních obcí.

*Roman Malach  
(Muzeum regionu Boskovicka)*

## DOMY A JEJICH OBYVATELÉ. KNIŽNÍ EDICE VĚNOVANÁ HISTORII MĚSTA VESELÍ NAD MORAVOU

Veselské kulturní centrum, finančně podporované městem Veselí nad Moravou, vydává od roku 2013 edici věnovanou historii města, která dosud obsahuje jedenáct svazků:

Groš, Vladimír – Futák, Peter – Gajdorus, Oldřich: *Veselské Chaloupky. Původní zástavba a její obyvatelé*. 2013;

Kozumplík, Miloš: *Veselské kostely a drobné sakrální památky*. 2014;

Futák, Peter – Hermanová, Hana: *Chorynští z Ledské. Příběh posledních majitelů veselského panství*. 2015;

Groš, Vladimír – Futák, Peter: *Bartolomějské náměstí. Původní zástavba a její obyvatelé*. 2016;

Groš, Vladimír – Futák, Peter: *Staré město Veselí. Původní zástavba a obyvatelé Kožešnické ulice, Rybníčku a Benátek*. 2017;

Groš, Vladimír – Futák, Peter – Minařík, Jiljí: *Židovské rody ve Veselí nad Moravou*. 2018;

Groš, Vladimír: *Předměstí I. Původní zástavba a obyvatelé veselského Předměstí. Klášterní ulice*. 2019;

Groš, Vladimír: *Předměstí II. Původní zástavba a obyvatelé veselského Předměstí. Korzo*. 2020;

Groš, Vladimír – Futák, Peter: *Zarazice. Původní zástavba a její obyvatelé*. 2022;

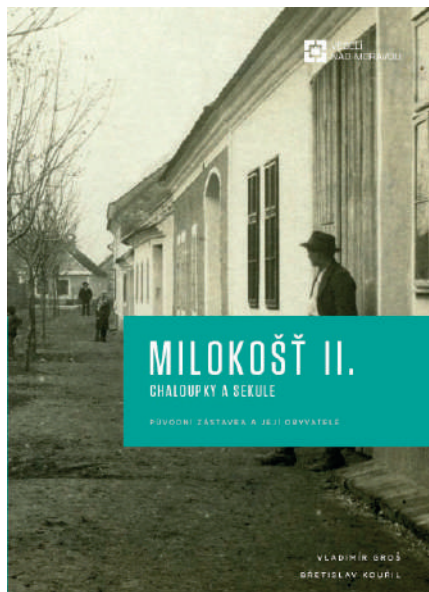
Groš, Vladimír – Futák, Peter: *Milokoš I. Dědina. Původní zástavba a její obyvatelé*. 2022;

Groš, Vladimír – Kouřil, Břetislav: *Milokoš II. Chaloupky a Sekule. Původní zástavba a její obyvatelé*. 2023.

Následující recenze je věnována těm devíti dílům, v nichž je zpracována historie jednotlivých domů a jejich obyvatel.

Za základní vizí publikačního projektu stojí výtvarník Vladimír Groš, známý především svým keramickou tvorbou (narozen v Uherském Hradišti v r. 1946, absolvent a posléze pedagog zdejší Střední uměleckoprůmyslové školy). V. Groš žije a tvoří ve Veselí nad Moravou. Svou novátorsky pojatou historii města v e-mailové komunikaci vysvětlil následovně: „...na počátku byl obdiv k živnostníkům, kteří za komunistů o vše přišli. Potom se mi zalíbil závěr knihy o Uh. Hradišti z roku 1981, kde archivář Metoděj Zemek uvedl soupis všech vlastníků historických domů v Hradišti. A důležité pro mě bylo seznámení s Gruntovní knihou Města Veselí z počátku 18. století, která se věnovala třiceti domům na náměstí.“

