

N Á R O D O P I S N Á

revue

4 / 2008

AUTOŘI STUDIÍ A ČLÁNKŮ NR 4/2008:

Doc. PhDr. MARTINA PAVLICOVÁ, Ph.D. (*1964) vystudovala národopis na brněnské Filozofické fakultě. Po absolvování interní vědecké aspirantury zde od roku 1992 působí v Ústavu evropské etnologie. Kromě historiografie a teorie etnologie se zaměřuje především na studium folkloru a folklorismu. Od roku 1998 je redaktorkou Národopisné revue.

PhDr. LUCIE UHLÍKOVÁ, Ph.D. (*1969) vystudovala hudební vědu a etnologii na brněnské Filozofické fakultě, od roku 1994 je pracovníkem Etnologického ústavu AV ČR v Brně a od roku 1998 zároveň zastává funkci tajemnice redakce a výkonné redaktorky Národopisné revue. Vedle etnických stereotypů v lidové kultuře i v současné společnosti se zabývá výzkumem folklorismu, hudebního folkloru a zpřístupňováním folklorních pramenů.

MA, MFA KLÁRA DAVIDOVÁ (*1980) vystudovala bakalářské studium se zaměřením na sociální a kulturní antropologii na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy a magisterské studium taneční antropologie a choreografie na Roehampton University v Londýně. Zajímá se o význam tance pro jednotlivce v rozličných sociálních kontextech. Nyní studuje Limón techniku moderního tance na Limón Institutu v New Yorku.

OL'GA DANGLOVÁ, CSc. (*1941) vystudovala národopis na Filozofické fakultě UK v Bratislavě. Od roku 1968 pracuje v Ústavu etnologie SAV, v současnosti jako vedoucí vědecký pracovník. Externě přednášela na Katedře etnologie a sociální antropologie UK v Bratislavě a na Katedře etnologie a etnomuzikologie Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře. Specializuje se na výzkum výtvarné kultury a sociálních změn probíhajících v současnosti.

Mgr. JURAJ HAMAR, CSc. (*1965) vystudoval estetiku a literární vědu na Filozofické fakultě UK v Bratislavě a v letech 1996–1998 absolvoval externí vědeckou aspiranturu na Ústavu etnologie SAV v Bratislavě. V současnosti přednáší na Katedře estetiky a Katedře etnologie a kulturní antropologie FF UK v Bratislavě. Specializuje se na interpretaci uměleckého textu a na estetiku folkloru.

Mgr. JAN BLAHUŠEK (*1977) vystudoval hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě MU v Brně. Od roku 1999 pracuje v Národním ústavu lidové kultury ve Strážnici, kde v současnosti zastává pozici vedoucího Centra lidových tradic. V rámci doktorského studia se zabývá organologií, organologickou ikonologií a hudebním folklorem, na pozici odborného pracovníka NÚLK řeší především problematiku identifikace, dokumentace, šíření, prezentace a uchování nemateriálního kulturního dědictví.

NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2008, ročník XVIII

(XLV. ročník Národopisných aktualit)

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

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

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

Šéfredaktor: Jan Krist

Redaktorka: Martina Pavlicová

Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková

Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 30. prosince 2008

ISSN 0862-8351

N Á R O D O P I S N Á

revue

4/2008



OBSAH

Studie a články

Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice) (<i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i>)	187
Chorea Bohemica – folklorní soubor jako místo vnitřní emigrace (<i>Klára Davidová</i>)	198
Ludové tradície a politika (<i>Ol'ga Danglová</i>)	206
Folklor v tieni scénického folklorizmu. Na margo folklórneho hnutia na Slovensku po roku 1988 (<i>Juraj Hamar</i>)	215
Osobnost Jaromíra Nečase v zorném úhlu hudební folkloristiky (<i>Jan Blahůšek</i>)	226

Fotozastavení

„Foto Josef Šíma, professor“ (<i>Helena Beránková</i>)	232
--	-----

Proměny tradice

Vánoční strom republiky. Poznámky k novodobé tradici (<i>Eva Večerková</i>)	234
Nehmotné kulturní dědictví (<i>Barbora Čumpelíková</i>)	237
Zamyšlení ke stému výročí Slováckého krúžku v Brně (<i>Václav Štěpánek</i>)	239

Ohlédnutí

Vzpomínka na Emanuela Kuksu (<i>Petr Číhal</i>)	241
---	-----

Rozhovor

Bohuslav Šalanda jubilující (<i>Petr Janeček</i>)	242
---	-----

Společenská kronika

Životní jubileum Jiřího Pajera (<i>Miroslav Válka</i>)	244
Blahopřání Vlastě Ondrušové (<i>Jan Krist</i>)	246

Konference

Etnologie – současnost a terminologické otazníky (<i>Klára Císaříková</i>)	246
--	-----

Festivally, koncerty

Čestný doprovod neboli banderium (<i>Josef Holcman</i>)	247
O účtě, tentokrát k dětem (ohlédnutí za pořady dětského folkloru MFF Strážnice 2008 (<i>Alena Schauerová</i>))	249
Hodnotící komise MFF Strážnice v roce 2008 (<i>Jana Polášková</i>)	251
18. Festival hudebních nástrojů lidových muzik (<i>Jan Blahůšek</i>)	251

Recenze

Sociologický časopis 43, 2007, č. 1 (<i>Josef Jančář</i>)	252
J. Jančář – J. Krist: Národopisné slavnosti a folklorní festivaly v České republice (<i>Karel Pavlišťík</i>)	254
P. Svoboda: Zpěvy vánoční Evropy (<i>Petr Číhal</i>)	254
M. Bakala: Valašské písně (<i>Marta Toncrová</i>)	255
V. Úlehla: Živá píseň (<i>Petr Horehled</i>)	255
J. Poláček: Slovácké pěsníčky 1.– 4. díl (<i>Václav Štěpánek</i>)	256
Dagmar Klímová. Bibliografická příloha Národopisné revue č. 21 (<i>Karel Pavlišťík</i>)	257

Zprávy

Valné shromáždění ČNS a konference Na pomezí oborů (<i>Alena Křížová</i>)	258
Nositelé tradice v roce 2008 (<i>Martin Šimša</i>)	258

Ročníkový obsah

262

Resumé

264

FOLKLORISMUS V HISTORICKÝCH SOUVISLOSTECH LET 1945–1989 (NA PŘÍKLADU FOLKLORNÍHO HNUTÍ V ČESKÉ REPUBLICE)

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Folklorismus jako jev i hnutí byl v naší etnologické literatuře definován i studován mnohokrát zejména vzhledem ke vztahu k folkloru a lidovým tradicím obecně (přenášení a transformace projevů lidové kultury do jiných existencí a s jinými funkcemi), dále vzhledem k úloze, kterou sehrál v kulturním a historickém vývoji společnosti, v procesu národní, regionální i lokální identifikace, ale také vzhledem k jeho roli při výchově nejmladší generace. Pokusme se však odhlédnout od podobně vymezených chápání a podívejme se na folklorismus, v tomto případě v konkrétní výseči folklorního hnutí, obecně jako na jednu z mnoha součástí soudobé kultury a na to, jakou roli může sehrávat v životě jednotlivce. Víme, že dnes je pro někoho aktivním způsobem trávení volného času a zároveň naplňováním osobních potřeb (srov. Pavlicová – Uhlíková 2008), pro jiného pouhou součástí žánrově velice různorodé kultury, kterou buď nějakým způsobem přijímá (od prosté tolerance přes neutrální sledování dle aktuálního rozpoložení a nabídky až po preferování), nebo nepřijímá (od pouhého nesledování po odmítání či přímo averzi k tomuto žánru). Složitějším úkolem se však jeví dešifrování tohoto vztahu v minulosti a odpověď na otázku, jakou roli hrál folklorismus v životě člověka v předcházejících obdobích. Z řady důvodů jde totiž o kulturní oblast, která je v podstatě od svého vzniku spjata a posléze nutně nahlížena v dobovém politickém kontextu, kterým byla více či méně ovlivňována. Avšak přestože politická podpora, respektive reflexe národních, kulturně-politických a jiných tendencí ve společnosti doprovázely vývoj folklorismu od jeho počátků, teprve doba po druhé světové válce a zejména období let 1948–1989 vytvořily v našem prostředí specifický rámec, který nemůžeme při současných úvahách opomíjet. Samozřejmě se dotýká i dalších kulturních a společenských sfér, které byly danou politickou situací zasaženy. Mnohé z nich se dočkaly již odborného zpracování, např. literatura, film, náboženský život apod., oblast folklorismu však poněkud paradoxně na své zhodnocení v tomto období teprve čeká. V její mnohovrstevnatosti nejde totiž jen o přiblížení funkcí a společenské pozice využívání lidových tradic, ale i o samotný obraz lidové kultury, na

něž bylo navazováno a který byl dále vytvářen, ale i přetvářen v zájmu vládnoucí moci. Je patrné, že bez prolnutí kulturně-historického přístupu a sociálního náhledu by nebylo možné mnohé otázky zodpovědět. I tak lze nastolenou problematiku považovat za aktuální výzvu pro současnou etnologii.

Kulturní politiku poválečného československého státu rozděluje historik Jiří Knapík na pozitivní a negativní. Pozitivní kulturní politiku chápe jako „*kroky komunistického režimu, které aktivně vedly k vytváření žádoucího modelu socialistické kultury*“, o negativní hovoří jako o souboru „*osobností (či celých skupin) a hodnot, který komunistický režim hodlal po únoru 1948 vyvrhnout z živého kulturního organismu či potlačit*“ (Knapík 2006, s. 8–9). Folklorní hnutí, kterého se ideové konotace v této době primárně dotýkají, spadá podle tohoto dělení zcela jasně do první kategorie. Osvětová činnost a transformace její části v zájmovou uměleckou činnost podporovanou státními orgány byly rámcem, pod který se uchýlovalo fungování folklorních souborů, pořádání soutěžních přehlídek a seminářů, stejně tak ale i dohled stranických orgánů, jež „*dbaly*“ na obsahovou „*nezávadnost*“ daných aktivit. S tím samozřejmě souvisela reprezentace v zahraničí, a tedy jedna z mála možností, byť do jisté míry kontrolovaných, pohybovat se za hranicemi státu, resp. v zemích za tzv. železnou oponou. Padesátá léta 20. století byla v našem prostředí vypjatou dobou, která v kultuře a v celé společnosti zanechala mnohé pustošivé stopy. Zejména v hledání a trestání ideových „*nepřátel*“ byla na tehdeším Sovětském svazu závislá československá státní moc nesmírně tvrdá a vynalézavá a způsobila nespočet lidských tragédií. Vztah ke kulturním sférám, které v sobě nesly duchovní a náboženskou svobodu, byl zcela odmítavý. V synkretičnosti lidových tradic se však stávající vládní moc ztrácela (t.j. byl pro ni nesrozumitelný) a nebyl-li na první pohled patrný zejména aspekt náboženský, tolerovala je. Do jisté míry se zde projevoval, zvláště v letech tzv. tíhy folkloru v padesátých letech, obecný rys totalitních a nacionalistických společností, který v jejich vztahu k lidové tradici popsal např. Ernest (Arnošt) Gellner: „*Kultury, o kterých*

[nacionalismus – pozn.] tvrdí, že je brání a oživuje, jsou často jeho vlastní vynálezy, nebo jsou až k nerozeznání přetvářeny... Nacionalismus obvykle vítězí ve jménu domnělé lidové kultury. Jeho symbolika je odvozena ze zdravého, původního, rázného života venkovanů, Volk-u, narodu“ (Gellner 1993, s. 67, 68). Zde se však nabízí první podstatná otázka, co vlastně bylo tím „lidovým“ základem, z něhož oficiální a společenská scéna čerpala? Romantický národopis svůj předmět zájmu viděl jasně: rurální kultura, její estetické kvality, duše lidu jako základ kultury národní (Pavlicová 2006). Vývoj oboru a jeho proměna v moderní etnologickou disciplínu zcela změnila i předmět výzkumu a tradiční kultura venkova se stala jen jeho jednou částí. (Ukazuje se však, že je dodnes částí podstatnou, nikoli pouze z pohledu etnologie, ale také z pohledu okolní společnosti.) Tuto pozici, kromě vlastního mechanismu tradice, který řadu projevů lidové kultury přenášel, upevňoval i folklorismus. Mnohé jeho projevy z tradice přímo vycházely, jiné naopak stály u zrodu tradic nových, často formovaných cílem intelektuálů.

Zájem o lidovou kulturu prošel od 19. století nejrůznějšími peripetemi. Z historického studia je zřetelné, že řada impulsů ke vnímání této části kultury vycházela z potřeb společnosti, která zaštitěním lidovou tradicí často manifestovala své dobové záměry. Nejzřetelněji se to projevovalo v dobách úsilí o formování národa, státnosti a také v období komunistického režimu po roce 1948. Je to jedna strana mince, která nemůže být opomíjena, stejně tak jako strana druhá, kde se zobrazuje vnitřní vývoj lidské osobnosti, propojený nejen se společenskými událostmi, ale i s nezjevnými procesy psychologickými. Bez hledání souvislostí a provázanosti obou sfér však nelze vysvětlovat podstatu existence kultury a její každodennosti a nelze ani hodnotit její projevy. Když např. v roce 1963 vznikl film Karla Vachka (1940) *Moravská Hellas*, který se vzápětí stal filmem „trezorovým“ (a jeho autor postupně člověkem režimem pronásledovaným, což vedlo v sedmdesátých letech k jeho emigraci), byl pro určitou část umělecké veřejnosti jednoznačným názorovým pohledem na lidovou kulturu. Odborná etnologická polemika, která se nad jeho obsahem rozvinula a která vyvracela některá klíšé, se větší publicity nedočkala (srov. Tomeš 1964). Samotný autor, dnes vedoucí katedry dokumentární tvorby na FAMU v Praze, v rozhovoru z roku 2008 uvedl: „V *Moravské Hellas* jsem komunistům sáhl na Strážnické

slavnosti, na lidové umění, které jejich ideologie brala za základ veškeré umělecké tvorby. Ukázal jsem, že folklor ambice jako umění nemá, že tam jde většinou o sentimentální pop-kulturu a v porovnání s filozofickou hudbou, jakou skládal třeba Smetana, je to sranda“ (Nezbeda 2008). Osobitá umělecká výpověď, která chtěla poukázat na problém politického využívání lidové kultury, byla ve výsledném hodnocení zaměněna za dokumentární film, ten však v sobě neslučitelně propojil různé projevy lidové kultury a folklorismu tak, aby dosáhl svého cíle. Působivost se mu nedá upřít, z hlediska náhledu na lidovou kulturu však jen rozšířil stereotyp, který se ve spojení lidová kultura (folklor) a politika vinul v naší společnosti od konce čtyřicátých let 20. století.¹ Stejně jako Vachek v tomto případě nevycházel ze skutečného poznání a stavu věcí, tak ani v jiných, pozitivně laděných případech se to často nedělo. Směšování náhledů odborných, zájmových, osvětových i politických bylo v této době natolik rozšířené, že se zběžným pohledem dalo stěžít do podstaty problému proniknout. Důležité však je uvědomit si, že folklorní hnutí té doby z něčeho rostlo a na něco navazovalo. Starší etapy přibližují výsledky výzkumů, které na konci šedesátých let prováděl např. Jan Miroslav Krist² nebo v devadesátých letech Josef Jančář.³ Vyplynou z nich nejenom bohaté dějiny nejrůznějších seskupení sdružujících zájemce o lidovou kulturu již od druhé poloviny 19. století, ale také spojení s politickými organizacemi a využívání vystoupení těchto skupin při propagaci politických programů apod.⁴ Zároveň ale tato činnost vedla k uchovávaní lidových tradic i k jejich fixaci.

Vznik tzv. organizovaného folklorního hnutí je v odborné literatuře pravidelně spojován s poválečným obdobím, což pro mnohé v podstatě splývá s politickým převratem v roce 1948. V poválečném Československu však vývoj v této oblasti plynule navazoval na tendence z první republiky⁵ a na řadu počinů, které se – někdy ovšem kontroverzně, uskutečnily také za okupace.⁶ Folklorní hnutí tak nabývalo na značné síle už v euforických letech těsně po válce.⁷ Zároveň bylo organizováno a řízeno tzv. národopisnými sekcemi při osvětových radách, jež byly výkonnými orgány národních výborů.⁸ Obecné povědomí, že folklorní hnutí se těšilo zájmu široké veřejnosti, se však nemuselo vztahovat na každou jeho aktivitu, jak ukazují např. vzpomínky Zdeňka Kašpara, vedoucího souboru Jasénka: „*Náš soubor organizoval už od roku 1945 řadu lidových slavností, jako 'Stínání*

mája', 'Dožaté' atd. Při těchto příležitostech chodili naši krojovaní členové souboru pro nekrojované a učili je lidovým tancům, těm nejnadnější, při hře naší cymbálové muziky. Po programu souboru zpravidla nastoupila na scénu dechovka nebo t. zv. lidový jazz, který pozvali pořadatelé z obavy, aby jim lidé neutekli a výtěžek z podniku nebyl menší. Mnozí lidé, zejména z tzv. v. střední generace, uvítali rádi tuto změnu, a ejhle, na lidové slavnosti se ujala vlády obvyklá šablonovitá tancovačka. Občas, v přestávkách, zahrála ještě i cymbálovka, avšak vzrůstající nevole mezi tzv. v. bukaři – přívrženci to moderních tanců, zasela símě rozporů i mezi členy souboru... Nakonec menšina, představovaná souborem písní a tanců, musela kapitulovat a odešla z bojiště jako spráskaný pes“ (Kašpar 1954, s. 54).

Folklorní hnutí bylo ovšem už těsně po válce konfrontováno se sovětskými vzory, jak dokládá např. text Vladimíra Úlehly, popisující vznik Sboru pro moravskou lidovou píseň, hudbu a tanec,⁹ vedený jím a jeho ženou Marynou Úlehlovou-Hradilovou: „Do osvobozené republiky vstoupila [M. Úlehlová] s pevným úmyslem vybudovat těleso, které by vytvořilo náš osobitý výraz pohybový, hudební i zpěvní na podkladě spolehlivě a věrně obnoveného odkazu lidového. Vystoupení sovětského státního sboru pro lidový zpěv a pak sboru pro lidový tanec v SSSR, obojí na podzim 1945, získalo rázem naše veřejné mínění pro úmysly tohoto druhu“ (Kosíková 1998, s. 176). V jiném dokumentu pak Úlehlovi zdůvodnění svého záměru formulují slovy: „Nedávné vystoupení sovětských státních sborů ukázalo, jak mnoho lze z lidového umění vytěžit pro osobitý umělecký projev celého národa a jak mnoho činitelem společenským a politickým je právě tvorba vyrůstající z kořenů vlastního národa“ (Kosíková 1998, s. 180).

Přestože lze diskutovat o tom, do jaké míry jsou formulace Úlehlových poplatné době a především účelu získat finanční podporu oficiálních míst, je vzhledem k následnému kulturněpolitickému vývoji zajímavé, jak výstižná jsou slova o společenské a politické funkci folklorismu a jak záhy nechtěně předjímají věci budoucí... Proměna společenské situace po roce 1948 byla totiž natolik ostrá, že také folklorní hnutí nutně dostalo jiný směr. Nový režim stavěl na tzv. vládě lidu a třídním boji, chtěl vytvořit nový „spravedlivý“ řád, ke kterému byl třeba „nový“ člověk¹⁰ a „nová“ kultura, zbavená všeho „buržoazního bahna“ a veškerého vlivu „západnické pseudokultury“.

To vše v očích ideologů¹¹ splňovala lidová kultura – kultura vytvořená utlačovaným lidem a „po staletí dotvořená, vybrušovaná a vylepšovaná“, která má „ve své velké části trvalou, nehynoucí hodnotu, s kterou se ani zdaleka nemůže měřit jepičí život pseudolidových písní a šlágrů komponovaných v epoše buržoazní republiky...“, u kterých se nebavil kolektiv, ale „bavily se dvojice, vedené celým způsobem zábavy k individualistickému zabývání se sebou samými... Učit lid bavit lidově [= kolektivně, pozn. autorů] je těžké, je to boj se starými přezítky a návyky, je to třídní boj“ (Kašpar 1954, s. 54). Doktrína tehdejší doby diktovala odklon od jakékoliv výlučnosti – tedy i umělecké, neboť šlo o podchycení širokých vrstev lidu: „To znamená... umění tvořené z lidu pro lid“ (Machov 1948, s. 122).

Jak ukazuje filozofka Hannah Arendtová v rozsáhlém díle věnovaném totalitním režimům,¹² jedním z charakteristických rysů totality je organizování veškerého života podle vládnoucí ideologie, likvidace sféry veřejného života (= izolace lidí) ve spojení s ničením soukromého života. Přesně podle tohoto scénáře tedy došlo také v Československu po únoru 1948 k postupnému rušení spolků a organizací, které byly režimu nepohodlné, podezřelé či nebezpečné. Jedním z důležitých cílů komunistů bylo ale také omezení vlivu politických stran a organizací, jež nebyly ve stejném politickém táboře, na s nimi spojené folklorní kolektivy, kterým měla být dána jiná motivace. „Byly vytvářeny nové příležitosti, začaly vznikat nové slavnosti, byla obrovská jubileová mánie, nové dožínky, vznik JZD... a sem byla směřována činnost těchto seskupení, a myslím, že z centra přišel ten název soubor...“¹³ Takže program byl dávat souborům nové příležitosti k vystupování a využívat je. To byl jednak tlak a jednak příležitost se veřejně prezentovat. A když jiných příležitostí nebylo, tak se bralo toto.“¹⁴

V padesátých letech dochází nejen u nás, ale i v dalších socialistických zemích k lavinovému vzniku desítek folklorních souborů, a to zejména v rámci nově vytvořených masových organizací typu Revolučního odborového hnutí (ROH) nebo Svazu české mládeže (SČM).¹⁵ Jak uvádí Z. Jírový (2005, s. 118), mnohé z nich ideologicky i metodou práce navázaly na činnost prvorepublikových dělnických souborů a na příklad sovětských kolektivů. „Intenzivní politicko-společenské změny se neprojevovaly ale pouze v organizačním uspořádání a repertoáru zmíněných těles. Na základě politicko-společenské ob-

jednávky vznikaly v rámci těchto kolektivů, ale i mimo ně, nové malé kulturní skupiny zvané agitky či úderky. Byly to pohyblivé, na technické podmínky nenáročné a politicky všestranně využitelné útvary několika zpěváků, konferenciéra a harmonikáře nebo kytaristy – složení bylo nekonечно variabilní –, které doprovázely politické agitátory do vesnic a vystupovaly na schůzích při zakládání JZD [jednotná zemědělská družstva], a dále také obstarávaly tzv. kulturní vložky – krátké agitační představení, které dodávaly závažnosti a lesku členským schůzím ROH, svazáckým schůzím a nejrůznějším shromážděním, ale také např. obohacovaly program pracujících při pobytu na závodní dovolené. Stranická a svazácká vydavatelství produkovala pro potřeby těchto agitek sborníky s básněmi, krátkými scénkami a písněmi, které oslavovaly mírové jistoty vyplývající ze spojenectví s SSSR a příslušností k světovému mírovému hnutí a optimisticky líčily blízkou budoucnost života bez bídy a starostí, jehož existenci zajišťovala 'rodná strana'. Agitky působily i na tzv. velkých stavbách socialismu – na stavenišťích železářských gigantů v Ostravě, Košicích a jinde.¹⁶

Centrálně poskytované metodické pokyny pro práci folklorních kolektivů ovšem vycházely nejen ze sovětských vzorů, ale také z odborně fundovaných domácích zdrojů, pro něž bylo charakteristické propojení oboru (národopisu) s folklorním hnutím. Přestože se za první republiky věda od folklorismu spíše distancovala (viz Chotek 1926, Zíbrt 1929), po válce je vazba etnografie – folklorní hnutí již evidentní (v oboru v té době působila řada mladých etnografů, kteří sami prošli folklorními kolektivy a jejich vztah k tomuto fenoménu byl logicky jiný), přičemž na začátku šedesátých let dochází přímo k etnografickému prozření.¹⁷

O zakládání nových souborů lidové umělecké tvorivosti (řečeno tehdejším slovníkem) se dočítáme obdobné informace bez ohledu na regiony. O vzniku souboru Ostravica např. jeho vedoucí Věra Šejvlová (1919–2004) uvedla: „Soubor vznikl v r. 1949, v prosinci měl první zkoušku. Přípravy ovšem trvaly aspoň dva roky. Nejdříve jsme začali s krojem, který vlastně nikdo neznal. Rekonstruovali jsme jej jen z ústního podání a z nákresů lidí, kteří ještě kroj pamatovali. Pak jsme začali sbírat písně a tance. O naší práci se začal zajímat místní národní výbor, který nám později pomohl získat materiál na kroj“ (Dymerová 1952, s. 59). Podobně píše Jiří Jilík a Jan Vančura v monografii o primáši a vedoucím souboru Hra-

dišťan Jaroslavu Václavu Staňkovi (1922–1978): „V Uh. Hradišti bylo prvním poslem 'nových časů' sjednocení několika skupin a krúžků do jednotného slováckého souboru Hradišťan v roce 1950... Stalo se tak po spojení Starého Města, Mařatic a Uh. Hradiště do jedné aglomerace. Slovácký soubor získal pro svou činnost vlastní klubovnu – Slováckou búdu ve Smetanových sadech, která byla postavena pro Výstavu Slováků 1937. Zde pořádal Hradišťan pravidelné schůzky s nácivkem písní a tanců“ (Jilík 1998, s. 82–83). Samotný J. Staněk o formování souboru píše ve svých nedokončených vzpomínkách: „Soubor, to byla vyšší forma práce. Program byl hlavní věcí celého kolektivu. Tomu se také ochotně všichni podřizovali. Nemyslete si však, že vždy nadšeně a ochotně. Stálo v cestě této myšlenky moc překážek. Všichni, zejména staří, věděli, že kdo ovládá city tohoto lidu, může prostřednictvím folkloru působit na masy. Bylo dobré, že skutečně nejpokrokovější lidé tomuto hnutí pomáhali ze všech sil. Přicházeli chlapi a děvčata z dědin s vypěstovanými tradičními návyky. Muzikanti starého krúžku, lidé neznající principy programové práce. Ty neznalo ani první vedení, které chtělo přenést všechno tak, jak tomu bývalo kdysi, a tak se to celé pár let hádalo, žduchalo, než většina pochopila, že je potřeba dělat něco pořádného“ (Jilík 1998, s. 77). Některé soubory se tedy snažily přetvořit dosavadní charakter práce v meziválečném folklorním hnutí, jiné vznikaly nově pod společenským tlakem doby.¹⁸

Je paradoxní, že to, co bylo v pozdějších letech na poválečném folklorním hnutí nejvíce kritizováno (výrazná politická podpora, ideologické i umělecké vlivy Sovětského svazu apod.), bylo naopak v tehdejší západní Evropě přijímáno mezi zájemci ve folklorním hnutí s obdivem (Pavlicová 2005, s. 20). Nutno podotknout, že zahraniční obdivovatele zasahovaly projevy viditelné (úroveň souborů, jejich vybavenost apod.) a hmatatelně si neuvědomovali častý ideologický podtext. Doklady v českém a slovenském prostředí mluví soudobým oficiálním slovníkem o vytváření kádru folklorního souboru, ideových desetiminutovkách, uzavírání socialistických závazků apod. (srov. Dymerová 1952). Stejně tak ale hovoří o poznání terénu, sbírání tanců a písní, neomezování se jenom na vydané sbírky.

Vytváření sbírkových fondů (zejména folkloru), programově včleňované do práce folklorních souborů, je neoddiskutovatelným pozitivním faktem daných aktivit

této doby.¹⁹ Odráží se to v repertoárech folklorních kolektivů, budovaných z vlastních sběratelských počínů, ale i v charakteru spolupráce s odborníky. Hovoří o tom např. etnomuzikoložka Olga Hrabalová v souvislosti s činností Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Brně: „Nový rozvoj lidové tvořivosti po roce 1945 vyvolal nutnost zpřístupnit písňový a taneční materiál nově vznikajícím národopisným souborům, proto se i práce ústavu zaměřila tehdy, v prvním poválečném období, v první řadě na činnost ediční. Výsledkem byla řada krajových zpěvníků a tanečních publikací, které se staly v mnoha případech základem práce souborů, ale i podnětem k jejich vlastní sběratelské činnosti“ (Hrabalová 1982, s. 173). Nutno dodat, že tehdejší spolupráce odborníků s folklorní amatérskou sférou byla nařizována i direktivně, jak např. dokládá rezoluce z celostátní konference etnografů z roku 1952: „Je nutné, aby byla navázána úzká a stálá spolupráce mezi zřizovaným etnografickým kabinetem Akademie věd a Ústředím lidové tvořivosti, a to jak při výzkumu a sběru materiálu, tak i při kulturně – osvětové práci“ (Resoluce 1952, 4. str. obálky).

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let paralelně také funguje dramaturgie vycházející z tzv. nové tvorby,²⁰ a ačkoli je dodnes právě tato linie činnosti kritizována (a mnohdy považována za zcela absurdní), nenesla se na vlně zájmu společnosti příliš dlouho. Zanechala ale citlivou jizvu ve vnímání folklorního hnutí jako celku, což podpořily např. také celostátní spartakiády s účastí folklorních souborů, udělování státních cen apod.²¹ Část kulturní společnosti a odborníci z tehdejších národopisných kruhů, kteří často byli do folklorního hnutí vtaženi, se snažili s „tíhou folkloru“²² na konci padesátých let vyrovnat, ale výrazného zhodnocení se tato éra dočkat nemohla. Komunistický režim si vlastní chyby nepřipomínal, takže ani odborná reflexe nebyla možná.

Politikum při zakládání a vývoji souborů nelze pomínout. Vždyť např. výzva předsednictva Československého svazu mládeže v roce 1953 před Světovým festivalem mládeže a studentstva v Bukurešti byla adresně směřována nejen k organizacím ČSM, ale také k souborům: „IX. plenum ÚV ČSM se obrátilo k naší mladé generaci s výzvou, aby novými budovatelskými činy při plnění úkolů Gottwaldovy pětiletky proslavila svoji vlast, a uvítala tak letošní 1. máj a IV. světový festival mládeže a studentstva za mír a přátelství v Bukurešti. Získat mládež pro splnění tohoto úkolu můžeme jenom

tehdy, budeme-li jí denně ukazovat smysl a cíl její práce a pomůžeme-li ji pochopit, že i plnění úkolů, které se zdají málo významné, všední, má velký význam v boji za výstavbu socialismu a mír. Významnou úlohu přitom musí sehrát naše soubory lidové umělecké tvořivosti... PŮV ČSM vyzývá všechny základní organizace a soubory: zakládejte v předmájové kampani ve spolupráci s ROH a lidovou správou nové soubory, organisujte pomocí souborů bohatý ideově umělecký program, spojený s úkoly pracoviště, plně využijte všech sil lidové tvořivosti a seskupte kolem souborů všechny mladé sólové zpěváky, hudebníky, recitátory, tanečnický a vypravěče...“²³ Nová státní moc dokázala pro své potřeby (i v souvislosti se sovětskou doktrínou) dokonale využít zájem o lidové tradice, který se v evropském prostředí uvědoměle pěstoval od 19. století a který se vždy zintenzivňoval ve vypjatých politických dobách. A dokázala využít zejména mládež: „Naše republika začala okamžitě po osvobození vytvářet podmínky pro skutečný rozmach lidové umělecké tvořivosti a mládež byla opět v prvních řadách“ (Langášek 1954, s. 145). Nutno dodat, že to nebyly jen soubory folklorní, ale i pěvecké, divadelní, recitační nebo soubory společenského tance.²⁴ Přesto folklorní soubory patřily k nejdůležitějším. „A není rovněž náhodou, že, mezi prvními soubory, které dostaly titul laureáta státní ceny, byl ČKD Stalingrad, Lúčnica, VUS. Nebo je snad malým přínosem mravenčí sběratelská a instruktážní činnost Vycpálkova tanečního souboru? Nebude přehnané, jestliže řeknu, že vpravdě novátorská činnost tohoto souboru nejen objevila našemu lidu skoro zapomenuté poklady lidových písní a tanců, ale podnítila i desítky a možná i stovky souborů k následování. Významným způsobem rovněž ovlivnili Vycpálkovci naše profesionální umění, čehož jistě ne posledním dokladem je film *‘Zítřka se bude tančit všude’*“²⁵ (Langášek 1954, s. 145).

Oficiální propagandistické články, jejichž citacemi náš výklad doplňujeme, nastiňují dobovou atmosféru, která se zejména v padesátých letech na folklorním hnutí podepsala. Přes marasmus, jenž na současného čtenáře dopadá, se ve vztahu k folklornímu hnutí nabízí řada otázek, které vedou nejen ke společenskému hodnocení, ale také k jednotlivým aktérům. Nelze zapomínat, že členové folklorního hnutí nebyli ani v těchto dobách jednotlívým elementem a jejich motivace byly velmi různorodé, v průběhu času také různě se vyvíjející, že se vyskytovaly rozdíly v jejich činnosti ve městě

a na venkově. Dokládají to vzpomínky řady pamětníků, které sice, stejně jako použitá metoda oral history, mají některá omezení, ale mnoha fakty doplňují dosud poněkud sterilní hodnocení poválečného folklorního hnutí u nás. Jak podotýká Petr Lozoviuk, reálný socialismus by „*etnology neměl být studován výhradně jako 'totalitní diktatura'. Nejednalo se totiž výhradně o z vnějšku oktrojovanou ideologii, nýbrž o imanentní součást daného společenského systému, který byl dále ovlivňován mnohými historickými, sociálními, kulturními a jinými faktory*“ (Lozoviuk, 2007). Zachycená narace dokumentuje, jak byla vnímána atmosféra ve společnosti, která byla rozpolcená a jejíž mnohé excesy šly do extrémů. Etnograf Karel Pavlišťík (*1931), dlouholetý organizátor folklorního hnutí na Moravě, na konto situace v začátku padesátých let uvádí: „*Když začaly procesy, spustila celostátní propaganda takové banderium, že nastolila strach o tom přemýšlet... Čím více ty represe eskalovaly, tím víc byl strach o tom mluvit jinak, než o tom psaly noviny... Tam, kde byli z rodin, kde to přímo bouchlo, ti do těch souborů nechodili, ti ne.*“²⁶ Režim využíval mladé lidi bez zkušeností, vyvolával atmosféru strachu a nedůvěry, a to vše ve smyslu ideálů, které byly utopií: „*...folklor byl z oficiálních míst preferován jako nejvýraznější projev antikosmopolitismu, jako nejvýraznější rys národní kultury, měl jasně nejvýraznější národní charakter. Toto, myslím, hrálo velikou roli. A další věc je divácká přitažlivost a atraktivnost. Když si měl pořadatel vybrat, jestli postaví třeba na mírovou slavnost pěvecký sbor nebo něco jiného, tak ten folklorní soubor měl prostě 'všech pět P' oproti ostatním. Každý žánr prostě potřebuje nějaké prostředí a jevištní zpracování folkloru, tomu vystupování třeba pod otevřeným nebem vůbec nevadilo.*“²⁷

Od konce padesátých let se práce ve folklorních souborech začala postupně rozbíhat na jiném základě a také Ústřední dům lidové tvořivosti (ÚDLUT), který byl zastřešující institucí pro neprofesionální oblast kultury, vedl směrem k souborům svou metodickou činnost s orientací na tradiční materiál regionu a různorodost stylizace scénického zpracování; nastolila se zásada politicky nezneužívat folklorní materiál (Jírový 1997, s. 219).²⁸ I když se již „nerozorávaly meze“ a dramaturgie souborů pracovala stále více s pramenným materiálem, neznamenalo to, že to byla cesta zcela svobodná. Typickým projevem režimu byla cenzura, která se dotkla řady oblastí kulturního života. Nejsilnější tlak této insti-

tuce lze sledovat v padesátých letech a následně po srpnu 1968 zhruba do poloviny osmdesátých let, kdy se postupně společenská atmosféra i poměry v určitých oblastech veřejného života uvolňovaly, postihy se vytrácely a fungování písni typu koledy *Narodil se Kristus Pán* coby protestsongu při vánočních vystoupeních se oslabovalo vzhledem k opakovanému bezproblémovému uvádění. Opět je potřeba připomenout, že nejsilněji se cenzura dotkla první poloviny padesátých let, kdy se prakticky nesmělo zpívat o čemkoliv, co se byt' jen okrajově týkalo křesťanství (za závadné byly chápány i takové písně, jako *Kde je kostel, tam je fara* nebo *Z polanského kostelíčka vyletěla laštovička*). Koledy se mohly hrát v rozhlase pouze na Štědrý den, posléze pouze během dvou vánočních svátků. K uvolnění docházelo jen velmi zvolna a texty, v nichž se zpívalo o narození Krista či o Panně Marii, se v masových médiích objevovaly zcela výjimečně až do listopadu 1989, přičemž tento trend se týkal všech hudebních žánrů, nikoliv pouze folklorních souborů. Ve vzpomínkách pamětníků tak spíše znějí některá z hlediska režimu nezávadná díla z oblasti vážné hudby, později pak optimisticky laděné *Vánoce, Vánoce přicházejí* (autoři J. Vomáčka a Z. Borovec), *Purpura* (autoři J. Suchý a J. Šlitr) nebo posléze dokonce česky otextované písně ze Západu – *Rolničky* nebo *Já sním o Vánocích bílých*. Texty tradičních vánočních koled se pak pro veřejnou prezentaci především v médiích upravovaly, místo Ježíška se zpívalo o synčkově, mládenečkovi, panáčkově... Problémovým se nicméně mohl v totalitním Československu stát prakticky jakýkoliv písňový text podle toho, jak byl stranickým aparátem, resp. jeho jednotlivými členy v dobovém kontextu pochopen a odsouzen.²⁹ Dlouholetý hudební redaktor brněnského rozhlasového vysílání Jaromír Nečas (*1922) uvedl, že pokyny k cenzuře byly předávány ústně a že média měla v padesátých letech dokonce cenzorská oddělení, kterým byl předkládán program ke schvalování.³⁰ V případě překračování daných nařízení šlo nejen o pokárání z vedoucích míst, ale často o případnou ztrátu zaměstnání: „*Já jsem měl třeba problém s tatíčkem Masarykem. Hned na začátku BROLNu jsme natočili píseň Teče voda, teče, kterou jsme pak zařadili jako novinku do pořadu Na pěknú notečku. No a vysílalo se to 17. března, zrovna byla neděle. A pak následoval samozřejmě sprdunk... No a to stejné o řadu let se stalo s Hradišťanem, který to natočil a vysílalo se to jako*

novinka 28. října. Tak jsme pak na to červeně napsali 'Nevysílat tehdy a tehdy'...³¹

Ve druhé polovině šedesátých let se folklorní soubory v rámci zájmové činnosti začaly profilovat z pozice scénických projevů, což se ještě více prohloubilo se vznikem národní a celostátní soutěžní přehlídky folklorních souborů (Pavlicová – Uhlíková 1997, s. 8). Otevřela se cesta nikoli k „pseudouměleckému“ působení těchto kolektivů, ale k hledání uměleckých výpovědí na základě různé stylizační úrovně folklorního materiálu. Rozvíjela se práce choreografická, upravovatelská, do soutěžních potů a na semináře byli zváni představitelé uměleckých profesí i etnologové, kteří posuzovali práci s prameny, regionální styly, krojové vybavení. (Otázka, jaký obraz lidové kultury se vytvořil na základě této činnosti, je pro etnologii nesmírně zajímavá a také čeká na své zpracování.)

Po překonání „tíhy folkloru“ zamíchaly vývojem folklorního hnutí u nás zejména události po roce 1968. Oficiální linie vytváření kulturní politiky, jak ji naznačují slova Jiřího Knapíka v úvodu příspěvku, totiž v případě folklorního hnutí dospěla ke svému paradoxu. Pod slupku tzv. pozitivní kulturní politiky se na řadu let ukryly osobnosti, které svými posrpnovými postoji přešly do sféry politiky negativní.³² Útočiště tam hledala i řada dalších. Např. Ivo Stolařík (*1923), folklorista a mj. redaktor Čs. rozhlasu v Ostravě, v roce 2003 v rozhovoru uvedl: „...*později byl ten stranický pohled víc a víc cítit a politika se začala míchat i do vysílání... Ti, kterým se to nelíbilo, tak se moudře skryli za souborovou činnost a lidovou píseň. Tím pádem vykazovali záživnou činnost a ještě získávali podporu, pokud to spadalo pod mládežnickou činnost. Tak ty soubory přežily celou tu zvláštní éru a myslím si, že oblast folkloru a hudby vůbec u nás na tom nebyla tak špatně, protože dostala velký prostor*“ (Bukovský 2007, s. 65). Daný prostor však byl podmíněn mnoha kompromisy, které si aktivní účastníci folklorního hnutí uvědomovali. Vypjatá angažovanost, ideologický tlak a politicky podmíněná nová tvorba padesátých let byly překonány,³³ v šedesátých letech se zájem o folklor postupně vrátil především k pramenům, k uchovávaní tradic, a také nejen k městským souborům, ale i k vesnickým skupinám. Plně si to uvědomovali odborníci, kteří lidovou kulturu studovali a zároveň se podíleli i na formování folklorních festivalů. Jasně to formuloval v roce 1965 např. Josef Tomeš: „*Nejde vůbec o to udržet při životě složky lidové kultury, které se přežily. Získání a zachování dokladového etnografického*

materiálu tohoto druhu patří do sféry činnosti muzejních pracovišť. V některých oblastech však lidové umění žije nebo aspoň dožívá a mohlo by sehrát důležitou úlohu v kulturním životě obcí jako jedna z forem společenského života. Této problematice by měla věnovat pozornost i příslušná oddělení Domů osvěty, která se zatím většinou omezují jen na snadnější spolupráci s organizovanými soubory v závodních klubech“ (Tomeš 1965, s. 41).³⁴ Zde se také odrážejí rozdíly mezi folklorním hnutím v městském a venkovském prostředí. Zatímco ve městě bylo folklorní hnutí v převážné míře zájmovou činností, venkov si přes proměnu tradiční kultury stále uchovával funkční vazby na její obsah. Jak podotýká např. Anna Maděřičová (*1943), která pracovala v sedmdesátých a osmdesátých letech jako metodička pro folklorní soubory na Uherskohradištsku a Uherskobrodsku, na vesnicích se v té době nové folklorní skupiny v podstatě nezakládaly: „*Co já si pamatuju, tak takové jediné, co nově vzniklo, tak to bylo v Míkovcích, jinak to všude bylo. Aspoň pro ty účely zvykoslovné.*“³⁵ V mnoha lokalitách se udržovalo latentní folklorní podhoubí, které se projevovalo při různých příležitostech a bylo často spojeno s religiózním povědomím.

Pokud bychom se snažili definovat proměnu motivace členů folklorního hnutí v socialistickém Československu, pak bychom mohli konstatovat, že vedle prostého zájmu o lidovou kulturu a folklor byla práce ve folklorním souboru v padesátých letech „cenným projevem společenské angažovanosti“, kdežto později pro mnohé jakýmsi „duchovním azylem“. Byl to však samozřejmě azyl s podmínkami. A ty bylo nutno tu více, tu méně (avšak do určité míry vždy) dodržovat a podřizovat se jim. V opačném případě tu vždy byla hrozba kádrových čistek, problémů se zřizovatelem nebo minimálně potíže s cestami do zahraničí³⁶ (a to jak na úrovni jednotlivců, tak celých kolektivů). Přestože folklorní kolektivy plnily za celou dobu své existence řadu funkcí, vždy šlo o spojení potřeb společenských a osobních. Také v období tzv. reálného socialismu tomu nebylo jinak: jedni vedle prosté seberealizace viděli větší možnost vycestovat, druzí způsob jak si přivydělat, další hledali v souborové mikrokomunitě skupinu lidí, kterým lze i v tak obtížných společenských podmínkách věřit, lidi se stejným zájmem i životním postojem. Nelze přehlédnout i fakt, že zejména mládež nacházela v problematickém věku začínající dospělosti ve folklorních (ale i jiných) kolektivech prostředí, které je na rozdíl od rodiny a školy prvoplánově

nevychovávalo, protože zde byli ve svém životě vlastně poprvé rovnoprávními členy dospělé komunity se všemi z toho plynoucími povinnostmi, ale také právy (trávení delšího času z domova bez nutnosti tolik nepopulárního skládání účtů, snadnější přístup k „dospělé“ zábavě, ale také k odlišným politickým a náboženským názorům), a v řadě případů na půdě folklorního hnutí nalezly morální či umělecké vzory bez závislosti na politické doktríně. Pravdou totiž zůstává, že přes všechno pozdější vidění folklorních souborů jako tzv. socialistické výkladní skříně byly motivací práce převážné většiny jejich členské základy důvody nepolitické.³⁷ Společenské tlaky, kterým byli případně vystavováni vůdčí osobnosti souborů, navíc nezasahovaly všechny členy a především vlastní náplň práce. Folklorní hnutí, podobně jako jiné oblasti zájmové umělecké činnosti v tehdejší socialistickém systému, navenek naplňovalo oficiální společenské potřeby (účinkování na kulturně-politických akcích, reprezentace socialistického státu v zahraničí, vykazování

práce v souboru jako dokladu společenské angažovanosti), nemohlo však existovat bez naplňování potřeb osobních – sdružovat se, bavit se v kruhu spřízněných lidí, rozvíjet lidové tradice a něco nového vytvářet. Nakolik je tento mechanismus fungování folklorního hnutí podstatný, ukazuje i vývoj po roce 1989 – společenské kontexty se proměnily, ale folklorní hnutí je nadále silným proudem současné kultury. Nabízí se zde obecnější poznání vývoje společnosti i jeho hodnocení, k němuž můžeme vztáhnout slova filozofa Jana Patočky: „*Právě historie, tato doména pohyblivého společenského bytí člověka, půda tradic, v nichž se navazuje na výkony kladně i záporně, popíráním i pokračováním, může ukázat společenské bytí člověka jako zásadně svobodné, přístupné nám sice do té míry 'objektivně', že můžeme retrospektivně konstatovat to, co z něho přešlo v pevně ustavená fakta, ale ne je na tato fakta redukovat a eventuálně z jisté jejich oblasti beze zbytku vykládat*“ (Patočka 1990, s. 198).

POZNÁMKY:

1. J. Tomeš ve své poznámce k filmu píše: „*V zápalu rozhořčení mnohdy bojuje proti pomyslnému nepříteli. Souhlasit lze však s tím, že současná společenská úloha našeho folklóru byla v nedávných letech přeceňována, folklór byl často zneužíván. S tím budou souhlasit všichni poctiví lidé znalí problematiky. Viníky však Vachek dobře nevidí, příčiny tohoto stavu ho nezajímají. Východisko nehledá*“ (Tomeš 1964, s. 60).
2. Srov. Krist 1970.
3. Srov. Jančář 2002.
4. K takovým organizacím patřily Dělnické tělovýchovné jednoty, Jednoty agrárního dorostu, Národní jednoty pro jihozápadní Moravu, Sdružení venkovské omladiny, Orel, Sokol ad. (srov. Pavlicová – Uhlíková 1997).
5. Před rokem 1939 zaznamenáváme sledovaný fenomén nejen při neformálních schůzkách venkovské chasy, ale také v podobě tzv. baráčnických spolků, národopisných skupin a odborů samostatných či pod záštitou tělovýchovných i politických organizací, slováckých a valašských krúžků (Hanáci měli své sdružení v Praze a tzv. Hanáckou obec v Brně), či v organizování řady regionálních slavností (tzv. roky) a slavností menšin (srov. Pavlicová – Uhlíková 1997). Srov. ale také např. diskusi probíhající na Sjezdu pokrokové mládeže slovenské 13.–15. 9. 1912 ve Strážnici, tedy ještě před vznikem samostatného Československa (Úlehla 1949, s. 186–196).
6. Typickým příkladem je hnutí Národopisná Morava, které pod svým politickým programem zahrnovalo řadu aktivit udržování a rozvíjení lidových tradic (srov. např. Pavlicová 2007, s. 110–113).
7. *Vzpomínáme rádi na naše první vystoupení při Stínání mája v květnu 1945 a hlavně na druhou, pečlivě připravovanou národopisnou slavnost „Dožatí 1945“, na kterou jsme cvičili písně a tance už v roce 1944 za okupace, ale uskutečnit jsme ji mohli teprve po osvobození. Tenkrát byl náš soubor bez krojů, a přesto jsme oblékli do vypůjčených krojů dvacet párů. Účinkovala prakticky veškerá jaseňecká mládež* (Kašpar 1952, s. 279).
8. Zemské osvětové rady (v Čechách, na Moravě a ve Slezsku) převzaly v roce 1945 na základě dekretu prezidenta Beneše O státní péči osvětové, č. 130/47 Sb. z 26. 10. 1945 činnost prvorepublikových samosprávných osvětových sborů, a to na základě státem řízené a organizované státně politické a kulturní výchovy lidu. Byly výkonnými orgány národních výborů, při nichž byli jmenováni osvětoví inspektori (ale také inspektori školní či knihovní), pro které byly připraveny „*informační kurzy o nové ideologii školské a osvětové výchovy podle nových poměrů společenských, politických, hospodářských i kulturních se zvláštním zřetelem na Sovětský svaz a slovanské státy vůbec*“ (Jírový 2005, s. 112). „*Dekret presidenta republiky o státní péči osvětové: tímto legislativním aktem revoluční vlády se zakončuje v oblasti lidové osvěty a výchovy dosavadní bezřádný stav, charakterizovaný ideovou a pracovní roztržitostí kulturně osvětových sil a nezájem státu o tento úsek národního života...*“ (Konečný in Jírový 2005, s.114).
9. Pozdější Moravský taneční a pěvecký sbor (srov. Kosíková 1997, 1998).

10. „Nový člověkem“ byla v dobovém propagandistickém jazyce míněna především mládež: „...mládež všech povolání, jak venkovská, tak právě městská, mladí lidé... nacházející v pohybu a rytmu vyjadřovací prostředky svého životního optimismu a aktivismu, mladí lidé nacházející v interpretaci lidového tance... dnešní živější družba zábavy a odpočinku... Nový, dnešní náš lidové taneční projev je a bude nesen tedy především... novou generací lidí“ (Ždímal 1948, s. 60.).
11. Ve vnímání tvůrců a nositelů ovšem lidová kultura tyto významy nenesla; potřebám komunistického režimu pak samozřejmě vyhovovaly pouze některé její projevy, jiné byly zcela eliminovány.
12. Srov. Arendt 1996.
13. Termín soubor jsme poprvé našly v Tanečních listech z roku 1947 ve zprávě o světovém festivalu demokratické mládeže v Praze: „První cenu soutěže sborové získali žáci školy Souboru národního tance SSSR (Mojsějov), druhou cenu jugoslávská skupina... třetí cenu skupina bulharská...“ (Rey 1947, s. 141). Z textu jasně vyplývá, že termín soubor nebyl v té době ještě obvyklý, protože autor jej užil pouze v případě sovětského účastníka a také v dalších člancích téhož i následujících čísel Tanečních listů se v případě folklorních kolektivů hovoří o národopisných skupinách. V dalších časopisech reflektujících folklorní hnutí se s termínem setkáváme až po roce 1948.
14. Rozhovor s K. Pavlišťikem, Zlín, 21. 10. 2008.
15. V roce 1950 byly zrušeny všechny amatérské spolky s tím, že přecházejí na platformu masových organizací, převážně do závodních klubů ROH, pro které byly zároveň vydány směrnice o politickém vedení těchto kolektivů (Jírový 2005, s. 121).
16. Rozhovor s K. Pavlišťikem, Zlín, 18. 11. 2008.
17. Jak je vidět např. na diskusích ke koncepci strážnického festivalu, která probíhala v letech 1964–1965 na stránkách Národopisných aktualit. Je však také třeba konstatovat, že mizející tradiční lidová kultura (a folklor zvláště) nedávaly oboru, který neměl v té době definované další cíle, jiné možnosti.
18. Např. brněnský soubor Javorník vznikl původně v roce 1951 jako pěvecká skupina Vlajka mládí a její repertoár tvořily budovatelské písně. Od roku 1954 spolupracoval s Kabinetem pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Brně (pozdějším Ústavem pro etnografii a folkloristiku) a podílel se na folkloristických výzkumech jižního Valašska. K dalším takovým souborům, vzniklým původně z tzv. kulturních úderků, patří např. Hlubina a Vysočan (srov. Pavlicová – Uhlíková 1997).
19. Srov. příspěvky na toto téma v časopisech Lidová tvořivost, Radostná země, Valašsko ad. nebo hesla jednotlivých folklorních souborů v *Československém slovníku osob a institucí, sv. I a II* (1963, 1965) a ve slovníku *Od folkloru k folklorismu (Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Ed. M. Pavlicová – L. Uhlíková. Strážnice: ÚLK 1997; *Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Ed. A. Vondrušková. Strážnice: Ústav lidové kultury, 2000).
20. Tzv. nová tvorba, resp. zejména její politicky angažovaná část, měla v podání folklorních souborů vytvářet „nový folklor“, skutečné „socialistické umění“ a jasně koresponduje s tehdejšími komunistickým heslem „K lidu blíž, s lidem výš“. Šlo o nejvýraznější zneužití folkloru, resp. jeho forem, vládnoucí ideologií. Soudobé budovatelské obsahy, které byly na lidové písně roubované a které ovlivnily scénický repertoár většiny souborů, se však k folkloru samotnému nevztahují, i když s ním byly často spojovány.
21. Např. soubor lidových písní a tanců Hradišťan se stal laureátem Státní ceny Klementa Gottwalda v roce 1952 právě za tzv. novou tvorbu. K dalším výrazným představitelům tohoto směru patřily např. Břeclavan, Jasénka, Ječmínek, Moravský soubor lidových písní a tanců, Radhošť, Radost, Vsacan, či Umělecký vojenský soubor Praha.
22. V roce 1958 otiskl spisovatel Vladimír Mináč v Literárních novinách příspěvek nazvaný *Tíha folklóru* s podtitulem *Dopis z Bratislavy*. Článek věnovaný v prvním plánu kritice situace na Slovensku odstartoval známou diskusi o slepé uličce využívání lidového umění v tehdejší Československu: „Kromě mnohých jiných hloupostí v minulých letech naložili jsme špatně i s lidovým uměním. Vyhlásili jsme a všichni jsme mlčky přijali poučku, že lidové umění je pokrokové vždy a všude, ve všech svých projevech a podobách bez ohledu na čas a prostor, od věčnosti a na věčné časy, amen. To je očividně nesmysl. Maxim Gorkij (a mnozí před ním a nikdo po něm) upozornil na rozpornost lidového slovesného umění, a jeho dvojakou ideovou tvář: na odpor i vzdor a vzpouru, ale i na pokoru a poddajnost. A v některých případech je lidové umění jen chabým odleskem kultury vyšších tříd; a ne vždy bývá prosté, někdy bývá i primitivní; a ne vždy bývá citlivé a citové, bývá i banální a sentimentální. A my jsme na toto umění přilepili dogma o neposkvrněném počtí a neposkvrněnosti vůbec; a udělali jsme z lidového umění božstvo, vzdychali jsme a laskali jsme se s ním, protože se dotýkalo nejtajemnějších zákoutí naší duše, ale i proto, že jeho existence ospravedlňovala naši malost: odejdi, pokušení zdravého rozumu, odstup, d'áble kritiky!“ (Mináč 1958, s. 1).
23. Výzva předsednictva Ústředního výboru ČSM k základním organizacím ČSM a souborům. Lidová tvořivost 4, 1953, s. 166.
24. Jak vysvětluje Z. Jírový, používání termínu lidová tvořivost bylo jedním z mnoha příkladů „nedomyšleného ideologizujícího chvatu“ aplikování sovětského vzorů na domácí podmínky: „Ruský výraz 'narodnoje tvorčestvo' byl totiž míněn jako označení především pro lidovou, folklorní tvorbu a nezahrnoval množství jiných činností a oborů, které byly u nás pod názvem 'lidová tvořivost' neorganicky vměstnány (divadlo, fotografie, společenský tanec, dechovka apod. Sami Sověti pro širší pojetí estetických aktivit používali označení 'chudožestvěnaja samodějatelnost'. Až v šedesátých letech se u nás podařilo místo 'lidové umělecké tvořivosti' prosadit odůvodněnější termín 'zájmová umělecká činnost'“ (Jírový 2005, s. 119).
25. Zhodnocení této doby z hlediska filmové teorie je zcela jednoznačné: „Výsledkem dobové estetické dogmatickosti pak byla ideová a formální okleštěnost tzv. socialistického realismu, jediného uměleckého stylu podporovaného vládnoucí totalitní mocí. Stagnace myšlenková tak byla provázena stagnací výrazovou a normativní estetika snižovala tvorbu na úroveň prachobyčejné agitky. Podle filmového teoretika Jaroslava Bočka byla kinematografie často 'novým vědomím dějin tak okouzlena, až si ho na tenký krajíc filmového děje mazala tak tlustě, že dějiny pouze ilustrovala“ (Baroň 2002, s. 26). Film *Zítřka se bude tančit* všude byl jako komedie natočen v roce 1952 režisérem Vladimírem Vlčkem, který napsal scénář společně s Boženou Šochovou a Pavlem Kohoutem (Vlček 1951).
26. Rozhovor s K. Pavlišťikem, Zlín, 21. 10. 2008.
27. Rozhovor s K. Pavlišťikem, Zlín, 21. 10. 2008. Dodejme, že folklorní kolektivy vzhledem ke své struktuře (hudební a taneční složka, často také dívčí, ženský či mužský pěvecký sbor) mohou velmi

- pružně reagovat na veškeré požadavky pořadatelů včetně volné zábavy účastníků za doprovodu souborové muziky po ukončení oficiálního programu. Je tomu tak v podstatě dodnes.
28. Od roku 1972 v metodické činnosti pokračoval Ústav pro kulturně-výchovnou činnost (ÚKVC).
 29. Tragikomicky dnes působí, když si uvědomíme, že za provokaci bylo považováno uvedení písně *Nestarej se, ženo, má, že my nic nemáme*, když se zdražilo maso, nebo *Na dolině černobýl*, když došlo ke katastrofě v jaderné elektrárně v Černobylu atd.
 30. V rozhlasě šlo o oddělení s názvem Hlavní správa tiskového dohledu.
 31. Rozhovor s J. Nečasem, Brno, 23. 10. 2008. Jako kritická byla chápána právě data připomínající potlačovanou historii (např. data v souvislosti s T. G. Masarykem, s vojenskou invazí 21. 8. 1968).
 32. Např. Josef Jančář, Jaroslav Jurášek, Jan Kadlec, Jan Miroslav Krist, Karel Pavliščík, Alena Skálová, Alena Schauerová, Věra Šejvlová, ale tato situace opět nebyla nová, padesátá léta podobně zasáhla např. Věru Haluzovou a Miloše Kulišťáka
 33. V příspěvku Františka Mrlíka, hodnotícím pořady strážnického festivalu a vypracovaném na základě žádosti programové komise festivalu ze dne 27. 9. 1962, tento tehdejší vedoucí folklorního souboru z Malenovic píše: „V roce 1961 byl jedním z hlavních pořadů pořad *Veselá je dědina*. Jeho hlavní pořadatelé jistě velmi dobře vybírali soubory, ovšem pochopitelně jenom z toho hlediska, jak taneční pásmo hovoří o vesnici – o práci v družstvu apod. Celý výsledek programu i při velké snaze souborů vyzněl tak, jako by na vesnici byli pouze zloději, kulaci a štváči a nic jiného. Chceme-li po amatérském souboru něco takového, pak pochopitelně sáhne po něčem, co dovede snadněji zpracovat, neboť zpracovat základní politické heslo *‘Překlenout rozdíly mezi městem a vesnicí, či prací fyzickou a dušení’* je obtížné pro profesionály, ne tak pro amatéry...” (srov. Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně, Osobní fond F. Mrlíka, přír. č. 74/2004).
 34. J. Tomeš reálně hodnotí i vývoj a soudobý stav tradiční kultury na venkově, v tomto případě v oblasti Hornácka: „*Jinak to totiž s folklórem vypadá při slavnostních příležitostech a jinak běžném životě. Mezi zpěvností a tradiční tanečností střední a starší generace a generací dospívající je v současné době až propastný rozdíl. Úpadek je zde naprosto zřejmý. Muzika Jožky Kubíka sice na slavnostech tradičně zazářila, ale pro nedostatek příležitostí jinak hraje jen velmi zřídka. Nehrává dokonce v Hrubé Vrbce ani na hodech. Folklor se tedy ztrácí ze života i ve vesnicích na Hornácku*“ (Tomeš 1965, s. 41).
 35. Rozhovor s A. Maděřičovou, Uh. Hradiště, 7. 10. 2008.
 36. Připomeňme rovněž fakt, že do zahraničí (do kapitalistických států, zemí „třetího světa“, ale také do zemí socialistického tábora, podle momentální politické situace a pokynů ze SSSR) doprovázel folklorní soubory i ostatní umělecká tělesa dozorující, politicky spolehlivé osoby z vysílající organizace.
 37. Státní moc si však pojišťovala svůj dohled i jinými, nepřímými způsoby, jak tomu nasvědčují také seznamy spolupracovníků Státní bezpečnosti, ve kterých figuruje řada členů folklorního hnutí.

LITERATURA:

- Arendt, H. 1996: *Původ totalitarismu I–III*. Praha: Oikoymenh.
- Baroň, P. 2002: *Slovácko kinematografické (III). Padesátá léta aneb Barevná cesta k zítřkům*. Malovaný kraj 38, č. 3, s. 26–27.
- Bukovský, A. 2007: *Lidová píseň v rozhlasové stanici Brno a Ostrava. Od vzniku rozhlasu do devadesátých let*. Diplomová práce FF MU Brno.
- Československý hudební slovník osob a institucí, sv. I, II. 1963, 1965. Praha: Státní hudební vydavatelství.
- Dymerová, H. 1952: *Pohovor s vedoucí souboru z Ostravice V. Šejvlovou*. Radostná země 2, č. 1–2, s. 59–60.
- Frolcová, V. 1997: *Javorník*. In: Pavlicová, M. – Uhlíková, L. (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 156–157.
- Gellner, A. 1993: *Národy a nacionalismus*. Praha: Josef Hříbal.
- Gorlová, A. 1951: *Nech sa dobre darí*. Praha: Osvěta.
- Hrabalová, O. 1982: *K dějinám hudebněfolkloristického bádání na Moravě*. Národopisné aktuality 19, s. 169–178.
- Chotek, K. 1926: *Národopisné slavnosti a národopis*. Národopisný věstník československý 19, s. 17–22.
- Jančář, J. (ed.) 2002: *Lidová kultura v kulturním vývoji České republiky. Úvahy o jejím studiu a využívání*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Jilík, J. a kol. 1998: *Primáš Josef Václav Staněk*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma.
- Jírový, Z. 1997: *Informační a poradenské středisko pro místní kulturu*. In: Pavlicová, M. – Uhlíková, L. (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 218–219.
- Jírový, Z. 2005: *Osvětou k svobodě*. Praha: NIPOS.
- Kašpar, Z. 1952: *Cesta souboru lidových písní a tanců ČSM Jasénka. Lidová tvořivost 3*, s. 279–281.
- Kašpar, Z. 1954: *O některých zkušenostech našeho souboru v pořádání lidových zábav. Lidová tvořivost 5*, s. 54.
- Knapík, J. 2006: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri.
- Kosíková, J. 1997: *Moravský taneční a pěvecký sbor*. In: Pavlicová, M. – Uhlíková, L. (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 168–169.
- Kosíková, J. 1998: *Vladimír Úlehla a počátky Moravského tanečního a pěveckého sboru*. Národopisná revue 8, s. 173–181.
- Krist, J. M. 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti.
- Langášek, M. 1954: *mládež a umělecká tvořivost. Lidová tvořivost 5*, s. 145–146.
- Lozoviuk, P. 2006: *„Možnosti a limity etnologického studia reálného socialismu.“* Antropoweb [online] [cit. 28. 5. 2007]. Dostupné z: <<http://antropologie.zcu.cz/index.php?clanek=445&kategorie=88>>.
- Machov, S. 1948: *Výzva. Taneční listy 2*, s. 122–123.
- Mináč, V. 1958: *Tíha folklóru*. Literární noviny č. 12, 22. 3.
- Nezbeda, O. 2008: *„Film musí něco způsobit. S Karlem Vachkem o politických před kamerou, tíživém emigrantském snu a vnitřním smíchu.“* Institut dokumentárního filmu [online] [cit. 14. 10. 2008]. Dostupné z: <http://www.docuinter.net/cz/doc_texts.php?id=33>.

- Pavlicová, M. 2005: *Folklorní festival – křižovatka kultur?* M. Pavlicová – I. Příbylová (eds): Od východu na západ a od západu na východ. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 12–23.
- Pavlicová, M. 2006: *Duše lidu a její objevitelé*. In: Pavlicová, M. – Příbylová, I. (eds.). Od rituálu k webovým stránkám. Sborník z mezinárodního hudebního kolokvia. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 6–16.
- Pavlicová, M. 2007: *Lidová kultura a její historické-spoolečenské reflexe (mikrosociální sondy)*. Brno: Ústav evropské etnologie.
- Pavlicová, M. – Uhlíková, L. (eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Pavlicová, M. – Uhlíková, L. 2008: *Folklorní soubory jako výrazný činitel etnokulturních procesů: úcta k tradici i naplňování sociálních a osobních potřeb*. In: Toncrová, M. (ed.): Vývojové proměny etnokulturní tradice. Brno: Etnologický ústav AV ČR, s. 25–36.
- Patočka, J. 1990: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: Academia.
- Resoluce druhé celostátní konference etnografů v Praze*. 1952. Radostná země 2, 2.–4. strana obálky.
- Rey, J. (jr) 1947: *Festivalová soutěž národních tanců*. Taneční listy 1, s. 140–141.
- Stavělová, D. 1995: *Sto let jevištního předvádění lidového tance*. 1. *Kolem Národopisné výstavy*, 2. *Totalita ve folklóru, folklór v totalitě*, 3. *Folklór v nemilosti?* Taneční listy 33, č. 4, s. 5, č. 5, s. 13, č. 6, s. 12.
- Tomeš, J. 1964: *Problémy okolo „Moravské Hellas“*. Národopisné aktuality, č. 1, s. 58–60.
- Tomeš, J. 1965: *Na závěr k diskusím o devatenácté Strážnici*. Národopisné aktuality, č. 1–2, s. 38–44.
- Vlček, V. 1951: *S valašskými písněmi a tanci do celého světa*. Dolina Urgatina 5, č. 3–4, s. 49–51.
- Vondrušková, A. (ed.) 2000: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Výzva předsednictva Ústředního výboru ČSM k základním organizacím ČSM a souborům*. 1953. Lidová tvořivost 4, s. 166.
- Zíbrt, Č. 1929: *Proti národopisným rokům*. Český lid 29, s. 30 – 32.
- Ždímal, M. 1948: *Lidový tanec v lidové demokracii*. Taneční listy 2, s. 57–60.

Summary

Folklorism in Historical Context of the Years 1945–1989 (Following the Example of the Folklore Movement in the Czech Republic)

Folklorism as the phenomenon and the movement was defined and studied for many times in the ethnological literature, for example with the respect to its role it played in the cultural and historical development of the society and in the process of national, regional and local identification; or with the respect to its role in upbringing the youngest generation. The submitted contribution refers to folklorism in a concrete sector of the folklore movement, asking the question how it functions as a part of the contemporary culture and which role it can play in the life of an individual. It was more difficult to find an answer in past periods. Since it came into being, this range of culture was connected and evaluated in connections with the political context of that time. A specific framework was created especially between 1945 and 1989. The impact of social processes of that time in other cultural spheres has been reflected for many times (e.g. literature, film, religious life). However, the sphere of the folklore movement is always awaiting an objective assessment. There should be investigated not only the impact of the society on this movement, but also the personal statements of the persons involved, which completes the study of life in the period of real socialism.

Key words: Folklorism, Folklore Movement, Real Socialism, New Songs, Ideology, Censorship, Self-censorship, Personal Motivation

CHOREA BOHEMICA – FOLKLORNÍ SOUBOR JAKO MÍSTO PRO VNITŘNÍ EMIGRACI

Klára Davidová

Ve své studii jsem se zaměřila nejen na tvorbu Aleny Skálové a Jaroslava Krčka v souboru Chorea Bohemica, ale na celé unikátní sociokulturní prostředí, které tento soubor vytvořil a s ním všichni, kteří byli jeho součástí – tanečníci, hudebníci i diváci. Následující text je překladem a interpretací diplomové práce z oboru taneční antropologie *Chorea Bohemica – folklorní soubor jako místo pro ‘vnitřní emigraci’*, která byla výsledkem mého studia na Roehampton University v Londýně (Davidová 2007). Taneční antropologie se zajímá o tanec nejen jako o umělecký projev, ale zejména jako o sociální akt a ptá se především po jeho významu, pro ty, jenž jej provozují.

Diplomové práci o souboru Chorea Bohemica předcházela výzkum každoročního vánočního představení souboru *České legendy a zpěvy vánoční*. Zkoumání tohoto představení z hlediska významu, které – zvláště v době komunistického režimu – mělo pro jeho interprety a diváky, odhalilo zajímavé spojitosti s politickým klimatem minulé doby. Výpovědi účastníků ukázaly, že představení fungovalo (původně zcela mimovolně) ve své nevinnosti jako velmi důmyslný akt odporu proti oficiální politice. To mě přivedlo na myšlenku podívat se skrze tanečně antropologickou optiku na soubor Chorea Bohemica jako takový a zkoumat jej jako sociokulturní pro-

středí se svébytným významem pro své členy. Zajímalo mě, zda i samotné působení v tomto souboru nenabývalo obsahu, který by přesahoval čistě uměleckou dimenzi této aktivity. Východiskem mi byla hypotéza, že soubor Chorea Bohemica pro své členy fungoval jako místo tzv. vnitřní emigrace.

Vnitřní emigrace

Vanda Thorne charakterizovala normalizační dobu jako období odcizení se veřejnému životu a stáhnutí se do soukromé sféry (Thorne 2005, s. 19). S ohledem na politické ovzduší lze některé aktivity v tomto období považovat za tzv. vnitřní emigraci z totalitní reality.

Tento termín se začal používat poprvé po druhé světové válce k charakteristice specifické situace v nacistickém Německu (srov. Donahue a Kirchner 2003). V českých médiích a literatuře se pak objevil po roce 1989 v souvislosti s popisem jednoho ze způsobů vyrovnání se s každodenním životem za komunismu.

Pojem vnitřní emigrace odkazuje na způsob, kterým jednotlivci čelí životním podmínkám, které si sám nevybral, nesouhlasí s nimi, ale které nemůže změnit. Nazývá se tak určitá aktivita mimo veřejnou sféru, se kterou se ti, kteří jsou do ní zapojeni, mohou plně ztotožnit a která pak přispívá k pocitu uspokojení a smysluplnosti, jenž schází v každodenní realitě (Davidová 2007, s. 3). Takovými aktivitami se v socialistickém Československu stalo např. chalupaření. Tento účel často také plnil rodinný život, kdy neuspokojení z veřejného/pracovního života vyústilo v trend, realizovat se především v privátní rodinné sféře (Bren 2002).

Metodologie

K výzkumu jsem použila metod sociální a kulturní antropologie: zúčastněného pozorování a polostrukturovaných rozhovorů. Inspirovala jsem se také orální historií, která se zaměřuje na uskutečňování a zpracovávání rozhovorů s těmi, kteří mohou obohatit naši znalost dějin (Vaněk 2004).¹ Takový druh rozhovoru se nezaměřuje pouze na popis konkrétní minulé události a jejích důsledků v dějinách, nýbrž také na osobní motivy, vývoj postoje jednotlivce a způsob, jakým zpětně události hodnotí (Vaněk 2004, s. 20).



Chorea Bohemica při vystoupení ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, začátek osmdesátých let 20. století.

Čerpala jsem také z písemných zdrojů (Bezdiček 2006), existujících videozáznamů představení souboru Chorea Bohemica a z fotodokumentace. Dále jsem použila informace nashromážděné v terénu při výzkumu představení *České legendy a zpěvy vánoční* a dalších nedávných aktivit souboru, který v pozměněném složení a také s jiným uměleckým záměrem funguje dodnes.²

Folklorní soubor v éře deziluze

V období normalizace, kdy většina společnosti již dávno ztratila víru v komunistickou utopii, nabylo působení ve folklorních souborech jiných významů než na počátku folklorního hnutí v padesátých letech. Etnochoreoložka, bývalá členka a jednu dobu také vedoucí souboru Chorea Bohemica Daniela Stavělová to popisuje takto: „...v období politické normalizace a nedostatku svobody poskytlo prostředí folklorního hnutí možnost pro opravdové sebe naplnění, které většina lidí nenacházela ve svých běžných profesích..., aktivity těchto souborů se často staly únikem z tíživé reality, dávaly možnost svobodnému sebevyjádření, cestování do zahraničí (která byla za minulého režimu velmi omezená či zcela nemožná) a setkávání se s lidmi podobného smýšlení bez politického podtextu... lidé byli schopni vysoce profesionálního nasazení v těchto souborech, které často mělo za následek umělecké výkony profesionální kvality byť prováděné v amatérských podmínkách“ (Stavělová 2001, s. 259).³

Také z mých rozhovorů s dalšími dotazovanými vyplynulo, že být členem souboru Chorea Bohemica bylo něčím výjimečným a svým významem přesahujícím pouze běžnou zájmovou činnost. „Dostali jsme se v té době k něčemu úžasnému a asi jsme to nějak instinktivně tušili, aniž jsme o tom přemýšleli. Byl to prostě fenomén, samo nás to vtáhlo...“ – Xenie Leitgebová

Tato výjimečnost byla, zdá se, zapříčiněna také faktem, že působení v souboru mělo pro jeho členy i duchovní rovinu, která v socialistické společnosti té doby často chyběla (viz např. Chaloupecký 1997). D. Stavělová v rozhovoru popsala atmosféru normalizace takto: „To byla taková duchovní bída, že ten soubor byl samostatný svět, který mi dával duchovno. Nebýt Chorei asi bych v té politické době zešilela.“

Rozhovory, které jsem vedla, potvrzují, že duchovně osvěžující prostředí souboru, které bylo v kontrastu s každodenní socialistickou realitou, spolu s možností aktivního uměleckého sebevyjádření poskytlo ideální

místo pro vnitřní emigraci. Dokládá to také fakt, že většina respondentů téměř nebyla schopna ve svých vzpomínkách působení v souboru oddělit od politického ovzduší doby. Někteří dokonce vypověděli, že pokud by byla politická situace jiná, pravděpodobně by se této taneční aktivitě vůbec nevěnovali.

Z výzkumu ovšem rovněž vyplynulo, že Chorea Bohemica byla (byť to nebylo jejím hlavním záměrem) nejen místem pasivního úniku, ale také místem aktivní resistance proti režimu, což již přesahuje rámec pouhé vnitřní emigrace. Soubor svým charakterem a charakterem své tvorby mimovolně vytvořil opozici vůči oficiální politice.

„Bezpečný“ protest

Jak vyplynulo z mého výzkumu *Českých legend a zpěvů vánočních*, také diváci přisouvali souboru Chorea Bohemica určitý opoziční status. Přestože představení nebylo původně zamýšleno jako protirežimní, jeho téma provokovalo oficiální struktury v tehdejší socialistickém Československu. Protože ústřední křesťanský motiv legend – zrození Ježíše Krista – nebyl v souladu s marxisticko-leninskou ideologií. Zdá se, že představení neladilo s propagovanou ideologií už jen tím, že poskytl určitou alternativu k oficiální verzi vánočních svátků. Poskytl prožitky duchovněji, vycházející z tradičního pojetí českých Vánoc.

Tanečník souboru Viktor Bezdiček to v publikaci *Alena Skálová – fenomén choreografie* popisuje takto: „V situaci, jež duchovní rozměr svátků nepřipouštěla, účastnili se návštěvníci koncertů něčeho, co se právě tou neměnností dramaturgie a společným zvoněním a zejména zpíváním podobalo prožitkem téměř liturgií“ (Bezdiček 2006, s. 89).

Hudebník Rostislav Tvrđík, který je v souboru aktivní dodnes, v rozhovoru popisuje vánoční představení takto: „Stal se z toho průduch, linka, která lidi stahovala k sobě, když všecko bylo zakázané a potírané... Myslím, že v těch čtyřiceti letech nesvobody a tlaku, jak se maj věci chápat a vnímat, byla Chorea takový světýlko, které se rozsvítilo vždycky o Vánocích.“

Zpočátku představení vyplnilo duchovní mezeru v socialistickém „trhu s vánoční zábavou“ a diváci na to zareagovali. Postupně se pak stalo tzv. vynalezenou tradicí – použijeme-li trefný Hobsbawmův pojem (Hobsbawm 2006, s. 1) – nedílnou součástí a symbolem Vánoc pro mnoho Pražanů. A zvláště pak pro ty, kteří se

nemohli identifikovat s oficiální verzí svátků zbavenou veškerého duchovního a náboženského obsahu. Takové publikum se často neztotožňovalo ani s komunistickým režimem jako takovým, a proto byla podstatná část pravidelného diváctva vánočního představení i obdobně politicky orientována.

Představení dokonce postupně nabralo podobu aktu odporu proti oficiální státní propagandě. Bylo to jasně patrné zejména v závěru, kdy obecenstvo tradičně povstalo a společně s interprety zazpívalo vánoční píseň *Narodil se Kristus Pán*. Tento akt měl evidentní spojitost s rituálem při bohoslužbě a jako takový byl opakovaně cenzurován a zakazován. Nicméně i v těch případech, kdy se interpreti rozhodli zákaz uposlechnout, diváci spontánně sami povstali a začali zpívat. Tento moment se díky politickému kontextu doby stal vědomým protestem proti situaci v tehdejší Československu. Byl to nenásilný a díky svému charakteru, který mohl být

interpretován i čistě umělecky a tudíž nepoliticky, i poměrně „bezpečný“ protest proti režimu. A jak vyplynulo z mého výzkumu, každý z respondentů si tohoto faktu byl vědom.

Duchovní poselství představení, závan spiknutí proti režimu a celkový rituální charakter vytvořil zážitek solidarity a sdílené pospolitosti – jak na jevišti, tak v hledišti.

Vánoční představení lze také vidět jako symbol toho, co je na souboru Chorea Bohemica tak výjimečné: prolínání umělecké, sociální a politické roviny. Bez porozumění tohoto splynutí nelze zcela uchopit význam vánočního představení, ani souboru jako celku. Specifické sociokulturní prostředí souboru Chorea Bohemica bylo vytvořeno spolupůsobením několika zásadních faktorů: uměleckým přístupem autorů k folkloru, „komunitním“ charakterem souboru a komunistickou realitou Československa samotnou. Všechny tyto aspekty byly při utváření jeho podoby rovnocenně významné.



Soubor Chorea Bohemica v Anglii v roce 1985 (druhá zleva A. Skálová, uprostřed J. Krček).

Folklor v podání Aleny Skálové a Jaroslava Krčka

Přestože Chorea Bohemica byla vnímána převážně jako folklorní soubor, přístup Aleny Skálové a Jaroslava Krčka k folkloru ji v mnoha ohledech z této kategorie vyděluje.⁴ Rozdílné byly nejen zdroje, ze kterých čerpali inspiraci pro svou tvorbu, ale také práce s nimi. Pro většinu folklorních souborů východního bloku byl tradičně zdrojem inspirace venkovský lid, jelikož – jak píše taneční antropolog Anthony Shay – pouze ten byl uznán za vhodný, aby reprezentoval „pravou duši“ národa (2002, s. 26). Naproti tomu Skálová a Krček měli zájem nejen o folklor venkovských vrstev, ale také např. o městských folklor a čerpali rovněž ze starších vrstev lidového umění, než bylo obvyklé (Gremlicová 1991, s. 166). Svými zdroji se nechávali pouze volně inspirovat a netrvali na rigidním přenášení „čistého“ folkloru na jeviště. A tak i forma choreografií byla nová. Oba umělci stavěli tematicky sevržené celky s charakteristickým stylem a výpravou (Gremlicová 1991, s. 166).

Chorea Bohemica také nenásledovala Mojsejevův příklad jevištní stylizace folkloru,⁵ kde lidové písně a tance předváděli – jak s vtipem popisuje Anthony Shay – „jedno rozměrní a vzhledově zaměnitelní jedinci věčně se usmívající a sobě navzájem tak podobní a dokonalí, že se člověku zdálo, že snad ani nemají tělesné funkce“ (Shay 2002, s. 24). Skálová naopak pracovala s typy a využívala vědomě tanečnickův vzhled a osobnost. Jejím cílem bylo – slovy J. Krčka – zpodobit různorodost, nebála se ukázat i negativní stránky lidského charakteru a tím „nastavovat zrcadlo soudobé společnosti“ (Bezdiček 2006, s. 79). Zejména tento rys byl v protikladu k uměleckým požadavkům a očekáváním státu, vštěpovat divákům pozitivní obraz socialistického národa (Shay 2002, s. 228). Již zmiňované České legendy s náboženskými náměty ukazují, že i volba témat byla vzdálena jakékoli státní propagandě.

Přestože Skálová a Krček opustili idealistický koncept lidového umění jako umění nejčistší duše národa, založeném na Rousseauově představě venkovana jako tzv. noble savage (Shay 2002, s. 230), neznamenalo to, že by pro ně lidové umění nemělo etickou hodnotu. Naopak, viděli – slovy A. Skálové – lidové umění jako upřímné ve vyjádření pocitů a představ prostého člověka (Bezdiček 2006, s. 13). Díky tomu byla v jejich tvorbě nejdůležitější vnitřní identifikace tanečnicků a hudebníků s folklorním materiálem.

Skálová u svých tanečnicků trvala na plném nasazení těla i ducha a to nejen při představení, ale také na každé jednotlivé zkoušce. Bylo pro ni velmi důležité, aby se každý tanečník s choreografií vnitřně ztotožnil a přijal ji za svou (Skálová in Bezdiček 2006, s. 181). Takovýto přístup k tvorbě, kdy vklad, který choreograf vyžadoval od svých tanečnicků, byl neobyčejný, ovlivnil také všechny ostatní aspekty života souboru. A zejména v první fázi jeho existence (přibližně prvních deset let 1967–1977) v něm vytvořil také výjimečně kreativní a entuziastickou atmosféru.

Nejšťastnější období mého života

Na mou otázku „Jak byste jednou větou popsal/a období strávené v souboru?“ téměř všichni respondenti nezávisle na sobě shodně vypověděli, že to bylo jedno z nejšťastnějších a nejkrásnějších období v jejich životech. Když jsme však v rozhovoru narazili i na jiné otázky, všichni si velmi dobře pamatovali stinné stránky, které působení v souboru přinášelo – stres i fyzickou a psychickou vyčerpanost, které byly s Choreou spojené. I přesto bylo jejich celkové hodnocení doby strávené v souboru pozitivní. Dokonce na mou otázku, jaké místo Chorea Bohemica zastávala v jejich životě ve srovnání s dalšími významnými oblastmi (např. zaměstnání, škola, rodina či partner), téměř všichni umístili soubor na první místo. Pro ženy bylo jedinou srovnatelnou hodnotou v jejich životě mateřství. Nicméně, jak jedna z bývalých tanečnic souboru uvedla: „*Nebylo možné mít soubor na druhém místě... rodinný život, to nebyla omluvenka.*“ – Jasněna Pokorná

„*Věděli jsme, že jsme součástí něčeho výjimečného*“ (Jiříčková in Bezdiček 2006, s. 242).

„*Bylo to pro mě na prvním místě.*“ – Jiří Leitgeb

Snažila jsem se odhalit, co členy souboru Chorea Bohemica k souboru takto až magneticky přitahovalo. Xenie Leitgebová, tanečnice souboru, mi po téměř tříhodinovém rozhovoru, který jsem s ní a jejím manželem Jiřím Leitgebem, také bývalým členem souboru, vedla, zaslala e-mail, ve kterém píše: „*Jaká radost, když se v daném čase (lidský život umělce – choreografa) a v daném prostoru (hluboká totalita Československa), odehraje sen tvůrčího procesu: souznění jeviště a hlediště... Náhderu chvíle, teď, tady, kterou jsme prožili jako tanečníci s Choreou a s Alenou Skálovou, kterou prožili lidé v hledišti, prožívají přece lidé vždy, když sdělované dílo zasáhne zapomenutou vrstvu*

našeho srdce, kdy se dotýká neurčité, lidem společné vzpomínky na dobu bezpečí, na ztracený ráj, na dětství... nebo a to především, jde zde o naději?“

Zapomenutý ráj, dětství, doba bezpečí, to jsou asociace spojené s lidskou nejnítějnější touhou po místě, kde by se člověk cítil jistě, obklopen srdečnou vstřícností, přátelstvím a důvěrou. Jsou to analogie pro život v pospolitosti, nebo – řečeno termínem, který používá sociologie – v komunitě.

Sociolog Zygmunt Bauman popisuje ve své knize *Community, seeking safety in an insecure world* základní vlastnosti komunity. Jsou to: pospolitost, přirozené souznění a porozumění mezi členy komunity, vzájemná pomoc, důvěra a společné vnímání konceptu „my“



Legenda o hříšných duších z pořadu České legendy a zpěvy vánoční. Počátek osmdesátých let 20. století.

versus „oni“ (Bauman 2001, s. 1–3). Komunita vytváří bezpečné a příjemné prostředí pro život. Bohužel je to podle Baumana také něco, co je ze své podstaty nedosažitelné a existuje pouze v ideálním světě. Je něčím, po čem lidé od nepaměti a v hloubky duše touží, co však nikdy nemohou mít, je to utopie, nedosažitelný ideál. Je to z definice „ztracený ráj“.