V. Groš ve spolupráci s historikem Peterem Futákem, vedoucím veselské pobočky Masarykova muzea v Hodoníně, nejprve realizoval několik výstav (ve veselském muzeu a v Galerii Panský dvůr), kde prezentoval historické fotografie a místopisné pohlednice ze své vlastní sbírky. Úspěšné a hojně navštěvené akce otevřely cestu k dalším soukromým archivům, takže po časově ohraničených výstavách logicky následovalo i knižní zpracování. Pilotní díl *Veselské Chaloupky* (2013) povzbudil autory k zahrnutí i dalších městských částí. Historie obytných domů se v poslední době stává předmětem bádání,



zaznamenání a publikování v řadě lokálních monografií. Jestli jim byla Grošova práce inspirací, nevíme, v žádném případě však pečlivost a hloubka zpracování historie domů veselských nemá obdoby.

Předmětné díly edice jsou jednotně strukturovány a obsahují vždy stručnou historii zpracovávané části města a kapitoly věnované jednotlivým číslům popisným a jejich obyvatelům. Dějiny té které části města doplňují výřezy z historických a katastrálních map (zde a v redakční práci především spočíval vklad a spolupráce P. Futáka). Nekompromisně vyčerpávající metodou pak V. Groš sleduje jeden dům vedle druhého, jedno číslo popisné za druhým tak daleko, jak to dovolily institucionální archivní prameny i paměť a rodinné archivy současných obyvatel. Soupis majitelů (uvedena jsou data narození a úmrtí a také zaměstnání) sahá někde až do druhého desetiletí 18. století a končí majiteli současnými; u častěji se opakujících příjmení jsou uvedena tzv. živá jména (přízviska), která jsou součástí ústní tradice a jsou srozumitelná jen ve vymezeném společenství, přičemž odrážejí mnohé z historie rodu či sociální vztahy v rámci rodiny a lokálního společenství. Obrazovou přílohu této části tvoří ateliérové fotografie a momentky těch, kdo v domě žili, nebo měli k domu a jeho obyvatelům nějaký vztah, dále reprodukce relevantních archivních dokladů (rodné listy, firemní korespondence apod.), stavební plány a fotografie domů – exteriérů, interiérů, přestaveb, přístaveb i demolice; v mnoha případech také došlo k obrazové konfrontaci minulého a současného stavu domů (a konfrontace je to často v neprospěch současnosti).

Fotografie obyvatel dokumentují nejen fyzickou podobu a sociální status zobrazených, ale také úroveň fotografického řemesla i amatérských momentek. Shromáždění takového obrazového materiálu představovalo obrovskou práci přímo v terénu – obcházet dům od domu a neúnavně pátrat po vizuálních dokladech k domu se vážících. Tady se opět

potvrdilo, jak bohaté jsou a do jaké časové hloubky rodinné fotoarchivy sahají. Fotografie V. Groš po oskenování majitelům zase vrátil a skeny uložil na webové stránky. (V této souvislosti uvedme, že webové nebo FB stránky věnované historii lokality a využívající soukromé archivy fotografií má např. Hodonín, Bzenec, Moravská Nová Ves a jistě i řada dalších obcí; vždy je to soukromá iniciativa.)

Střízlivá a přehledná grafická úprava dává vyznít publikovaným fotografiím, netradičně je graficky zpracovaná i rubová stránka přebalu; s výjimkou jednoho dílu (*Židovské rody*, 2018) ji pro celou edici navrhla Kristýna Vejlupek.

V. Groš jako zdroje informací využil digitalizované archivní fondy (sčítací operáty a matriční záznamy především), soudní protokoly, soukromé kroniky a deníky, které představují paralelní pohled jejich autorů na události, které hýbaly životem jejich rodiny, sousedství a nejbližšího okolí, nebo – jako v případě válečných konfliktů – i celým světem. Citovány jsou i vzpomínky pamětníků, v nichž někdy překvapující detaily prozrazují, co bylo pro existenci jedince i širší komunity důležité. Události nepřiliš lichotivě jsou zveřejněny na základě domluvy s těmi, jichž se nějak dotýkaly.