Předpokládejme však, že tohoto ideálu lze na určitou – i když jen omezenou – dobu dosáhnout a zkusme tento koncept aplikovat na sociokulturní prostředí souboru Chorea Bohemica. Z mého výzkumu vyplynulo, že toto prostředí (a to především v prvním desetiletí činnosti souboru) naplnilo ideál Baumanovy komunity do neobyčejně velké míry a že zážitek být členem souboru Chorea Bohemica se nápadně podobal zážitku být členem komunity.

Z rozhovorů vyplynulo, že vztahy mezi členy a druh pospolitosti, který se v souboru vytvořil, odpovídaly zmíněné vzájemnosti, pomoci, důvěře, porozumění a přirozeného souznění. Jak popisuje J. Leitgeb: *„Mezi náma se odehrála nějaká zvláštní vnitřní chemie. Bylo to, jako když je ti někdo sympatický a máš pocit, že jste na stejné lodi. Bylo to úžasný...“* – Jiří Leitgeb

Také představa „my“ versus „oni“ byla zcela jistě mezi členy souboru přítomna, což, jak definuje např. sociální antropolog Robert Redfield, je významným rysem komunity. Redfield píše, že komunita je věrna své pravé podstatě pouze, pokud je jasně odlišena od ostatních lidských seskupení, pokud „je zcela jasné, kde začíná a kde končí“ (citováno podle Bauman 2001, s. 10).

„Choreáctví“

Stát se členem souboru – tzv. choreákem – nebylo samo sebou. Vedle toho, že Alena Skálová vyžadovala u uchazečů již určitou taneční zkušenost, stát se choreákem čili právoplatným členem komunity také vyžadovalo porozumět kódu tohoto sociokulturního prostředí. D. Stavělová to v rozhovoru popisuje takto: *„Ti, co byli v souboru delší dobu, se považovali za choreáky a ti, co přišli noví, tak ať byli technicky sebelepší, ještě to nebylo ono, ještě nebyl choreák a lidi ho ještě nebrali. To se stalo až za delší dobu, kdy byl v souboru už pár let. Kdy pochytil nejen techniku, co se týče tvaru pohybu, ale i v prožitku a procítění. To ani Skálová nedovedla říci v několika větách na jedné zkoušce, to se nasávalo průběžně se stylem zkoušení. Bylo to členy souboru vždycky považované za něco, co nemůže být člověk hned.“*

Stát se právoplatným členem souboru znamenalo nejen naučit se určitý taneční styl, ale také pochopit „esenci“ souboru. „Choreáctví“ šlo získat pouze naučením se stylu pohybu A. Skálové či hudby J. Krčka, porozuměním a zvnitřněním jejich přístupu k folkloru skrze interakci s nimi a s ostatními členy souboru na zkouškách i mimo ně. Jaromír Marušák, tanečník souboru, v rozhovoru uvedl: *„Tam byla výhoda, že ti lidi, co se tam slezli, byli úplně špičkoví. Samozřejmě, že pár lidí tam bylo takovejch trošku podivnejch, ale ty ani dlouho nevydrželi. Ne, že bysme je vyštípali, ale prostě odešli sami. Divným lidem to tam nesedělo.“* Zdá se, že schopnost stát se choreákem, fungovala jako svého druhu filtr, který zaručil, že nově přichozí se bude schopen dobře začlenit do komunity a že bude schopen takového druhu souznění s ostatními členy, na kterém každá komunita závisí (viz Bauman 2001, s. 11).

Prostředí souboru Chorea Bohemica naplnilo ideál Baumanovy komunity do neobyčejně velké míry a zážitek být jeho členem se nápadně podobal zážitku být součástí komunity. Tento fakt byl jeden z význačných rysů tohoto souboru a také ovlivnil způsob, jakým diváci vnímali představení tohoto kolektivu. Zejména to vánoční také poskytlo možnost tento komunitní pocit solidarity a sdílené pospolitosti prožít spolu s účinkujícími.⁶

Také se zdá, že „choreáctví“ v sobě už automaticky zahrnovalo otevřené, upřímné a loajální chování, které respondenti v rozhovorech často stavěli do opozice s běžným typem mezilidské interakce v tehdejší Československu. *„Člověk měl k těm lidem důvěru, zvláště v té době, kdy se vlastně nemohlo říkat, co člověk chtěl a v zaměstnání už vůbec, tam každý musel dodržovat klíšé loajálnosti s režimem. Kdežto v souboru ne. Tam i člověk věřil, že to jsou lidi, kteří mají nějakou jinou cenu...“* – Alena Martínková

Právě tento aspekt byl u mezilidských vztahů za minulého režimu neobvyklý. Mimo úzký okruh přátel a rodiny byla určitá témata (zvláště ta, týkající se politické situace), tabu. Domnívám se, že protirežimní charakter souboru ve své podstatě fungoval jako filtr – pouze ti, kteří sympatizovali s takovým druhem myšlení, měli zájem o členství zde. A na oplátku, tento aspekt držel jeho členy ještě více pohromadě a odlišoval je od ostatních. Vztah majoritní společnosti a souboru Chorea Bohemica lze přirovnat k opozici „skutečně existující komunity“ a „komunity“.

„Skutečně existující komunita“ versus „komunita“

Idea kolektivně sdílené pospolitosti byla vždy součástí komunistické propagandy. Komunistická společnost by, aplikujeme-li na ni Baumanovu teorii, byla tzv. skutečně existující komunitou (Bauman 2001, s. 14). Taková komunita je charakteristická jednotou, která musí být dosažena. Musí být vybojována a uměle vytvořena skrze selekci, separaci a exkluzi (Bauman 2001, s. 14). Společné porozumění je pak tedy určitým výkonem, je „dosaženo na konci dlouhé klikaté cesty plné dohadů a přesvědčování“ (Bauman 2001, s. 14) a v případě komunistické „komunity“ také pomocí psychického a fyzického násilí a obětování svobody občanů. Skutečně existující komunita je „pouze vzdáleným echem ‘komunity’“ (Bauman 2001, s. 14–16). Tento druh společenství může být ve skutečnosti pouze seskupením lidí, kteří po komunitě touží. Tato touha se navíc v případě socialistického Československa proměnila v plytkou a formalistickou ideologii, která využívala nejrůznějších prostředků omezování osobní svobody, aby se udržela u moci a která vytvořila duchovně frustrující prostředí pro většinu těch, kteří v něm žili.

Z tohoto úhlu pohledu se zdá, že Chorea Bohemica sloužila jako místo vnitřní emigrace už jen díky svému komunitnímu charakteru. A tento charakter souboru – který naplňoval hodnoty, jež totalitní společnost pouze hlásala – jej paradoxně postavil do opozice.

„Něčím více“

Výzkum prokázal, že soubor Chorea Bohemica sloužil jako místo vnitřní emigrace. Nicméně takové tvrzení nepostihuje všechny aspekty, které zmíněný umělecký kolektiv charakterizují, a vysvětluje pouze částečně význam, který měl pro své členy. Chorea Bohemica nabyla v životech svých členů významů, které přesahují pouhý únik z tísnivé reality.

Charakterizujeme-li vnitřní emigraci jako nalezení aktivity mimo veřejnou sféru, se kterou je možné se plně ztotožnit a která přidává na smyslu životů těch, kteří se jí účastní, Chorea Bohemica byla pro své členy nejen touto smysluplnou, nicméně stále jen substituční aktivitou, ale stala se pro ně také místem, kde nalézali hodnoty, které scházely v jejich každodenním pracovním světě – pospolitost a možnost upřímného otevřeného sebevyjádření nejen na jevišti.

Chorea Bohemica transcendovala privátní charakter obvyklých vnitřních emigrací – jako např. chalupaření – do veřejné sféry, a tím se stala něčím více. Pozice souboru umožnila svobodný umělecký projev, který v některých okamžicích nabyl na významu aktivního odporu proti vládnoucímu režimu. Ať už bylo toto „rebelování“ původně zamýšleno či nikoli, tento aspekt dodal působení v souboru na váze a smyslu, a tím zároveň zpětně ovlivnil jeho podobu (druh lidí, kteří do něj přicházeli) a atmosféru v něm. Ta pak zase zpětně ovlivnila ostatní aspekty souboru, jako například podmínky, které měli autoři pro tvorbu – tedy oddanost a zapálení jeho členů. *„Pohodlný to určitě nebylo. Tím, že jsme to dělali, jsme svoje pohodlí zahodili. Ale stálo to za to, cítili jsme, že to má smysl... Zaměstnání byla šed' a tancování bylo bílý, zlatý, sluncem zalitý.“* – Alena Martínková

Politický kontext doby tedy působil jako jeden z konstitutivních prvků souboru a ovlivnil výrazně podobu sociokulturního prostředí, které Chorea Bohemica tvořila.

Fakt, že působení v souboru nabylo pro jeho členy charakteru vnitřní emigrace s aspekty aktivní resistance vůči komunistickému režimu, byl velkou měrou způsoben režimem samotným. Uměleckým záměrem autorů nebylo provokovat, ale poté, co jejich práce byly ozna-

čeny za „jiné“ – ve smyslu „podezřelé“ – a zcenzurovány, se ze souboru Chorea Bohemica stal, slovy Aleny Skálové, „trucpodnik“.

Závěr

Plné porozumění výjimečného fenoménu, jakým Chorea Bohemica jistě byla, je možné pouze vezmeme-li v úvahu nejen charakter tvorby souboru, ale také charakter doby, ve které se zrodil, a povahu specifického sociokulturního prostředí, které Alena Skálová, Jaroslav Krček a členové souboru společně vytvořili. Umělecký přístup autorů byl nepostradatelný stejnou měrou jako komunitní charakter souboru a jako politický rámec doby, který předchozím dvěma přidal na významu. Politický rámec působil jako jakýsi multiplikátor smyslu, který soubor měl v životech jeho členů. Podle mého názoru je sporné, zda by v jiném čase a na jiném místě Chorea Bohemica, tak jak ji známe, vůbec mohla vzniknout. Její ojedinelost byla zrozena právě ze souhry místa a času s uměleckým géniem autorů a díky vpravdě lidským setkáním mnoha jedinců, kteří toužili po něčem víc, než co pokrytecky optimistická a duchovně okleštěná realita totalitního státu mohla nabídnout.

POZNÁMKY:

1. Metody orální historie jsem použila k zachycení výpovědí členů souboru o jejich zkušenostech s Choreou Bohemicou. Sestavila jsem soubor otázek, kterými jsem zjišťovala především význam, který pro ně působení v souboru mělo. Podle výpovědí respondentů jsem pro účely mého výzkumu rozlišila tři fáze činnosti souboru. Tyto fáze se od sebe navzájem liší díky proměnám sociokulturního prostředí, které Chorea Bohemica tvořila, ovšem tyto odlišnosti jsou pro tento článek méně podstatné než to, co zůstalo neměnné a nebudu se jimi zde tedy podrobněji zabývat. První fáze trvá od vzniku souboru v roce 1967 do pozdních sedmdesátých let, kdy noví členové postupně nahradili většinu původních členů a kdy začíná druhá fáze. Ta končí odchodem choreografky Aleny Skálové v roce 1988, kdy začíná třetí fáze, která končí zánikem souboru v roce 1992. Abych zmapovala všechny fáze, vybrala jsem respondenty ze všech tří kategorií. Nicméně, jelikož mým hlavním zájmem bylo období totalitního režimu, všichni respondenti, které jsem oslovila, byli v určitou chvíli v souboru aktivní právě v tomto období.
2. Soubor již neprodukuje vlastní novou tvorbu a zaměřuje se zejména na produkci každoročního vánočního představení.
3. Citace je mým překladem z anglického originálu.
4. Žánrová nezařaditelnost souboru je patrná například z faktu, že Chorea Bohemica se účastnila jak přehlídek a soutěží folklorních souborů, tak přehlídek souborů scénického tance. Soubor také často narážel na svou „nezařaditelnost“ při hodnocení jeho práce porotci na těchto přehlídkách.
5. Přestože A. Skálová se v mnoha ohledech inspirovala stylem práce Moisejevova souboru.
6. K tomu přispěl také fakt, že publikum vánočních představení bylo specifickým socio-kulturním prostředím samo o sobě. Shánění vstupenek bylo velmi obtížné a většinou bylo možné je získat pouze skrze známost. Složení publika bylo tudíž méně náhodné, než je obvyklé.

LITERATURA:

- Atkinson, R. 1998: *The Life story Interview*. Sage University Papers, Series on Qualitative Research Methods 44. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Bauman, Z. 2001: *Community, seeking safety in an insecure world*. Cambridge: Polity Press.
- Bezdiček, V. (ed.) 2006: *Alena Skálová – fenomén choreografie*. Praha: H&H.
- Bren, P. 2002: Weekend Getaways: *The Chata, the Tramp, and the Politics of the Private Life in the Post-1968 Czechoslovakia*. In: Crowley, D. – Reid, S. E. (eds.): *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. Oxford: Berg, s. 124–148.
- Davidová, K. 2007: *Chorea Bohemica – Folk dance ensemble as a site of 'inner emigration'*. Rkp. diplomové práce. Roehampton University London.
- Donahue, N. H – Kirchner, D. 2003: *Flight of fantasy: new perspectives on inner emigration in German literature, 1933–1945*. New York: Berghahn Books.
- Gremlicová, D. 1991: *Lidové taneční divadlo současnosti. Alena Skálová – choreografka a pedagožka*. In: Thámová, O. – Gremlicová, D. (eds.): *Tanec, Dance, Tanz*. Taneční listy. Praha: Nakladatelství a vydavatelství Panorama, s. 162–169.
- Hobsbawm, E. – Ranger, T. (eds.) 2006: *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holý, L. 2006: *The Little Czech and the Great Czech Nation: National Identity and Post-Communist Social Transformation*. Cambridge University Press.
- Chalupecký, J. 1997: *Tíha doby*. Olomouc: Votobia.
- Stavělová, D. 2001: *Folklorism in a Changing Society*. In: Dunin, E. I. – Zebec, T. (eds.): *Proceedings 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, s. 258–261.
- Stavělová, D. 2003: *Kdopak by si všim*. Taneční listy 40, jaro, s. 49.
- Shay, A. 2002: *Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Thorne, V. 2005: *Ideologies and realities of the masses in communist Czechoslovakia*. Rkp. doktorské práce. University of Pittsburgh.
- Vaněk, M. 2004: *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Summary

Chorea Bohemica – a Folk Dance Ensemble as a Site of Inner Emigration

The study deals with the Chorea Bohemica ensemble from the dance-anthropologic point of view. The aim is to describe the ensemble in its social and cultural aspects and to explore the relation between the importance the Chorea Bohemica members placed on their participating in the group and the political situation in communist Czechoslovakia of that time. The presumption is that the ensemble served as a site for 'inner emigration' (a kind of getaway from an oppressive reality of the communist regime). The investigation could show that Chorea Bohemica provided a space for 'inner emigration'. Moreover, it transcended the private character of the usual 'inner emigration-like' activities to the public realm and allowed free and creative self-expression, which at some points took on a meaning of an active resistance to the communist regime. The investigation of the factors that constituted the socio-cultural environment of the ensemble was therefore crucial for understanding both the Chorea Bohemica output and the importance it had for its members.

Key words: Inner Emigration, Socio-cultural Environment, Community, Chorea Bohemica

L'UDOVÉ TRADÍCIE A POLITIKA

Ol'ga Danglová

Do kroniky politickej histórie národov a štátov strednej a východnej Európy sa vzťah medzi ľudovými tradíciami a politikou vpísal výrazným písmom. Nacionalizácia, posilňovanie národného povedomia, prebiehajúce národotvorné procesy boli v tomto priestore samozrejmom súčasťou modernizácie. Pri ich presadzovaní sa často v polohe etnickej alebo politickej siahalo a podnes výbe-rovo siaha po ľudových tradíciách, ktoré sa po určitých úpravách a štylizáciách môžu stať buď nástrojom formovania národnej identity, elementom spoločného kultúrneho dedičstva, znakom minulosti či symbolom odlišnosti nás od iných, alebo v druhej rovine tiež môžu poslúžiť ako podpora pri presadzovaní politických projektov (Kuligowski 2008, s. 1). Faktom ostáva, že politici cielene siahali po tradičnej matérii v minulosti a robia tak podnes.

Ak ľudovú kultúru považujeme za prejav roľnícko-pastierskej kultúry, potom jej životnosť priamo súvisela s agrárnym charakterom krajiny. Podobne ako každá kultúra aj roľnícko-pastierska kultúra mala svoje obdobie vzniku, kulminácie, doznievania a následnej transformácie niektorých jej prvkov do sféry kultúrneho dedičstva. Naozaj po vrcholnom období rozkvetu ľudovej kultúry dochádza k zániku tradičnej ľudovej kultúry najskôr v krajinách industrializovanej a urbanizovanej



Samuel Zoch s manželkou, organizátorkou evanjelických ženských spolkov, a so synom, pred rokom 1918. Depozitár Historického múzea Bratislava. Súkromný archív Eleny Mannovej.

západnej Európy. V zaostalejších, chudobnejších agrárnych krajinách južnej a stredovýchodnej Európy, ku ktorým sa radilo aj Slovensko, kde sa dlhšie udržala tradičionalistická spoločnosť s nemeštianskymi tendenciami správania (Mannová 1998, Pašiak 1998), patrili ľudové tradície ešte i v prvej polovici 20. storočia k živým prejavom každodenného a sviatočného života na vidieku. Folklorný materiál sa tu považoval a podnes považuje za významnú súčasť etnického kultúrneho dedičstva a ako znak minulosti alebo symbol odlišujúci nás od iných zohrával a podnes zohráva významnú úlohu pri budovaní a utvrdzovaní národnej identity.

Ľudové tradície v národotvornom myslení 19. storočia

Aj prevažná časť slovenskej národotvornej elity v 19. storočí a na prelome 19. a 20. storočia sa pri vytyčovaní cieľov svojej politiky orientovala na vidiecke obyvateľstvo. Korene národa videla v roľníctve.¹ V národnej ideológii a symbolike vyzdvihovala idealizovaný vidiecky ľud a spolu s ním ľudové tradície a najmä folklór ako ich produkt. Pestovala romantické presvedčenie, že ľudová kultúra uchováva špecifické starobylé rysy pôvodnej domoviny, zatiaľ čo mestská kultúra má kozmopolitný charakter ovplyvnený vonkajším svetom. Folklorne prvky a niektoré prejavy tradičnej materiálnej kultúry využívala v aplikovanej podobe folklorizmu ako vonkajší prejav vlastenectva, ako symbolické vyjadrenie slovenskej resp. slovanskej identity. Propagovalo ich hlavne tzv. hnutie svojráz, ktoré sa usilovalo o národno-reprezentačný výraz prostredníctvom čerpania vzorov pre zdobenie odevu v tzv. národnom štýle z ľudových krojov.² V šesťdesiatych rokoch 19. storočia sa napríklad bratislavská krajčírka dielňa Štefana Horníka špecializovala na šitie a propagáciu tzv. národného nosiva pre objednávateľov z radov slovenských národovcov. Na prelome 19. a 20. storočia bol horlivým propagátorom nosenia tzv. slovenskej košeľe medzi príslušníkmi slovenskej a českej inteligencie známy etnograf, maliar a publicista Pavol Socháň. V kruhu vlastenecky orientovaných slovenských meštianskych dievčat a žien patrilo k dobrému tónu viditeľne manifestovať národnú prísluš-

nosť oblečením do kroja, alebo do módných blúzok zdobených tzv. národným vyšívaním. Výšivka v ľudovom štýle bola v duchu dobových romantizujúcich predstáv považovaná za prejav duše národa. Zároveň to bol módný artikel, ktorý pútal obdiv a pozornosť i v radoch šľachty a meštianstva.

Predstava celku národa na základe zviditeľňovania estetizujúcich prvkov ľudových tradícií bola súčasťou úsilia o inštitucionalizáciu slovenského národa v kultúrnom, ale aj politickom zmysle. Jeho propagátori a podnecovatelia sa aj cestou presadzovania tradíciami sýtených kultúrnych praktík snažili preniknúť do politickej a sociálnej arény vtedajšej doby.



Krojovaná postava spojená s konvenčnou predstavou predstaviteľa zemitého slovenského ľudu. Propagandistická tlač z obdobia Slovenského štátu. Fotoarchív Historického múzea, Bratislava.

Medzivojnové obdobie a obdobie vojnovej Slovenskej republiky

Charakter zaostalej agrárnej krajiny s prevahou rurálneho tradicionalistického modelu spoločnosti si Slovensko udržalo aj v medzivojnovom období. V spôsobe života a práce sa ešte objavovali prežitky z predindustriálneho obdobia. Prejavovali sa v silnej väzbe ľudí na lokalitu a región ako jednotný priestor života aj práce. V niektorých oblastiach a regiónoch platila ešte odkázanosť na samozásobiteľstvo, udržiavanie naturálnej výroby a pestovanie zručností, ktorých povaha niesla pečať lokality/regionu. Práve silný lokalizmus a regionalizmus v socio-kultúrnom vývine podmienil rozvoj početných lokálnych a regionálnych obmien v hudobno-spevnom, tanečnom a výtvarnom prejave, ktorých bohatstvo bolo v stredoeurópskom kultúrnom priestore výnimočné. Aj to bol dôvod, prečo sa na Slovensku v medzivojnovom období práve ony stali potenciálnym žriedlom konštruovania národnej kultúry a identity, prostriedkom odlišujúcim Slovensko, Slovákov a využívali sa ako prameň politickej propagácie a manipulácie.

Národné horlenie a politická instrumentalizácia etnicity patrili najmä k štýlu politiky autoritárskeho a totalitárneho fašistického režimu vojnovej Slovenskej republiky (1939–1945), ktorý preferoval určitú etnickú skupinu ľudí – Slovákov a určité náboženstvo – katolí-



Protifašistický leták k Slovenskému národnému povstaniu. Fotoarchív Historického múzea, Bratislava.

cizmus. Spätosť s rurálnou tradíciou, viera v ľud, najmä slovenský vidiecky ľud, tvorili emocionálne a hodnotové podhubie jeho politiky. Línií tejto politiky vyhovovala monumentalizácia folklóru a preoblečenia prejavov ľudovej tradície do „hávu ľudovosti“ v duchu aktuálnych potrieb dominujúcej ideológie. Politicky rámcovaný prístup ku kultúrnej interpretácii sa uplatňoval napríklad v ilustráciách dobovej propagandistickej tlače. Môžeme tu vidieť magické prepojenia tradičných znakov ľudovosti (krojované postavy) so znakmi slovenskej štátnosti (dvojkríž s trojvrším) a zaklínadlami totality (ľudácky pozdrav *Na stráž*). Krojovaná postava – ako konvenčná metafora zemitého slovenského ľudu – sa objavuje v štyridsiatych rokoch o niečo neskôr aj v diametrálne odlišnom politickom kontexte Slovenského národného povstania. Treba pripomenúť, že Slovenské národné povstanie bolo nielen ozbrojeným odporom voči nemeckej tretej ríši, ale bolo namierené aj voči vlastným ľuďom, ktorí reprezentovali slovenský štát. Na plagáte k vyhláseniu Slovenského národného povstania vidíme roľníka v súkenkách a plátennej košeli ako šliape po symbole fašizmu, hákovom kríži. Stelesňuje odhodlanie biť sa za správnu vec. Súčasťou obrazu je aj verš z básne Sama Chalúpku *Mor ho*, ktorý sa aj v neskorších kontextoch politického ohrozenia slovenského národa stal akýmsi národným zaklínadlom zjednocujúcim Slovákov. Krojovaná postava roľníka v oboch ilustráciách bola po-



Celoštátny folklórny festival Východná bol v roku 1972 venovaný 50. výročiu založenia Komunistickej strany Československa. Fotoarchív Ústavu etnológie SAV, Bratislava.

litickým prostriedkom podpory niečoho, s čím priamo nesúvisela. Vytvárala však zjednodušujúci dojem s jasne pozitívnym posolstvom širšieho skupinového konsenzu, ako svornosť, súdržnosť, spolupatričnosť, a zároveň naznačovala, čím je tento konsenzus ohrozovaný.

Obdobie socializmu

Agrárny charakter s vysokým podielom poľnohospodárskeho obyvateľstva si Slovensko udržalo až do záveru socializmu. Násilná zmena spôsobená socialistickou kolektivizáciou však prudko zasiahla do sociálneho života na vidieku. Spochybnila roľnícky hodnotový svet a urýchlila zánik prevažnej časti tradičných výrobných činností a remesiel. V súkolí zmien postupne strácali svoje opodstatnenie a význam aj charakteristické prejavy spojené so svetom roľníka. Z prirodzeného autentického prostredia vidieka sa postupne vytrácali.

Na druhej strane režim podporoval elementy ľudových tradícií v ich druhej existencii: Príklon k ľudovosti demonštroval cez folklorizmus, cez podporu vybraných prvkov, vytvárajúcich model ľudovosti.³ Ľudové tradície začlenil do ideologického systému a kultúrnej praxe ako vhodný a neškodný prostriedok propagandistickej orientovanej rétoriky o „vláde pracujúceho ľudu“, o „štáte robotníkov a roľníkov“. Urobil obrat o 180 stupňov. Národno-identifikačnú líniu nahradila orientácia na socialistický internacionalizmus, ktorej súčasťou bolo odmietanie nacionalizmu ako buržoázneho prejavu.

Uctievanie ľudových tradícií ako prejavu pracujúceho ľudu našlo odozvu aj v kultúrnej politike, ktorá výdatne podporovala ich šírenie v rozmanitých polohách kultúrneho diania. Symboly ľudového, rurálneho, regionálneho mali „zelenú“ v kontexte „elitného umenia“. Na výslni režimovej popularity sa hriali skôr autori, ktorí nachádzali zdroje inšpirácie v modeloch ľudovosti, než tí, ktorých lákali vody západných avantgardných smerov. Aj navzdory tomu sa niektorým renomovaným umelcom podarilo rozohrať parafrázy na tému ľudovej tradície s neobyčajnou virtuozitou.

Od päťdesiatych rokov 20. storočia štát venoval značnú pozornosť starostlivosti o tzv. ľudovú umeleckú tvorivosť, t.j. dobrovoľné amatérske umelecké aktivity, z ktorých značná časť nadväzovala na ľudové tradície. Inštitucionálne ich v roku 1958 podporil zriadením odbornometodického pracoviska, ktoré je činné podnes pod názvom Národné osvetové centrum a zriadením Ústre-

dia ľudovej umeleckej výroby, ktoré obhospodarovalo a riadilo sféru tzv. ľudovej umeleckej výroby a remesiel. V súčasnosti však ÚĽUV kladie hlavný dôraz na tvorbu moderného dizajnu inšpirovaného motívmi ľudovej proveniencie.

V socialistickej ére sa aktivity kultúrnych a kultúrno-výchovných inštitúcií často realizovali pod nálepkou politickej propagandy. Folklorne festivaly a výstavy sa konali pri príležitosti stranických zjazdov, politických výročí. Svojou prítomnosťou ich zaštiľovali a politickými príhovormi ideologicky usmerňovali stranícki funkcionári.

Folklor mal veľký priestor v médiách. Folklorne pásma, záznamy z vystúpení folklórnych súborov sa vysielali v sledovaných časoch. Ich intenzita hustla v súvislosti – paradoxne – s oslavami kresťanských sviatkov: Vianoc, Veľkej Noci, paradoxne preto, lebo v predstavách o „socialistickom spôsobe života“ náboženské prejavy nemali miesto, a samozrejme v súvislosti s oslavami štátnych sviatkov. Dramaturgia štátnych sviatkov sa iba málokedy zaobišla bez spretrenia folklórnymi prvkami, často s politickým podtextom – napríklad celoslovenské oslavy ukončenia žatvy, dožinky, ktoré sa každoročne

konali v meste Nitra. Súčasťou socialistickej oslavy záveru práce poľnohospodárov bolo oživenie tradičného zvyku odovzdávania dožinkových vencov, avšak so zámenou postáv obdarovaných a darcov – obdarovanými boli miesto pôvodne veľkostatkára stranícki funkcionári a darcami boli miesto poľnohospodárskych robotníkov na veľkostatku predsedovia poľnohospodárskych družstiev, zastupujúci rôzne okresy Slovenska. Námet osláv jasne poukazoval na vzťah kultúry a politickej moci.

Postsocialistické obdobie

Presadzovanie niektorých ľudových tradícií, ich presila v kultúrnom živote v období socializmu, ich vnímanie



Textílie s politickými motívmi vyrobené v rámci súťaží ľudových umeleckých výrobcov, ktoré organizovalo Ústredie ľudovej umeleckej výroby. Fotoarchív Ústredia ľudovej umeleckej výroby, Bratislava.

ako javov zapredaných a zapletených s komunistickou ideológiou, vyvolalo k nim po roku 1989 v časti slovenskej spoločnosti, najmä spoločnosti orientovanej občiansky a liberálno-demokraticky, u ľudí žijúcich skôr v mestskom prostredí ako na vidieku, skôr u mladej generácie odmietavý, prinajmenšom laxný vzťah. Folklorne prejavy sa v ich očiach spájajú s propagandou, spiatocníctvom, nekritickým obdivom k minulosti upísanej rurálnej idyle. S kreovaním obrazu o Slovákoch ako o národe zastrčenom, provinciálnom, chudobnom, nedostatočne kultúrnom, zato spevavom, bodro tancujú-



Textília s politickými motívmi vyrobené v rámci súťaží ľudových umeleckých výrobcov, ktoré organizovalo ÚĽUV. Fotoarchív ÚĽUV Bratislava.

com odzdemok pri sprievode fujary. Oživovanie ľudových tradícií najmä v prenesenej aplikovanej podobe vnímajú ako slepú uličku nadol k plebejstvu. Ako fenomén, ktorý zbytočnou podporou dedinského povedomia v kultúrnej praxi spomaľuje vývin smerom k občianstvu, občianskej spoločnosti (Krekovičová 2005, s. 60–64; Krekovičová 2008, s.156; Pichler 1998).

Rezervovanejší postoj voči folklóru zaujali aj médiá. Priestor na jeho prezentáciu výrazne zredukovali. Verejnoprávny rozhlas vysiela reláciu venovanú hudobnému folklóru v neskorých večerných hodinách, z televíznych obrazoviek sa folklór takmer vytratil. Termín politický folklór je vyhradený na označovanie politických prešľapov a excesov. V karikatúre sa často podčiarkuje degradačno-ironický vzťah k politikom oblečeným do kroja. Názornou ukážkou je kresba premiéra Róberta Fica s jánošíkovským čákovom na hlave a jeho koalíčným partnerom Vladimírom Mečiarom v detvianskom a Jána Slotu s neodmysliteľným „trunkom“ v liptovskom kroji.

Podobne je to s označením ľud, ľudový, ktorý najmä v občiansky ladenej verejnosti vzbudzuje u mnohých silne negatívne konotácie. Veľmi výstižne ich vo svojom stípiiku pomenoval publicista a hudobník Michal Kačšák: „V mene toho nikým nevideného oného [ľudu, pozn. autora] sa dejú divy, asi práve preto, že sa ho nemôže nikto nič opýtať. Za ľud sa skrývali svojho času ľudáci, neskôr



Dožinkové oslavy na Zay-uhroveckom panstve pred rokom 1918. Fotoarchív Ústavu etnológie SAV, Bratislava.

*budovatelia ľudovodemokratickej spoločnosti – podoba-
jú sa nielen svojim deklarovaným milovaním ľudu, oba
v jeho mene porobili tolko neľudského, až to bolí – azda
aj táto ich podobnosť ich vedie k takej vzájomnej nená-
visti. Ľud nás chce, tak čo sa sťažujete. V prieskume
vyšlo, že ľud za našimi rozhodnutiami stojí. Naš mandát
nám dal ľud, a preto sa budeme zodpovedať jedine jemu
a vy sa nestarajte. Z toho by malo vyplývať, že kto nesú-
hlasí, nie je ľud“ (Kaščák 2008, s. 74).*

Pozitívnejší vzťah k folklóru a k niektorým prvkom ľudových tradícií naopak udržuje skôr staršia generácia a skôr obyvateľstvo vidieka, ľudia s dedinským povedomím, ktorí v demografickej štruktúre Slovenska zaujímajú stále silnú pozíciu. Sú to buď ľudia, ktorí zotrvačne v ľavicovom komunistickom duchu považujú elementy ľudovej tradície za prejavy, výtvary pracujúceho ľudu, alebo tí, ktorí ich emocionálne a symbolicky identifikujú s národom. Alebo obe línie vnímajú ako vzájomne prepletené.

Štiepenie slovenskej spoločnosti na dva protipóly, ktoré sa prejavuje aj vo vzťahu k ľudovým tradíciám je,



Družstevné dožinky v Hornom Sírni. 60. roky 20. storočia. Fotoarchív Ústavu etnológie SAV, Bratislava.

tak ako som ho vykreslila, samozrejme zjednodušujúce. Skutočnosť je komplikovanejšia a rôznorodejšia. Isté je však, že politika a politici aj dnes siahajú po dedičstve „ľudovosti“ a folklóru v snahe využiť ho ako prostriedok k presadzovaniu svojich politických projektov. Prezident Ivan Gašparovič s obľubou navštevuje folklórne podujatia, kde si občas aj zahrá na fujare, či zatrúbi na pastierskom rohu. Folklór má nesporne rád, ale v pozadí jeho častej prítomnosti na folklórnych festivaloch je aj moment seba propagácie a skutočnosť bližiacich sa



„Jánošík na bielom koni.“ Obraz maliara Ľudovíta Fullu z roku 1948.

prezidentských volieb. Bývalý predseda Národnej rady SR Jozef Migaš demonštruje svoju manuálnu zručnosť na folklórnom festivale vo Východnej strúhaním šindľov. Premiér ľavicovej sociálno-demokratickej slovenskej vlády Róbert Fico vyslovuje k novému roku 2008 prioritné pranie prebudíť národné povedomie a prehĺbovať vlastenectvo. Jedným z krokov v tom smere je vyhlásenie, že veľkým vzorom jeho vlády je Juraj Jánošík, historicky doložená postava zbojníka zo 17. storočia, ktorý podľa ľudovej povesti „bohatým bral a chudobným dával“. Na rozdiel od iných historických postáv adaptovaných v ústnej tradícii (Matej Korvín, Jozef II.) bol Jánošík „postavou z ľudu“ a do obehu ľudovej tradície



Záber z filmu *Jánošík*, natočeného v rokoch 1962–1963. Archív Slovenského filmového ústavu. Bratislava.

sa dostal nielen ako námet povestí, ale aj vizuálnych predstáv, stelesnených v obrazoch maľovaných na skle. Legenda o Jánošíkovi, ktorú živilo národné hnutie v 19. storočí sa postupne stala jednou z kľúčových tém symbolického konštruktú predstáv o Slovensku a Slovákoch. V 20. storočí tradovanie Jánošíka ako mýtického hrdinu súviselo s pretrváváním romantického mýtu „o zemi a ľude“. Podnietilo vznik výtvarných a filmových diel. V období 2. svetovej vojny sa jánošíkovská tradícia spojila so symbolom protifašistického partizánskeho odboja, v povojnovom čase zas politicky zapadla do konceptu triedneho boja vykorisťovaných proti utláčateľom. Premiérove vsadenie na jánošíkovskú kartu využilo skutočnosť, že značná časť verejnosti stále vníma Jánošíka ako pozitívneho národného a navyše sociálne orientovaného hrdinu. Média a odozvy na internetových stránkach z druhej strany politického spektra okamžite zareagovali pod nadpismi „Ficov vzor je kriminálnik“, „Fico, Jánošík, lúzeri“, „Vzorom premiéra je podľa etnológov a historikov zbojník a zlodej“. Premiér vzápätí reagoval vyhlásením, že legendu o Jánošíkovi, ktorý bojoval proti sociálnemu útlaku, môžu národu vziať iba duchovní bezdomovci alebo národní ignoranti. A kontroval aj tvrdením, „že v Anglicku nikto nenapíše na Robina Hooda, že bol kriminálnik“ (SITA 2008; Mikloš 2007, Krivošík 2007, Vražda 2008, Ruttkayová 2008).



Karikatúra „ľudovosti“ premiéra a jeho koalíčných partnerov. Shootyho archív. Denník SME, 4. august 2008.

Politický prístup k interpretácii jánošíkovej tradície cez vyzdvihovanie jej nie práve pozitívnych rysov vyvolal prestrelku, ktorá odhalila konflikt rozdielnych sociálnych a hodnotových predstáv vo verejnom priestore. Konflikt, ktorého pozadím je fakt, že značná časť mienkotvornej verejnosti na Slovensku nevidí potrebu zdôrazňovať odlišnosť mladého štátu na báze rurálnych tradícií. Je proti politickej inštrumentalizácii folklóru, ktorý podľa nej asociuje návraty späť k plebejskosti a zaostalosti. Stavia

sa proti patetickému nacionalizmu, ktorý by mal slúžiť národnému „napravovaniu“ ľudí. Na druhej strane tým často vylieva vaničku s dieťaťom. Z folklórnych hrdinov strúha mikimauzov a obracia sa chrbtom k dedičstvu ľudových tradícií aj v prípadoch, keď by sa v podobe artefaktov, elementov, praktík mohli využiť ako kultúrna komodita a mohli poslúžiť ako značka estetickej kvality originálu kultúrneho vlastníctva.

* Príspevok vznikol s podporou Agentúry pre podporu výskumu a vývoja na Základe zmluvy APVV-06530-6: Tradičná kultúra Slovenska ako súčasť kultúrneho dedičstva Európy na základe digitálneho spracovania ústavov ÚE SAV a KEK FFUK. V skrátenej verzii odznel na 9. kongrese SIEF, ktorý sa pod titulom *Transcending “European Heritages”: Liberating the Ethnological Imagination* konal v dňoch 6.–8. 6. 2008 v University of Ulster v severoírskom Londondery. Predpokladala som, že publikum, pred ktoré predstupujem, nie je dostatočne oboznámené s dobovou situáciou malej stredoeurópskej krajiny a kultúrnym kontextom, do ktorého je problematika zasadená. Rozhodla som sa preto načrtnúť vzťah medzi ľudovými tradíciami a historicky premenlivou socio-kultúrno-politickou situáciou aspoň v ucelene stručnom, hoci zjednodušujúcom prehľade, s dôrazom na súčasný stav. Domáim odborníkom a znalcom budú možno preto pripadať opisy niektorých skutočností, najmä skutočností týkajúcich sa starších časových úsekov, ako triviálne známe.

POZNÁMKY:

1. „Koreň národa vidím v roľníctve, zdravie národa cítim v roľníctve, roľník je pradedom všetkých stavov“, prehlásil na roľníckom zjazde konanom v Skalici roku 1906 Pavol Blaho. Blaho, P.: *Prednášky prednesené v Skalici na roľníckom zjazde 29. a 30. septembra 1906* (citované podľa Pichler 1998).
2. Pojem svojráz sa najskôr začal používať v Čechách a utvrdil pražskou výstavou *Svéráz v roku 1916*, ktorá čerpala vzory pre zdobenie odevu v tzv. národnom štýle z ľudových krojov. Hnutie sa

- upevňovalo zberateľstvom, výstavami, ktoré organizovali národné orientované spolky (Danglová, 1995, s. 225).
3. Guntis Šmidchens pri revidovaní histórie folklorizmu konštatoval, že zatiaľ čo v rámci „západu“ sa folklorizmus identifikuje s komerčným kontextom, v rámci „východu“ sa spája najmä so štátom podporovanými kultúrnymi akciami, festivalmi a využíva sa v nadväznosti na politické aktivity (Šmidchens 1999, s. 56).

PRAMENE A LITERATÚRA:

- Danglová, O. 1995: *Svojráz. Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska* 2. Bratislava: Veda, s. 225.
- Danglová, O. 2000: *Výtvarný folklorizmus a dnešok*. In: Kyseľ, V. (ed.): *Folklorizmus na prelome storočí*. Bratislava: Prebudená pieseň – združenie, s. 82–89.
- Kaščák, M. 2008: *Ušami Michala Kaščáka*. Týždeň 9. 6., s. 74.
- Konski, K. 2007: *Sovietisation and the Estonian National Museum during 1940s–1950s*. *Journal of Ethnology and Folkloristics* 1, č. 1, s. 29–38.
- Krekovičová, E. 2005: *Stereotypes and Folklore in the Language of Populist Politicians in Slovakia after 1989 and 1993*. *Slovak Foreign Policy Affairs* 6, No. 1 Bratislava: Research Center of Slovak Foreign Association (RC SFFA), s. 60–64.

- Krekovičová, E. 2008: *Etnológ a využívanie folklórnych tradícií v politike. Na margo ku kauze „Jánošík“*. *Etnologické rozpravy* 15, č. 1, s. 156–160.
- Krivošík, L. 2007: „Komentár: Fico–druhý Jánošík.“ *Aktuality.sk* [online] 1 (3) [cit. 22. 5. 2008]. Dostupné z: <<http://www.aktuality.sk/spravy/komentare/komentar-fico-druhy-janosik>>.
- Kuligowski, W. [nedat.]: „*Muzyka folkowa jako znak tożsamości: sytuacja w krajach Europy Środkowej*“. *Czytelnia*. (online) [cit. 20. 5. 2008]. Dostupné z: <http://www.etnosfera.org.pl/index.php?=&tekst_7>.
- Mannová, E. 1998: *Podmienky vývoja meštianskych vrstiev na Slovensku v 20. storočí*. In: Mannová, E. (ed.): *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic electronic press, s. 9–16.

- Mikloš, I. 2007: „Fico, Jánošík, lúzeri.“ Blog.aktualne.sk [online] [cit. 20. 5. 2008]. Dostupné z: <<http://blog.aktualne.centrum.sk/~boja~blogy/ivan-miklos.php?itemid=144>>.
- Pašiak, J. 1998: *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku v kontexte sídelného vývoja 1900–1989*. In: Mannová, E. (ed.): *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic electronic press, s. 17–32.
- Pichler, T. 1998: *Národovci alebo občania. Inštitucionalizácia ako problém*. In: Mannová, E. (ed.): *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900–1989*. Bratislava: Academic electronic press, s. 53–58.
- Ruttkayová, M. 2008: „Historici: Robert Fico uctieva zlodēja.“ Hnonline.sk [online] [cit. 23.5.2008]. Dostupné z: <<http://www.hnonline.sk/cl-22700690>>.
- Shootyho archív 2008. Kresba in SME 4. 8.
- Shuldiner, D. 1998: *The Politics of Discourse: An Applied Folklore Perspective*. Journal of Folklore Research 35, č. 3, s. 189–202.
- SITA 2008: „Fico vyhlásil, že legendu o Jánošíkovi môžu národu vziať len duchovní bezdomovci.“ 24hod.sk [online] [cit. 20. 5. 2008]. Dostupné z <<http://www.24hod.sk/clanok-47249-Fico-vyhlasil%2C-ze-legendu-o-Janosikovi-mozu-narodu-vziat-len-duchovni-bezdomovci.html>>.
- Šebej, F. 2008: *Slávnostné symptómy totality*. Týždeň, č. 29, 14. 7., s. 76–81.
- Šmidchens, G. 1999: *Folklorism revisited*. Journal of Folklore Research 36, č. 1, s. 51–70.
- tl 2008: „Fico: Bud' Jánošík, alebo vymeňme národ.“ Spravy.pravda.sk [online] [cit. 24. 5. 2008]. Dostupné z: <http://spravy.pravda.sk/fico-bud-janosik-alebo-vymenme-narod-d71-/sk_domace.asp?c=A080125_203345_sk_domace_p32>.
- Vražda, D. 2008: „Fico oslavoval Jánošíka, pred ním komunista Colotka.“ Sme.sk [online] [cit. 28. 2. 2008]. Dostupné z: <<http://www.i-newx.sk/220588/fico-oslavoval-janosika-pred-nim-komunista-colotka>>.

Summary

Folk Traditions and Politics

The contribution points out the changeable relationship between cultural heritage and politics in the historical retrospective. It draws the attention to the fact how the aestheticity of folk traditions became a part of the Slovak nation institutionalization in the cultural and political sense in the 19th century nation-creating thoughts; how some folk traditions became a source for creation of the national culture and a mean for political propaganda and manipulation between the Wars and in the period of Slovak military state; how the socialistic state policy supported the folk traditions, appreciating them as an expression of working class. The above was one of the reasons why folklore lost its credit at a part of Slovak meaning-creating society in the post- socialistic period. On the other hand, even present Slovak politicians like to draw on folklore heritage, trying to use it for putting-through their political projects.

Key words: Folk Traditions, Folklore, Politics, National Identity, Slovakia

FOLKLÓR V TIENI SCÉNICKÉHO FOLKLORIZMU. NA MARGO FOLKLÓRNEHO HNUTIA NA SLOVENSKU PO ROKU 1988

Juraj Hamar

Jedným z dôsledkov urbanizácie a industrializácie Slovenska po 2. svetovej vojne je aj postupná strata pôvodných funkcií folklóru. Ten sa zo svojho prirodzeného prostredia, z rodinného života i z kalendárneho cyklu vytráca a čoraz viac dostáva priestor prostredníctvom organizovaných foriem záujmovej umeleckej činnosti (krúžky, spolky, súbory...) na scéne. Najstaršie zmienky o uvádzaní ľudových piesní a tancov nachádzame už v 16. storočí (najmä na dvoroch uhorskej šľachty, ktorá prejavovala záujem o ľudové tance Slovákov). S podobnými výstupmi sa stretávame aj neskôr, v historických opisoch korunovačných slávností v 18. storočí, alebo pri rôznych slávnostných príležitostiach v období národného obrodzenia i po ňom (napríklad Slovanský bál vo Viedni v roku 1850, Národopisná výstava československá v Prahe 1895 a pod.). Ale skutočný rozvoj procesu, ktorý neskôr dostal pomenovanie folklórne hnutie, nastáva až po druhej svetovej vojne, presnejšie po roku 1948.

V roku 1948 vzniká umelecký súbor Lúčnica a v roku 1949 Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLĽUK). Tieto dve telesá na dlhé desaťročia ovplyvnia na celom Slovensku nielen vznik a tvorbu amatérskych folklórnych súborov, ale aj podobu, ktorú dostáva folklór v javiskovom stvárnení. Netreba však zabudnúť na to, že prvé formy „organizovaného folklóru“ v podobe pravidelného účinkovania dedinských „folklórnych“ skupín stretneme už v dvadsiatych rokoch 20. storočia (napríklad v Detve, Čičmanoch, Helpe, Hornej Súči, Hrochoti, Očovej, v Polomke, vo Važci, Vyšných Raslaviciach, v Zliechove, v Ždiari a inde). Zásadný vplyv na nový, „pokrokový“ spôsob scénického stvárnenia folklóru (najmä v podaní spomínanej Lúčnice a SLĽUKu) majú povojnové vystúpenia sovietskych súborov piesní a tancov v umeleckej koncepcii Igora A. Mojsejeva a Alexandra V. Alexandrova).

Ďalších štyridsať rokov je na Slovensku poznačených nielen budovaním komunizmu, ale aj rozvojom folklórneho hnutia. Zásadnou hodnotiacou, dokumentačnou a faktografickou publikáciou o tejto dobe je doposiaľ neprekonaná práca významnej osobnosti folklórneho hnutia na Slovensku, kultúrneho pracovníka, metodika a choreografa Cyrila Zálešáka *Folklórne hnutie na Slovensku* (1982).

Ďalšie sumarizujúce práce reprezentujú publikácie, ktoré vyšli v Osvetovom ústave ako zborníky z konferencií (Leščák – Švehlák 1973; Švehlák 1980; Leščák 1985). Reflexii tohto obdobia nebudem ďalej venovať zvláštnu pozornosť, napriek tomu, že si uvedomujem, aký významný podiel na súčasnom stave folklórneho hnutia na Slovensku majú podujatia, osobnosti, kolektívy a procesy, ktoré sa udiali práve v rokoch 1948–1988.

V roku 1988 predstavuje folklórne hnutie na Slovensku dobre fungujúci organizmus, ktorý má v dobrom slova zmysle vplyv aj na tvorbu a scénickú prezentáciu folklóru. Inštitucionálne toto dianie zastrešuje Osvetový ústav, ako ústredné metodické centrum, v úzkej spolupráci s ďalšími inštitúciami, najmä s vtedajším Ústavom hudobnej vedy SAV a Národopisným ústavom SAV v Bratislave, ako aj v spolupráci a koordinovaní svojej činnosti s krajskými a okresnými osvetovými strediskami. Realizujú sa školenia, semináre, súťaže, prehliadky, festivaly. Nezanedbateľná je pomoc odborných pracovníkov prostredníctvom metodických návštev v dedinských folklórnych skupinách, respektíve v amatérskych folklórnych súboroch a detských súboroch, alebo prostredníctvom metodických materiálov a vlastnej publikačnej činnosti. V oblasti scénickej prezentácie folklóru je v tomto období nastolená najmä požiadavka tvorby, ktorá je inšpirovaná lokálnou identitou a miestnymi tradíciami (lokálnymi, mikroregionálnymi a regionálnymi), podporuje sa sprístupňovanie menej známych a menej „atraktívnych“ hudobno-tanečných dialektov, vyzdvihuje sa vyspelosť a čistota tanečnej, spevnej a hudobnej interpretácie, výtvarná (a všeobecne estetická) stránka scénických programov, zdôrazňuje sa potreba návratu k pôvodným prameňom, dôležitosť terénnych výskumov a pod.

Koniec roka 1989 prináša do života celej našej spoločnosti zásadné zmeny. Folklórne hnutie sa na jednej strane „oslobodzuje“ od nezdravých ideologických tlakov jednej vládnucej strany, na strane druhej viac či menej podlieha „tlakom“ ekonomickým. Mnoho zriaďovateľov folklórnych kolektívov zaniká, iné musia prehodnotiť vlastné ekonomické možnosti zabezpečenia nielen tvorby a činnosti, ale aj prevádzky a údržby súborov. Rastú ceny ubytovania, stravovania i dopravy a tak aj mnoho

festivalov musí siahnuť k racionalizačným opatreniam – znižuje sa počet scénických programov, niektoré zaniškajú, iné skracujú počet festivalových dní.

Tieto udalosti stáli len na začiatku toho, čo všetko prináša dialektika porevolučného „obrodného“ procesu v spoločnosti a čím všetkým sa vyznačuje budovanie demokracie a kapitalizmu. Bezprostredne po revolúcii bol folklór (rozumej celé folklórne hnutie) označený za slúžku komunizmu. Ďalším obľúbeným stereotypom vtedajších „demokratických elit“ (politických, a bohužiaľ, aj intelektuálnych) bola predstava, že v každej krojovanej skupine je ukrytý latentný nacionalizmus a že každá demonštrácia sympatií k vlastnej identite vyjadrená prostredníctvom folklórnych vystúpení je v tomto zmysle slova opovrhnutia hodná, prinajmenšom podozrivá.

Veľkým omylom bola aj vyššie spomínaná domnienka oslobodenia sa od politiky. Namiesto jednej politickej strany tu máme hneď strán niekoľko desiatok. A strany majú zasa svojich zástupcov, ktorým sa raz za čas (spravidla je to volebný rok) dostane do diárov aj kalendár folklórnych festivalov a podujatí. Vtedy sa rozlezuť medzi ľud (v piatok ľavičiar, v sobotu pravičiar a v nedeľu zdravý stred), vystúpia na javisko (v kroji, aj bez neho), ukláňajú sa v hľadisku, niektorí len tak pozdravia, povinšujú, iní rečnia, nešťítia sa prebrať záštitu, diskutujú vo VIP salóniku (čo na tom, že ľudia, účinkujúci, autori programov a niekedy asi aj počasie na nich netrpezlivo čakajú v amfiteátri), agitujú, pripijú si na zdravíčko a úspechy. Kapitál, ktorý si so sebou odnášajú, má pre nich cenu, a tak



Tanečná zábava na festivale Koliesko v Kokave nad Rimavicou.
Foto V. Kyseľ 2003.

to, čo priniesli, určite dobre zhodnotili (často totiž ide len o sľúbené peniaze). Niektoré festivaly, súbory, a dokonca aj jednotlivci získavajú svojich politických tútorov, čo má samozrejme vplyv aj na folklórne hnutie.

Nové ekonomické podmienky, s ktorými prichádza kapitalizmus, prinášajú okrem nesporných výhod (granty, sponzorstvo, komerčná činnosť) do folklórneho hnutia aj množstvo negatív. Jednoducho povedané – to, čo sa deje v politike, deje sa aj v ekonomike, ktorá premieňa abstraktnú ideológiu na konkrétne peniaze. Kto má dobrého sponzora (či už je to festival, folklórny súbor, ľudová hudba alebo fujarista), ten hrá, tancuje, spieva, vydáva audiokazety, videá, cédečka a navštevuje zahraničné festivaly, bez ohľadu na to, akú úroveň má jeho produkcia a ako reprezentuje nielen náš folklór, ale aj krajinu. Toto síce patrí k demokracii i ku kapitalizmu a napokon i k umeleckej tvorbe v iných žánroch, ale zároveň platí, že každá vyspelá spoločnosť musí mať aj vyspelú kultúrnu politiku, súčasťou ktorej je primeraný a transparentný spôsob financovania, ochrany a podpory javov, ktoré súvisia s tradičnou a ľudovou kultúrou (ku ktorým patrí aj jej uchovávanie, prezentácia a propagácia prostredníctvom scénického folklorizmu).

V tejto súvislosti je potrebné spomenúť aj médiá. Za socializmu sme od nich veľa neočakávali (napriek tomu, že priestor, ktorý venovali folklóru, bol veľkorysý, aj keď nie nezištný), ale to, čo prišlo po roku 1989, asi nikto z nás nečakal. V prvom rade je potrebné povedať, že médiá majú za posledných dvadsať rokov zásadný podiel na šírení dvoch základných stereotypov, ktoré sa spájajú s folklórom a ktoré si osvojila naša ponovembrová spoločnosť. Tým menej boľavým je, že pod folklórom sa na jednej strane rozumie najmä scénický folklorizmus (folklórne festivaly, vystúpenia folklórnych súborov alebo jednotlivcov a pod. – teda to, čo je v médiách najviac viditeľné a čo je pre médiá „najpoužiteľnejšie“), a na druhej strane sa pod tento pojem zaraďuje všetko to, čo súvisí s tradičnou a ľudovou kultúrou, jej nositeľmi, praktikami, objektmi, zručnosťami, miestami jej prirodzenej existencie a pod. Oveľa obľudnejšie rozmery však má stereotyp, podľa ktorého má slovo *folklór* výrazne negatívne konotácie, pretože sa používa ako synonymum primitivizmu, hlúposti, opilstva, resp. toho, čo nemá žiadnu mravnú, estetickú, historickú, spoločenskú, kultúrnu alebo inú hodnotu. V tomto duchu sa potom napríklad bryndzové halušky, fujara, valaška alebo krpce stávajú univerzálnymi

emblémami tohoto primitivizmu, ktoré v hojnej miere využívajú moderátori v komerčných (niekedy aj vo verejnoprávných) rozhlasoch a televíziách, redaktori v printových médiách a bohužiaľ si tento slovník postupne osvojuje aj generácia mladých (pseudo)intelektuálov. Na ilustráciu uvediem aspoň fragmenty z niektorých novín a časopisov: „*Havárie opitých policajtov patria k bežnému folklóru*“;¹ „*Osobitý politický folklór sprevádza komunálne voľby v Poľsku. A tohto folklóru je viac než dost*“;² „*Vnímam hranice Slovenska už viac-menej len ako folklór*“;³ kritický komentár k osobnej angažovanosti arcibiskupa Sokola vo volebnej kampani bol označený titulkom Sokolov folklór;⁴ autorka glosy (mimochodom spisovateľka!) charakterizuje Slovensko aj ako krajinu srdečných a úprimných obyvateľov s úžasným folklórom, a strastiplnými dejinami, ktorí v živote nevideli splachovací záchod;⁵ „*Kedysi za blahých čias Husákovho komunizmu, slúžil 'haluškovovo-fujarový' spôsob ľudovej zábavy aj ako odpúťavací manéver*“;⁶ početné sú variácie na tému „parlamentného folklóru“, ktoré súvisia s politickými prešľapmi, obštrukciami, nekultúrnym správaním sa poslancov v parlamente alebo jednoducho s politickou agendou tej ktorej politickej strany a pod.

Tieto problémy však boli a sú celospoločenské a ako také neboli späté len s folklórnym hnutím, ale so všeobecným mravným a estetickým úpadkom, s desakralizáciou a demytologizáciou spoločnosti, s „prehodnotením všetkých hodnôt“, resp. s tým, čomu vo všeobecnosti hovoríme kríza kultúry. Vrátim sa teda tam, kde som skončil – do obdobia po roku 1989 a začnem „od hlavy“.

Osvetový ústav ako ústredné metodické centrum (a doterajší garant všetkých pozitívnych aktivít smerom k rozvoju folklórneho hnutia na Slovensku) sa v roku 1991 transformuje na Národné osvetové centrum (NOC). „Transformujú“ sa aj niektoré podujatia. V roku 1990 boli zrušené kvalitatívne prehrávky folklórnych súborov, mnohé celoslovenské podujatia (predtým „vlajkové lode“ folklórneho hnutia) sa organizujú ako súčasť iných podujatí (napríklad Celostátna súťažná prehliadka tvorivých choreografií folklórnych súborov v rámci programov medzinárodného folklórneho festivalu Cassovia Folkfest v Košiciach), alebo jednoducho s týmito podujatiami splynú (napríklad Celostátna súťaž sólistov tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou súťažou Šaffova ostroha v Dlhom Klčove). Samozrejme decentralizácia verejnej správy v rokoch 2003–2006 dostala NOC do neľahkej situácie. Zrušili sa niektoré krajské a okresné osvetové

strediská a tie, ktoré ostali, prešli do zriaďovateľskej pôsobnosti vyšších územných celkov alebo okresov. NOC sa tak dostalo istým spôsobom do úlohy komparzistu, stále však plnilo (resp. malo plniť) funkciu metodického centra so všetkým, čo tento inštitucionálny status so sebou prináša. Nie je poslaním tohoto článku analyzovať činnosť, resp. nečinnosť tejto inštitúcie v kontexte folklórneho hnutia na Slovensku. Je však nevyhnutné podrobiť aspoň marginálnej reflexii inštitucionálne praktiky, ktoré sa okrem iného podieľajú aj na diskreditácii folklórneho hnutia na Slovensku. Nečinnosť, arogancia, neschopnosť a nekompetentnosť niektorých metodických pracovníkov, ale aj samotného vedenia, spojené s netransparentným správaním, sú nielen verejným tajomstvom, ale predovšetkým vážnou hrozbou pre našu kultúru.

Činnosť tejto inštitúcie v súčasnosti asi najlepšie vystihuje slovo *virtuálna*. Návštevy „metodikov“ v teréne sú *virtuálne*, pretože sa zvyknú meniť na cesty za jubilantmi s bujarými oslavami; odbornosť, nezávislosť a spravodlivosť v porote sú *virtuálne*, pretože do kresla medzi odborných porotcov občas zasadne aj štedrý sponzor, ktorý okrem dobrej nálady a peňazí do prostredia takejto súťaže prináša aj klientelizmus, manipulovanie s výsledkami a korupciu; zásadné odborné publikácie pracovníkov, ktoré by sumarizovali dianie vo folklórnom hnutí, načrtli ďalšie perspektívy, resp. otvorili kritický diskurz na témy, ktoré súvisia s folklórnym hnutím, so scénickým folklorizmom a pod. (kedysi ako samozrejماً súčasť náplne práce odborných metodikov), sú *virtuálne*, pretože jednoducho neexistujú (až na informatívne články v Národnej osвете).

Virtuálna je aj databáza, ktorá by mala byť prístupná na webových stránkach⁷ NOC a ktorú ešte v roku 2000 (!) táto inštitúcia zaradila medzi svoje priority. „*Databázu tvoria 4 navzájom prepojené predmetné okruhy z oblasti tradičnej a ľudovej kultúry a folklorizmu. Údaje do Databázy získavame vlastnými dotazníkmi, ktoré sme vypracovali pre jednotlivé typy súborov, zoskupení aj jednotlivcov, takisto pre organizácie (osvetové a kultúrne strediská od obecných až po krajské úrovne, centrá voľného času, rôzne typy umeleckých škôl a iných organizácií). Uvádzame pri nich dostupné osobné údaje, kontakt, ich pôsobenie v ľudovej kultúre, krátky životopis a v ňom špecializáciu, činnosť, ocenenia, repertoár. V publikačnej činnosti počítame s prepojením na ÚE SAV, ktorý eviduje bibliografiu z celej problematiky tradičnej ľudovej kultúry*

a folklorizmu.⁸ Pri folklórnych kolektívach dostaneme po pri inom informáciu, že okrem základných informácií nám databáza umožní prístupniť aj „*ich štruktúru a činnosť, a tiež ich dokumentačné fondy*“.⁹ Pri podujatiach by sme zasa mali na stránkach nájsť okrem iného aj „*krátku charakteristiku podujatia, zúčastnených jednotlivcov a kolektívov, ako aj sprievodné podujatia. Každý ročník jednotlivých podujatí má svoj vlastný záznam, pretože niektoré údaje sa v jednotlivých ročníkoch menia. Každý okruh má aj vyhľadávacie kritériá, podľa ktorých sa vytypované údaje dajú pomerne rýchlo nájsť*“.¹⁰ Táto „služba“ by bola pre verejnosť nesmierne užitočná (a NOC má predsa plniť úlohy vo verejnom záujme), keby nebola zase len virtuálna. Ak si napríklad vyhľadáte v osobnostiach takú významnú postavu folklórneho hnutia, akou bol hudobný skladateľ Tibor Andrašovan, dozviete sa tieto dve „zásadné“ informácie: „*zaradenie: iné; ocenenia: zaslúžilý pracovník FFV*“;¹¹ ak si medzi kolektívami kliknete na folklórny súbor Zemplín z Michaloviec, zistíte jeho adresu, to, že je to slovenský súbor a že má 42 členov;¹² a keď sa niečo chcete dozvedieť napríklad o medzinárodnom folklórnom festivale Akademický Zvolen, tak sa vám otvorí „okno“ so spoločnými údajmi pre festival Akademický Zvolen i Akademickú Nitru, dozviete sa, že sa koná „*v obci Zvolen – Nitra*“, že je to Celoslovenská súťaž vysokoškolských folklórnych súborov a napokon nechýba ani správny údaj o tom, že je to slovenský festival, a nesprávny údaj, že jeho dosah je slovenský, pretože v skutočnosti ide o medzinárodné podujatie.¹³ To je všetko.

V osemdesiatych rokoch patria k najväčším folklórnym festivalom na Slovensku festivaly vo Východnej (so zameraním na celé Slovensko), na Detve, Myjave a v Košiciach (reprezentujúce predovšetkým scénický folklorizmus podľa vtedajšieho územného členenia Slovenska na tri kraje). Okrem toho existuje množstvo regionálnych resp. okresných festivalov, ktorých prípravu po metodickú stránku zabezpečujú najmä okresné osvetové strediská.

Komercializácia kultúry a spomínané nové ekonomické podmienky začiatku deväťdesiatych rokov síce poznamenali niektoré festivaly, ale tie sa pomerne rýchlo „zaklimatizovali“, a tak väčšina tých, ktoré dobre fungovali v posledných desaťročiach, s úspechom pokračovali aj ďalej. Napríklad v roku 2002 sa na Slovensku uskutočnilo najmenej 371 folklórnych festivalov a podujatí, v ktorých sa uplatnili prvky ľudovej kultúry a folklóru (Kysel 2002). Napriek tomu museli niektorí organizátori riešiť hamletov-

skú otázku, či budú na scéne preferovať najstaršie generácie „nositeľov tradícií“ a scénickú tvorbu zameranú na rozvíjanie, ochranu a prezentáciu tradičnej a ľudovej kultúry, alebo poskytnú návštevníkom atraktívnu dynamickú šou, ktorá je zárukou komerčnej úspešnosti. Na festivaloch sa čoraz viac začínajú ukazovať profesionálne a poloprofesionálne telesá (SLUK a Lúčnica), ale súčasťou festivalových programov sú aj vystúpenia skupín populárnej hudby (Elán, Lojzo, Drišľak) alebo profesionálnych divadiel. Činohra Slovenského národného divadla uvedie vo Východnej predstavenie *Na skle maľované* (2004), Divadlo Andreja Bagara z Nitry muzikál *Adam Šangala* (2008) a Divadlo Jonáša Záborského zo Zvolena rozprávku pre deti *Čin-čin* (2008). Folklórny festival Jánošíkove dni v Terchovej komercia a „multižanrovosť“ pohltí takmer celý. (V roku 2007 napríklad okrem folklórneho programu v rámci festivalu vystúpili skupiny Arzén, Ploštín Punk, Vidiek, herci a speváci Sisa Sklovská, Michal Dočolomanský. Komerčne, do podoby folklórnej šou je ladené aj vystúpenie profesionálnej „ľudovej“ hudby Diabolské husle s Berkym Mrenicom st., Darinou Laščiakovou a operným spevákom Martinom Babjakom. Celé podujatie potom zakončí veselica, na ktorej účinkuje skupina Senzus, ktorá vo vytváraní a scénickom prezentovaní defektnosti vkusu a pseudofolklórneho gýča nebude snáď nikdy prekonaná.) Ďalším varovným signálom je „rozpínavosť“ sponzorov folklórnych festivalov, ktorí začínajú bezprecedentne zasahovať do dramaturgie viacerých festivalov, najčastejšie tým, že svoju finančnú podporu festivalu podmieňujú presadzovaním „svojich“ účinkujúcich vo „svojich“ vlastných programoch. Folklór – nefolklór, vkus – nevkus: *Show must go on!*

Nová doba prináša na konci 20. storočia aj potrebu nových prístupov k scénickému folklorizmu. Na scénu vstupujú nové technológie (svetlo, ozvučenie, veľkoplošná projekcia, hliníkové konštrukcie, zastrešenia hlavných scén konštrukčnými prvkami, ktoré sa používajú pri open air festivaloch, alebo rockových koncertoch a pod.). Je tu však naliehavá požiadavka, ktorá sa často podceňuje alebo absentuje úplne. Je to dramaturgická, scenárstická a režijná práca autorov programov. Máloktorý festival predznamenáva svoje smerovanie v podobe dramaturgickej supervízie na niekoľko rokov dopredu. Väčšina festivalov sa pripravuje ad hoc podľa toho, či a koľko dostane peňazí a pod. V tejto súvislosti je však potrebné vidieť aj množstvo pozitívnych príkladov. Festivaly na

Myjave a v Detve mobilizujú svoj dlhoročný programový potenciál, široké, odborne dobre pripravené autorské zázemie. Majú jasnú predstavu o dramaturgickej štruktúre i celkovom smerovaní festivalu, jednotlivé ročníky sa snažia pripravovať s dvojročným predstihom a pod. Vznikajú tiež podujatia, ktoré zásadným spôsobom vstúpia do folklórneho hnutia na Slovensku. Ešte v roku 1989 skupina nadšencov zo Slovenského gajdošského združenia (Bernard Garaj, Milan Rusko a Juraj Hamar) zakladá na Malej Lehote festival, zameraný na oživenie gajdošských tradícií, Gajdošské fašiagy. V roku 1991 vzniká v Kokave nad Rimavicou z iniciatívy študentov folkloristiky vtedajšej Vysokiej školy pedagogickej v Nitre festival mladých folkloristov Koliesko. Na festivale dostávajú príležitosť na tvorbu programov najmä mladí autori, súčasťou podujatia sú pravidelné semináre a diskusie študentov etnologických disciplín so svojimi pedagógmi, laickej verejnosti s odborníkmi, na scéne i za scénou dochádza k tvorivým konfrontáciám mladšej generácie so staršou a pod. V roku 1996 v obci Hrušov vzniká podujatie Hontianska paráda, zamerané okrem scénického folklorizmu najmä na rozvoj vidieckej turistiky (prostredníctvom tradičnej a ľudovej kultúry lokálnych vidieckych sídel), aktivity spojené s poznávaním prírodných a kultúrnych špecifik obce, na ľudovú kuchyňu, tradičné remeslá a zamestnania.

Významným obohatením scénického folklorizmu sú aj nové koncepty programov a festivalov v autorskom stvárnení Viliama J. Grusku, ktorý zásadným spôsobom vstúpil na „folklórnu scénu“ už v šesťdesiatych rokoch. Ako scénický výtvarník, ktorý má skúsenosti s tvorbou televíznych a filmových produkcií, prináša do „amatérskeho“ prostredia tvorcov folklórnych programov mnohé (najmä formálne) profesionálne postupy v produkcii, dramaturgii, tvorbe scenárov, réžii, scénickej výprave a pod. Gruska však prichádza aj s novými ideovými konceptmi, ktoré sú na jednej strane založené na jeho dôvernej znalosti tradičného prostredia (ľudí, kultúry, krajiny), na strane druhej predstavujú presah ľudového umenia k iným umeleckým žánrom (k divadlu, vážnej hudbe, filmu), čo dáva jeho programom jemný intelektuálny rozmer. Dôležité je spomenúť v tejto súvislosti aj jeho architektonickú tvorbu (prírodné amfiteátre pre festivaly v Krakovanoch, na Myjave, v Detve, vo Východnej a ďalšie).

Viac ako tvorbe pre festivaly sa v posledných dvoch desaťročiach Viliam Gruska venoval budovaniu „podu-

jatí novej generácie“, ktoré boli výsledkom jeho vlastnej koncepcie a videnia perspektív scénického folklorizmu. Tak vznikli napríklad festivaly Dni kolied kresťanov Slovenska v Chrenovci – Brusne, Staré nôty mladých strún v Habovke, Ozveny staroslovienciny pod Kráľovou Hoľou v Telgárte, Liptovské dni matky v Liptovských Sliachoch a iné. Gruska je tiež iniciátorom mnohých tvorivých dielní, seminárov a diskusií rôznych generácií laickej verejnosti, umelcov, intelektuálov, vedcov, politikov, z ktorých (celkom oprávnene) cítiť jeho skepsu ohľadom smerovania slovenského folklórneho hnutia, ale i kultúry vôbec.

Oproti spomínanej komercii tak predstavuje opačný konzervatívny názor v podobe odmietnutia akýchkoľvek kompromisov smerom k „chlebu a hrám“. K tomu je potrebné zaujať určité stanovisko. Netreba zabúdať, že akékoľvek kultúrno spoločenské podujatie, folklórny festival nevynímajúc, by malo byť festivalom – teda oslavou, zábavou, relaxom, milým stretnutím. Najväčší problém vidím v „správnej miere“ zábavy a poučenia. Nepreceňujem a ani nepodceňujem na jednej strane dôležitú osvetovú a vzdelávaciu funkciu niektorých programov, ale na druhej strane ani ich zábavnú a relaxačnú funkciu. Prevaha náučných programov môže festival urobiť nudným. Navyše lokálny festival nemôže zachrániť to, čo má zabezpečovať štát prostredníctvom svojej kultúrnej politiky, vzdelávania, výchovy, osvetu alebo prácou verejnoprávnych médií. Prevaha zábavy, „šou“ a komercie



Folklórna skupina Konopa z Kozároviec pri filmových dokrútkach k programu SĽUKu Obrázky zo Slovenska. Foto J. Hamar 2007.

zasa úspešne smeruje (aj prostredníctvom lokálneho festivalu) k prehľbovaniu všeobecnej spoločenskej krízy kultúry, ktorá v ostatnom čase nadobúda výrazné pseudokultúrne a pseudoumelecké črty. K najvýraznejším sprievodným javom tohto smerovania patrí napríklad vulgárnosť, gýč, primitivizmus, komercia, nacionalizmus a všeobecné tendencie k intolerancii, ktorých je napriek nepopierateľnému pokroku v tomto smere na folklórnych festivaloch stále dosť.

Samostatnú kapitolu tvorí folklórny festival vo Východnej, kedysi „výkladná skriňa“ scénického folklorizmu, dnes podujatie, kde sa vážne treba zamyslieť nad otázkou a spôsobom jeho existencie, ktorá sa znovu stala aktuálna po dostavbe nového, nie veľmi vydareného amfiteátra (dve scény dokončené v roku 2007) a realizácii programov v tomto roku. Hlavní organizátor (NOC v Bratislave) Východnú už roky označuje superlatívami ako najväčší a najlepší, za vrcholnú prehliadku ľudového umenia na Slovensku a pod. Toto je prinajmenšom nemravné. Jediné „naj“, ktoré si zo slávnej minulosti, siahajúcej až do roku 1953 zachovala, je totiž iba to, že je to najstarší folklórny festival na Slovensku. Kedysi bola Východná hlavným motivačným prvkom pre tvorbu dospelých folklórnych súborov, detských folklórnych súborov a dedinských folklórnych skupín. Bola zásadnou výzvou autorom na tvorbu scénických programov. Tak ako Lúčnica a SĽUK ovplyvňovali desaťročia vznik a činnosť mnohých folklórnych kolektívov, Východná stála za vznikom a dramaturgiou mnohých lokálnych a regionálnych festivalov. Hľadali sa nové témy, inscenačné postupy, autori programov a metodickí pracovníci nachádzali nepoznaných starých nositeľov tradícií, ale aj nových talentovaných interpretov, tanečníkov, muzikantov a spevákov atď. V posledných rokoch vznikli dve dramaturgické koncepcie (Hamar 1996, 2007) v podobe umeleckej i organizačnej supervízie na niekoľko rokov dopredu. Napriek oceneniu odbornou verejnosťou zapadli prachom. Východnej nepomohla ani dlhoročná „zotrvačnosť“ niektorých osvedčených typov programov, aby sa mohla ubrániť folklórnemu gýču v podobe scénických programov *Východniarska show alebo Hutoraci hore hlavy* (1998), *Východniarska šou II* (2001), alebo sprievodných podujatí ako *Majstrovstvá Slovenska vo výrobe šindľov* (2000), pri ktorých asistovali aj niektorí politici a profesionálni umelci, *Pokus o navarenie najväčšieho bryndzového piroha na svete* (2000) a ďalšie.

Zabudlo sa aj na to, proti čomu desaťročia bojovali zasvätení odborní poradcovia, ktorí boli členmi Programovej komisie festivalu. Tí odmietali programy zostavené nie na základe autorského tvorivého zámeru alebo kvality účinkujúcich, ale podľa „kalendára jubilantov“. Paradoxne práve tento typ programov tvoril značnú časť programovej ponuky ostatného ročníka festivalu vo Východnej (2008), kde ich bolo uvedených až päť (!). S takýmto budovaním živých pomníkov na scéne sa nestretáme ani v dobách hlbokkej totality. Spôsob „dramaturgického“ výberu, pri ktorom namiesto umeleckých kritérií zohráva oveľa dôležitejšiu úlohu dátum narodenia jubilanta alebo dátum vzniku súboru, je nemysliteľný pre akékoľvek iné divadelné, tanečné, hudobné, filmové, literárne alebo iné multižánrové či multikultúrne podujatie. Je nevkusnou výsadou Východnej a niektorých ďalších festivalov. Potom sa však nesmieme čudovať, že členovia folklórného hnutia nebudú nikdy akceptovaní medzi umelcami. Aj takýmto spôsobom sa totiž scénický folklorizmus dištančuje od vyšších cieľov a dostáva sa na perifériu kultúrneho života do sféry tzv. nižšej kultúry. Hovoriť o diani na najdôležitejšej „scéne“ amfiteátra v podobe VIP salónika, o arogantnom privlastňovaní si tohto festivalu (s celým jeho kultúrnym dedičstvom) niektorými sponzormi alebo o skúsenosti dvoch významných osobností folklórného hnutia na Slovensku i v Čechách, ktoré dostali „dištanc“ potom, ako vo funkcii oficiálnych hodnotiteľov mali k festivalu kritické pripomienky, snáď už ani netreba.

V tvorbe pre folklórne festivaly, ale aj vo všeobecnosti pri inscenovaní folklóru vidím najväčší problém v tom, čo je príznačné pre celú našu súčasnú spoločnosť a o čom som hovoril v úvode. Akoby spoločnosť nespájala s folklórom žiadnu hodnotu. Na niekoľkých príkladoch som uviedol, že folklór má (najmä prostredníctvom médií) doslova negatívne konotácie. Keď zaznie slovo „umenie“, každému je jasné, že je to niečo, čo hodnotu má, čo sa stretáva s ocenením a uznaním. Zabúda sa pritom na to, že v dejinách bol folklór silným inšpiračným zdrojom umenia a naopak, umenie dávalo mnoho podnetov pre folklórnú tvorbu. Tie isté kritériá na estetiku a poetiku umenia môžeme teda uplatniť aj na estetiku a poetiku folklóru. Pri jeho uvádzaní na scénu (či už v rámci tvorby festivalových programov alebo programov pre folklórne súbory) by som mal k folklórnej predlohe pristupovať rovnako ako k divadelnej inscenácii, resp. k filmu. Musím mať nejaké libreto, literárny a technický scenár,

musím brať do úvahy dramaturgiu a réžiu diela, prácu so svetlom, zvukom, prípadne ďalšími audiovizuálnymi médiami, rekvizitami, kostýmom, ale aj s interpretáciou, choreografiou a pod. Nestačí teda len talent, ale za každým takýmto „umeleckým“ výkonom musí byť nejaká odborná príprava, štúdium, vzdelanie i prax. To platí rovnako vtedy, ak program pripravujeme sami, alebo máme celý štáb spolupracovníkov. Dnes to veľakrát vyzerať tak, že folklórny program môže robiť ktokoľvek. Môže robiť ktokoľvek film, divadelnú inscenáciu alebo baletnú choreografiu? Asi nie. Ani v tomto prípade totiž neplatí predstava: Keď niečo robím rád, robím to aj dobre. Toto je jeden z najväčších omylov tvorcov folklórnych programov a zároveň aj častý zdroj vzájomných sporov.

V súčasnosti mi okrem toho vo výbave programových rád festivalov chýba generačné prepojenie a tvorivá komunikácia „folklórnych tvorcov“ s umelcami (režisérmi, výtvarníkmi, dramaturgmi, filmármi, hercami, hudobnými skladateľmi atď.), ktoré som tak obdivoval pri generácii dnešných šesťdesiatnikov a starších. Pri príprave významnejších folklórnych festivalov nikdy nechýbali profesionálni umelci. Aktívne sa zapájali do práce v programovej rade a mnohí z nich sa aj priamo podieľali na tvorbe programov.

Činnosť amatérskych folklórnych kolektívov utrpela stratou možností vzájomnej konfrontácie najmä po tom, ako boli zrušené kvalifikačné prehrávky (1990). Súťaže choreografií, ako aj súťaže tanečníkov sólistov síce pokračujú aj naďalej, ale tie nám ukazujú len tú krajšiu – nablýskanú časť z tvorby a interpretácie týchto telies. Stráca sa tak relevantná predstava o smerovaní súborov, o dramaturgii a v neposlednom rade o ich celkovej technickej a umeleckej úrovni.

Dedinské folklórne skupiny zasa postihlo obmedzenie metodologickej činnosti (dlhodobých diaľkových školení, seminárov, metodických návštev a pod.) či už v rámci prípravy na folklórne festivaly, alebo prípravy na okresné, krajské či celoslovenské súťaže. V zásade však činnosť týchto telies pokračuje v duchu posledných desaťročí, ale súbory sa navyše musia pasovať s finančným a organizačným zabezpečením svojej činnosti. Významná súčasť motivácie pre mladých ľudí z čias socializmu – cesta za hranice s folklórnym súborom, už nie je aktuálna. Práve naopak, súbory majú mnohokrát problém vycestovať, lebo jednotliví členovia si chcú ísť do zahraničia zarobiť, vzdelávať sa alebo ísť na dovo-

lenku s väčším komfortom, ako môže ponúknuť folklórny súbor. Veľké finančné zaťaženie predstavujú kroje. Tie najkvalitnejšie ponúkal desaťročia ÚĽUV, ale v súčasnosti je ich cena taká vysoká, že si to v podstate nemôže dovoliť nikto (dokonca ÚĽUV obmedzil výrobu len na pár reprezentačných kusov ľudového odevu).

Veľmi aktívne sú detské folklórne súbory. Okrem toho, že účinkovanie v detskom súbore je plnohodnotnou voľnočasovou aktivitou s plným estetickým i fyzickým vyžitím dieťaťa, ústretové začínajú byť aj školské zariadenia (už sa im vyplatí prenajímať svoje voľné priestory na nácviky), významná je pomoc rodičov (sponzorstvo, materiálna podpora, pomoc pri organizácii, propagácii súboru a pod.) Najmä v mestskom prostredí predstavujú tieto kolektívy hlavný zdroj mladých tanečníkov, muzikantov a spevákov pre folklórne súbory.

Pokiaľ máme do činenia s tvorbou, tá sa zásadne nezmenila. K pozitívam treba pripočítať odstránenie rôznych teatrálnych klišé a gest, snaha o inscenovanie improvizácie, využívanie niektorých nových prvkov v podobe civilného prejavu na scéne, vlastnej, najmä humorne ladenej tvorbe, ktorá je blízka mladej generácii, experimentovanie s world music a „etno“ tancami i kostýmami. Negatívami napriek tomu naďalej zostávajú teatrálnosť, priestorové, motívické i dramaturgické klišé, vulgárnosť a zlý vkus pri uvádzaní niektorých čísel, recyklovanie alebo „remake“ starých tancov, zlý kontakt s pôvodným materiálom, málo umeleckej odvahy pri tvorbe. Stále aktuálna je diskusia na tému autenticity, resp. rôznych stupňov štylizácie folklóru. Za najväčší omyl týchto sporov považujem to, že „autenticosť“ sa stotožňuje s transkripciou, rekonštrukciou, alebo citáciou, teda sa na ňu hľadí prostredníctvom vonkajšej formálnej stránky. Avšak oveľa dôležitejšie je to, čo sa odohráva vo vnútri interpreta (nositeľa tradícií, praktika, tvorcu...) – emócie, vnútorné prežívanie krásy, estetické a etické ideály, normy a hodnoty a pod. O tom nás najlepšie môžu presvedčiť konkrétne príklady v podobe spoločného projektu tanečníkov zo združenia Dragúni a KMAFu (Klub milovníkov autentického folklóru) a ľudových hudieb Muzička, Borievka, neskôr aj ľudovej hudby Michala Nogu, *Husľovačka I* (2005), *Husľovačka II* (2007), alebo scénického „festivalového“ programu v autorskej koncepcii Vladimíra Kysela *Tance a tanečníci*, ktorý bol uvedený na folklórnych festivaloch Koliesko a Hontianska paráda v tomto roku (2008). O iný spôsob uvedenia archaických podôb folklóru na scéne, v ideovom

i formálnom kontrapunkte s vlastným autorským vyjadrením, som sa pokúsil aj sám spolu s ďalšími tvorcami (Tono Szomolányi – film, Stano Palúch – hudba, Ján Blaho a Stano Marišler – choreografia, Hana Cigánová – kostýmy) v tanečno-filmovom predstavení SLUKu *Obrázky zo Slovenska* (2007).

K významným tvorcom choreografií naďalej patria zo staršej generácie Ján Blaho, Ján Jamriška, Vladimír Urban a ďalší, ale po niekoľkých desaťročiach sa konečne zjavila aj silná generácia mladých choreografov, ktorá pravdepodobne bude ovplyvňovať podobu scénického folklorizmu v budúcnosti. Patria sem napríklad Stano Marišler, Vlado Michalko, Fero Morong, Barbora Skraková-Morongová, Mariana Svoreňová, Lenka Šutorová-Konečná, Slavo Ondejka a ďalší.

Mnohí z nich sú absolventi alebo študenti Katedry tanečnej tvorby Vysoké školy múzických umení v Bratislave. Na katedre dlhoročne pôsobil profesor Štefan Nosál, ktorý ju v podstate vybudoval. V roku 1997 prichádza na katedru Ján Blaho. Brány školy sa otvoria aj tým talentom, ktorí pôsobia v súboroch „na vidieku“. Vzájomne si môžu byť prospešní – súbor potrebuje kvalifikované vedenie a novú tvorbu, umelci potrebujú teleso, kde sa môžu realizovať.

Spomínaní mladí tvorcovia začínajú pôsobiť vo viacerých folklórnych telesách (vrátane Lúčnice a SLUKu) ako pedagógovia a choreografi. Zároveň „oživujú“ folklórne hnutie novými myšlienkami, ktoré realizujú prostredníctvom svojich aktivít. Tie sa okrem zriadenia vlastnej tanečnej skupiny Dragúni (2002) najviac prejavili v založení tradície *Tanečných domov*. Pokusy o organizovanú výučbu ľudového tanca aj pre „nefolkloristov“ (podľa vzoru populárnych Táncházov v Maďarsku) siahajú do začiatku deväťdesiatych rokov. Prvé tanečné domy pod názvom Škola tanca začína organizovať Vladimír Urban na festivaloch vo Východnej a v Košiciach. Neskôr sa „školy a školičky tanca“ postupne objavujú v dramaturgii viacerých folklórnych festivalov. V Bratislave spomínaní Dragúni, spoločne s Muzičkou, dosiahli to, že sa *Tanečné domy* začali konať pravidelne a v súčasnosti po celý rok predstavujú neoddeliteľnú súčasť bratislavského kultúrneho života. Postupne sa podobné podujatia organizujú aj v Banskej Bystrici, vo Zvolene, v Piešťanoch, Nitre a inde, najmä na základe rôznych iniciatív študentov, organizácií, záujmových združení a „domácich“ záujemcov o tanečný folklór.