Přehledně seřazené informace umožňují sledovat historii a genealogii dlouhodobě usazených rodů, pohyb obyvatel v rámci lokality i širšího regionu, změny ve vlastnictví domů.

Lidský příbytek z kamene, hlíny a dřeva je v této edici představen jako svědek historie jednotlivců a rodin, příbuzenských vazeb a sousedských vztahů, jako svědek režimních změn a ekonomických otřesů, jako svědek rodinných obřadů i výročního obyčejového cyklu a lidských osudů, do nichž vstupovaly události všedních dnů i události globálního významu.

V protikladu k těm lokálním monografiím, kterým sice nechybí vědecký aparát, ale zůstávají otažitým pohledem zvenčí, prostupuje publikacemi o veselských domech a jejich obyvatelích citový

vztah autora a sounáležitost s místem, kde žije, a s lidmi, kteří jsou jeho sousedy. Taktó v knize petrifikovaná paměť je oporou pro individuální i kolektivní identitu. Lze si jen přát, aby město Veselí nad Moravou prostřednictvím grantů umožnilo vydání i dalších již připravených částí. Komerční úspěch edice jako podmínka pokračování je totiž vzhledem k obsahu a dopadu díla opravdu irelevantní – město má v tomto publikačním počínu velkolepý knižní památník.

Helena Beránková  
(Uherský Ostroh)

## VÁNOČNÍ PŘÍBĚHY. CIMBÁLOVÁ MUZIKA HARAFICA A HOSTÉ. CD + zpěvník. Tranzistor, 2023.

Cimbálová muzika Harafica vešla během své bezmála pětadvacetileté historie (nevyjímaje dobu „sehrávání“ na Základní umělecké škole Uherské Hradiště pod vedením Pavla Štulíra) do povědomí vně i mimo uherskohradištský region jako muzika posouvající hranice interpretačních možností cimbálové muziky a přístupu k folklornímu repertoáru. Toto těleso má za sebou mnohá koncertní vystoupení (nejen v České republice), opakované spolupráce s různorodými umělci i kulturními institucemi a také čtyři studiové nahrávky: *Harafica* (2010), *Harafica II* (2014), *Harafica Symphonic* (2021, společně s Janáčkovou filharmónií Ostrava) a *Vánoční příběhy* (2023). Právě poslední jmenovaný počín je předmětem této recenze.

*Vánoční příběhy* nejsou pouhou studiovou nahrávkou, nýbrž zpěvníkem s přiloženým CD. Kromě samotného zvukového nosiče s jednadvačeti vánočními písněmi, jež jsou řazeny tak, aby tvořily alespoň rámcový vánoční příběh, je obsahem tištěná publikace s notovým i textovým záznamem nahraných písní (včetně akordických značek), dále QR kódy odkazující

na přehrání konkrétní písně na webu muziky (s možností prokliku na různé streamovací platformy), volné notové osnovy pro vlastní zápisky či poznámky a také informace o interpretech a nákladu. Celý zpěvník, vydaný v pevné čtvercové vazbě, je doprovázen vkusnými a vůči textům a zpracování písní i tematickými ilustracemi Daniely Bláhové.

CM Harafica k podpoře vydání – kromě crowdfundingové kampaně – v provincii realizovala také krátké koncertní turné, kde album zaznělo kompletně, byť občas v jiném zpěváckém obsazení. Po koncertech v brněnském Besedním domě, pražském kostele sv. Šimona a Judy a kostele sv. Ducha ve Starém Městě proběhl také koncert v nahrávacím studiu Tonstudio Rajchman v Dolních Bojanovicích, odkud byl přenášen prostřednictvím TV Noe. V Rajchmanově studiu vznikla také samotná nahrávka, a to v hudební režii Davida Burdy, který v jedné z úprav na nahrávce hostuje jako klarinetista. Na brněnském koncertě (navštíveném autorem této recenze) muzika mj. zmínila, že ačkoliv se nahrávce s vánoční tematikou dlouho vyhýbala, tvůrčí a nahrávací proces probíhal již od jarních měsíců roku 2020.