V rámci folklórneho hnutia na Slovensku po roku 1989 treba spomenúť aj tzv. tretí sektor. Podobné skupiny a podujatia, ale aj mnoho súborov a festivalov by totiž nemohlo existovať, keby demokratické zmeny v našej spoločnosti nepriniesli aj možnosť združovania občanov, ktorí môžu vystupovať aj ako právnické osoby. V súčasnosti už asi nenájdete na Slovensku folklórny kolektív, ktorého činnosť by nesúvisela aj s činnosťou nejakého (najčastejšie rovnomenného) občianskeho združenia. Zasa je potrebné hovoriť o pozitívach (možnosť demokraticky rozhodovať o zameraní činnosti, sponzorstvo, uchádzanie sa o granty, možnosť získania podpory z podielu na 2% dani a pod.), ale aj negatívach (presadzovanie úzkych skupinových záujmov, netolerantnosť k ostatným združeniam, klientelizmus). Dôležitú funkciu však majú aj združenia, ktoré nesúvisia priamo s činnosťou konkrétneho folklórneho festivalu alebo s existenciou folklórneho súboru. Spomeniem aspoň činnosť niektorých z nich, ktoré považujem skutočne za veľký prínos folklórnemu hnutiu posledných rokov.

Matica slovenská v roku 1992 zriadila nadáciu Prebudená pieseň, ktorá sa v roku 1997 transformovala na Prebudená pieseň – združenie. Jeho činnosť je spojená predovšetkým s osobnosťou Vladimíra Kysel'a. V rokoch 1993–2001 prostredníctvom grantového systému podpory miestnej a regionálnej kultúry toto združenie rozdelilo viac ako 80 miliónov korún. V rámci celej doterajšej činnosti vydalo viac ako 60 publikácií s tematikou tradičnej a ľudovej kultúry a pripravilo viac ako 70 scénických programov a podujatí. Od roku 1994 Prebudená pieseň vydáva každoročne tzv. *FIK* (Folklórny informačný katalóg) ako kalendár podujatí, v ktorých sa uplatňujú prvky ľudovej kultúry, a v trojročných intervaloch ako adresár ľudovej kultúry. Ten v súčasnosti predstavuje najväčšiu a najpresnejšiu databázu folklórneho hnutia na Slovensku. Združenie Prebudená pieseň stálo aj za organizáciou medzinárodného sympózia *Folklorizmus na prelome storočí* (2000), za posledných dvadsať rokov najväčšieho podujatia, ktoré malo „zhodnotiť súčasný stav folklorizmu na Slovensku a načrtnúť perspektívy jeho ďalšieho vývoja“ (Kysel' 2000).

V roku 2002 vzniklo v Košiciach občianske združenie KMAF (Klub milovníkov autentického folklóru). Jedným z hlavných cieľov tohto združenia je zber, digitalizácia a archivácia materiálov o tradičnej a ľudovej kultúre. Vytvorilo Archív ľudovej kultúry, ktorý obsahuje

hudobné nahrávky, textové a knižné dokumenty, filmové a fotografické materiály spracované do digitálnej podoby. Tie sú prostredníctvom internetu sprístupnené širokej verejnosti.

Napokon v roku 2004 vzniklo v Bratislave občianske združenie Slovenské centrum pre tradičnú kultúru (SCTK). Bola to iniciatíva úzkej skupiny ľudí, priateľov a spolupracovníkov, ktorí neboli spokojní s vtedajšou oficiálnou kultúrnou politikou vo vzťahu k tradičnej a ľudovej kultúre, ani s procesmi, ktoré sa diali v oblasti scénického folklorizmu, resp. folklórneho hnutia na Slovensku. Pôvodne sa svoje názory pokúšali artikulovať prostredníctvom rôznych individuálnych návrhov, programov a koncepcií, aby však mohli tieto postoje presadzovať účinnejšie, ukázala sa ako jediná možnosť zapojiť sa do verejnej diskusie ako právnický subjekt, a nie ako fyzické osoby. Jedným z výsledkov činnosti tohto združenia je napríklad vydanie publikácie, kde sú po prvýkrát v slovenskom preklade verejnosti sprístupnené všetky zásadné dokumenty UNESCO o tradičnej ľudovej kultúre, ale aj podpora ďalších publikácií, scénických programov a niektorých festivalov. Zásadný podiel malo SCTK aj na vypracovaní Koncepcie na ochranu tradičnej a ľudovej kultúry, ktorú schválila vláda Slovenskej republiky v auguste 2007.

Ak som v úvode spomenul významný vplyv Lúčnice a SĽUKu na podobu scénického folklorizmu na Slovensku v 20. storočí, je potrebné, aby som na záver uviedol aspoň stručné poznámky na margo pôsobenia týchto dvoch profesionálnych telies.¹⁴ Činnosť oboch je od svojho vzniku spojená predovšetkým s umeleckou tvorbou dvoch výnimočných osobností: Štefana Nosáľa (Lúčnica) a Juraja Kubánku (SĽUK). Nechcem podrobne analyzovať tvorbu týchto „súborov“ – to je úloha pre umeleckú kritiku. Problém nastáva vtedy, ak musím konštatovať, že práve umelecká kritika zameraná na scénický folklorizmus v profesionálnom prostredí úplne zlyhala. Za viac ako polstoročie činnosti týchto ansámblov nenájdeme článok, ktorý by kriticky hodnotil niektorý program, ktorí uviedli na scéne. Nestalo sa tak ani po premiére posledného programu venovanom životu a dielu Juraja Kubánku, ktorý SĽUK uviedol pod názvom *Návraty do nenávratna*, a nestalo sa tak ani pri poslednom programe, ktorý pod názvom *60 rokov krásy* uviedla Lúčnica pri príležitosti jej 60. výročia založenia (obidve predstavenia boli uvedené v novembri 2008). Tieto predstavenia znamenali prinajmenšom tri zásadné problémy. Tým prvým

je, že je najvyšší čas nájsť si svoju tvár i tvar pre divákov v 21. storočí. Zatiaľ čo SĽUK už takmer dvadsať rokov dáva priestor aj mladšej generácii choreografov, ktorí prinášajú nové alebo aspoň „iné“ pohľady na scénické spracovanie folklóru (Jaroslav Moravčík, Ján Ďurovčík, Ervín Varga, Ján Blaho, Stano Marišler, Fero Morong, Vlado Michalko), Lúčnica sa drží línie, ktorú svojou tvorbou stesňuje osobnosť profesora Nosáľa a len sporadicky poskytuje priestor pre „tradičnú“ tvorbu v podaní „mladých“ choreografov Jána Blaha a Vladimíra Urbana.

Druhý problém súvisí so spôsobom uvádzania premiérových programov, resp. programov v rámci jubileí. Už je totiž najvyšší čas skončiť s virtuálnou realitou, ktorá prezentuje obe telesá ako obrovské ansámble. Orchester (dokonca dva), spevácky zbor, obrovský počet tanečníkov. To všetko zabalené do pozlátka pátosu, ohurujúcej svetelnej a zvukovej šou s neodmysliteľným komparzom v podobe straníckych a štátnych predstaviteľov. Potom sa zavrie opona, svetlo zhasne, externí muzikanti, speváci i tanečníci zinkasujú svoj honorár a odídu si po svojom. Aký asi pocit musia mať herci v Slovenskom národnom divadle alebo muzikanti v Slovenskej filharmónii? Oni totiž musia odohrať každú reprízu ako plnohodnotné predstavenie. Pre koho sú určené tieto predstavenia a komu bude vystavený účet za ne?

Posledný problém súvisí so samotnou tvorbou. V pravidelných intervaloch sa totiž na scéne oboch telies objavujú pokusy o reinkarnáciu starých opusov (predovšetkým choreografií), ktoré nikto nespochybuje, pokiaľ ich vnímame v intenciách dobovej estetiky a poetiky scénického folklóru (naposledy predstavenie SĽUKu *Návraty do nenávratna*). Iróniou je, že za týmito snahami nestojí hlavný protagonist, ale postavy zo zákulisia, ktoré cudzopasia na jeho celoživotnom diele. Tragédiou je zasa skutočnosť, že to nikto nahlas nepovie, resp. kritika presne nepomenuje. Ale možno v týchto súvislostiach ešte hovoriť o kritike v pravom slova zmysle tak, ako je to napr. vo vyspelých krajinách Európy? Myslím si, že už roky nie. Naša „kritika“ je láskavá, milá – keď nepochváli, neublíži (samozrejme pokiaľ nie je jej cieľom ublížiť). Veď každý „kritik“ bol kedysi „Lúčničiar“, alebo „SĽUKár“. Posedieť si v porote a vstupovať do duše amatérskym folklórnym súborom to áno, ale „profesionál“ do vlastného hniezda? To sa nerobí.

Sám som intenzívne prežíval všetko pozitívne, čo mi dalo moje pôsobenie vo folklórnom súbore. Aktívna

činnosť dáva tanečníkom, muzikantom a spevákom pocit akéhosi zvláštneho bratstva. Vznikajú priateľstvá a partnerstvá na celý život. Práve „Lúčničiar“ a „Sľukári“ sa však tejto stigmy (ktorá ich spája s ich „materskými“ súbormi pevnejšie ako jazva Harryho Pottera s Valdemortom) nedokážu zbaviť po celý život. Na tom nie je nič zlé, ak ich to naplní pozitívnou energiou a krásnymi spomienkami. Problém nastáva v okamihu, ak sa stávajú zaslepení, nekritickí a neprofesionálni vo vzťahu k tomu, čo sa v tvorbe ich súborov deje. Ale človek nemôže stále existovať v mýtickom čase – v „zlatom veku“ vystúpení, zájazdov, potleskov, úspechov, obdivu a všetkého toho krásneho, čo nám účinkovanie vo folklórnom súbore mohlo do života dať. Žijeme predovšet-

kým v čase profánnom (empirickom, historickom), a nie v sakrálnom (vratnom, nehistorickom). „Sľukári“ si možno ani neuvedomili, akú pravdu vyslovili, keď posledný program nazvali *Návraty do nenávratna*. Niečo sa vrátiť nedá. Najsmutnejšie na tom všetkom je, že postavy bez pátosu heroické sa v kontextoch týchto troch zásadných problémov môžu raz zmeniť na postavy tragikomické.

Je toho nesporne veľa, o čom som sa nestihol zmieniť a čo by sa vo vzťahu k folklórnemu hnutiu na Slovensku po roku 1988 dalo napísať v pozitívnom zmysle slova. Je to množstvo aktivít a iniciatív, neúnavnej práce, nových myšlienok, hľadania a tvorby, ktoré sú spojené s mnohými inštitúciami (Katedra etnológie a etnomuzikológie FF UKF v Nitre, Katedra etnológie a kultúrnej



Prírodný amfiteáter pre Medzinárodný folklórny festival Myjava (architekt Viliam J. Gruska). Foto V. Kyseľ 2000.

antropológie FF UK v Bratislave, Gazdovský dvor v Turej Lúke, Dom kultúry Zrkadlový háj v Bratislave, Centrum tradičnej kultúry v Myjave, Múzeum oravskej dediny v Zuberici, Múzeum lptovskej dediny v Pribylíne, Košické folklórne štúdio, obec Hrušov a mnoho ďalších), ale aj jednotlivcami (Viliam J. Gruska, Martin Janšto, Štefan Kocák, Jozef Lehocký a mnoho ďalších). Som však zá-

stancom kritického myslenia – úspechy síce tešia, ale aj uspávajú. Problémy varujú, držia nás v strehu, akcelerujú naše konanie (i tvorbu). Aj preto musím na záver konštatovať, že pokiaľ sa folklór na Slovensku v druhej polovici 20. storočia definitívne ocitol v tieni scénického folklorizmu, scénický folklorizmus sa na jeho konci dostal aj do tieňa mravného a estetického úpadku.

POZNÁMKY:

1. Donner, V. 2002: *Šašovina*. Nový čas 10, 17. september, s. 8.
2. Slovenský rozhlas 1 2002: *Štúdio svet*. 19. október
3. Podstupka, M. 2002: *Editorial*. Formát 1, č. 1, s. 5.
4. Donner, V. 2002: *Sokolov folklór*. Nový čas 10, 11. september, s. 8.
5. Kapitáňová, D. 2002: *Milá ty!* Domino fórum, č. 40, s. 20.
6. Bán, A. 2002: *Folklór náš každodenný*. Nota Bene 2, č. 11, s. 2.
7. Národné osvetové centrum 2008. Databáza tradičnej ľudovej kultúry. [online] [cit. 6.12.2008]. Dostupné z: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/databaza/>>.
8. Tamže.
9. Tamže.

10. Tamže.
11. Národné osvetové centrum. 2008. Tibor Andrašovan. [online] [cit. 6. 12. 2008]. Dostupné z: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/databaza/osobnosti/detail?id=1788>>.
12. Národné osvetové centrum. 2008. FS Zemplín. [online] [cit. 6. 12. 2008]. Dostupné z: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/databaza/kolektivy/detail?id=144>>.
13. Národné osvetové centrum. 2008. Akademický Zvolen – Nitra. [online] [cit. 6. 12. 2008]. Dostupné z: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/databaza/podujatia/detail?id=38>>.
14. SĽUK je profesionálne teleso, Lúčnica je štátnou príspevkovou organizáciou Ministerstva kultúry SR s profesionálnym vedením.

LITERATÚRA:

- Hamar, J. 1996: *Folklórny festival Východná. (Návrh dlhodobej dramaturgickej koncepcie)*. Bratislava: NOC.
- Hamar, J. 2007: *Dramaturgická koncepcia Folklórneho festivalu Východná 2007*. Bratislava: Ministerstvo kultúry SR.
- Kysel, V. (ed.) 2000: *Folklorizmus na prelome storočí*. Bratislava: Prebudená pieseň.
- Kysel, V. (ed.) 2002: *Folkloristický informačný katalóg 2002*. Bratislava: Prebudená pieseň.

- Leščák, M. – Švehlák, S. (eds.) 1973: *Folklór a scéna. Zborník príspevkov k problematike štylizácie folklóru*. Bratislava: Osvetový ústav.
- Leščák, M. (ed.) 1985: *Folklór a festivaly*. Bratislava: Osvetový ústav.
- Švehlák, S. (ed.) 1980: *Folklór a umenie dneška*. Bratislava: Osvetový ústav.
- Zálešák, C. 1982: *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor.

Summary

Folklore in the Shadow of Scenic Folklorism. Marginalia to the Slovak Folklore Movement After the Year 1988

After the World War II, folklore lost its functions that proceeded on the original environment and original opportunities. Its so-called “secondary existence” in the form of stage folklorism is always more actual. At the end of the 1940s, there were founded two important folklore ensembles that dealt with stage arrangements and interpretation of folklore on professional level – Lúčnica (1948) and Slovenský ľudový umelecký kolektív (SĽUK – Slovak Traditional Dance Theatre, 1949). For decades, both bodies were influencing the establishment and activities of amateur folklore ensembles all over Slovakia. In 1988, the Slovak folklore movement was a well-functioning organism with the hinterland at many institutions and with the carefully formulated methodology for care, protection, up-bringing and education in the field of stage folklorism. The social changes at the end of 1989 brought a lot of negative experience in the Slovak folklore movement. In addition to the difficulties with financial support for ensembles and festivals, there appeared especially the stereotypes focused on folklore discrediting. Such stereotypes found their breeding ground mainly in mass media. The folklore works, in which we can see the propensity for poor taste and kitsch, constitute another problem. In the end, it is also the institutional failure of the methodological centre for stage folklorism in Slovakia.

Key words: Folklore, Stage Folklorism, Folk Ensemble, Authenticity, Stylization, Kitsch, Commercialization, Mass Media.

OSOBNOST JAROMÍRA NEČASE V ZORNÉM ÚHLU HUDEBNÍ FOLKLORISTIKY

Jan Blahůšek

Otázka jak zpívat lidovou píseň bývá dnes častým tématem diskusí. A přece pro dobrý přednes lidových písní platí totéž, co je obecně platné pro zpěv vůbec. To znamená: zpívejme přirozeně, nehledaně, bez zbytečného pathosu, nekřičme, což všecko lze shrnout v jediný požadavek: zpívejme prostě. Vycítit ducha lidové písně podle běžného notového zápisu není úloha docela lehká. Ať už jde o zpěváka školeného, nebo o laika. Je to jako s lidovou výšivkou, malbou, dřevorezbu. Napodobení, třeba i nejdokonalejší, sebeinteligentněji vytvořená pomocí všech technických prostředků, nemůže ještě vystihnout originál. Cvičené oko to pozná. Vždy tu bude něco chybět: bezprostřednost, vůně tradic a nakonec i rys geniality, který je nenapodobitelný. A právě tak je to i s lidovou písní. Slyšíš někde na slovenských horských loukách prostý necvičený hlas, jednoduchý nelíčený přednes, ale v tomto rovném hlase, chvěje se celá příroda. Ovšem ani při největším obdivu a nadšení pro umění lidu není možné, abychom se ještě někdy vrátili k tradičnímu způsobu života se všemi důsledky. Nemůžeme se tedy vrátit ani k původnímu přírodnímu způsobu zpívání, tancování, hraní, právě tak, jako nemůžeme obléci třeba i nejkrásnější lidový kroj a učinit jej znovu každodenním



J. Běhunek a J. Nečas při společné hře na cimbál. Padesátá léta 20. století. Reprodukce z publikace 25 let BROLNU (Brno 1977).

oděvem. Chápání hodnot lidovosti neznamená tedy jakékoliv ustrnutí v archaismech a v odumírajících formách, které se ovšem často neprávem a špatně vykládají jako primitivismus. Nechceme, ba ani se nemůžeme zříci výhod a možností, které nám přinesly nové životní podmínky, ale chceme a musíme se vždy znovu vracet k věčným uměleckým hodnotám, které vytvořil náš lid. A je to právě klasická lidová píseň, která ve všech dobách, zejména však v časech kritických pro národ, je pro lidi všech vrstev též onou hlubinou bezpečnosti, v které zní hlas krve a domova silou tak osobitou, jako v žádném jiném umění.¹

Citovaný text Karla Plicky, který tvoří úvod tohoto příspěvku, nebyl vybrán náhodně. Byl to právě Jaromír Nečas (*1922), který mě na tento úryvek upozornil při jedné z návštěv v jeho brněnském bytě, když jsme spolu hovořili o současné podobě lidové písně. Nečas se s Plickovým názorem plně ztotožnil. Proč se tedy pokoušet znovu definovat již definované? Při studiu dějin folkloristiky lze sledovat dva protichůdné názory. Ten první, dnes již poměrně antikvovaný, tvrdí, že projevy tradiční a lidové kultury nenávratně mizejí, a proto je v danou chvíli poslední možnost je zaznamenat. Představitelé druhého názoru, který akcentuje i současná folkloristika, považují lidovou kulturu za dynamický systém, který se vyvíjí, projevy se prolínají, vznikají, mění se a zanikají s tím, že na ně plynule navazují projevy nové. Pokud bychom chtěli zařadit osobnost Jaromíra Nečase podle jeho postojů a názorů do jedné z těchto skupin, byl vždy typickým představitelem druhého přístupu. Dokladem mého tvrzení jsou veškeré aktivity související s hudebním folklorem, se kterým je spjat téměř celý Nečasův život. Jaromír Nečas se nebál nastavovat nová východiska, dokázal své postoje obhájit a zároveň najít lidi, kteří mu s realizací nápadů pomohli. Výrazně tak ovlivnil vývoj folklorismu druhé poloviny 20. století a je jednou z jeho nejvýznamnějších osobností současnosti.

Přestože se za jeden z hlavních atributů folkloru považovala anonymita související s principem ústního tradování, nelze se domnívat, že by lid² vytvářel nebo přetvářel jednotlivé konkrétní projevy kolektivně. Ať už na počátku každého jevu stála neznámá konkrétní osoba, nebo do

jeho podoby zasáhl neznámý interpret, muselo se vždy jednat o osobnost, která dokázala folklorní útvar „prodat“ – ovlivnit ostatní natolik, že se jim konkrétní podoba tohoto útvaru zalíbila a oni v procesu tradování posunuli na pomyslné časové ose existenci tohoto jevu dál.³ Folkloristika se ve snaze pochopit všechny zákonitosti tohoto procesu samozřejmě tyto konkrétní osobnosti snaží poznat, a tak již mnohé anonymní nejsou⁴ a může být hodnocen jejich význam. Vznikla řada monografií i audiovizuálních nosičů zaměřených na jednotlivé interprety a jejich repertoár,⁵ sběratele, jejich spolupracovníky i výsledná sběratelská díla.⁶ Při sebereflexi oboru je pozornost věnována také samotným badatelům – folkloristům.⁷ Dvacáté století, především jeho druhá polovina, vnesla do procesu tradice řadu nových prvků. Život společnosti měnící své uspořádání založené na nových způsobech zajišťování obživy ovlivňovala v průběhu 20. století mimo jiné i silící pozice sdělovacích prostředků, které se staly přirozenou součástí každodenního života populace tzv. západní civilizace. Z pohledu hudební folkloristiky lze vnímat jejich působení především při zajišťování interpretačních příležitostí, které vytvářely prostor pro tradování jednotlivých folklorních žánrů a mají proto přímý vliv na jejich současnou podobu. Je patrné, jak významnou úlohu může mít osobnost redaktora, který svou činností do procesu tradování zasahuje, ať už přímo či nepřímou. Jak je uvedeno v názvu tohoto článku, chtěli bychom text věnovat osobnosti Jaromíra Nečase, který především jako hudební redaktor Československého⁸ rozhlasu Brno výrazně zasáhl do vývoje folklorismu. Pozice rozhlasového redaktora nebyla jen jeho životní profesí, ale posláním. Dařilo se mu „*potkávat lidi, propojovat je, otevírat prostory zdánlivě zapomenuté a současně vytvářet příležitosti pro vznik něčeho nového...*“⁹ „*Po celý život tímto způsobem... objevoval jiné zpěváky, muzikanty a tvůrce (a nebylo jich málo...) a otevíral jim dveře k veřejnému sebevyjádření.*“¹⁰

Kde se vzala taková osobnost? A kde vlastně získala svůj vztah k lidové písni a k lidové hudbě, aby mohla později pěstovat tento vztah i u jiných? Ponecháme-li stranou všechny úvahy o genetických a geografických predispozicích a zasadíme veškeré kapitoly života Jaromíra Nečase do historického kontextu, nevyhne se nevědeckému tvrzení, že mnohdy (a z dnešního pohledu) ovlivňovala celý sled událostí jakási šťastná náhoda.¹¹ Je patrné možné, že k podobnému závěru můžeme dojít při výzkumu biografických dat kohokoliv. Jaromír

Nečas se ale v systému „svých náhod“ vyznačuje především „*schopností rozpoznat velmi rychle podstatné od nepodstatného a dobré od špatného*“ (F. Kašík in Plocek – Buksová 2002, s. 31). Pomocí této schopnosti se mu celý život dařilo obklopotvat se jinými zajímavými a významnými osobnostmi. Tento sociální kapitál dokázal vždy velmi obratně zúročit. Ne však pouze k vlastnímu prospěchu, k naplnění vlastního cíle. Naopak vždy dokázal obohacovat i dotčené: „*Pracovat s Nečasem znamenalo být neustále ve střehu a držet s ním tempo, pozorovat a učit se – jeho dramaturgické originalitě a nápaditosti, redaktorské chytrosti a předvídatosti a také lidské houževnatosti a pracovitosti*“ (J. Pavlica in Plocek – Buksová 2002, s. 47–48).

Díky činnosti Československého rozhlasu a jeho redaktorů, kteří se pro poměrně málo vysílacího materiálu museli v poválečném období vydat do terénu, máme zaznamenanou část aktivního individuálního písňového repertoáru 20. století. Nezpochybnitelnou výhodou, ve srovnání se všemi dřívějšími sběry lidové písně, bylo využití v té době vyspělé záznamové techniky a zázemí společensky významné instituce rozhlasu. Díky těmto nahrávacím akcím máme v současnosti vytvořen zajímavý hudební archiv a některé starší rozhlasové snímky jsou z dnešního pohledu naprostou raritou. Troufám si tvrdit, že řadu rozhlasových hudebních redaktorů proto můžeme označit za novodobé sběratele a jejich archivní rozhlasové nahrávky považovat za (z velké části zatím



Muzika Slovákého krúžku v Brně v roce 1936. Kresba Z. Filipoviče.

nevydané) sbírky lidových písní.¹² Z tohoto pohledu je jméno Jaromír Nečas v historii naší hudební folkloristiky zapsáno navždy. Je to také jistě jeden z mnoha důvodů, proč byla jeho osobnost reflektována v diplomových pracích,¹³ ve slovníku folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku *Od folkloru k folklorismu*¹⁴ i na stránkách oborových periodik.¹⁵ Tam je možné také nalézt všechny důležité životopisné údaje, kterým není možné v tomto článku věnovat dostatečný prostor, nebo které budou v následujícím textu zobecněny.

Nečasův bližší vztah k lidové písni a lidové hudbě byl podle jeho slov vyvolán až událostí, která se stala v roce 1941, tedy těsně před ukončením jeho středoškolských studií: „*A až jsem přišel sem do Brna, tak jsem se v zásadě spíš přiklonil k takzvané smutné hudbě.*¹⁶ *Chodil jsem na koncerty a podobně. A jednou večer jsem šel z koncertu na Stadioně a slyším nějaký zpívání, který mně bylo přece jenom nějak známý. Takže jsem vešel do restaurace a tam byl Slovácký krúžek. Cimbál, kterej kuriozně stál na čtyřech židlích a čtyřech púllitrech a místo pedálu tam byl popruh. Oni někde hráli, a buď tam zapomněli nohy, nebo je museli nechat na nějaké jiné akci, no zkrátka, tam mě to samozřejmě chytlo a už jsem tomu podlehl. Takže aj při maturitě jsem zpíval. Potom, na konzervatoři,¹⁷ jsem se setkal právě se Slávkem Volavým a pak už to šlo dál až do jeho smrti. Se Slávkem Volavým, s jeho kolegama*



J. Nečas uvádí pořad Festivalu hudebních nástrojů lidových muzik v expozici NÚLK ve Strážnici. Foto J. Blahůšek 2006.

a s touto generací přišel nový proud, už folkloristickéj. Kapely se pak už utvářely víceméně nezávisle na rustikálním prostředí“ (Bukovský 2007, s. 42).

Domnívám se, že tato Nečasova výpověď není jen dokladem jednoho zásadního okamžiku v jeho životě, ale rovněž určuje poměrně přesně období, kdy začalo docházet k jedné z proměn interpretace lidové hudby. Nečas ho zde nazývá novým proudem a uvědomuje si, že i když navázal na starší tradici, přináší nové interpretační kvality. Nebyl to ovšem jen Vítězslav Volavý, kdo takto ovlivnil ve válečném a především poválečném období lidovou hudbu. Tyto interpretační novoty mají kořeny bezesporu v muzice Slováckého krúžku, po válce však vznikl v Brně také Moravský taneční a pěvecký sbor,¹⁸ soubor Radost¹⁹ ad. Muzikanti hráli samozřejmě ve více muzikách zároveň, což s sebou přinášelo různé mísení stylů, které do interpretační praxe vnášely významné osobnosti – v té době např. Jaromír Běhunek, Antoš Frolka ml. nebo z mladší generace již zmiňovaný Vítězslav Volavý. Byl to právě J. Běhunek, který se stal prvním vzorem Jaromíra Nečase a zároveň i jeho učitelem hry na cimbál.

V tomto období (1942–1952) Jaromír Nečas také externě spolupracoval se Státním ústavem pro lidovou píseň v Brně²⁰ a podílel se na organizovaných sběratelských akcích na Valašskokloboucku a Hlučínsku.²¹ Cesty do terénu za lidovou písni pro něj měly velký význam: Setkal se zde s podáním písní v původní nezprostředkované podobě a získal mnoho inspirace, ale i materiálu, který později dovedl velmi obratně zužitkovat v úpravách pro Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů – BROLN (Bukovský 2007, s. 42–43).

Dalším významným mezníkem v životě Jaromíra Nečase byl rok 1952, kdy nastoupil do Československého rozhlasu jako redaktor. Přestože se orientoval především na folklor, byl přijat do redakce malých hudebních žánrů, která v brněnském rozhlase připravovala pořady se zábavnou hudbou. Snad i proto nebyl nikdy jeho pohled na lidovou píseň a interpretaci lidové hudby upjatý a konzervativní. Velmi dobře vnímal, uvědomoval si a podporoval různé mísení žánrů, vliv výrazných interpretů a jejich novátorské postupy. Stručnou, ale výstižnou charakteristiku Nečasova redaktorství nacházíme v textu Vladimíra Fuxe: „*Jen málokdo mezi lidmi kolem brněnského rádia odpovídal za poslední půl století tak stoprocentně pojmu rozhlasový redaktor jako právě Jaromír Nečas – nejenom rozhledem, daleko překraču-*

jící folklorní nivy a tíhnuocím na vše strany k praménkům i proudům veškerého spontánního muzicírování, k experimentujícím Múzám všeho druhu, k popu i exotice a zejména k humoru, hudebnímu i vůbec“ (V. Fux in Plocek – Buksová 2002, s. 22). Rok 1952 byl ale pro Československý rozhlas a Jaromíra Nečase významný ještě jednou událostí, a to založením BROLNu.²² Zde se Jaromír Nečas od začátku také plně angažoval – byl členem jeho umělecké rady, jako absolvent skladby na konzervatoři se zhostil četných úprav,²³ jako cimbalista s tímto tělesem vystupoval. Význam BROLNu a jeho vliv na současnou interpretaci lidových písní a lidové hudby v jednotlivých etnografických regionech našeho státu nebyl zatím také podrobně popsán. Jisté je, že řada interpretů působících v BROLNu, především primáši a zpěváci, jsou ve svých oblastech (a dnes už i mimo ně) považováni za výrazné vzory. Díky zájmu Československého rozhlasu, který potřeboval v poválečném období vyrobit množství vysílacího materiálu, bylo vytvořeno dramaturgicky řízené hudební těleso, jehož produkce byla od počátku ovlivňována mj. marketingovými principy pop-music a artificiální hudby. Sám Jaromír Nečas charakterizoval BROLN s nadsázkou po více než dvaceti letech od jeho založení jako filharmonii československého folkloru. Ovšem jak dále zdůrazňuje, jejím úkolem je také podporovat experiment (srov. Nečas 1976). Opět typický nečasovský přístup syntetizující různé principy hudební branže. S BROLNem prožil Jaromír Nečas celou epochu jeho rozhlasového působení, až do roku

1997, kdy byl tento orchestr z „rozhlasových služeb“ propuštěn.

Svou erudici však neuplatnil jen na půdě rozhlasu. V letech 1966–1969 přednášel etnomuzikologii na Janáčkově akademii múzických umění, v letech 1971–1978 pak o folkloru v rámci přednášek Malého divadla hudby v Brně. V letech 1977–1982 vyučoval nauku o lidové písni na brněnské konzervatoři. V roli konzultanta spolupracoval s řadou cimbálových muzik. Z jeho pedagogické činnosti nelze opomenout ani vyučování hry na cimbál v kurzech domů kultury v Kyjově a Hodoníně, které se konaly v osmdesátých a devadesátých letech 20. století. Mezi učiteli hry na cimbál je velmi ceněna jeho metodická notová publikace *Písničky na cimbál* (srov. Nečas 1988).

Pokud chceme osobnost Jaromíra Nečase postihnout komplexně, nesmíme opomenout ani jeho aktivity organizační a ediční. Byl to právě on, kdo vnukl Jiřímu Plockovi počátkem roku 1997 myšlenku vydat fonografické záznamy lidového zpěvu z počátku 20. století, které pořídil Leoš Janáček společně s Hynkem Bímem a Františkou Kyselkovou.²⁴ Není možné uvést na tomto místě všechny vydané hudební nosiče, na kterých se Jaromír Nečas jako znalec audiozáznamů hudebního folkloru podílel. Dovolím si proto mezi nimi vyzdvihnout alespoň jeden, který vytěžil snad to nejzajímavější z hudebních archivů rozhlasových studií v Brně, v Ostravě i v Plzni, dále pak z archivu Etnologického ústavu Akademie věd i z archivů osobních. Jedná se o audiokazetu s nenápadným černobílým obalem *Prameny vody živé*.



J. Nečas při rozhovoru s A. Lukáčovou (Uherský Ostroh).
Foto J. Blahůšek 2008.



Pohled do vinohradnického areálu Muzea vesnice jihovýchodní Moravy ve Strážnici v době konání folklorního festivalu. Foto J. Blahůšek 2007.

Z *folkloristických archivů*, kterou Nečas sestavil ve spolupráci s Martinou Pavlicovou.

Znalost folklorního materiálu, jeho interpretů a stále fungující intuice hudebního redaktora, který se snaží vtáhnout diváka a posluchače přímo do pomyslného centra hudebního dění, činí z Jaromíra Nečase také významného spolupracovníka folklorních festivalů. Stál u zrodu koncepce oživení statického prostoru Muzea vesnice jihovýchodní Moravy v rámci Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici, kde jsou v současnosti při festivalových pořadech všichni přítomní bezprostředními aktivními účastníky bez ohledu na to, zda jsou účinkující nebo diváci. Jaromír Nečas se významnou měrou zasloužil také o současnou dramaturgickou podobu Fes-

tivalu hudebních nástrojů lidových muzik, jehož hlavním pořadatelem je Klub kultury v Uherském Hradišti. Plody své práce si mohl jistě vychutnat i při letošním ročníku v galaprogramu festivalu, který nelze označit jinak, než jako opravdovou hudební lahůdku.

Výčet činností Jaromíra Nečase, které ovlivňovaly etnokulturní tradice České republiky nechce a ani nemůže být v omezeném rámci tohoto příspěvku kompletní. Ponecháváme proto tento úkol nějakému dalšímu kompendiu *Who is who*. Bude to úkol nesnadný, protože popsat podrobně celé Nečasovo dílo, jeho význam a vliv, si vyžádá řadu dalších dílčích studií a sond. To je ale typické pro všechny osobnosti, které se zapsaly obdobným způsobem do dějin hudební kultury.

POZNÁMKY:

1. Text Karla Plicky je citován ze zvukové nahrávky konceptu kazety *Prameny vody živé. Z folkloristických archivů* (Brno, vl. nákl., bez datace), který byl při konečné redakci tohoto nosiče vypuštěn. K přepisu do archivu Národního ústavu lidové kultury jej zapůjčil v listopadu 2009 Jaromír Nečas.
2. Termín lid je zde chápán ze sociálně-kulturního hlediska jako historicky proměnlivé označení společenských vrstev tvořících základní soubor obyvatelstva daného území, zpravidla těch, kdo si zajišťují obživu manuální činností.
3. Více o tom Sirovátko, O.: *Kdo udržuje současný folklor?* Slovenský národopis 31, 1983, s. 30–36. Viz také Sirovátko 2002, s. 33–41.
4. Autoři zůstávají většinou stále anonymní (s některými výjimkami – např. F. Mikulecký). Anonymní nejsou interpreti, upravovatelé, sběratelé, redaktori apod. Monografické studium interpretů se snaží postihnout podíl jednotlivců na proměnách písní během interpretace, ne jejich vznik. Přesto jsou takto prostudovaných a zpracovaných nositelů jen desítky, což je v poměru k množství zaznamenaných písní málo.
5. Např. Plicka, K.: *Eva Studeničová spieva*. Turčiansky Sv. Martin 1928, 2. vydání Martin 1984; Kresánek, J.: *Zuzka Selecká spieva*. Martin 1943; Holý, D.: *Mudrosloví primáše Jožky Kubika*. Praha 1984; Pajjer, J.: *Marie Procházková (1886–1986). Zpěvačka ze Strážnice*. Hodonín 1986; Frolec, V. – Frolcová, V. – Pajjer, J.: *Primáš Slávek Volavý*. Brno 1990. Ze zvukových nahrávek připomeňme např. ediční počiny vydavatelství ATON a vydavatelství GNOSIS.
6. Srov. např. publikaci Frolcová, V. (ed.): *František Sušil (1804–1868): odkaz a inspirace*. Brno – Rousínov 2004 nebo společný projekt Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně a Krajské knihovny Františka Bartoše s názvem „Rok Františka Bartoše ve Zlíně a Zlínském kraji“, jehož odborná část vyvrcholila konferencí *František Bartoš dialektolog, pedagog a národopisec*. Odborné příspěvky z této konference pak byly publikovány ve vědeckém sborníku zlínského muzea Acta musealia.
7. Zajímavým edičním počinem bylo např. souborné vydání vědeckého díla Oldřicha Sirovátky na půdě Etnologického ústavu Akademie věd ČR: *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti* (Brno 1996), *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře* (Brno 1998) a *Folkloristické studie* (Brno 2002). Dosavadní dílo a jeho význam u jednotlivých badatelů v oblasti folkloristiky jsou zhodnoceny např. v heslech biografické části *Národopisné encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*, připomeňme zde také slovníky folklorního hnutí v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, které vydal Národní ústav lidové kultury.
8. Po rozdělení ČSFR 1. 1. 2003 na dva samostatné státy došlo i k rozdělení a přejmenování Československého rozhlasu na Český rozhlas. Nečasův interní pracovní poměr v této rozhlasové stanici ovšem spadá do období před rozdělením republiky, proto v textu záměrně uvádíme, že byl redaktorem Československého rozhlasu.
9. Citováno z rozhovoru s Jiřím Plockem ze dne 12. 10. 2008.
10. Text Jiřího Plocka z bookletu CD *Moravské a slovenské lidové písně zpívá Jaromír Nečas a na cimbál doprovází Jiří Petrů*. Brno: vl. nákl., 2005, s. 10.
11. O souboru nejrůznějších náhod v životě Jaromíra Nečase pojednává mj. sborníček *Sešlost u Nečasů*, ve kterém bylo otištěno více než třicet osobních vyznání a vzpomínek různých Nečasových spolupracovníků a přátel.
12. Diskutabilní může být samozřejmě míra stylizace, kterou před samotným záznamem mohl redaktor interpretovi „naordinovat“. Nahrává tomu fakt, že prvotním cílem mnohdy nebyla samotná dokumentace, ale vytvoření co nejlepšího vysílatelného snímku. S některými záznamy může být také úzce spjata organizační činnost rozhlasu, který z těchto důvodů založil vlastní hudební tělesa, jejichž hlavním posláním byla rovněž výroba zvukového materiálu pro vysílání.
13. Srov. např. Valentová 2002 a Bukovský 2007.
14. Pavlicová – Uhlíková 1997, s. 82.

15. Např. Uhlíková – Jančík – Maděričová 1997 nebo Plocek 2002.
16. Tímto termínem je zde myšlena umělejší hudba.
17. Po maturitě od roku 1942 studoval Nečas skladbu na brněnské státní konzervatoři až do nuceného přerušení z důvodu uzavření školy v době války v roce 1944. Po skončení války ve studiu na konzervatoři pokračoval, zároveň byl i studentem Filozofické fakulty MU v Brně (1945–1949). Studijní obory, hudební vědu a angličtinu, si vybral s ohledem na plánované profesní zaměření učitele na střední škole. Toto vzdělání si prohloubil ročním studijním pobytem v Anglii (1947–1948). Po návratu dokončil pouze studium na konzervatoři.
18. Moravský taneční a pěvecký sbor založil v roce 1946 Vladimír Úlehla spolu s manželkou Marynou.
19. Soubor vznikl v roce 1949 jako kulturní brigáda studentů středních škol pod vedením Ireny Večeřové-Vaněčkové a Vlastimila Kloce.
20. Nyní Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., pracoviště Brno.
21. Výstupem byla mj. edice Nečas, J. – Vysloužil, J.: *Hlučínský zpěvníček*. Praha 1951.
22. Podrobně o BROLNu viz Malíková 2004.
23. Asi nejvýznamnější je hudební koláž *Podíme, zazpěvujeme*, která vyhrála prestižní rozhlasovou soutěž Prix de musique folklorique de radio Bratislava. Více viz Lapčíková 2001.
24. *Nejstarší záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu 1909–1912. Z folkloristické činnosti Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků*. Audio CD včetně doprovodné publikace vydalo hudební vydavatelství GNOSIS v roce 1998.

LITERATURA A PRAMENY:

- Brouček, S. – Jeřábek, R. (eds.) 2007: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá fronta.
- Bukovský, A. 2007: *Lidová píseň v rozhlasové stanici Brno a Ostrava. Od vzniku rozhlasu do devadesátých let*. Diplomová práce. Filozofická fakulta MU Brno.
- Lapčíková, Z. 2001: *Ke vztahu folklóru a soudobé hudby na půdě BROLNu 50. až 90. let 20. století (5 analytických sond)*. Diplomová práce. Filozofická fakulta MU Brno.
- Malíková, K. 2004: *Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění Brno.
- Moravské a slovenské lidové písně zpívá Jaromír Nečas a na cimbál doprovází Jiří Petrů*. 2005. Booklet k CD. Brno: vl. nákl.
- Nečas, J. 1976: *Quo usque tandem BROLN*. In: Dramaturgie Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů z hlediska potřeb hudebního vysílání Československého rozhlasu. Praha: Výzkumné oddělení Českého rozhlasu.
- Nečas, J. 1988: *Písničky na cimbál: metodický materiál pro cimbálové muziky okresu Uh. Hradiště*. Uherské Hradiště: Okresní kulturní středisko.
- Pavlicová, M. – Uhlíková, L. (eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Plocek, J. – Buksová, E. (eds.) 2002: *Sešlost u Nečasů*. Brno: Gnosis.
- Plocek, J. 2002: *Jaromír Nečas osmdesátkem*. Národopisná revue 12, s. 47–48.
- Sirovátko, O. 2002: *Folkloristické studie*. Brno: Etnologický ústav AV ČR.
- Uhlíková, L. – Jančík, A. – Maděričová, A. 1997: *Panu redaktorovi k narozeninám. (K 75. narozeninám Jaromíra Nečase)*. Národopisná revue 7, s. 80–82.
- Valentová, L. 2002: *Jaromír Nečas a jeho činnost v moravském hudebním folklóru*. Diplomová práce. Pedagogická fakulta UP Olomouc.

Summary

The Personality of Jaromír Nečas from the Point of View of Musical Folkloristic

The essay deals with the role of an individual in the development of folklorism in the Czech Republic, namely with Jaromír Nečas, a significant personality of the post-war cultural life in Moravia. As the music editor at the Czechoslovak Radio (Czech Radio today), since 1952 he had taken part in documentation and modern passing-on of music folklore and folklore expressions, their presentation and popularization. Significant was his cooperation with the Brno Radio Orchestra of Folk Instruments where he worked as cimbalom-player, arranger and Artistic Council member. Nečas's activity, however, fell outside the scope of the Radio – he lectured on ethnomusicology and folk music culture at important music schools in Brno, taught playing the cimbalom, cooperated with plenty of folk music bands as their consultant; he was initiator, music manager or co-publisher of music media with records of folk music. Jaromír Nečas's knowledge of folklore material and its exponents and his always-functioning intuition of a music editor, who tries to involve the audience in the imaginary middle of musical events, made him an important co-operator of folklore festivals. The essay is considered the folkloristic assessment of the life's direction and contribution of this personality.

Key words: Music Folklore, Folklorism, Folkloristics, Jaromír Nečas, Czechoslovak Radio, Czech Radio.

„FOTO JOSEF ŠÍMA, PROFESSOR“

Josef Šíma (mj. středoškolský pedagog, výtvarník, muzejní konzervátor) je odbornou veřejností vnímán zejména prostřednictvím svého sběratelského úsilí a svých prací o lidové výšivce. Zapojil se do široké fronty odborníků i výtvarných umělců, kteří na přelomu 19. a 20. století využívali prvky lidového oděvu v nových souvislostech. Josef Šíma transformoval výšivkový ornament do vlastní tvorby a zprostředkoval ho i do školních výukových programů.

Šímovy publikace o lidové výšivce dnes sotvakdo otevře. Jeho fotografie jsou ale i po sto dvaceti letech zajímavé z hlediska odborného i uměleckého. Fotografická pozůstalost Josefa Šímy je soustředěna v brněnském Etnografickém ústavu Moravského zemského muzea: několik desítek fotografií z terénu, tematicky zaměřených na lidový oděv z východní Moravy a ze středního Slovenska, je mimořádných dobou vzniku (cca 1886–1895), technickou kvalitou i hledáním cesty mezi ryze popisným dokumentem a snahou o umělecké působení fotografického obrazu. Fotografie výšivek jsou naproti tomu jen praktickou dokumentací vlastních sbírkových kolekcí. A ve stovkách žánrových rodinných fotografií a portrétů přátel a známých (v improvizovaných podmínkách svého bytu a zahrady tak trochu suploval ateliérové portrétování) podal Šíma svědectví každodenního života středostavovské rodiny na přelomu 19. a 20. století. Nebylo problémem právě z tohoto souboru vybrat ukázkou dokumentující mnohovrstevnou a mnohovýznamovou percepci lidového oděvu či jeho součástek nelidovými společenskými vrstvami.

Josef Šíma a Josef Klvaňa byli celoživotními přáteli a těžko se dá mluvit o jednom bez zmínky o tom druhém. Jejich vztah byl založen na společných názorových platformách i uměleckém vkusu, společná jim byla i pracovitost, metodičnost, vědecká poctivost i do terénu nezbytná komunikativnost. Stejná krevní skupina, řekli bychom dnes. Jejich přátelství, podpořené i blízkým příbuzenským vztahem (Klvaňa se oženil se Šímovou sestrou Růženou), přetrvalo nelehká období profesionální kariéry i tragické události života soukromého. Během necelých dvaceti let (1894–1911) si vyměnili několik stovek dopisů. Klvaňovy dopisy Šímovi jsou uloženy v Moravském zemském archivu, bohužel Šímovy dopisy Klvaňovi jsou neznámo kde, pokud ovšem existují... Klvaňova korespondence Šímovi obsahuje cenná sdělení pro dějiny oboru a objasňuje a upřesňuje např. jejich odborné a společenské kontakty nebo informace o autorském podílu, popřípadě o příspěvcích dalších spolupracovníků či konkurentů. Obsahuje samozřejmě i sdělení ryze soukromá. Je pozoruhodné, že za celá desetiletí se v dopisech nemihne ani stín nějakého neladu či nesouhlasu.

Klvaňovy fotografické záběry z terénu jsou dnes dobře známým a často publikovaným zlatým fondem české, resp. moravské národopisné fotografie (poměrně reprezentativní výběr byl například vystaven vloni v kyjovském Vlastivědném muzeu). Ale pro Klvaňovu fotografickou práci byl zásadní právě Šímův impuls i praktické rady a pomoc. V roce 2009 si připomeneme dvojí výročí Josefa Šímy – narodil se v roce 1859 v Praze a zemřel v roce 1929 v Brně.

Helena Beránková

K dalšímu čtení a studování:

Dvořáková, H. 1992: *Zapomenutý fotograf Josef Šíma*. Národopisná revue 2, s. 117–124.

Jeřábek, R. 2007: *Šíma Josef*. In: Jeřábek, R. (ed.): *Lidová kultura*. NEČMS, sv. 1. Biografická část. Praha: Mladá fronta, s. 219.

Klvaňa, J.: *Vlastní životopis*. Strojopis. Sbírkový Etnografického ústavu MZM Brno.

Šíma, J. 1909: *Studie výšivek lidových z Čech, Moravy a Uher. Slovenska*. Brno: A. Piša.



Zleva Doubravka Šimová-Krejčová, Růžena Klvaňová-Šimová, neznámá žena, stojící Josef Klvaňa. Uherské Hradiště, cca 1890. Foto J. Šima. Skleněný deskový negativ 18 x 13 cm, fotoarchiv EÚ MZM, FA 15692.

VÁNOČNÍ STROM REPUBLIKY. POZNÁMKY K NOVODOBÉ TRADICI

Bílovice nad Svitavou 11. listopadu 2008. U myslivny Lišky Bystroušky se scházejí místní občané, hosté – reprezentace brněnského veřejného života, média. Slavnost zahajují lesníci slavnostní fanfárou, u mikrofonu se střídají se svými deklamacemi, písněmi a výstupy s vánoční tematikou děti z bílovecké školy a z dětského domova Dagmar v Brně. V proslovu starosty obce i moderátora slavnostního dění je připomenuta historie vánočního stromu. Nechybí polní kuchyně a čaj pro shromážděné diváky. Přítomen je zástupce lesa – jedle ležící na valníku. Měří devatenáct metrů a vedle ní stojí lesník, který ji před čtyřiceti lety vysazoval. Tento strom, tak jako jeho předchůdci, pochází z bíloveckého polesí, které spravuje školní lesní podnik Masarykův les, založený v roce 1923. Jedli, jež bude vztyčena v centru Brna, symbolicky přebírá starosta městské části Brno-střed a odevzdává při tom

lesníkům dva malé stromečky, které porostou v bíloveckém lese.

Takto probíhá v Bílovicích téměř dvacet let slavnost předání vánočního stromu městu Brnu. Poprvé se uskutečnila v prosinci 1924 a byla na počátku novodobé brněnské, české a československé tradice vánočního stromu republiky.

Strom pro všechny

Veřejný strom, střed vánoční oslavy venku na náměstí či na návsi k sobě váže – podobně jako jarní či hodový máj – lidi z jednoho místa. A to i svým posláním, které mu lidé dali. Zvyk stavět „strom pro všechny“ přišel ze zámoří.¹ V roce 1912 byla na náměstí Madison-Square v New Yorku vztyčena jedle osvětlená elektrickými svíčkami. A nebyla zřejmě sama, ve stejném roce je uváděn i veřejný strom v Bostonu. Nový zvyk se brzy přenesl do Evropy. Prvenství patřilo Kodani – ve válečném roce 1914 lidé v osvětlené jedli vyjádřili touhu po míru a sounáležitosti. V Oslu ji pak měli v roce 1919 a ve dvacátých letech následovala mnohá další evropská města.

Bílovice 1924

U počátků nové tradice u nás stojí spisovatel Rudolf Těsnohlídek,² jehož inspirovala slavnost v Kodani a pak také příhoda na vycházce na sklonku roku 1919 – v polesí u Bílovic našel odložené sedmiměsíční nemluvně. „Strom pro všechny a všem“ – heslo, které znělo u první vánoční jedle, spojil Těsnohlídek s myšlenkou pomoci osiřelým a opuštěným dětem a začal usilovat o zřízení takového ústavu. Svůj záměr postavit v Brně veřejný vánoční strom poprvé vyslovil v Lidových novinách 18. prosince 1921.

Strom se rozsvítil na náměstí Svobody až 13. prosince 1924. Jedle vysoká devatenáct metrů ve věku šedesát osm let byla poražena v bíloveckém lese „pod Skalkami“. Na sokolském cvičišti ji tamní mládež ozdobila fábory, papírovými řetězy, hvězdami a nápisem *První vánoční strom Republiky československé* a Bílovice se s ní rozloučily 7. prosince. Na slavnosti v centru obce, k té příležitosti uspořádané, jedli převzal zástupce České zemské péče o mládež, strom pozdravil náměstek starosty a promluvil Rudolf Těsnohlídek, jehož báseň *Vánoční strom republiky* přednesl školák – dorostenec Československého Červeného kříže. Po hymnách vůz se stromem tažený dvojspřežím koní a doprovázený občany a hudbou vyrazil do Brna. Po cestě předměstími v Obřanech, Maloměřicích a v Husovicích se strom těšil nebývalé pozornosti shromážděných dětí a občanů.

Tak byl položen základ nové tradice, která se rozšířila do dalších míst. Strom byl v následující letech přivážen do Brna nejen z Bílovic (v letech 1928, 1933–1934, 1938), ale také z lesů kolem Kuřimi (1925), Vranova (1926), Líšně (1927), Lelekovic (1929), Pozořic (1935), Soběšic (1936) či České u Brna (1937). Místo zvané Kozí žleb v bíloveckém polesí, odkud pocházel desátý jubilejní strom v roce 1933, bylo u této příležitosti přejmenováno na Těsnohlídkovo údolí.



Skácený strom, lesníci a R. Těsnohlídek. Polesí Pod skalkami v Bílovicích, 6. 12. 1924. Foto ze soukromé sbírky.

Charita, vlastenectví a dánský příklad

Těsnohlídek spolupracoval v letech 1924–1927 na organizování všech akcí, byl i duší celého podniku, určil místo, kde bude strom postaven, stanovil program pořádaných akcí i poslání festivity – ze shromážděných příspěvků vybudovat domov pro opuštěné děti. V pozvánce k slavnosti vysvětloval smysl vánočního stromu jako symbolu štědrosti a nesebecké lásky: „Věřím, že by se na těchto vánočních stromech rozhořela světla, že my všichni, kteří chodíme nakupovat dary, položili bychom i pod ně dárek všech a všem. Postavme vánoční stromy všech a všem na náměstí velkých měst republiky. Obyvatelstvo jejich neukáže se malým a duch boží nebude se ostýchatí jíti po tržištích.“³ K uspořádání slavnosti se rozhodla již zmíněná Česká zemská péče o mládež (ČZPM), výtěžek z dobrovolných sbírek měl být napříště určen sirotkům.

V roce 1924 přinášeli lidé ke stromu na brněnském náměstí Svobody dary peněžní, věcné i potravinové: cukr, čokoládu, mouku, cikorku, ořechy, brambory, šátky, čepice, košile i kabátky, pláštěnky, punčochy i hračky, krém na boty. Kolemjdoucí Brňané zde už zdaleka museli vidět červené srdce opletené trnovým věncem. Každý trn znamenal jedno nezaopatřené dítě, a kdykoli sbírka vstoupila do nového dne, objevil se na trnu lísteček, vizitka pro jedno obdarované dítě.⁴ Průběžné zveřejňování darované finanční částky, případně věcných darů, někdy i jména dárců – firem, spolků, institucí v denním tisku mělo povzbudit občany k příspěvkům. Části potravinových darů byly věnovány městskému azylu pro bezdomovce. O smyslu veřejného stromu na náměstí informovaly články v tisku, k darům emotivně vybízely verše Těsnohlídkovy a Chaloupkovy i autorů méně známých. Vánoční stromek v rodinách s dary dětem byl tehdy v městském prostředí už běžnou záležitostí, zakořeněným zvykem. Proč ale strom na náměstí? „Maličko ještě a ozářen světlem klidně a vznešeně pobízeti bude lidská srdce,

aby rozezvučela se duchem velkých svátků, aby rozkvetla květy milosrdenství a vydala plody ducha“, píše se v Moravských novinách 13. prosince 1924. Výzvy k občanům v tisku zněly „neustávejte“, „výsledek dobrý, musí být však lepší“, „nezapomínejte a dávejte“ atd.

Brněnský vánoční strom republiky navázal na dánský příklad i v jiném ohledu. V roce 1925 měl připomenout Markétu Přemyslovnu, královnu Dagmar Dánskou (1186–1213), známou v historii svou dobrotivostí. Z Těsnohlídkova podnětu se organizátoři rozhodli věnovat výtěžek dobročinných sbírek na stavbu dětského domova Dagmar. To obsahoval také vánoční pozdrav, který zastupitelstvo Brna zaslalo v roce 1925 městské radě v Kodani.⁵ V roce 1928 se k slavnosti postavení vánočního stromu v Brně připojilo položení základního kamene ke stavbě domova v Žabovřeskách, který byl otevřen o rok později. V letech 1925 a 1926 jako první věnoval svůj peněžní dar dánský konzul Weinberger.

Nové slavnosti

Do společenského a kulturního života Brna a jeho okolí – a později i do jiných míst v Československu – vstoupila s rokem 1924 slavnost vánočního stromu, sestávající vlastně ze dvou částí či dvou oslav: na místě, kde byl strom poražen, a při jeho rozsvícení v Brně.

Slavnost „odevzdání stromu veřejnosti“, tedy začátek jeho působení na novém místě, probíhala s proslovem zástupce města, obvykle brněnského starosty, recitacemi (dorostenec ČsČK přednesl Těsnohlídkovy verše) a hudební produkcí – na zahájení zazněly fanfáry ze Smetanovy opery *Libuše*, hrály se hymny, československá a dánská, jako osvědčení vazby na dánský příklad. V roce 1924, jak patrně i z fotografií, byl vedle stromu postaven stožár s československou a dánskou vlajkou. V roce 1927 byl pořad slavnosti vysílán rozhlasem.⁶

K pevným bodům slavnosti přibývaly časem nové, často atraktivní prvky, které měly za cíl přitáhnout pozornost kolem-



První vánoční strom republiky na náměstí Svobody v roce 1924. Fotoarchiv Muzea Města Brna, sign. A75/75.

jdoucích Brňanů. Už osvětlení stromu bylo nápadité. „Když vojenská hudba intonovala státní hymny, rozsvítila se na vrcholu stromu zářivá hvězda a za jásavých křepkých zvuků hymny dánské zahořel strom od vršku dolů pestřími žárovkami. Ztepilý smrk z Vranova vyhlížel následně jako pohádkové zjevení“, píše se v Lidových novinách 12. prosince 1926. Pod stromem byly pořádány pietní vzpomínky na padlé ve světové válce. Do výzdoby vstoupila v roce 1926 reklama, loga vybraných brněnských podniků měla tvar srdcí, visících na spodních větvích stromu. V roce 1927 oživovali program muzikanti z Líšně koledami a pod stromem byl vystaven vyřezávaný betlém, který zhotovily invalidní děti z královopolského ústavu. Čas pobytu šestého vánočního stromu v Brně se prodloužil: V lednu 1929 stála na náměstí velká socha sněhuláka s nápisem *Pospěšte si s příspěvků, než se rozplácí*.⁷

Příprava brněnské akce, už dříve zveřejněná v tisku, našla ohlas i jinde. A tak byl vánoční strom republiky v roce 1924 postaven i na dalších místech: v Kojetíně, odkud se nám zachovala zpráva dětské účastnice slavnosti,⁸ v Blansku, v Uherském Hradišti, ve Žďáru nad Sázavou, v Jihlavě. V následujících letech vánočních stromů houfně přibývá i v Če-

chách, měli ho v Praze, Hradci Králové, Náchodě, v Pardubicích a jinde; strom s charitativním posláním byl v roce 1925 vztyčen také v Bratislavě.

Bílavický příklad uvedl v život slavnost tzv. loučení s vánočním stromem, v jejíž náplni se akcentovala dobročinnost a vlastenecký étos v duchu dobových národních slavností a také Těsnohlídkův odkaz. Na slavnosti vystupovaly děti s recitacemi a místní zpěvácké spolky se sbory Smetanovými a Bendlovými, v oficiální části bylo dáno slovo zástupcům obce, lesní správy, představitelům ČZPM a ČsČK, kteří lidem vysvětlovali smysl slavnosti a účel stromu. Zvlášť proslovy lesníků se ke stromu přímo obracely, oslovovaly jej. Vzletně hovořil lesmistr Artner v Bílovicích v roce 1928: „Lesník tě pěstoval, až vyrostl jsi krásný a zdatný, abys jako antický hrdina, který dal svůj život k dobru svého národa, obětoval se k vykoupení nešťastných dětí“.⁹ V programu zaznívaly z úst dětí Těsnohlídkovy básně o vá-

nočním stromu. Na závěr se hrály národní hymny. Průvod školáků a občanů s hudbou doprovázel ozdobený strom na hranice obce a na cestě, kudy se ubíral do města, byl následně pozdravován dětmi na brněnských předměstích. V České strom doprovázela selská jízda a sokolové, v Bílovicích v roce 1938 lesníci ve stejnokrojích. V tom pro náš národ tragickém roce měl strom připomínat „jako vztyčený prst k nebi tisíce svých druhů, odloučených letos na našich hranicích“.¹⁰

V roce 1994, při sedmdesátém výročí prvního vánočního stromu republiky, bylo v Bílovicích rozhodnuto označit pomníkem místo, odkud první strom pocházel; k realizaci záměru došlo v roce 1999.¹¹

Vánoční strom se na svém počátku utvářel jako fenomén společenský. V průběhu svého vývoje se jeho sociální rozměr rozšířil, přenesl se do rodinného prostředí, rozvinula se rodinná, řekněme individuální větev stromkového



Pamětní kámen skácení prvního vánočního stromu republiky. Foto E. Večerková 2008.



Ze slavnosti předání vánočního stromu Brno 11. 11. 2008. Vystoupení dětí. Foto E. Večerková 2008.

obyčeje. Nezaniklo však jeho starší působení, vánoční strom se stal v průběhu 19. století středem spolkových a školních slavností s nadílkou dětem – všem, a zejména těm chudobným. Tak se ve veřejném vánočním stromu a v jeho specificky československé podobě propojují prvky a motivy z různých časových vrstev vánoční tradice: štědrovečerní obdarování dětí, v němž do popředí vystupuje dobročinná forma darování, strom jako nositel myšlenky lidské spoluúčasti a solidarity ve smyslu aktivní pomoci těm do života méně vybaveným, především osamělým dětem – podle původní Těsnohlídkovy ideje.

Poznámky:

1. R. Wolfram: *Christbaum un Weihnachtsgrün*. In: Österreichischer Volkskundatlas, 2. Lieferung. Linz: b. v., 1965, s. 54.
2. V Bílovicích žil v letech 1914–1921 a působil jako vzdělavatel místní sokolské organizace, z jeho iniciativy zde byl již v roce 1915 zřízen pomník obětem první světové války, patrně nejstarší v Evropě. Soustředil kolem sebe skupinu mladíků, tzv. Nezvedenců, kteří svými písničkami a divadelními scénkami položili základy vyspělého ochotnického divadla v obci. Do Bílovic se často vracel i po svém přestěhování do Brna
3. Ze sbírek literárního oddělení Moravského zemského muzea, fond Rudolf Těsnohlídek, i.č. 9463.
4. Moravské noviny, 18. 12. 1924, s. 2.
5. *Vánoční pozdrav města Brna městu Kodaně*. Moravské noviny 24. 12. 1925, s. 4. (text radiogramu).
6. Podrobně v publikaci H. Kraflové *Rudolf Těsnohlídek a vánoční strom republiky. K počátkům československé tradice (1919–1929)*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2008, s. 12–13.
7. Tamtéž, s. 15.
8. M. Krybusová: *Vánoční strom republiky*. In: Vlastivědný sborník pro mládež župy olomoucké 3, 1924–1925, příloha Holešovsko k č. 7, s. 14.
9. *Vánoční strom republiky 1928 a Dětský domov Dagmar*. Vydáno péčí o mládež pro Velké Brno. Brno: Péče o mládež pro Velké Brno, 1928 (příležitostný tisk).

10. Čtrnáctý vánoční strom republiky v Brně. Lidové noviny, 28. 11. 1938.
11. *K letošnímu jubileu vánočního stromu republiky*. Bilovický zpravodaj, duben 2004, s. 20–23.

Příspěvek vznikl na podkladě institucionálního záměru Moravského zemského muzea „Výzkum vývoje lidské společnosti ve vztahu k Moravě a idea českého národa ve středoevropském kontextu“ č. MK00009486202.

Eva Večerková

NEHMOTNÉ KULTURNÍ DĚDICTVÍ

Blahoslaveny budiž hlavy, v nichž se zrodila myšlenka na verbuňkový večer ve Slováckém krúžku v Praze, z nějž se koncepcí, organizací, provedením a vyzněním stal nadmíru potřebný, užitečný a společensky žádoucí seminář. Obsazení tribunů bylo hvězdné, zájem publika bezdechý pozorností. Probralo se všechno, co současná generace napříč věkovými kategoriemi pamatuje a čím se prosadil verbuňk do soupisu UNESCO nehmotného kulturního dědictví. Ze své mateřské kolébky, z národopisného regionu Slovácka, vystoupil už v předminulém století. Roku 1895 při Národopisné výstavě československé v Praze okouzloval samozřejmě přihlížející, ale ještě více samotné tanečnický. Měl ve svém výskytu a frekvenci užiti výkyvy od útlumu k vysoké pozornosti, ve zvykosloví byl jeho domov, který jej vždy přivedl do ohniska zájmu. Soutěživost má ve své výbavě principiálně, bylo zvykem veřejnosti sledovat, kdo vyskočí výš, kdo déle vydrží, kdo má větší znalost figur a vynalézavost nových, individuálně zvládnuté se napodobovaly, přejímaly, tanec košatil, získával charakteristický osobní i regionální styl. Odvíjela se od něj společenská autorita, odměnou bylo stárkovství, uvolněním feromonů získání srdcí mnoha nebo jedné dívky.

Dozvoľte mi vzpomenout na příležitost, kdy poprvé okouzluil cizince, francouzského sochaře Augusta Rodina, který opustil v roce 1892 svůj pařížský atelier a domov v Meudonu a vydal se na cestu, o jaké nikdy nesnil, ale která ho přivedla do Čech a na Moravu, kde poznal v reálu životní styl, připomínající mu „Héllas“, staré, klasické Řecko, zakotvené v přírodě, opředené bájemi a oživené božskými bytostmi.

Na přelomu 19. a 20. století se Evropa o Čechy jako národ nebo území příliš nezajímala. Byly součástí habsburského císařství, v němž hrály důležitou, ne však přiznanou roli zásobárny, zejména samotného Rakouska. Školství bylo výsadou církve, státní císařské orgány dbaly na původ a národnost při obsazování pedagogických kateder v hierarchii škol. Umělecká učiliště se posuzovala podle výsledků absolventů, kde normy fungovaly podle státních kritérií, stanovených německým živlem. Teprve konec století přinesl výsledky průmyslového rozmachu českých podnikatelů a měst v národnostně zaměřené výstavě roku 1891. Ve své podstatě návazná celonárodní Národopisná výstava československá roku 1895 otevřela nové pohledy na českou zemědělskou vrstvu, která vytvořila ucelenou hmotnou a duchovní kulturu obyvatel historického českého území a korunovala národnostní snahy, těžko prosazované politicky. Tato situace působila druhotně i na české umělce. Proces politického zrání se v průběhu 19. století cizeloval. V umění se objevoval motiv vlasti jako takové, v jejím zájmu vznikala ve všech odvětvích tematika historie, pověstí, postav a myšlenek.

Pro zdokonalení v řemesle uměleckého směru a pochopení uměleckých záměrů vůbec se chodilo do Vídně. Teprve skutečný přelom století přinesl nové trasy a cíle. Kulturním středem Evropy se stala Paříž. Po stránce duchovní v ní vznikla česká kolonie, přemýšlející o přírodě, o jejích zákonech, nové barevnosti a technikách. Vyznačovala se velkou soudržností, která přinášela

pomoc v kritických situacích, zejména ekonomických. Pamětníci vzpomínají na chléb s prosoleným syrovým vepřovým sádlem vystřídaný knedlíky, zadělávanými v umyvadle, které spolu s cibulí je držely při životě k snídani, obědu i k večeři. Jména v kolonii se střídala stejně jako ateliery, v nichž se zároveň bydlelo, a ta jména budí respekt v kulturním světě dodnes. Některá z nich vynikla i v cizí, zejména francouzské kultuře a jejich nositelé zakotvili v cizině, většina se vrátila a vytvořila základy moderního umění: Zeyer, Sládek, Mucha, Slaviček, Sucharda, Hynais, Dědina, Špillar, Brožik, Hradecký, vesměs budoucí a dodnes uznávaná umělecká elita. V roce 1900 se zahraniční kolonie rozrostla o Josefa Mařatku. Měl už za sebou úspěšnou zkoušku, doporučenou Antonínem Dvořákem, na Pražskou konzervatoř, kterou ale nevyužil a vyměnil za studia na Uměleckoprůmyslové škole, nejprve ve všeobecné, později v sochařské speciálce Myslbekově, kde absolvoval. Ještě v době studií se stal členem Svazu výtvarných umělců a spolku Mánes. Za plastiku Ledaři získal Hlávkoovo cestovní stipendium. Využil jej na cestu do Paříže. Po krušných počátečních zkušenostech našel vstup do sochařského atelieru k Rodinovi, tenkrát již uznávanému, i když konfliktnímu umělci. Měl totiž průběžně nedokončených několik děl, na něž žádal další a další zálohy. Jako učitel byl známý tím, že dával svým žákům nekonečné studie rukou a nohou, než je uznal za schopné závažnější tematiky. Mařatka měl velký handicap v neznalosti francouzštiny, odpadly tím možnosti dotazů a obhajoby řešení zadaných úkolů. Stipendium končí, návrat do Čech klepe na dveře. Mistr připravuje výstavu, pro velkou tíhu vznikne při jedné ze soch problém, jak ji zvednout, aby se nepoškodila. Skupina žáků a pomocníků bezradně stojí kolem ní, všichni se třesou hrůzou z běsnícího Rodina, až ji Mařatka sám zvedne a přenesení do sousedního sálu. Následuje pozvání na večeři do rodiny, během cesty vlakem z Paříže do

Meudonu si Rodin všimne, že ten pracovitý a užitečný Čech kromě vlastních dobrých výsledků v atelieru už je schopný francouzské konverzace. Pozvání se opakují, Rodin si zvykne mít Mařatku po ruce i doma a čím dál častěji. Tím se také vyřeší problém ubytování, které je v Paříži na českého studenta drahé.

Rodin rád zve do svého domu výjimečné umělce, mezi něž patří v té době Isadora Duncanová, světově známá tanečnice, která uchvacuje diváky oživením tanečních krací výtvarně zachycených na řeckých vázách, egyptských reliéfech a pohybově řešených seskupení mytologických postav starých obrazů. Příprava prostoru v Rodinově meudonské zahradě k Isadorině vystoupení v přírodě je svěřena Mařatkovi, který se jí zhostí ke všeobecné spokojenosti a obdivu. Rodinův věhlas roste, výstavy za hranicemi Francie se množí, dostává pozvání do Vídně. Při řešení dopravy figurálních plastik a Mistrovy cestovní trasy si Mařatka s českými přáteli uvědomí, že jednou z možností je cesta přes Prahu. Okamžitě zvednou v Praze zvací výbor ze spolku Mánes, zmnožený delegací pražského Magistrátu a Rodin pozvání na doporučení Mařatky přijímá. Ten ihned jedná dál. Zná mistra a ví, že často něco slíbí a zapomene, například na výstavu v Itálii, která měla být před Vidní. Proto okamžitě zkontaktuje Mistrovu špeditérskou firmu a sochy, určené k výstavám, nechá poslat do Prahy. I když musí vydržet následné odhalení, věci se dají do pohybu žádoucím směrem a koncem května se štáb Rodinova cestování vydává z nádraží Meudon na cestu. Jede se přes Kolín nad Rýnem a Drážďany, kde stačí navštívit pamětihodnosti. Rodin je cestou pozdravován davy obyvatel. Další cesta vlakem už je v doprovodu pražských umělců, kteří přijeli naproti, a končí roztockým údolím, které kvete a voní jarem a modrá se šefíky. Na pražském nádraží čekají představitelé města, umělci a davy lidí. Ještě po příjezdu do hotelu Central je Rodin vyvoláván na balkon. Při večeři dojde k seznámení s českou kuchyní,

kteřou, zvláště knedlík, si Mistr nedůvěřivě prohlíží, opatrně ochutnává a zapíjí plzeňským pivem. Další stravování už probíhá bez opatrnosti a nedůvěry. Průběh slavného prvního dne 29. května 1902 je sice únavný, ale Rodin je všude vítán jako císař.

Bylo by divné, kdyby pohoda byla nerušená. Prahou se šíří pomluvy, že tato návštěva je motivována ořesem pověsti českého sochaře Myslbeka. Mařatka však včas vyjedná schůzku a oba jeho učitelé se setkají v atelieru ve Stromovce, kde Myslbek pracuje na soše sv. Václava. Oba věhlasní umělci vyznávají nutnost znalosti anatomie, která pomůže zachytit pohyb i v tak vzdorujícím materiálu, jakým je hlína, kámen, dřevo. Práci na díle předchází řada studií žáků – proto také ty zmíněné ruce a nohy jako nejčlenitější, nejpohyblivější a nejplastičtější části lidského organismu. Rodin i Myslbek jsou uznávaní i lékaři-chirurgy pravdivým zachycením svalového napětí včetně pozic šlach a kloubů.

Další dny jsou věnovány slavnostem – uvítání na Staroměstské radnici, proslovy dr. Riegra a dr. Šuberta, návštěva pavilonu spolku Mánes, otevření výstavy Rodinových děl v Kotěrově pavilonu pod Kinského zahradou, návštěvě opery Dalibor v Národním divadle, Zeyerově vzpomínkovému dnu za přítomnosti dam, neformálnímu večernímu setkání umělců v bývalé spolkové místnosti spolku Mánes ve Vodičkově ulici, kde se moravští studenti v čele s Jožou Úprkou rozezpívají a slečna Eva Vrchlická s malířem Hofbauerem při písni *Tancuj, tancuj, vykrúcaj* zatančí odzemek (!) nejspíš čardáš, který tehdy ještě nebyl tak známý). Návštěva atelieru malíře Slavička, velkolepá umělecká slavnost v letohrádku Belveder, kde se sešli umělci všech spolků a umělci Národního divadla, významní vědečtí pracovníci, přední pražská společnost a jejich dámy, prohlídka města Prahy, Karlova mostu, Braunových soch, Týnského kostela, Hradčan, Městského a Národopisného muzea, několik galerií, Strahovská

knihovna, výstup na Petřín, i když na Eiffelku Rodina nikdy nikdo nedostal, snídaně na trávě ve Hvězdě, nerudovský večer na Nebozízku, harmonie mikulášských a malostranských zvonů. Odchod do kočárů za světel lampionů a poznámka německého uměleckého kritika, že takto byli dříve vítáni pouze králové.

K organizaci moravské trasy se přidává další člen rodinové suity – malířka Zdenka Braunerová. Dcera přední pražské rodiny, příslušnice uměleckých kruhů, čeřící hladinu konvencí v měšťanské společnosti, přítelkyně mnoha předních umělců, básníků Zeyera a Sládka, výtvarníků Slavička, Chitussiho, Bílka, sezonně pobývající v Paříži, později u moře, kde je levnější, protože při pobytu v cizině je odkázána na vlastní výdělek.

Narodila se v roce 1862, je tedy častěji starší než její přátelé. Jejich vztahy jsou pevné, někdy hraničí s láskou, ale umělecké cíle jsou silnější než společensky přiměřený svazek. Často se stává, že se její přátelé vydají na venkov za ní, hospodaří ve třech, v pěti, řeší výtvarné problémy, postupy a techniky, rozebírají filozofická témata, společně se snaží o přístup do tzv. salonů – přehlídek uměleckých děl, určených k nákupu nebo příspěví mecenášů. Přátelský svazek se přenáší i na českou půdu, kde je útočištěm rodinná letní vilka Braunerových – bývalý mlýn – v Roztokách. Při velké vodě na Vltavě je dodnes zatopená a přístupná teprve z pramice rovnou do patra. Zdenka zná dobře Moravu a má řadu vlivných přátel, kteří ji provázeli v mladších letech vesnicemi, známými účastí na Národopisné výstavě. Xavera Běhálková, Gabriela Preissová, Josef Klvaňa, bratři z Hroznové Lhoty – malíř Joža a sochař František, z nichž první se píše dlouze Úprka, druhý Uprka, další bratři – Mrštíkovi z Diváků, s Horňáčkem ji seznámí geometr Jan Hudeček. Jako dcera z měšťanské rodiny a ze svých pobytů ve Francii vládne výbornou francouzštinou, kterou Rodin oceňuje a drží se v její blízkosti. Rád se jí vypyřádá na souvislosti v cestovní trase,

informuje se o krojích, zvycích, technikách zdobení žuder, motivech výšivek. Všimli si toho i žurnalisté, že host „mallem zakopl, ale včas se vzpamatoval“.

První na trase je Blansko, to aby Mistr poznal propast Macochu. Vzhledem k opulentnímu obědu, jímž byli hosté uctěni, a velikému vedru se trmácí suita na vrchol sama. Na fotografii je zachycena na strmé cestě vzhůru, v městském oděvu, dámy v převážně bílých šatech a v kloboucích, pánové v černém. Rodin na samém konci zůstal dole, nechal si přinést pléd na sezení a než se turisté vrátili, příjemně si odpočinul. To už se suita rozmohla na dvanáct kočárů, v nichž jedou celebrity a dámy, na šohaje na koních (počet kolísá, ale stále je to početná družina) a večer ve vsích o krojované místní obyvatel, verbíře a zpěváky. Stále častěji je z Rodinových úst slyšet povzdech „Héllas“, ať už je to hlouček žen s dětmi nebo zaznívající zpěv při soumraku. O proberované noci Rodin sleduje tanečníky a komentuje figury a cifry. V Hroznové Lhotě panuje stále ještě vedro, odpočívá a popíjí se ve sklípkách, Joža Úprka neskrývá obavy z následků a pobízí ke konzumaci jídla, zvláště masa, které zajistil zabijačkou. Stoly jsou pokryty dobrotami, a tak všichni přežijí ve zdraví. Vídeň čeká, trochu uražená úspěšnou atmosférou v Praze. Opět Akademie, kde ukazuje Prof. Wagner práce žáků Kotěry a Plečnika, galerie, koncerty, kostely, večere u Sachra, proslovy, lidová kumštýřská slavnost v Prátru s obsluhou z košíků, přinesených obchodníky na rameni, kde si každý vybral, na co měl chuť. Pořadí dobrot si určovali hosté sami. Loučení opět velkolepé, evropské noviny plné Rodinových zážitků způsobují velkou změnu v jeho životě. Doma, kde nikdo není králem, získává renomé, oficiální návštěvy si podávají dveře, a s tematikou cesty přichází ke cti i malá země, Čechy s Moravou, její kultura, zvyky, slavnosti, význam – včetně knedlíků, na něž Rodin hned dává recept. Na otázku, jak se ta cesta zrodila, proč jel tam a ne

do větších zemí, Rodin odpovídá, že na to stačil jeden člověk – Mařatka.

Ještě dlouho, kdykoliv se tančil verbuňk, se vzpomínalo na Rodina, kterou cifru a figuru by ocenil, řešily se technické otázky, jak kultivovat ten či onen výskok, pózu či obsah, který by ho nadchl. Na těchto vzpomínkách se podíleli oba Uprkové, kteří také hledali cestu a inspiraci v Rodinových pracích. Ale to už je vyprávění, důkazy jsou dnes už jen v kráse a existenci nehmotného kulturního dědictví, zvaného verbuňk.

Barbora Čumpelíková

ZAMYŠLENÍ KE STÉMU VÝROČÍ SLOVÁCKÉHO KRÚŽKU V BRNĚ

Vznik pražského, brněnského a podle jejich vzoru pak i dalších slováckých krúžků přímo v jednotlivých obcích Slovácka vycházel vesměs z vědomé potřeby mladé slovácké (a nejen slovácké) inteligence, která si, posílena romantizujícím národopisným hnutím provázejícím období příprav, samotného trvání a pak i dozvuků Národopisné výstavy československé, uskutečněné v Praze roku 1895, začala uvědomovat, že nová doba s sebou sice přináší hospodářský pokrok, že však ale také díky němu začíná docházet k vysychání zdrojů folklorních tradic, a tím i ke ztrátě svébytnosti jednotlivých národopisných regionů a jejich obyvatel. Krúžkařské hnutí tedy vycházelo především ze snahy inteligence zachovat a zachránit vše, co lze, byť i třeba již v pozmeněné podobě.¹ Lidová píseň, hudba a tanec se díky krúžkaření dostávají do nového prostředí a stávají se folklorismem. Ale jsou uchovávané a nezanikají.

Pohled na vznik krúžků byl leckdy nejednoznačný. Příkladem může být osobnost Vladimíra Úlehly, který si na jedné straně již ve svém mládí uvědomoval, že lidová hudba, přesazena ze svého přirozeného selského prostředí, nutně ztrácí svoji duši a autentičnost, na druhé

straně mu ale bylo jasné, že bez „pomocí“ zvenčí prostě nepřežije. A tou „pomocí“ byly v první polovině 20. století zejména slovácké krúžky. Ve své monografii *Živá píseň* popisuje Úlehla vznik slováckého krúžku ve Strážnici a připomíná také některé zásluhy krúžku brněnského. Je mu jasné, že slovácký krúžek ve slováckém městě vlastně znamená úbytek „slováckosti“ (hovoří o letech 1910–1912, kdy byl již na konci svých studií přírodních věd – v roce 1912 získal v Praze doktorát). Tak také byly krúžky již tehdy zdůvodňovány – měly zachraňovat, obnovovat. Vznikající krúžky pak badatel charakterizuje z odstupů několika desetiletí (rukopis knihy dokončil prakticky v den své smrti, 3. července 1947) jako „umělé napodobení-ny lidového života zpěvného a tanečního“ (s. 177), zároveň však vidí, že bez nich záchrany lidové písně není, byť by tato měla nadále fungovat pouze v druhotném, „folklorizovaném“ prostředí.

Úlehla se k tomuto poznání dopracovával těžko. V prvních letech svého strážnického pobytu² podle svých slov ještě neviděl krásy umírání slovácké písně. Začal si toho všimnout až pod vlivem svého otce, který byl již tehdy „hodně přísný k písním, které jsme přinášeli“. O leckteré z nich prý prohlásil, že je úpadková, i když se nad ní mladý Vladimír a jeho přátelé tehdy rozplývali. Do úpadkových řadil známý pedagogický reformátor a ředitel strážnické měšťanky Josef Úlehla i písně rekrutské – „prostě proto,“ píše jeho syn, „že kdysi rekrutů nebyvalo, nemohly tedy být ani jejich písně“. Vladimír a jeho strážničtí přátelé tak přísní nebyli,³ měli rádi – jak sám V. Úlehla píše – to, co bylo kolem nich. Postupně si však počali uvědomovat, že by „to“ mohli ztratit a pokusili se mizející svět „zachraňovat“ podle nabízejícího se příkladu slováckých krúžků,⁴ které vedeny pražským příkladem začaly v té době leckde vznikat.⁵

Z mizejícího dědictví si chtěla mladá slovácká inteligence zachovat něco pro sebe, obohatit svůj život, či (jako v případě členů pražského a brněnského krúžku, k nimž později přibyl i krúžek brati-

slavský) připomínat si v cizím městském prostředí to, co je i další přesídlenec v rodných regionech obklopovalo a bez čeho si život jen stěžít dokázali představit. „Říkali jsme si,“ uvádí Úlehla, „proč se nemůžeme bavit po svém tak jako lid, ze kterého jsme vyrostli? Proč bychom nedovedli rozpříst jeho způsob zábavy do nového našeho měřítka stejně, jako lidový jazyk dovedli rozprostřít do jazyka vzdělanců? Není nutno abychom dochovali všechno, co v životě lidovém zbylo. To, co se do našeho života už nehodí, přejímat nemůžeme; ale je toho dost, co nám život právě tak zhodnotí a okráší jako dříve lidu selskému – proč bychom se toho zříkali?“ (s. 181).

Nešlo však prvořadě o to vytěžít z ustupujícího stylu života něco pro sebe, to by byl motiv pohříchu sobecký, ale o to „vrátit lidu, obnoveně, co ztrácel“, tedy o vědomou „renaissanci“, k níž, jak tvrdí Úlehla, vědomě přistupovali s pomocí „žvlů městských“. Šlo o jakési romantické přesvědčení, že uvidí-li sedlák, že se „pán“ za něj nestydí, „že přejímá jeho projevy, způsob zábavy a při slavnostních příležitostech též kroj, který se jinak do všedního městského života nehodí, když sedlák pozná, přihlížeje svým darům v novém prostředí, že jsou pěkné, svěčné, lákavé, obrátí se zas k tomu, co začal odkládat“ (s. 184). Tato myšlenka nespěla, nemohla. Tlak moderního světa byl příliš silný a vzor těch několika nadšenců byl pro „sedláka“ nepřilíš přesvědčivý, ba možná i podezřelý. Nicméně nový život v krúžcích začaly hudební a taneční folklorní tradice skutečně žít a nakonec se mnohde opravdu vrátili tam, kde se již zdálo, že definitivně zanikly.⁶ A to i zásluhou brněnského Slováckého krúžku, založeného v roce 1908. Za sto let jeho existence prošly tímto spolkem tisíce členů, kteří do něj přinášeli písně, jež znali ze svého okolí, v krúžku se ale seznámili s hudebními, písňovými a tanečními projevy i dalších slováckých podoblastí, i s mizejícími písněmi či tanci své vlastní oblasti, jež pak po návratu do rodného kraje zpětně předávali, a tak vlastně za-

chovali folklorní bohatství té které slovácké oblasti. Lze tak vlastně hovořit o obrodném zpětném působení krúžku, které proniklo takřka do všech koutů Slovácka. Kdyby tedy za nic jiného, tak alespoň za to buď letošního jublantovi, nejstaršímu folklornímu sdružení na Moravě, dík.