Dramaturgie a hudební úpravy *Vánočních příběhů* jsou výhradně dílem uměleckého vedoucího CM Harafica, cimbalisty Petra Gablase. V instrumentaci kromě stálého obsazení muziky využil také hoboj, anglický roh, fagot, různé flétny a drobné perkuse, v jedné z úprav také akordeon. Tato nástrojová rozmanitost se odrazila v různosti aranžmá jednotlivých úprav, z nichž každá je tvořena trochu jiným způsobem, a to od tradičnějšího pojetí (např. *Ta kulhavá Kateřinka*, *Štěstí, zdraví* nebo *Cože je to za znamení*) k pokročilejším stylizacím – *Andělská koleda* elegantně a svěže využívá recitaci a mluvené slovo,

*Josef, můj kochaný* a *Pásli ovce valaši* umně pracuje s vícetextovostí a poly-melodikou, *Hore pacholátka* zase překvapí modulačními momenty. Některé instrumentální přede hry a mezihry svou harmonií a formální výstavbou působí velmi barokně, což podporuje hojně užití pizzicata a místy také hra na cimbál neobalenými paličkami, zvukově se blíží klavichordu. Z hlediska stylizací je pozoruhodné také přiblížení se některých úprav různým regionálním stylům – *Pobězte, ovečky* jakoby navazuje na hudeckou hru známou z Kopanic, *Cože je to za znamení* a *Neseme Vám novinu* pak připomínají různé herní styly z území Slovenska (Kysuce, Zemplín).

Nahrávka je dále mnohotvárná díky kontrastu táhlých a hybnějších čísel i mnoha hostům – seznam čítá stále hostující zpěvačky Kristýnu Daňhelovou a Lucii Šustek Rybníkářovou, dále pak Vojtěcha Dyka, Adama Plachetku, Tomáše Koláčka, Kristýnu Kůstkovou, Janu Daňhelovou, Petru Šimberovou a Dianu Velčickou. Na zmíněné recitaci se podíleli Viktorie Koláčková, Matyáš Gablas, Mikuláš Pálenký a Ivan Trojan. Třebaže hodnocení jednotlivých hlasových projevů závisí na estetických



preferencích posluchače, recenzent by při zpracování vánočních koled (a patrně i jiných lidových písní) preferoval využití spíše méně školených hlasů před operními pěvci, což se týká úpravy *Josef, můj kochaný* s Plachetkou a Kůstkovou.

Z hlediska komplexního hodnocení díla míří drobné výhrady k několika chybám v interpunkci (především v názvech písní) a také k notosazbě některých písní, jejichž četba by byla patrně komfortnější v jiném taktovém členění (*Děťátko se narodilo*, *Den přelavný*, *Čas radosti*, *U Betléma dnes Maria*). Jde však pouze o dílčí výtky, které jen minimálně narušují dojem ze zdařilé publikace popularizující méně známé koledy a další vánoční písně. Samotné úpravy nezapřou umělecké schopnosti a ambice P. Gablase – jsou pestré, nápadité a poutavé. Pisňovou formu umí Gablas velmi dobře naplnit kvalitním obsahem, přičemž využívá vysoké instrumentální i pěvecké úrovně své muziky. V zásadě přitom nepotlačuje text na úkor hudby, naopak jejím prostřednictvím celkové vyznění umně podpírá. Ačkoliv úpravy velmi nevybočují od toho, s čím je možné se v hudebních aranžmá pro cimbálové muziky setkat, interpretační i postprodukční zpracování nahrávky převyšuje obvyklou úroveň obdobně koncipovaných nahrávek neprofesionálních hudebních uskupení.