Václav Štěpánek

Poznámky:

1. Tato snaha se ostatně projevila i ve stanovách Slováckého krúžku v Brně, které byly registrovány Zemským úřadem v Brně ke dni 3. ledna 1939 pod jednacím číslem 49021/III–13/38 (do té doby byl krúžek volným sdružením). V nich si krúžek dává v § 2 (Účel spolku) pod bodem b) za cíl „činně se účastnit při projevech slovácké lidové kultury“, v bodě c) pak se již přímo zavazuje, že bude „pěstovati, udržovati a prohlubovati osobitost slováckého lidu“. Viz Stanovy „Slováckého krúžku v Brně“. Rkp. Archiv Slováckého krúžku v Brně.
2. Do Strážnice se Úlehlovi přistěhovali v roce 1905 a žili tam do roku 1912, Úlehla zde získal četná přátelství na celý život a později se sem často vracel; útěchu mu strážnické cesty přinášely zejména v letech druhé světové války. Viz *Živá píseň*. Praha 1949, s. 341.
3. Úlehla ovšem později velmi striktně rozlišoval, která píseň je zapsána ve svém původním prostředí a která je již „folklorizovaná“, přenesená do prostředí nepůvodního. V *Živé písni* (s. 127) např. přímo zdůrazňuje skutečnost, že krúžkařský sběratel Jan Poláček (1896–1968), autor monumentální sedmidílné sbírky *Slovácké písničky* (1936–1960), jejíž první čtyři díly vydal Slovácký krúžek v Brně vlastním nákladem, většinou písně nezapísal v jejich „přirozeném prostředí“, ale v podobě přinesené mladou slováckou inteligencí do města: „...Druhý díl přidává k názvu Slovácké písničky již správné Slováckého krúžku v Brně, kdežto první to ještě nečiní. I zde jsou písně vytrženy ze svého prostředí kmenového, a ačkoli je sběrateli často původ písně, její původní stanoviště známo, ku podivu je neuvádí. Nevědomky tím zdůrazňuje druhotný ráz stanoviště, odkud písně zapisuje. Nejsou tedy z prvé ruky.“
4. Úlehla tvrdí, že vznik krúžků na samotném Slovácku ovlivnili především studenti,

kteří navštěvovali pražské vysoké školy a kteří si při návratu na prázdniny či po skončení studií „naléhavěji uvědomovali, jak se lidový život proměňuje a jak do-
savadní hodnoty ustupují“. Tito studenti podle něj měli přes rok „v pospolitém životě“ víc příležitostí o těch změnách hovořit a uvažovat, a mezi nimi se proto také počala nejdříve ozývat snaha o záchranu, o obnovu.

5. V *Živé písni* dokládá mizení písňe z jejího přirozeného prostředí vzpomínkou na to, jak se za jeho gymnaziálních časů zpívalo při práci na strážnických lukách. Jako protiklad uvádí svoji zkušenost z června až srpna 1939, kdy jako botanik mnoho neděl tábořil na břehu Moravy ve dvojím období senoseče. „Nu a za těch šest neděl, jak byly dlouhé,“ vzpomíná, „jsem v roce 1939 neuslyšel na strážnických a sousedních lukách ani noty... Čas krásný, nálada na lukách barevně zpěvná, a ani hlásku!“
6. Při krůžkaření docházelo i k určitým paradoxům. Jeden, týkající se brněnského krůžku, připomíná Úlehla ve svém monografii na s. 181–182: „Stalo se někdy kolem roku 1933, na brněnském stadiu. Tam se tehdy scházel brněnský krůžek slovácký. Jeho členové byli hlavně z Hornácka a z Podluží, a proto pěstovali muziku hlavně horňáckou a podlužáckou. Jednou se právě chystali krůžkaři k velké sedlácké, jejich studentská kapela už podchycovala zpěv šuhajů, když v soudním velkém sále stadia zvedl dirigent taktovku, aby při koncertu Vítězslava Nováka řídil Slováckou suitu. Náhoda tomu chtěla, že se sedlácká v krůžku rozvířila naplno právě ve chvíli, kdy také brněnská filharmonie vedle v sále začala plně s větou Slovácké suity – U muziky. Chvilí běžela tak podle sebe obojí hudba: lidová předloha, jen málo přednesem krůžkařským pozměněná, a umělecké přetavení Novákovo. Obojí to běželo podle sebe, ba pronikalo to do sebe. Zvláště výšky zpívajících i výrazné synkopy kontrášů a basy draly se vtíravě přes závěsy koncertního sálu. Byla to chvíle zvláštní, a krátká. Dirigent sebou nevrle vrtěl, obecenstvo se začalo rozhořčeně rozhlížet, sluhové běželi rychle vedle, a rušivá předloha zmlkla. Novákovo přetavení doznívalo již samo ke spokojenosti městských lidí, zažívajících v této stravitelné podobě lidovou předlohu. Ona sama ve své původní syrovosti by jim už nebyla chutnala.“

VZPOMÍNKA NA EMANUELA KUKSU

V letošním roce si 18. září připomínáme páté výročí odchodu skladatele, upravitel a dirigenta Emanuela Kuksu. Jeho jméno bylo neodmyslitelně spjaté s Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů, u jehož vzniku stál a pro nějž upravil velké množství lidových písní a vytvořil řadu autorských skladeb.

Emanuel Kuksa (1923–2003) se narodil v Brně v učitelské rodině, k hudbě projevovoval nadání již od malička. Na gymnáziu se jako samouk naučil hrát na pozoun a lesní roh. Po maturitě v Brně-Žabovřeskách v roce 1942 navštěvoval Ústav hudby a zpěvu s právem veřejnosti v Moravské Ostravě, obor skladba (1942–1943). V roce 1943 započal studium skladby a dirigování také na brněnské konzervatoři u Viléma Petrželky a Bohumíra Lišky. Vinou totálního nasazení (Hamburk, Kuřim) a poválečné vojenské služby ji dokončil až v roce 1950. Poté ještě dva roky pracoval na baletním oddělení konzervatoře jako korepetitor. Do výčtu studií zbývá doplnit absolvování hudební vědy a filozofie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity (1948–1951).

Zdálo se tedy, že jeho další kroky budou směřovat do oblasti umělecké hudby. Možná by k tomu skutečně došlo nebýt informace, že v Československém rozhlasu Brno hledají dirigenta pro nově



vznikající BROLN. Kuksa se přihlásil na konkurz a místo získal. Od roku 1952 se tak začal soustavně věnovat hudebnímu folkloru, které bylo do té doby pro něho „polem neoraným“. Poprvé se s ním blíže seznámil při sběru lidových písní a instrumentální hudby na Horní Oravě na Slovensku počátkem 50. let 20. století. (Zde se také v roce 1952 poprvé oženil). Nutnost vytvořit repertoár BROLNu nabídl Kuksovi příležitost uplatnit se jako aranžér lidových písní a tanců (zvl. *Goralské tance z Horní Oravy pro smyčcový orchestr, Brněnské lidové písňe I-III, šest hanáckých tanců* a stovky dalších úprav). Uplatnil se také jako hráč na dudy (byl zakládajícím členem souboru, který později přijal název Brněňští gajdoši). Dudy ho zaujaly natolik, že v roce 1958 napsal minioperu *Kouzelné dudy* a později další skladby s obsazením pro tento nástroj. S BROLNem se zúčastnil jako dudák v roce 1959 velkého koncertního turné po asijských zemích (Vietnam, Čína, Severní Korea, Mongolsko) a v dalších letech řady vystoupení po celé Evropě. Od druhé poloviny padesátých let 20. století se začali proti dirigentům prosazovat primáři (Bohdan Warchal, Zdeněk Nečesánek, Bohumil Smejkal, od sedmdesátých let Jindřich Hovorka). Kuksa se tak zcela posunul ze své dirigentské úlohy do pozice hudebního režiséra. V roce 1965 na vlastní žádost odešel z BROLNu, aby se mohl věnovat výhradně tvůrčí skladatelské činnosti. Ovšem již v roce 1968 se do rozhlasu vrátil jako hudební dramaturg BROLNu. V roce 1971 se zúčastnil (opět jako dudák) dalšího koncertního turné BROLNu po USA a Kanadě. O rok později, v nastávající době tzv. normalizace, byl nucen rozhlas a BROLN definitivně opustit.

Po svém odchodu z brněnského rozhlasu komunistický režim zajistil, aby nemohl najít práci alespoň částečně odpovídající jeho schopnostem (např. pracoval jako krmič pokusných zvířat na Přírodovědecké fakultě tehdejší UJEP v Brně). Až v roce 1974 nastoupil jako učitel na Lidovou školu umění

v Jihlavě. V roce 1975 začal vyučovat ve Strážnici v tamní lidové škole umění, kde se podruhé oženil s malířkou a výtvarnicí Evou Filemonovou a kde strávil svá učitelská léta až do roku 1982. Poté společně odešli do Ostřešan u Pardubic a usadili se zde již natrvalo. Do roku 1983 vyučoval Emanuel Kuksa ještě na hudebních školách v Přelouči, Chvaleticích, Opatovicích a v Pardubicích, poté se začal věnovat výhradně vlastní kompoziční tvorbě. Folklor se mu stal výrazným inspiračním zdrojem, který se promítl v celé jeho skladatelské práci. V úpravách uplatnil širokou míru stylizace a svůj typický autorský rukopis. K vlastní tvorbě byl kritický, z hlediska kompozice se postupně dopracoval osobitého skladatelského pojetí.

Petr Číhal

BOHUSLAV ŠALANDA JUBILUJÍCÍ

Doc. PhDr. Bohuslav Šalanda, CSc., se narodil 13. 12. 1948 v Pardubicích. V letech 1968–1973 vystudoval etnografii a archeologii na Filozofické fakultě UK v Praze. V letech 1975–1978 absolvoval vědeckou aspiranturu na katedře etnografie a folkloristiky (nyní Ústav etnologie UK), kde od roku 1978 působil jako odborný asistent a od roku 1987 jako docent. Ve své práci se zaměřuje na sociální a kulturní přesah folkloru a jeho vztah k lokálnímu, etnickému a historickému vědomí, dobovým mentalitám a archetypálním narativním prvkům (monografie *Folklorní epika jako projev společenského vědomí*. Praha 1980, *Ústní podání a dějiny*. Praha 1989, *Folk-lór, tradice, stereotypy*. Praha 1990, *Od oběti ke spasiteli*. Praha 1997); z folklorních žánrů věnoval pozornost především pověstem (*České pověsti ze současného sběru*. Praha 1989). V poslední době se zaměřuje na sociálně antropologickou analýzu lokálních společenství (monografie *Česká vesnice Široký Důl*.

Kolín 2008). U příležitosti šedesátých narozenin jsem se na žádost redakce Národopisné revue zeptal jubilanta na jeho vztah k oboru, jeho aktuální projekty a vize do budoucna.

Každý rozhovor, který směřuje k určitým bilancím, obvykle uvozuje otázku týkající se začátků badatele. Co Vás tedy přivedlo k folkloristice?

Nestudoval jsem gymnázium ani někdejší dvanáctiletku, ale absolvoval jsem střední průmyslovou školu stavební v Hradci Králové. Světovým bodem na této škole pro mne byly dějiny architektury a výuka českého jazyka a literatury. Zde jsem se setkal s češtinářem Janem Ortem, který byl rovněž uznávaným překladatelem z němčiny. Mimochodem, pořídil i výbor z Praetoriova Krakonoše, což byl velmi zajímavý překladatelský počin. Tyto a další inspirace mne provázely v letech 1968–1973 při studiu etnografie a archeologie. Lze říci, že jsem vystudoval také folkloristiku, tehdy reprezentovanou profesory Karlem Dvořákem a Karel Horálkem. Přitom jsem také navštěvoval seminář starší české literatury profesora Antonína Škarky. Podotýkám ale, že jsem se svou diplomovou prací žádnou díru do světa neudělal.



Čeho se ona diplomová práce týkala?

Věnoval jsem pozornost určitému výseku dějin konce 17. a začátku 18. století. V té době vstupovala do plného světla ovčácká rodina Volných z Kratonoh v Hradeckém kraji. Volní se úporně snažili zjednat vážnost svého stavu, nechtěli patřit k tzv. opovržením hodným řemeslům. Legitimitu svého znevýhodněného postavení spatřovali v dekretech a v instituci městského typu, cechu. Vyvinuli značnou energii, jednali na vrchnostenských úřadech i se svými bližními v Čechách a na Moravě. Výsledkem jejich snah byl dekret císaře Leopolda I. z roku 1704, který stavěl ovčáky na roveň ostatním řemeslům, a založení cechu roku 1710. Přitom cech v zemědělské výrobě byl určitou raritou. Tato instituce městského typu měla nepochybný emancipující ráz. S určitým sociokulturním modelem Volní počítali i v případě další aktivity. Protože patřili k minoritním skupinám, museli většinou, „nehandicapované“ populaci neustále prokazovat své schopnosti a dovednosti. Ve venkovském prostředí, kde znalost písma nebyla obecně rozšířená, se proto chovali jako literáti. Byli nejen gramotní, nýbrž svou vzdělanost reprezentovali i vázanou řečí, veršem. Podle vzoru kancionálů skládali tzv. duchovní písně a podle vzoru kramářských písní zase kratochvilné písně. Intelektuální úsilí Volných však zůstalo na úrovni rukopisů. Veršované výtvořky této ovčácké rodiny se pak objevovaly ve sbornících dalších písmáků, vznikla tak specifická rukopisná tradice. Hodí se dodat, že Volní se přinejmenším vyrovnají fenoménu milčického rychtáře Vaváka, jehož sociální aktivita by zasluhovala zvláštní pozornost. Tito aktéři dějin zvolili legitimní způsob prosazování se, pokusili se zvýšit svůj sociální, kulturní a symbolický kapitál. Marné snahy o emancipaci minority skončily „zakázanou“ sektářskou činností. Ve druhé polovině 18. století nedochází k žádnému sociálnímu jednání sledovaných aktérů. Historické prameny mlčí, aktéři mizí z dějin.

S tím se musí folkloristika vyrovnat. Významný historik francouzské školy Annales Georges Duby prohlásil, že prameny jsou vždy sporadické. Teprve hypotézami a interpretací můžeme tyto nesouvislé stopy doplnit: „Základní materiál, s nímž historik pracuje, je nedostatečný, ale on se s ním musí spokojit.“

To je pravda. Myslím, že zrovna český historik Josef Pekař vyjádřil zdravou skepsi v tom smyslu, že prameny nás opouštějí v okamžiku, když historie začíná být nejzajímavější. Platí to rovněž pro ústní podání, kde nevíme, co všechno neprošlo prověrkou času, co zaniklo, co všechno proteklo mezi prsty. Pokud jde o starší historické epochy, tak literatura tvořila pouze malý zlomek celkové verbální či slovesné kultury. Z uvedeného vyplývá, že vycházíme především z náhodných fixací folkloru, fungujících jako vložené texty nebo příběhy vůbec (viz například Petroniův *Satyricon* a *Proměny čili Zlatý osel* Apuleia, sbírky exempel apod.). Málokdo se může pochlubit tak komplexním archívním materiálem, poukazujícím rovněž k folklorní kultuře, jako třeba Carlo Ginzburg nebo Jean-Claude Schmitt.

Ponechme stranou tyto světově proslulé badatele v oblasti humanitních a sociálních věd. Jak to bylo dál?

Doplňuji, že dlouhodobě věnuji pozornost pověstem, a to jak historickým, tak i numinózním. Právě pověsti představují v evropských podmínkách důležitý pramen pro poznání historického vědomí a ke studiu mentalit. Tak například v několika studii jsem zachytil recepti monarchismu v neelitárních vrstvách společnosti. Mohu vyslovit předpoklad, že každá společnost je dána určitou diferenciací, souborem pravidel, odlišností, zvyklostí. K tomu přistupuje i ritualizace a stereotypizace. Mezi tradiční rituální schémata patří například spiknutí, zrádce, obětní beránek, vykoupení, důvěra ve vůdce, očekávání někoho mocného apod. Na tuto problematiku jsem poukázal v učebním

textu *Folklór, tradice a stereotypy* nebo v menší monografii *Od oběti ke spasiteli*. Uvedené práce se zabývají mimo jiné autoritou a mocí. Do hry tu vstupuje jako zesilující moment paternalismus. Lidé ostatně mají rádi a někdy přímo uctívají figury zástupných otců, které spojují dobrotivost a přísnost, vševědoucnost v každé situaci. Paternalismus patří mezi nejvýraznější stereotypy či přímo archetypy (otcovské imago). Dalším stereotypem je sankce shora, přičemž lidská aktivita je jako by potvrzována, legitimizována shora, buď fiktivní, nebo skutečnou osobou. V této souvislosti lze upozornit rovněž na aspekty maskulinity.

Jakými tématy se chcete v nejbližší době zabývat?

Je toho více, nelze být u všeho. Je nutné se trochu koncentrovat. Rozhodně budu pokračovat ve studiu lokálních společenství, především v terénním výzkumu Širokého Dolu na Poličsku, kde chci doplnit další detaily komunitního stylu a zaznamenat další civilizační, kulturní, sociální a politické změny. Na moji právě vydanou monografii *Česká vesnice Široký Důl* naváže za pět nebo deset let další doplněné a rozšířené vydání. Obyvatelé uvedené obce při výzkumu významně spolupracují a jsou prvními recenzenty publikace. V případě této knihy lze akcentovat rovněž biografický prvek, neboť nejde o anonymní dějiny, ale o konkrétně uváděné, jmenovité „případy“. Jinak se tu setkáváme s orální historií či lépe řečeno s mluvenými dějinami. Již delší dobu se připravuji na napsání monografie o politických mytologiích. Bude se mimo jiné týkat studia mýtů v širším pojetí. Politický mýtus není příběh mimo dějiny; příběh působí v politickém diskurzu. Přitom funguje specifické kutilství (*bricolage*), které můžeme „přeložit“ jako strukturální improvizaci, přesouvání referenčních rámců, popřípadě flikování. Příkladem je Vilém Tell, v jehož případě funguje posun od kronikářské pověsti k švýcarskému politickému mýtu, jinde se zase operuje s hrdinským eposem. Mýtickým

prvkem nebo momentem je také idea nesmrtnosti hrdiny, spojená s mesianismem. S mýtem souvisí i zdvojování, a tak o slovo se hlásí ruští samozvanci jako velcí dublěři. V zamýšlené práci se objeví také dlouhodobě studovaná tematika hrdiny a hrdinství, mesianismu a obětního beránka. Uvedená problematika patří do moderního studia imaginárního nebo fiktuality. Jako návratný motiv stále působí zmínění ovčáci Volní, kteří umožňují uvažovat o vztazích mezi ústní a psanou kulturou, modelech způsobu života a dalších otázkách, které se probírají i v rámci kulturní a sociální antropologie. Mohu říci, že pojednání o Volných použiji jako východiskový text pro obecnější úvahy.

Můžete uvést další problematiku, kterou se může folklorista inspirovat?

Pochopitelně, že folkloristika významně přispívá k poznání lidové kultury. Historikové dlouho nebrali folkloristy příliš vážně, ale druhá vlna kulturní historie od šedesátých a sedmdesátých let 20. století a francouzská škola Annales souvisí se znovuoobjevením lidové kultury, a to bez ideologického balastu. Historikové studují lidovou nebo folklorní kulturu, přičemž je možno uvést příklady Petera Burkeho a jeho *Lidovou kulturu v raně novověké Evropě* nebo Jeana-Clauda Schmitta s knihou o revenantech a publikací o Svatém chrtovi. Avšak folkloristé a etnologové se zabývali lidovou kulturou již dávno předtím. V českých poměrech je příkladem kulturní historik a národopisec Čeněk Zíbrt, jehož práci *Ohlas obřadních písní velikonočních (Haggadah)* chápu jako folkloristické dílo věnované rámcové kompozici. Obecně řečeno, v dnešní době se setkáváme s výrazným kulturním obratem v humanitních a sociálních vědách.

V čem spatřujete budoucnost folkloristiky?

Vzniká otázka, jaký je étos folkloristiky. Neexistuje žádné zásadní dílo typu folkloristická imaginace, jako například v případě sociologie (viz Mills). Každou

badatel, který potřebný materiál a pramenovou základnu získával tvrdou prací v náročných pracovních podmínkách, jak jsme osobně poznali při archeologickém průzkumu bývalého novokřtěnského dvora ve Strachotíně na počátku osmdesátých let 20. století. To už měl jubilat za sebou rozsáhlé průzkumy přímo ve Strážnici, publikované ve dvou samostatných tiscích ÚLU, které ho zařadily mezi zakladatele české postmedievální archeologie. Šířeji koncipovaný *Hromadný nález ze začátku 17. století ve Strážnici* (Strážnice 1982) analyzuje materiál získaný z odpadního objektu, kde se dochovalo značné množství keramického materiálu, ale také jiné artefakty, jako sklo a kovové předměty. Časové zařazení nálezu do počátku 17. století a identifikace sociálního prostředí nálezu přinesly v případě keramického materiálu závažné poznatky k počátkům a formování lidové keramiky, i když některá zjištění mají charakter hypotézy, jak konstatuje, protože jde o jeden z prvních zpracovaných a publikovaných náleзовých celků. Druhá práce *Počátky novověké keramiky ve Strážnici* (Strážnice 1983) vyhodnocuje keramický materiál získaný v řadě strážnických lokalit, který umožnil identifikovat inovační proces ve výrobní sféře jak hrnčiny, tak kachlového zboží, a oddělit vývojovou etapu pozdně středověkou od raně novověké. Uvedené dílo sloužilo zároveň jako podklad k udělení vědecké hodnosti kandidáta věd (CSc., 1989).

Do osmdesátých let lze klást Pajerův první rozsáhlý průzkum věnovaný novokřtěncům, náboženskému společenství, které žilo na jihovýchodní Moravě od dvacátých let 16. století do Bílé hory, kdy muselo s ostatními nekatolíky zemí opustit. Jako zdatní řemeslníci, ale také dobří polní hospodáři a vinohradníci jsou v českých zemích tzv. habáni spojeni s počátky domácí výroby fajánsí, luxusního zboží dováženého do té doby z předalpských zemí. J. Pajer publikoval celou řadu studií na téma jednotlivých novokřtěnských sídel na

Moravě, ale i na západním Slovensku (Strachotín, Podivín, Stará Břeclav, Ostrožská Nová Ves, Vacenovice, Kobylí, Sobotiště), věnoval se i otázkám metodickým, technologickým, sociálním a věroučným. Uvedené práce najdeme ve sbornících Slovácko a Jižní Morava, časopisech *Vlastivědný věstník moravský* a *Časopis Matice moravské* i v různých příležitostných tiscích. Konkrétní citace neuvádíme, protože studie se dočkaly souborného knižního vydání ve dvou dílech. První z nich, *Novokřtěnské fajánse ze Strachotína* (Mikulov 2001), přináší výsledky již zmíněného archeologického průzkumu novokřtěnského dvora, prováděný jubilentem v první polovině osmdesátých let minulého století. Reprezentativní keramický materiál, jeho množství a kvalita vedly J. Pajera k závěrům, že „Strachotín byl nepochybně největším a nejvyspělejším centrem produkce novokřtěnských fajánsí na Moravě“ (s. 170). Druhá knižní práce – *Studie o novokřtěncích* (Strážnice 2006) – představuje svod starších publikovaných studií podrobených korekturám, případně doplněním. Do knihy byly zařazeny dvě nové historické studie k problematice urbanismu sídel, kde novokřtěnci žili, a k otázce jejich počtu. Z materiálových doplňků zaujme analýza dvou nejstarších moravských fajánsových výrobků z roku 1593. Dílo je provázeno, jako ostatně všechny Pajerovy práce, kvalitní obrazovou a kresebnou dokumentací, která spolu s textovou částí podává ucelený sumář vědomostí o této zajímavé oblasti naší kulturní historie.

Přestože výzkum novokřtěnských fajánsí představuje pro jubilanta životní téma, stejně podnětné jsou jeho aktivity na poli hudebně folkloristickém. Jako výkonný instrumentalista (kontrabas) působil v řadě strážnických cimbálových muzik, byl členem programové rady „Strážnice“ a autorem festivalových pořadů, hodnotil jako člen poroty vystoupení folklorních souborů na současných přehlídkách. S těmito aktivitami

souvisela i publikační činnost různého charakteru. Vedle sbírek lidových písní to byly práce metodického rázu, jejichž posláním bylo přiblížit lidovou píseň novým interpretům, členům folklorních souborů a hudeb (*Svět lidové písně*. Strážnice 1989). Podílel se na zpracování monografie *Primáš Slávek Volavý* (Strážnice 1990, s Václavem a Věrou Frolcovými), v níž navázal na svou starší práci vydanou ke čtyřiceti letům strážnické cimbálové muziky slavného primáše (1983). Z písňových sbírek připravil do tisku spolu s Michalem Miltákem *Lidové písně ze Strážnicka* (Hodonín 1985) a na základě intenzivního výzkumu pěveckého repertoáru legendární strážnické zpěvačky monografií *Marie Procházková (1886–1986)*. *Zpěvačka ze Strážnice* (Hodonín 1986). I když jádrem díla je písňová sbírka s komentáři – „Živá píseň Maryšky Procházkové“ – J. Pajer se snažil zasadit její pěvecké umění do širších rodinných, lokálních, společenských a interpretačních souvislostí. Monografii lze označit za jednu z nejlepších v naší odborné produkci. Navázal na ni ještě *Záleský zpěvník*. *Z repertoáru Aloise Kubička z Kelník* (Březůvky 1990) a sbírka *Ten vánoční čas. Sto koled z Moravy* (Strážnice – Kyjov 1990), která měla aktuálně vyplnit mezeru vzniklou potlačováním písní s náboženskou tematikou minulým režimem.

Jubilant se věnoval rovněž historii a dalším kulturním jevům přímo spojeným s jeho rodným „rolnickým“ městem. Vydal publikaci přibližující podobu Strážnice na starých pohlednicích (2000), vyprávění ze staré Strážnice *Město pod Bílou věží* (2000) či kapitoly z dějin města (2002). Jako poslední počín na toto téma je jeho autorský podíl na monografii *Řezbář František Gajda* (2006).

Přejeme Jiřímu Pajerovi další tvůrčí léta ve všech oblastech jeho badatelských aktivit. Jistě mezi nimi bude syntéza o moravských novokřtěncích, k níž má nakročeno jako nikdo jiný.

Miroslav Válka

BLAHOPŘÁNÍ VLASTĚ ONDRUŠOVÉ

Dne 20. prosince oslavila životní jubileum PhDr. Vlasta Ondrušová, rodačka z horňáckého Lipova (*1948). Po studiu etnografie a češtiny na Filozofické fakultě brněnské univerzity nastoupila v roce 1974 jako etnografka do Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm. Zde získala první muzejnické zkušenosti a po čtyřech letech praxe přestoupila do tehdejšího Ústavu lidového umění ve Strážnici. Jemu zůstala věrná přes všechny životní peripetie do dnešního dne.

Na jejím pracovním zařazení by se daly vysledovat všechny změny, jimiž ústav procházel. Přesto však můžeme konstatovat, že její odborná práce se realizovala v několika málo tematických okruzích: v muzeu vesnice v přírodě, sbírkách a výstavách, folklorismu. Tomu se věnovala ať už jako samostatná etnografka, výzkumný pracovník, vedoucí útvaru sbírek a výstav, vedoucí útvaru výzkumu a dokumentace, či v posledních letech jako statutární zástupkyně ředitele ústavu.

Za léta svého působení vtiskla především sbírkové, expoziční a výstavní činnosti instituce nepominutelný ráz a jasný směr. Stala se garantem expozic a výstav nejen u nás, ale i ve spolupracujících organizacích. Tak jako většina zaměstnanců byla nucena zapojit se ihned po nástupu do práce také do příprav a realizace pořadů strážnických slavností. Mohli bychom tu připomenout její aktivity při přípravě různých programů, ale snad postačí, že stála spolu s Karlem Pavlišítkem a Janem Miroslavem Kristem i u obnovení soutěže ve verbuňku a po všechna ta léta pak u všech aktivit kolem tohoto tance na celém Slovácku. Právem je už řadu let také místopředsedkyní Programové rady Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici. Připomenout můžeme i její podíl na spolupráci s řadou našich regionálních folklorních festivalů.

Vlasta Ondrušová se zapojila rovněž do plnění úkolů výzkumu a vývoje, v posledních letech hlavně do projektu „Tradiční lidová kultura a výchova. Na pomoc dětským folklorním souborům a muzikám“. Na publikovaných výstupu se podílela především s Lucií Uhlíkovou.

Významné je zapojení Vlasty Ondrušové do spolupráce se zahraničím. Nejvýznamnější jsou její aktivity v CIOFF, tj. Mezinárodní radě organizátorů folklorních festivalů a lidového umění při UNESCO. Od osamostatnění České národní sekce této světové nevládní organizace vykonávala takřka celé desetiletí funkci její tajemnice, současně se zúčastňovala zasedání Středoevropského sektoru i světových kongresů. Stala se členkou Pracovní skupiny pro děti, pak i tajemnicí Středoevropského sektoru, a dokonce po dvě volební období zastupovala tuto sekci ve Světové radě CIOFF. Dnes je též členkou Legislativní komise.

Není se co divit, že jejího zapojení do mezinárodních aktivit si povšimlo i UNESCO. V roce 1999 se zúčastnila ve Washingtonu zasedání, kde přednášela zprávu za region střední a východní Evropy. Výsledkem této porady byl „akční plán na ochranu a rozvoj nehmotného kulturního dědictví“. Následně se spolu Michalem Benešem stala členkou pracovní skupiny UNESCO, jež připravovala znění Úmluvy o zachování nehmotného kulturního dědictví, která byla přijata konsensem v roce 2003.

I z tohoto krátkého laudacia je zřejmé, že Vlasta Ondrušová se výrazným způsobem podílela a neustále podílí na budování odborné prestiže nejen Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, ale vzhledem k zahraničním aktivitám i na budování renomé České republiky vůbec. Věřím, že tak bude činit ještě dlouho. K tomu jí přeji hodně zdraví, optimismu a „mnogaja ljeta“.

Jan Krist

ETNOLOGIE – SOUČASNOST A TERMINOLOGICKÉ OTAZNÍKY

Stejnomený seminář, který zaštiťovaly dvě instituce – Národní ústav lidové kultury ve Strážnici a Etnologický ústav Akademie věd ČR, v.v.i. – proběhl ve strážnickém zámku 17. a 18. září 2008. Jeho hlavní náplní bylo pozastavit se nad terminologií oboru, a to jak nad některými již staršími termíny, tak nad nejednotností v užívání těch současných.

Pro seminář byla zvláště přínosná, kromě pořadajících etnologů, také přítomnost zástupců spřízněných oborů (např. kulturní a sociální antropologie). Na semináři zazněly příspěvky pracovníků z Katedry teorie kultury Filozofické fakulty a Fakulty humanitních studií UK, Ústavu etnologie SAV v Bratislavě, Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně, pořadajícího Národního ústavu lidové kultury a také pražského i brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR. Úhly pohledu, z nichž se jednotliví referující dívali na terminologické problémy, byly různé. Některé referáty sledovaly používání termínů (těsně spjatých s etnologií) během jednotlivých historických etap v domácím vývoji oboru (J. Krist, J. Jančář, A. Navrátilová), jiné se věnovaly otázkám komplikovaného využití termínů z evropského kulturního kontextu v mimoevropském etnologickém výzkumu nebo upozorňovaly na problematiku přesahů etnologie do příbuzných oborů, jako je antropologie, psychologie aj. (Z. Uherek, M. Heřmanský, H. Novotná, D. Bittnerová). Další témata zahrnovala slovesnou, taneční i hudební folkloristiku, studium folklorismu a změny, kterými procházejí na tomto poli zkoumané jevy (L. Tyllner, D. Stavělová, J. Otčenášek, M. Kratochvíl, L. Uhlíková a M. Pavlicová, K. Císariková). Proměňným folklorních jevů a jejich současným formám byla věnována také večerní diskuse s názvem Folklorismus – teorie a praxe, která se konala na závěr prvního jednacího dne. Během semináře byly

vyřčeny právě ony terminologické otázky, které byly přítomny i v samotném názvu odborného setkání a také byla částečně nabídnuta východiska, která by nám terminologické rozpory vyřešila.

Zvláštní pozornost byla věnována termínům lid a etnikum, jako další podněty k diskusi zazněly např. termíny tradice – tradiční, folklorizace – folklorismus, slovní homonymum folklorista (badatel na poli folkloristiky versus člen folklorního hnutí), akulturace, autenticita, a konečně vztah mezi termíny vyjadřujícími samotný název vědního oboru: etnologie – etnografie – národopis. K poslednímu jmenovanému otázníku se nejradikálněji postavil M. Benža z Ústavu etnologie SAV, který vypracoval pro účastníky semináře brožurku, v níž navrhl s použitím současných encyklopedických příruček znění jednotlivých definic, vyloučil termíny, které by se již neměly užívat a v tomto svém pojetí označil tři termíny názvu našeho oboru za synonyma. Příspěvek, který dokázal přesně pojmenovat místy rozporuplnou situaci v současné etnologii, zazněl z úst V. Soukupa z Katedry teorie kultury FF UK. Za hlavní problém v terminologii užívané v našem oboru považuje skutečnost, že jednotlivé disciplíny si oborové termíny vykládají po svém, a jejich významy se tak mění či posouvají. Samotný fakt, že definic samotné etnologie jako vědního oboru je více, onu nefungující interdisciplinárnost podtrhuje. Jako jedno z možných řešení navrhl V. Soukup vypracování společného „kapesního“ etnologického slovníku, jehož hesla by byla stručně definována a byly by v něm nejen pojmy ryze etnologické a folkloristické, ale i antropologické. Tato myšlenka všechny přítomné velmi zaujala a dalo by se říci, že se stala i výstupem z terminologické konference (kromě plánovaného vydání sborníku, v němž budou otištěny všechny příspěvky, které ve Strážnici zazněly, společně se záznamem diskuse).

Klára Císariková

ČESTNÝ DOPROVOD NEBOLI BANDE-RIUM

Když letos 18. října skončila na Lukově 65. beseda u cimbálu Valašského souboru Kašava, zeptala se mne Lucie Uhlíková, kdy napíšu pro Národopisnou revui svůj příspěvek o letošním strážnickém festivalu. S tím jsem nepočítal. Ale protože jsem přišel k účinkování v pozoruhodném pořadu *Zločin a trest v lidové písni* (vymyslela ho L. Uhlíková, napsal K. Pavlišťik) jak slepý k houslím, to znamená velice lacino a skoro bez námahy, kývl jsem. Jakože ušetřený čas a invenci z příprav na zločin a trest věnuji Národopisné revui.

Karel Pavlišťik se mě na začátku našich dialogů na téma zločin a trest zeptal nadějně, zda zlaté časy travičství už minuly – když jsem nic takového nikdy nesoudil. Odvětil jsem, že neminuly, protože lidé se dnes netráví utrechem, ale jedovatými slovy; a potom ještě neuváženými sliby, to je můj případ – slíbím napsat cokoliv a účinkovat v čemkoliv, když vidím, jak je autor či pořadatel během příprav nešťastný. A jak se to blíží, tak „su nejaké otrávené...“. Co tam budu říkat? Do kdy to chcete napsat? Kolik to má mít řádků či znaků na stránku? O čem budu zase psát pořad dokola? Čte to vůbec někdo? Jaký je váš mail, ale já nemám u sebe tužku. Číslo mobilu? I fotky k tomu chcete? Každá otázka roste do problému oblundných rozměrů.

Moje žena mě však vždycky přesvědčí, že píšu rád a ještě raději mluvím na veřejnosti. Ano, mám rád pořady, do kterých mohu vstoupit. Nejpřitažlivějším takovým je kradení káčera o hodech – kdo z civilů se nebojí, že chytne ránu, nebo bude vynesena ze scény s rezervanou košilí, ten se vrhá do davu krojovaných sebrat káčera, aby se stal hrdinou večera. Co může být přitažlivějšího, než když divák svoje pozorování zakončí, aniž si to uvědomuje, vlastním účinkováním. Takových pořadů je každoročně třeba na festivalu ve Strážnici několik,

a zejména ten páteční ve skanzenu (autorské dvojice Hrdý – Hrňa) nám dává možnost zdravít i neznámé návštěvníky, kteří jsou vlastně známí, protože tu byli loni a předloni a vlastně odjakživa. Opakujeme si naše potkávání. Jak by ne, když opakování je matka moudrosti. To mne vede k dotazu, co nám přináší do života více: věci nové a překvapivé, nebo staré, které se opakují a na něž jsme zvyklí? Další takové potkávání vyhledáváme na strážnickém festivalu v místě zvaném Pod Šancama, kde každoročně během večera rozbalí několik mládenců housle za mohutnými jasany, aby v sobotu ráno mohli tvrdit, že hráli s Martinem Hrbáčem.

Na Horňáckých slavnostech jsou takovými pořady skoro všechna vystoupení, ale letos tam jedno přímo za tímto účelem stvořené předvedli Tonda Vrba a Martin Kuchyňka. Styl co na srdci, to jazyku jim sedí, a také hosté, vystupující vedle nich, byli několikrát sami překvapeni svojí otevřeností. Autory nic nevyvedlo z míry, ani vyzvánějící telefon. Ostatně, toto jsou ty chvíle, kdy můžeme odstříhnout od sebe mobil, ten útočný (vý)dobytek doby, aniž bychom se báli, že nám cosi uteče. Kdo neviděl bezprostředního Vrba a pohotového Kuchyňku, uteklo mu mnohem víc.

Velká nad Veličkou a Strážnice – to jsou ověřené bašty. Já jsem však letos navštívil také Kopaničářské slavnosti ve Starém Hrozenkově, slavnosti Vlčnovské, Dolňácké v Hluku a slavnosti v Kunovicích (tři jízdy králů vedle sebe a já k nim schválně nic neřeknu – protože každá jízda králů, která JE, je v dnešních podmínkách pohyblivým zázrakem). Zúčastnil jsem se však také ve Skornicích pohřbu letos už pátého vinaře, všichni umřeli během půl roku (a potom prý „kdo víno pije, teho ani sekeru...“, však to znáte). Sláveček byl svoidný. V roce 1958 se zúčastnil banderia ve Bzenci a pro mě byl zdrojem originální generační paměti: Jozífku, my jsme byli baráčníci, my jsme doma koňa neměli, ale otec mně tehdy říkali: „Slávečku,

Maxl Šalamún mají šimla Gydrana, to už je starý pán, ten bude hodný. Ničeho se neboj.“ Pouť to byla slavná a vyjeli jsme pohádkovým tempem. Jel jsem v páru s Janem, měl Franáckovu Dardu, taky starší dámu. Jak bůchl buben od muziky, buch a řach, tak Darda aj s devatenácti rokama našpónovala ocas do vodorovné polohy a můj kůň se tak lekl, že omládl o pár roků. Volal jsem: „Kamarádku, stoj!“ Ale nebyla to pravda. Oba koně valili bzeneckú uličkú Pod starým hradem a já jsem před očima viděl tři dni enom dlažbu. Tak to prý bude klidný koník, kam půjdem, tam půjdem. Jak uviděl kolotoč, to je ve Bzenci tradice, tak se jaksi nadzdvihl a ešče přidal. Jednému strýcovi, co tam prodávali kvašáky, aj sletěl klobúk. Jozífku, dáme si ešče po pohárku blondáčka nebo červenečka, protože já jsem nesletěl. Dom jsme jéli posledním vlakem a zpívali jsme jak čerti. Že to dobře dopadlo.

Podle starého zvyku Jaroslava Frolce z kostela na hřbitov nesli a do země spustili svobodní mládenci v krojích. Dě-

lá mně dobře, že jsem je k tomu nemusel přemlouvat.

Ale konečně k tomu banderiu... Letos jsem pomáhal organizovat dvě. Banderium je jízda králů s praporem, ale bez krále. A bez vyvolávání, ovšem tento atribut měníme podle potřeby. V Ottově slovníku naučném z roku 1902 (žádný jiný slovník výraz banderium nezná) se k tomuto heslu uvádí: „Z latinského prapor. Jízdní vojsko uherské, ozbrojený doprovod šlechticů. Dnes jízdní průvody, jež se v národním nebo slavnostním kroji účastní slavností.“

Současné naše banderium je jízda, navazující na dřívější čestný doprovod, složený z krojovaných jezdců na koních. Dostalo se ho Josefu II., pozdějšímu císaři, když v roce 1771 nocoval na kunovické faře, byl také vypraven na počest francouzského sochaře Augusta Rodina, když cestoval mezi Hodonínem a Kyjovem až na Horňácko začátkem minulého století. Dostalo se ho v červenci letošního roku také Břetislavu Rychlíkovi k oslavě jeho padesátin,

která se konala u větrného mlýna v Kuželově. Jedna novinářka z Prahy potom napsala vyznání, že režimní média a škola v ní od dětství pěstovaly nechut k lidovému zpěvu, takže si lidovou píseň upřímně zprotivila. Později začala tušit, že možná někde žijí lidé, kteří si klidně vyrazí v kroji nepovinně. Nu, každý jednou příleze po kolenou ke křížku. Jí se to stalo v Kuželově. Housle, zpěv, víno a slivovice, naprosto přirozeně nošené kroje a dlouhá veršovaná gratulace, kterou pro oslavence přednesli jezdci na koních – to znamenalo, že uléhala pozdě v noci jako omámená a propadla genui loci. Uminila si, že se na Horňácko vrátí. Jak by ne, bez návratů a jejich nejisté pravděpodobnosti bychom se neměli na co těšit.

Druhé naše banderium se letos konalo 6. září v Brně u příležitosti krajských dožíněk. Průvod byl dlouhý a v jeho čele jelo pět jezdců ze Skoronic. Není nic dokonalejšího, pokud jde o živé obrazy, než souhra mladého člověka a ušlechtilého zvířete. Souhra krojovaných jezdců a jejich barevných koní na pozadí kostela, opatství, secesních domů či pivovaru na Hlíkách. Volali:

*Hýlom, hálom! Horní, dolní,
domáci aj přespolní!
Vzácní milí hosté aj brněnští občané,
dožínky sú znamením, podzim vládu do-
stane!
Dožatá vždy byla slávou sklizně obilí,
kdy děvčata dožínkový věnec kvítím zdo-
bily!
Protože chléb vezdejší denně berem na
ruce,
děkujem vám, hospodáři, že držíte tradice!
Proto jedem do Brna v tomto našem prů-
vodu,
příznáme, že spíš na víno, nežli třeba na
vodu!*

Banderium je pro nás, bývalé jezdce ze Skoronic, kteří jsou na jízdě králů závislí, jakousi její náhražkou, protože jízda králů se koná ve Skoronicích jednou za deset let a v Kyjově na Slováckém roku



Banderium v Kuželově. Foto P. Popelka 2008.

v olympijském cyklu každé čtyři roky. Co pamatuju, tak jsem zaznamenal od roku 1958 až dosud celkem 15 banderí k různým slavnostním příležitostem. Byly to zejména padesátiny bývalých jezdců, zrežirované tak, aby oslavenci neměli tušení, že jim přijede popřát také kůň. Slávečkovi Frolcovi v roce 1991 vjel praporečník až do vinného sklepa.

Vždycky si při těchto oslavách vzpomenu na první fotografii (od Niederleho či Klvani) skoronické jízdy králů nebo banderia z roku 1896, zveřejněnou v časopise Moravské Slovensko, pod níž je text (mylný): „Svatební průvod ze Skoroníc.“ Mylný proto, že podle výsledků pátrání mého otce v matrikách, se v uvedeném roce ve Skoronících žádná svatba nekonal. Druhá nejstarší známá fotografie je z roku 1911. Je na ní šest jezdců, dýchá neskutečným dávnem, a já na ní přesto poznávám stařečky či prastářečky svých kamarádů, dnes už také bývalých jezdců; tak jsou ty rodové rysy silné. Od té doby až do roku 1943, kdy byla jízda králů obnovena mým otcem Vojtěchem Holcmanem, nikdo ve Skoronících jízdu králů a pravděpodobně také banderium nepořádal. Od roku 1943 až dodneška se konalo 30 jízd králů a 15 banderí.