CM Harafica svými *Vánočními příběhy* vytvořila soubor vydařených hudebních úprav, které jsou ve své funkci v nejllepším slova smyslu maximálně užité – jejich poslech si lze užít pasivně, stejně tak si přitom jednotlivé písně zpívat jakoby s doprovodem. Lze se tedy domnívat, že toto dílo během adventních a vánočních dní najde každoroční uplatnění u mnoha posluchačů.

Jiří Čevela  
(Ústav hudební vědy FF MU)

**Articles on the Subject of “Folk Art and Folk Culture as Inspiration”**

The Myth of Folk Art (in Hungarian Perspectives) ( <i>Kincső Verebélyi</i> )	3
The Fashion Production <i>Sirogojno Style</i> – Tradition as Inspiration ( <i>Bojana Bogdanović</i> )	15
On Using Elements of Traditional Folk Culture: The Example of Souvenirs in Slovakia ( <i>Katarína Mičicová</i> )	26
Motives from Rural Environment in Fine Art of the 19th Century in Upper Hungary ( <i>Katarína Beňová</i> )	39

**Shifting Tradition**

Folklore and Tradition in Contemporary Art ( <i>Petra Mazáčová</i> )	56
--	----

**Interview**

Dance Your Life Away... Interview with jubilant Daniela Stavělová ( <i>Martina Pavlicová</i> )	58
--	----

**Jubilees and Obituaries**

Congratulations to Alena Jeřábková ( <i>Helena Beránková – Lenka Nováková</i> )	62
Birthday Greetings to Naďa Valášková ( <i>Stanislav Brouček</i> )	63

**News**

25 years of National Minority Studies at the Research Centre of European Ethnology in Komárom ( <i>Petr Lozoviuk</i> )	64
Dance Analysis Course in Trondheim ( <i>Lucia Franická Macková</i> )	65

**Exhibitions**

Five Exhibitions of Paintings on the Anniversary of Ludvík Kuba ( <i>Jaroslav Kuba</i> )	66
"150 Years of the Dream of a Museum" at the Cheb Museum ( <i>Marta Ulrychová</i> )	68
Folk Piety at the Stiftland Museum in Waldsassen, Upper Palatinate ( <i>Marta Ulrychová</i> )	69

**Conferences**

4th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance of the Slavic World (Prague 2023) ( <i>Matúš Ivan</i> )	70
--	----

**Reviews**

J. Škabrada: A Concise Development of Village and Field Patterns in Bohemia ( <i>Roman Malach</i> )	71
Houses and Their Inhabitants. A book edition dedicated to the history of Veselí nad Moravou ( <i>Helena Beránková</i> )	73
Christmas Stories. The Harafica Cimbalom Band and Guests. CD + songbook ( <i>Jiří Čevela</i> )	74

## **NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2024, ročník / Volume XXXIV**

Vydává / Edited by: Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR / Czech Republic (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>>. / The **Journal of Ethnology** is a peer-reviewed ethnological journal, published four times a year, always at the end of the respective quarter. The rules of the peer review process and all other information for authors of papers and pdf versions of individual issues are published on the journal's website <<https://revue.nulk.cz/en/o-casopisu/>>

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích / The Journal is registered in international bibliographic databases: 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 / EDITORIAL BOARD:**

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., Mgr. Zuzana Panczová, PhD.,  
prof. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D., doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.,  
Mgr. Libor Svoboda, Ph.D., PhDr. Martin Šimša, Ph.D., doc. PhDr. Zdeněk Uherek, CSc.,  
PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., doc. PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

### **MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD:**

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

Šéfredaktorka / Editor-in-chief: Lucie Uhlíková

Redaktorka / Editor: Martina Pavlicová

Tajemník redakce / Secretary: Petr Horehled

Překlady / Translations: Zdeňka Šafaříková, Pavel Krejčí

Tisk / Print: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání / Publication day: 28. 3. 2024

ISSN 0862-8351 (Print)

ISSN 2570-9437 (Online)

MK ČR E 18807