Nejzásadnějším banderiem však pro celou poválečnou generaci jezdců zůstalo to kyjovské z roku 1969. Tehdy se měl konat Slovácký rok, ale okupace roku 1968 a následná normalizace tomu zabránily. Přesto jsme na koních jeli, i když bez krále. Šestnáct jezdců doprovodilo nově vysvěceného kněze, který přijel ze semináře z Litoměřic, z vlakového nádraží až na náměstí před kostel. Primice. Praporečník v čele průvodu nesl československý prapor místo klasického tureckého šátku na znamení, že doba byla pohnutá. Nevývolávali jsme nic, jeli jsme tiše. Špalíry diváků po celé Komenského třídě na nás mávaly, ale beze slov. Tisíce lidí stály u silnice a s nimi úplné ticho. Protest, vzdor. Stanovisko občanů Kyjovska k odpornému mezinárodnímu činu.

Měli jsme o čem při návratu polní cestou do Skoroníc přemýšlet. Až na mě – jel jsem tehdy poprvé a hned jak jsme vyjeli za Kyjov, tak kluci pustili koně do trysku. Po pár stovkách metrů mně spadl klobouk a můj kůň jak to viděl, tak prudce zastavil, ale já jsem mezi jeho ušima dál pokračoval v cestě... Ten pád mě postavil na nohy tak, že jsem následujících šestadvacet roků s koně nespádl a jízda králů se pro mě stala motivem.

A tak si v ty hluché roky, kdy nemáme jízdu králů ve Skoronících ani v Kyjově, uděláme banderium, abychom si ověřili, že kroje a jejich slavnosti jsou pro nás čestným doprovodem našeho života. Máme jim, a tedy i našim předkům, za co děkovat. Jak dokázali poskládat vedle sebe barvy košil, koženic, súkenic, kordulek, holínek, mašlí, suknic, fěrtůšků... Kroj je banderium, bez kterého by náš všední život neměl ten potřebný doprovod.

Josef Holcman

O ÚCTĚ, TENTOKRÁT K DĚTEM (OHLÉDNUTÍ ZA POŘADY DĚTSKÉHO FOLKLORU MFF STRÁŽNICE 2008)

Úvahu bychom také mohli nazvat filozofie účasti dětí na strážnickém festivalovém pódiu, či dětské interpreti. K úvaze na toto téma mě přivedly některé zážitky z Dětské Strážnice i z Mezinárodního folklorního festivalu Strážnice 2008.

Téměř šedesát let (od roku 1951) jsou samostatné pořady dětského folkloru na MFF samozřejmostí. O jejich významu nikdo, jak doufám, nepochybuje. A to zejména proto, že dětský folklor je součástí folklorních žánrů se všemi specifiky, které k němu patří. Ale jistě i proto, že se tak přirozeně uplatňuje generační návaznost, což v procesu uchovávání hodnot tradiční kultury je žádoucí a samozřejmě plyne z podstaty tohoto fenoménu. Festivalová setkávání mají při tom svou důležitou roli. Proto mají dětské pořady pevné místo v dramaturgické sklad-



Banderium v Kuželově. Foto P. Popelka 2008.

bě festivalu. Spoluvytvářejí historii festivalu. Jejich proměny v čase, a to v dramaturgické skladbě, v kompozici i ve výběru interpretů, jsou dokladem stále poučenějšího postoje k dětskému folkloru. I v tom je dosud nepojmenovaný, ale zřejmý význam strážnického festivalu.

Dětský folklor však nelze interpretovat bez dětí. Teprve s nimi dostává svoji skutečnou podobu a nic na tom nemění fakt, že si jej již neosvojují mezi sebou, ale že jim jej prostředkují dospělí, ať vedoucí souborů, či učitelé. Na nich záleží, zda se vybraný folklorní materiál potkal s vhodnou věkovou skupinou dětí, aby je bavil, aby si hrály a zpívaly s chutí, s radostí i z radosti. Aby je obohatil, aby se staly jeho nositeli, případně interprety. Ze strany vedoucích to předpokládá znalost obou – folkloru i dětí. V tom se, mimo jiné, odlišuje práce vedoucího dětského a dospělého folklorního souboru. Chce-li totiž choreograf dětských programů dosáhnout uměleckého účinku svých děl, musí dobře rozumět, čím

se liší děti různých věkových stupňů po stránce fyzické i psychické. Taková znalost je praktickou odpovědí na otázku, co mohou děti z folkloru interpretovat i kdo může být interpretem. Taková znalost zohledňuje dítě i diváka.

Byla jsem přesvědčená, že problematika výběru dětských interpretů i vztahu k nim je vyřešená. A přesto právě letošní festivalové skutečnosti mě přesvědčily o opaku. Jednak ve dvou pořadech Dětské Strážnice (hudební pořad a celostátní pořad) autoři připustili, aby na scéně účinkovaly děti, s jejichž věkem přirozeně souvisela naprostá absence dovednosti pohybovat se na scéně a být interpretem. Měly zapůsobit jen „roztomilostí“. Pro tuto volbu nemůže platit, že „někde se to naučit musí“, ani že „se to líbí“. Festivalové podium jistě není místem, kde se mají děti naučit mluvit, chodit, zpívat atd. Argument líbivosti snižuje úroveň festivalu.

Na MFF Strážnice 2008 v dětském pořadu *Až já budu velká, velký* sehrála

svoji negativní roli konferenciérka. Dala najevo nepochopení své role, tj. pomoci autorce tlumočit ideu pořadu. Současně nechutným způsobem snižovala lidskou důstojnost dětí, s nimiž vedla na scéně rozhovor. Konferenciérka si nemůže na scéně léčit vlastní problémy, či komplexy stereotypně kladenou otázkou, jakého chtějí mít děti v budoucnu partnera. Kdyby znala děti, věděla by, že v přání být dospělý je obsaženo dělat to, co dosud neumí nebo nesmí, a o tom byl pořad. Zatímco autorka pořadu vybrala děti, které už umí a dávají svým uměním tušit, že v budoucnu se v předváděné dovednosti jistě neztratí, konferenciérka tuto skutečnost nevzala vůbec na vědomí. Na jevišti, když se po otázce dověděla, že tomu malému talentovanému chlapci jsou teprve čtyři roky, se v jeho přítomnosti obrátila podbízivým tónem do hlediště větou, co že asi od něj můžeme čekat. Nebyl to bohužel její jediný trapný výstup. Povyšovala se nad děti, které na rozdíl od ní uměly, ale byly skromné, i když hrdé a vědomy se vlastní ceny a hodnoty.

V jiném pořadu na MFF jsme se setkali také s nevhodnou volbou dětských interpretů. Autoři přehlédli skutečnost, že interpret musí být schopen svojí dovedností dílo tlumočit. A samozřejmě je jedno, jedná-li se o interpreta dospělého, či o dítě. Tentokrát v pořadu *Rok na vsi* to byly děti v úloze verbířů, na což jejich dovednosti vůbec nestačily. Působily trapně a budily lítost, že je někdo dospělý k takové roli nutí.

Jistě, uváděné příklady byly ojedinělé, ale varující. Všechny vycházely z levné podbízivosti a zjednodušení, což jsou, bohužel, příznaky současného životního stylu, a proto hrozí nebezpečí módní vlny se snahou po napodobení. Všechny rovněž pramení z neujasněného postoje k dětským interpretům a k dětem. Snižují jejich lidskou důstojnost, a tím dětem ubližují. V 21. století snad víme, že dítě je člověk, a proto je hodno úcty. Rovněž jistě víme, že dětství je zvláštní úsek lidského života, a to nás vede k vyjasnění postoje dospělých k dětem. Jsou jim



„Bleší cirkus“ Juraje Hamara v pořadu *Dětský dvůr* na MFF Strážnice 2008. Foto L. Uhlíková.

bezpečnými průvodci a vzorem. Tedy měli by být! Pro folkloristy je pak spojení dítě a dětský folklor tou vzácnou vazbou, v níž se jedno bez druhého neobejde. No, zkuste chtít po dospělém, aby interpretoval dětský folklor! Samozřejmě může, ale bude to výpověď o něčem úplně jiném.

Všechny uváděné skutečnosti rovněž snižují úroveň festivalu. Pak je jen otázka času, kdy někdo vysloví požadavek vyloučit děti z účinkování na festivalu. Vína není na dětech, ale na nás dospělých. Proto považuji za důležité uvažovat o dětském folkloru a o jeho interpretech i v souvislosti s posledním ročníkem MFF ve Strážnici.

Alena Schauerová

HODNOTÍCÍ KOMISE MFF STRÁŽNICE V ROCE 2008

V rámci každého ročníku Mezinárodního folklorního festivalu Strážnice pracuje v průběhu festivalových dnů hodnotící komise, kterou na návrh programové rady MFF jmenuje ředitel Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici a jejíž činnost řídí předseda. Hlavním úkolem této komise je podat návrhy na udělení Ceny MFF Strážnice a čestného titulu Laureát MFF Strážnice podle směrnic k tomu stanovených NÚLK jako pořadající institucí. Tato ocenění uděluje ředitel NÚLK a jsou předávána před závěrečným ceremoniálem festivalu.

Cena MFF Strážnice se uděluje za výrazný tvůrčí autorský přínos při prezentaci folklorního materiálu (mohou být nejvýše dvě ceny v ročníku). V roce 2008 ji získala Magdalena Múčková, autorka pořadu *Písňovou zahradou*, za nápadité a působivé ztvárnění díla Vladimíra Úlehly. Čestný titul Laureát MFF Strážnice se uděluje souborům i jednotlivcům účinkujícím v daném ročníku za mimořádný přínos k prezentaci projevů lidové kultury (nejvýše pět titulů v ročníku). Z letošního Strážnice si jej odvezli: Jaroslav Kovářik

– za osobitý pěvecký projev v pořadu hanáckého Slovácka; skupina valašských odzemkářů – za vynikající taneční projev; soubor Malá Jasénka – za tvůrčí přístup a působivou interpretaci dětského folkloru; účinkující v pořadu *Museum vivum. Moravské Kopanice* – za skvělou autentickou interpretaci nehmotného a hmotného kulturního dědictví regionu a Petr Varmuža – za objevenou dramaturgii a zdařilou interpretaci lidových a duchovních písní. Ředitel NÚLK udělil letos mimořádně i čestné uznání Iloně Vojancové za ztvárnění masopustních zvyků v pořadu *Masopust držíme, nic se nevadíme*.

Hodnotící komise zpracovává po potřebě programové rady MFF a NÚLK také písemné hodnocení festivalu a jeho jednotlivých pořadů, které mají vyzdvihnout klady nebo upozornit na připomínky k jejich obsahu či realizaci. Z celkového pohledu patřil rok 2008 mezi velmi zdařilé nejen bohatstvím a pestrostí pořadů, vysokou uměleckou úrovní většiny programů, ale také počasím a návštěvností, a to zejména mladých lidí. Roste i návštěvnost rodin s dětmi, proto je potřeba rozvíjet pořady typu *Dětský dvůr*.

Vynikající atmosféra byla v sobotu ve skanzenu, autoři dobře pracovali s prostředím jednotlivých scén. Zvláště v prostředí moravských Kopanic se odehrávaly živé obrazy svatby, tanců, krojů, vyprávění, muziky, lidové výroby. Účinkující prezentovali svůj kraj přirozeně, pravdivě a právem získali titul Laureát MFF Strážnice.

Členové hodnotící komise nemají jednoduchou práci. Pořady v pátek, v sobotu večer a v neděli shlédli všichni členové. V čase, kdy se pořady překrývají, je zajištěna přítomnost alespoň dvou členů komise. Své názory projednávali na čtyřech zasedáních. Poděkování patří Pavlíně Čermákové, Danielu Drápalovi, Vlastimilu Fabišíkovi, Bohumilu Chochole, Lence Konečné, Petru Pinkasovi, Ludmile Tarcalové, Zdeňku Vejvodovi a Anně Grombířové – tajemnici festivalu.

*Jana Polášková,
předsedkyně komise*

XVIII. FESTIVAL HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ LIDOVÝCH MUZIK

Mezi hudebními festivaly pořádanými v České republice zaujímá uherskohradištský Festival hudebních nástrojů lidových muzik zvláštní a ojedinělé postavení. Je to dáno především vytyčením dramaturgie, která, jak uvádějí pořadatelé na svých www stránkách, sleduje základní myšlenku prezentace lidových hudebních nástrojů různých etnik, srovnávání společných znaků i rozdílů, zachycení různých fází vývoje nástrojů a jejich uplatnění v hudební kultuře. V rukách pořadatelů, kterými jsou Klub kultury Uherské Hradiště ve spolupráci s řadou dalších institucí, se ovšem nejedná jen o myšlenku, ale o naplněný a realizovaný koncept.

Letos se tento svátek hudby uskutečnil 10.–12. října a jak se stalo zvykem, jednotlivé pořady se konaly hned na několika místech, a jeden z nich byl dokonce mobilní. V pátek byl v zámečném sklepě Buchlovce reprizován pořad *Písňovou zahradou* připravený ke 120. výročí narození Vladimíra Úlehly Magdalenou Múčkovou již pro MFF ve Strážnici, kde získal Cenu festivalu. Některé společně účinkující měl páteční pořad *Hudba mezi kontinenty* realizovaný v kulturním zařízení v Míkovcích a sobotní galaprogram festivalu s názvem *Na strunách rovnoběžek*. Mluvené průvodní slovo galaprogramu znělo tradičně z úst Jana Rokyty, který na pódium uherskohradištského Klubu kultury postupně uvedl hornáckou cimbálovou muziku Petra Mičky, dudáka Lindsaye Davidsona z Velké Británie, hráče na kentele a sitár Jiřího Mazánka, Tam-tam orchestru s excelentními brazilskými rytmy, sólového instrumentalistu na didgeridoo Ondřeje Smeykala a lidovou hudbu Očován z Očové, která galaprogram uzavřela. Večer však pokračoval zábavou u CM Cífra a CM Petra Mičky. Diváci tak měli možnost vzájemně prodiskutovat a ocenit neobyčejný hudeb-

ní zážitek, který přinesl galaprogram připravený Janem Maděričem. Nedělní plavba muzikantskou lodí Danaj po řece Moravě přerušena hudební zastávkou na uherskoostrožském zámku, kde se v atriu představila CM Mladí Burčáci a účastníci dětské hudební dílny Mužičky 2008, pořádané Národním ústavem lidové kultury, pokračovala šťastně až do Strážnice. Zde se v zámecké expozici hudebních nástrojů z Čech, Moravy a Slezska uskutečnil závěrečný pořad festivalu *Pískej si, pískej, ať jsi kdekoliv*, připravený Jaromírem Nečasem a Jiřím Plockem. Jak napovídá název, autoři se zaměřili na vybrané píšťaly a další exotické dechové nástroje, s jejichž komentovaným popisem, doplněným živými i reprodukovаныmi ukázkami, proletěli během devadesáti minut téměř celý svět. Naplnili tak dramaturgický záměr letošního ročníku, kterým byly lidové nástroje národů světa. Nezbývá, než se těšit, s čím nás pořadatelé překvapí zase za rok.

Jan Blahůšek

SOCIOLOGICKÝ ČASOPIS 43, 2007, č. 1, 274 s.

Neobyčejný rozvoj sociálních věd ve 20. století, spojený s výzkumem kultury a způsobu života národních, regionálních, profesních a dalších komunit v Evropě, podnítil dlouhou řadu diskusí, reflektujících antropologicko-etnologicko-sociologický diskurz. O nutnosti neustálé konfrontace dosažených výsledků zkoumání a hledání nových paradigmat svědčí u nás už první český nástin dějin antropologie (Niederle 1889) a zejména evropské etnologie (Kovář 1891). Přestože z důvodu vnějších tlaků byla často preferována především „národní etnografie“, dochází i u nás od konce 20. století k hlubší proměně epistemologických a metodologických principů bádání, k proměně obsahu užívaných

pojmu, popřípadě k diskusi o institucionálním zabezpečení výchovy nových badatelů (např. Český lid 2004, Slovenský národopis 2002). Proto by neměl ujít pozornosti etnologů obsah prvního čísla 43. ročníku Sociologického časopisu.

Editoři (Yasar Abu Ghosh, Jakub Grygar, Marek Skovajsa) v úvodu nazvaném *Zaostřeno na etnografický výzkum* konstatují, že většina zde publikovaných příspěvků chápe sociální antropologii jako empirickou sociální vědu založenou především na etnografickém výzkumu. Studie a články vznikly na výzvu editorů, obsahující časové a prostorové vymezení („postsocialismus“) s důrazem na výzkumné metody oboru. V této souvislosti mají editoři na mysli schopnost „přímět jinak abstraktní kategorie uvažování o společnosti k tomu, aby na sebe vzaly konkrétní materiální podobu“ (s. 9).

Vstupní stať Ch. Hanna (Institut Maxe Plancka pro sociální antropologii Halle/Saale) *Rozmanité časové rámce antropologie a její budoucnost ve střední a východní Evropě* poukazuje na trvalý přínos národopisu pro poznání společnosti střední a východní Evropy. V současné době je pro Hanna do určité míry prioritou etnografický výzkum transformací v bývalých socialistických zemích, s nímž se až dosud etnografové transformace nevyrovnali. Z metodologického hlediska je závažný jeho názor, že proti Malinowského evolutionismu „možnost změny musí být trvale předpokládána a kontinuita se bude jevit jako výjimka spíše než pravidlo“ (s. 21).

Na stať Ch. Hanna nepřímou navazují články zachycující poměrně výjimečné empirické sociálně antropologické výzkumy. K nim patří i esej J. Skupníka *Světy za zrcadlem* pojednávající na základě výzkumu romských osad na východním Slovensku o otevřeném a uzavřeném systému života odlišných etnik. První znamená kulturně sociální vzestup a společenské ocenění, druhý etnicky hierarchizovanou a segregovanou komunitu.

Teprve pak následují přímé ohlasy na Hannovu úvodní stať, v níž badatel konstatuje, že za dané politické konstelace v socialistických zemích se většina národopisců zaměřila na místní a regionální specifika. Píše, že „domorodí etnografové“ se také, někdy vědomě, „dostávali do vleku příslušného národního hnutí. Jejich převládající časový modus byl určen tímto politickým kontextem: posláním národopisců bylo především popisovat rolnickou kulturu, ježto byli přesvědčeni, že v neposkvřeném prostředí předindustriálního venkova lze najít podstatné rysy jejich národa“. Nezavrhuje tyto výzkumy, ale upozorňuje na poměrně malý zájem o výzkum postkomunistických proměn, v nichž by byly reflektovány důsledky socialistických rurálních revolucí, včetně jejich lidských i morálních obětí. Nápravu vidí ve spojení badatelských sil etnologie a sociální antropologie, kdy by se „autoři nespokojení se starým nacionalisticky orientovaným paradigmatem“ pokusili vytvořit oborovou spolupráci. V závěrečném příspěvku diskuse na téma „Sociální antropologie a národopis: partneři nebo rivalové?“ píše, že už nyní dochází ke stírání hranic mezi žánry, protože někteří sociální antropologové si víc všímají lokální historie a mnozí národopisci si osvojují nové teorie a vzdávají se estetizace vlastní kultury (s. 216). K námitkám etnologů vyškolených na západních univerzitách uvádí: „Eticky je více žádoucí respektovat čeho dosáhly existující akademické komunity, a snažit se na to navázat, než je odsunout stranou a prosazovat západní hegemonii“ (s. 219).

Významné je, že zmíněné diskuse se zúčastnili sociální antropologové a etnologové z Bulharska, Srbska, Polska, Maďarska, Anglie, Slovenska a z České republiky. M. Benovska se v příspěvku *Antropologie a příbuzné disciplíny. Pohled z Bulharska* v mnohém shoduje s Hannem. Konstatuje však (shodně se zkušenostmi z dalších postsocialistických zemí), že lidé se zkušenostmi ze studia na amerických,

popř. anglických univerzitách, kteří se vrátili do postkomunistických zemí, zde nenašli odpovídající vědecké prostředí, a usilovali o zřízení samostatných antropologických oborů. Při tom zkušenosti „domorodých etnografů“ měly blíž k evropské etnologii, a proto změna etnografie na etnologii nebyla v podstatě změnou oborových paradigmat, nýbrž jen jejich upřesněním v akademickém kontextu. Obdobně vyzněly i dřívější diskuse v Českém lidu po roce 1991.

A. Bošković v příspěvku *Mezi etnologii a antropologií: perspektivy z bývalé Jugoslávie* oceňuje přínos Hanna k porozumění etnologům v bývalé východní Evropě (i když pojem „východní“ může být někdy chápán značně pejorativně). Zdůrazňuje, že etnologii a antropologii nepovažuje za totožné obory, nýbrž jen za úzce spřízněné. Připomíná také významné osobnosti chorvatského národopisu M. Gavazziho a B. Brataniće (spoluzakladatele časopisu *Ethnologia Europae*), kteří měli velký vliv na jugoslávský národopis až do osmdesátých let 20. století.

Polský badatel M. Buchowski v článku *Několik ponaučení z významu historie v historii středoevropské etnologie* souhlasí s Ch. Hannem, že spolupráce mezi etnologem a antropologem je možná i na půdě jedné katedry. Poznává, že v mnoha případech čtou tytéž knihy. Zdůrazňuje význam historie, která byla významnou složkou polské etnologie (připomíná S. Poniatowského či K. Moszyńského, v poválečném období J. Bursztu), avšak odmítá názor, že „východoevropané“ se věnovali a věnují pouze „národní“ etnografii. Byla provedena řada velkých mezinárodních výzkumů, výzkumů dělnictva nebo masové kultury, avšak nepochybně proto, že většina prací je v národních jazycích, nejsou v západních zemích známy. Mnohé z toho platí i pro československý národopis v druhé polovině 20. století. Zajímavý je i postřeh maďarského sociálního antropologa D. Kalba, který v příspěvku *Cesta do post-kolonie: proč*

nás folkloristika nezachrání, uvádí, že je omyl zavádět ve východních zemích samostatné antropologické instituce, neboť ty jsou ve střední a východní Evropě již etablované. Hlavní pozornost pak věnuje Hannově monografii o socializaci a post-socialistické transformaci v maďarské vesnici Tázlár, kde postrádá odkaz na globální procesy druhé poloviny 20. století, které jsou s ostatním světem v podstatě podobné. Domnívá se, že Hannovo pojetí antropologie na soudobou sociální změnu je málo kosmopolitní.

Článek J. Podoby do jisté míry navazuje na diskuse o nových metodologiích a paradigmatech slovenské etnologie, jak probíhají například v časopise *Slovenský národopis* nebo *Národopisné informácie*. Pod názvem *Sociálna antropológia v stredovýchodnej Európe: intelektuálna výzva alebo anachronizmus?* se přimlouvá za „institucionálně zakotvenie sociálnej antropológie v kontexte stredoeurópskych a východoeurópskych akademických inštitúcií“ (s. 180). Příspěvek D. Z. Scheffela, českého badatele působícího v Kanadě, se zabývá etikou vědecké práce v antropologii, zejm. v souvislosti s převzetím pasáže jeho studie českým antropologem Ivo Budilem (ten autorovi v závěru časopisu odpovídá).

Obsah článku P. Skalníka *Dávám jednoznačnou přednost sociální antropologii* jakoby zároveň odpovídal nejenom Ch. Hannovi, ale i M. Benovské, která konstatovala, že etnologové, kteří se vrátili po pádu komunismu ze západoevropských působišť, nenacházejí doma akademické (především univerzitní) prostředí a usilují o budování samostatných antropologických pracovišť. Skalník spoluprací příbuzných oborů, jak ji doporučuje Hann, pokládá za utopii. Za možnou, ale obtížnou syntézu tradičního národopisu a sociální antropologie pokládá v příspěvku *Odpořádání Chrise Hannovi* britský antropolog M. Stewart. Jiný pohled přináší Z. Uherek svým inspirativním přístupem v článku *Národopisci a sociokulturní antro-*

logové v měnícím se českém prostředí. Konstatuje, že ke komplexnímu rozboru proměn českého národopisu zatím nedošlo, ale že antropologický a národopisný přístup si u nás nikdy nebyly příliš vzdáleny. Zcela jsem nepochopil bonmot, že národopisci nejsou nebo jsou vzácní a že „kvalitní antropologická terénní práce přinese i data takového typu, jaká sbírali národopisci“ (s. 202). Stejně jako Hann také Uherek upozorňuje, že etnologický výzkum postkomunistického období je třeba zařadit do širších souvislostí a stále odvolávání se na překonávání komunismu je zavádějící.

Ke Skalníkovu názoru na nutnost budování samostatných akademických pracovišť sociální antropologie se přiklání K. Verderyová ve stati *„Frangloamerická“ antropologie a východoevropská etnografie: vyhlídky na syntézu*. Domnívá se, že Hannova optimistická vize syntézy mezi západními a domácími antropologiemi není dost reálná a že národní antropologie ve střední a východní Evropě budou stejně různorodé, jako je tomu uvnitř „frangloamerické“ antropologie samotné.

V závěru Ch. Hann v článku *Odpořádání: nikoli nevyrazný hybrid, ale partnerství, které má říz*, uvádí, že antropologové mohou nalézt v pracích národopisců leccos hodnotného a že konsolidace smíšených kateder a ústavů může přispět k překonávání existujících rozdílů. Proti Skalníkovi konstatuje, že nelze znevažovat práci národopisců: „...různorodé intelektuální komunity národopisců nejsou o nic méně legitimní než různé programy přicházející zvenčí“ (s. 218). Podle Hanna „budoucnost antropologie ve střední a východní Evropě spočívá ve sjednocených katedrách nebo ústavech, které naváží na existující základy v oblasti etnografie/etnologie/folkloristiky“ (s. 219). Neméně inspirativní je oddíl poměrně rozsáhlých recenzí, zabývajících se sociálně antropologickými pracemi s různými tématy územně vymezenými střední a východní Evropou.

Josef Jančář

JOSEF JANČÁŘ – JAN KRIST: NÁRODOPISNÉ SLAVNOSTI A FOLKLORNÍ FESTIVALY V ČESKÉ REPUBLICE. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2007, 181 s.

Autory obsáhlé publikace, reprezentativní vzhledem i obsahem, jsou osobnosti, lze říci prvoplánově povolané, celoživotně spjaté a výrazně ovlivňující vývoj kauzy, o níž v uvedené publikaci pojednávají. Emeritní ředitel Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici Josef Jančář i jeho současný ředitel Jan Krist tak v podstatě od sedmdesátých let 20. století až dosud činí na domácí půdě svou bezprostřední účastí na formování odborné i společenské podoby největšího českého folklorního festivalu MFF Strážnice a na půdě zahraniční pak činností vyplývající z jejich postavení v mezinárodní organizaci CIOFF. Kniha je výstupem projektu, který ukládal autorům jak vytvoření pramenné základny využitím dokumentů historických, odborné literatury, fotografické i filmové dokumentace, tak zhodnocení a dokumentaci soudobých folklorních festivit.

Úvodní kapitola rekapituluje v makrosociálním kontextu výrazné stránky procesu, v němž se v průběhu 19. a 20. století „skutečně kultura a způsob života vesnice a malého města vyvíjely a proměňovaly“. Pohled na tento vývoj a proměny, které přinesl, obsahují kapitoly Počátky využívání folkloru v kulturním životě společnosti, Využívání folkloru v první polovině 20. století a Folklorismus v druhé polovině 20. století. Kapitola s názvem Novodobé festivity – folklorní festivaly je rozčleněna podle regionů, v nichž se festivaly v České republice konají. Předposlední kapitola je věnována osobnostem souborového a festivalového folklorismu. Aktuální stav na půdě domácí i zahraniční pak zasvěceně mapuje závěrečná kapitola věnovaná péči o lidovou kulturu jako o nehmotné kulturní dědictví. Významnou součástí obsahu publikace je obsáhlý výběr literatury, seznam

fotografií a anglické a německé resumé. Nápaditá grafická úprava prezentující 198 vyobrazení sympaticky znásobuje vypovídací hodnotu textu a dodává publikaci vzhled vsutku reprezentativní.

Úkolem těchto řádků není podávat zevrubné hodnocení. Jejich úkolem je podat informaci o tom, že Národní ústav lidové kultury předkládá odborné i široké kulturní veřejnosti dílo, které výrazně přispívá k bádání o soudobém českém folklorismu s jeho aspekty ovlivňujícími jak vývoj tradiční lidové kultury, tak i formování novodobé české kultury a společenského života vůbec. Jančářova a Kristova publikace je ale také výzvou k dalšímu studiu problémů, jejichž řešení naléhavě evokuje.

Karel Pavlišťík

PAVEL SVOBODA: ZPĚVY VÁNOČNÍ EVROPY. Praha: Triton, 2007, 224 s.

Na knižním a hudebním trhu nalezneme řadu zpěvníků a zvukových



nosičů s podtitulem „neznámější a nejkrásnější české a moravské koledy“. O to víc je potěšitelné, že u nás vycházejí publikace zaměřující se na vánoční koledy nejen domácí, ale i evropské provenience, a umožňují tak zpěvákům a posluchačům rozšířit si své znalosti.

Asi málokdo by očekával, že autorem publikace *Zpěvy vánoční Evropy* je muž, kterému je hudba více koníčkem než profesní náplní. Pavel Svoboda (1962) je totiž právníkem s rozsáhlým akademickým vzděláním a bohatou praxí. Dnes přednáší jako docent pro obor evropské právo na Právnické fakultě UK a je velvyslancem ČR u Rady Evropy ve Štrasburku. Právě studia práv v zahraničí mu paradoxně umožnila lépe proniknout do oblasti vánočních písní jednotlivých národů a seznámit se tak se zahraniční produkcí. V případě evropských koled mohl pokračovat ve shromažďování, kterým se zabýval již řadu let předtím. *Zpěvy vánoční Evropy* nejsou totiž jeho prvním počinem v této oblasti. Již v roce 1992 vyšly *Zpěvy doby vánoční*, které vybral a uspořádal s odbornou spoluprací Jaromíra Gelnara. Zatímco dřívější edice je zaměřena na koledy české, moravské a slezské, tato práce nás seznamuje s koledami evropských národů; ve všech attributech však navazuje na tu první.

Zpěvy vánoční Evropy nejsou malým zpěvníčkem, nýbrž velkoryse vypracovaným zpěvníkem formátu A4, navíc s vhodně výtvarně řešeným obalem obrazu Klanění tří králů od Hieronyma Bosche. Posloužit má především praktickým hudebníkům, což napovídají nad notovou osnovou doplněné akordové značky jako možný návod harmonizace. Zpěvník obsahuje 177 písní téměř ze všech evropských zemí (snad jen kromě některých států bývalé Jugoslávie, malých států typu Lichtenštejnska a městských států). Jsou řazeny podle jazykových oblastí od románské přes anglosaskou, skandinávskou a pobaltskou až k jazykům východní Evropy a Balkánu. Jedinou výjimku tvoří písně americké

provenience, které autor připojil k anglickým především proto, že jsou dnes tyto písně živé i v Anglii. Problematika cizojazyčných textů jednotlivých písní je řešena textem v původním jazyce a jeho českým přebásněním. Pouze u slovenských koled nebyl pro dostatečnou srozumitelnost pořízen překlad a u třech maďarských koled byl použit překlad slovenský. Možná ještě u ruských, řeckých a jedné kyperské koledy mohl být uplatněn fonetický přepis jinak správně uvedeného originálního textu pro ty, kteří neovládají azbuku a řeckou abecedu. Překladů se vedle Pavla Svobody zhostili také další – Daniel Henych, Petr M. Lutka, Jaromír Plíšek a Pavel Fischer. Samotná překladatelská práce bezpochyby nebyla snadná, vždyť vyprávět 177 „stejných“ příběhů není vůbec jednoduché. Jako celek však na mě působí vyváženě, jistě v tom do značné míry hraje roli právě ona textová monotematicnost vycházející z biblického obrazu narození Spasitele. U téměř poloviny písní je připojen také krátký komentář o jejich genezi. Jak je patrné, jedná se tedy o syntetickou práci, která se opírá o dosud vydané zahraniční publikace (autor uvádí celkem 56 položek). Zpěvník je na konci doplněn o seznam pramenů, tematický rejstřík a abecední seznam písní podle českých názvů. Závěrem je také nutno ocenit přístup nakladatele, díky kterému mohl být tento zpěvník, který nemá komerční ambice, vydán.

Publikace Pavla Svobody je určena všem (hudebníkům, upravovatelům aj.), kteří aktivně provozují hudbu, ať už na jakékoli úrovni. Je pro ně výbornou pomůckou při hledání vhodného a málo známého materiálu k dalšímu zpracování. V návaznosti na tuto skutečnost pak může obohatit i širokou posluchačskou obec. Ačkoliv zpěvník vznikl výběrem z řady zahraničních i domácích prací, jeho uvedením na trh se sám stal pramenem a cestou k hlubšímu poznání vánočního repertoáru Evropy.

Petr Číhal

METODĚJ BAKALA: VALAŠSKÉ PÍSNĚ. K tisku připravili L. Uhlíková, A. Bařinka a E. Kočičková. Zlín: SPLK Kašava ve spolupráci s Etnologickým ústavem AV ČR – pracoviště Brno, 2005, 431 s.

Sbírka obsahující písně z devatenácti obcí Valašska a luhačovického Zálesí pochází ze sběru Metoděje Bakaly, bratra známého dirigenta a skladatele Břetislava Bakaly. Pro zájemce o valašský hudební folklor tato edice znamená zpřístupnění dalšího dosud nepublikovaného materiálu, i když tato národopisná oblast si na nedostatek tištěných písní určitě nemůže stěžovat. Právě z Valašska pocházejí nejstarší regionální písňové edice. Už v roce 1873 vydal *Kytici z národních písní moravských Valachů* F. J. Koželuha. O rok později spatřila světlo světa sbírka F. Bayera z prostředí města, Rožnova pod Radhoštěm, nazvaná *Radhost*, tentokrát jen s texty. Po souborných sbírkách sběratelů a editorů 19. století, v nichž je Valašsko rovněž zastoupeno, vydal E. Peck sbírku *Valašské písně a říkadla s nápěvy do textu vřaděnými*, dva roky po první Bartošově sbírce z roku 1882, v níž najdeme zápisy ze sběratelovy rodné obce Mladcové. Také moderní dvousvazková sbírka K. Vetterla z let 1955 a 1960 (*Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*) věnuje pozornost tomuto národopisnému regionu. Následovala po pěti dílech sbírky J. N. Poláška a A. Kubeši (*Valašské písníčky*, 1941–1944).

Recenzovaná edice, zpřístupňující dalších pět stovek písní, je poněkud odlišná. Představuje kompletní sběratelské dílo jednoho sběratele, pedagoga, který většinu života působil na Valašsku a tuto oblast a jeho písně dokonale poznal a vydatně vysbíral. Zápisy pocházejí z jednoho údobí – byly pořízeny v roce 1946 a dlouhá léta ležely v archivu někdejšího Státního ústavu pro lidovou píseň, kam ji sběratel v roce 1949 předal. Zaslouhou editorů se dostává tato sbírka v úplném rozsahu do rukou zájemců,

zvláště členů souborů. Její poslání je především praktické, čemuž odpovídá i způsob zpracování. Nenajdeme zde tedy vybavení obvyklé u kritických edicí, ale především spoustu písňového materiálu různého druhu.

Proti obvyklému, nejrozšířenějšímu způsobu zpracování edicí, který spočívá na výběru písní – buď umělecky cenných, typických či jinak zajímavých a osobitých, jde v tomto případě o sbírku, kde je publikován celý sebraný materiál bez ohledu na jeho hodnotu, úplnost apod. Edice poskytuje nejen množství materiálu pro různá použití, ale také pohled na sběratelskou aktivitu jednoho sběratele, dokládá způsob práce při terénním výzkumu lidového zpěvu. Sběratel M. Bakala vytvořil skupiny písní podle obsahu nebo funkce, ne však zcela důsledně a úplně, a proto editoři jeho způsob řazení nepřevzali. Nicméně některé původní skupiny písní zůstaly zachovány. Mimo koled a vánočních her lze ve sbírce najít např. vojenské písně, písně o polních pracích, o pastevectví, halekačky, písně ponocného atd.

Orientaci v materiálu umožňují rejstříky – podle lokalit a podle textového incipitu. Další už je možné jen po prostudování tohoto množství písňového materiálu. Výběr se nabízí skutečně široký, k pozitivům patří poměrně četné zastoupení písní pro děti, které se obvykle do písňových sbírek zařazují spíše výjimečně. Zápisy obecně rozšířených písní, jejich méně známých verzí i skutečných uměleckých výtvorů nabízejí v bohaté míře podněty a inspiraci nejen pro soubory či další zájemce v regionu, ale i pro všechny milovníky valašských lidových písní.

Marta Toncrová

REEDICE „ŽIVÉ PÍSNĚ“ VLADIMÍRA ÚLEHLY

Po bezmála šedesáti letech se veřejnost dočkala opětovného vydání monografie *Živá píseň*, již paradoxně botanik

– profesor brněnské univerzity RNDr. et PhDr. Vladimír Úlehla (1888–1947), přispěl k obohacení národopisného bádání (nejen) oblasti Strážnicka, ale zároveň uvedl v život vzácný inspirační pramen pro následující generace, které se pohybují na poli stále se vyvíjející a proměňující – živé – lidové písně (první vydání této Úlehlovy práce je datováno rokem 1949, tedy již in memoriam).

Druhé vydání Úlehlovy monografické sbírky je reprint, tedy totožné s prvním co se týká textové stránky, notových partů, kompletních textů písní, portrétů jednotlivých nositelů lidových písní a srovnání příbuznosti jednotlivých písní, jak byly zachyceny ve Strážnici a jiných regionech Moravy, Čech a Slovenska. Úlehla zde srovnával materiál se čtyřadvaceti písňovými sbírkami, z nichž mnohé nabyly nemenšího věhlasu a vážnosti než jeho monografie (např. sbírka Bartošova, Sušilova). Doplněním původního vydání z roku 1949 je ediční poznámka Magdaleny Múčkové a multimediální CD *Písňovou zahradou* – velmi zdařilé novum tohoto reprintu.

Impulsy k opětovnému vydání *Živé písně* v roce 2008 byly v podstatě dva: jednak 120. výročí narození jejího autora Vladimíra Úlehly, jednak dvacetileté jubileum strážnické CM Danaj. Citlivý výběr písní a jejich kvalitní úprava daly vzniknout zajímavému hudebnímu projektu *Písňovou zahradou*, jehož součástí byl rovněž stejnojmenný pořad prezentovaný téhož roku na MFF ve Strážnici. O jeho nepochybném úspěchu svědčí fakt, že získal Cenu festivalu.

Multimediální nosič je opravdu pestřý. Vedle šestnácti zvukových stop zachycujících pozoruhodné nápěvové a textové varianty či praktického srovnání jednoho písňového typu tradovaného v různých regionech v podání CM Danaj, jejich sólistů a hostů, obsahuje také nahrávku pěveckého duetu lidové písně za klavírního doprovodu V. Úlehly, pořizenou před rokem 1947. Součástí nosiče je i detailní životopis autora monografie doplněný o fotogalerii, bib-

liografii, rukopisy notací a přehled článků publikovaných samotným Úlehlou. Velmi přínosným je soubor všech 250 písní v podobě elektronické prezentace, jenž slouží k pořízení ucelené představy o jednotlivých nápěvech. Nosič je doplněn ještě informacemi o celém projektu, činnosti CM Danaj a celé multimédium uzavírá bonusová ukáзка Úlehlovy klavírní improvizace.

Zbývá pouze dodat, že reprint *Živé písně* edičně připravila Magdalena Múčková a vydala Cimbálová muzika Danaj ve spolupráci s Národním ústavem lidové kultury ve Strážnici.

Petr Horehled'

JAN POLÁČEK: SLOVÁCKÉ PĚSNIČKY 1. – 4. díl. Brno: František Šalé – Albert, 2008.

V roce 1936 připravil dlouholetý člen Slováckého krúžku v Brně JUDr. Jan Poláček k tisku sbírku 250 slováckých písní, kterou nazval *Slovácké písničky*. Zpěvník pak ještě v témže roce za výtvarné spolupráce dalšího z významných členů brněnského krúžku, akademického malíře Františka Hlavici, jenž vytvořil kresbu na obálku, Slovácký krúžek vytiskl v brněnské Občanské tiskárně vlastním nákladem. Úspěch tohoto vydavatelského počínu byl takový, že krúžek musel vzápětí přistoupit k druhému vydání.

K sbírání vedla Poláčka obava, aby písně, které v krúžku ožívají, neupadly do zapomenutí, „*když jejich milovníci nebo objevitelé Brno opustí*“. Proto se podle něj „*již dávno jevila snaha, aby písně zpívané v Krúžku byly věrohodně zaznamenány a pro dorost uchovány*“. Zpěvník pak nevznikl „*prostým výpisem libových písní z velkých sbírek, ale dlouhodobým bedlivým studiem písní, přenášených našimi [= krúžkařskými] zpěváky*“. Poláček přitom v předmluvě k prvnímu vydání zdůrazňoval, že se

v krúžku až úzkostlivě dbá na to, aby se písně zpívaly „*správným lidovým přednesem*“, což bylo pro autenticitu jeho zápisů velmi důležité.

Sběratel, povzbuzen tímto úspěchem, začal připravovat nové díly. Do roku 1947 tak mohl krúžek vydat další tři zpěvníky. Tyto díly již nesou přímo v názvu, že písně v nich obsažené byly sbírány převážně v krúžku: Zatímco na obálce prvního svazku je zdůrazněno, že zpěvník „*vydal Slovácký krúžek v Brně*“, u dalších tří pak je to již skutečnost, že jde o „*Slovácké písničky Slováckého krúžku v Brně*“.

V předmluvách ke třetímu a čtvrtému dílu ovšem Poláček zdůrazňuje, že písně v nich obsažené sbíral i jinde než jen v brněnském krúžku. Vyzvedává přitom svoji spolupráci se Slováckými krúžky ve Strážnici, Svatobořicích, v Dolních Bojanovicích, Moravské Nové Vsi, Mikulčicích, v Těšicích, ve Tvrdonicích a v Ostrožské Nové Vsi a hovoří rovněž o tom, že písně sbíral také od vynikajících zpěváků v Hluku, Kunovicích, Hrubé a Malé Vrbce, v Hroznové a Tvarožné Lhotě, v Petrově a v Újezdci. Některé své zpěváky ovšem vyvádí Poláček z anonymity teprve v sedmém díle své sbírky, kde na ně vzpomíná s „*obdivem a vděčností*“. Sběratel, který se považoval za Strážničana, samozřejmě na prvním místě uvádí své strážnické zdroje – Marii Možnarovou-Procházkovou, Josefa Cundrlu a Františka Vajčnera, dále pak Štěpána Bačíka z Tvarožné Lhoty, Josefa Petratura-Antošů z Blatnice pod sv. Antoníčkem, Kateřinu Kovaříkovou a Josefa Blahu z Ratiškovíc a Marii Košťuřkovou z Petrova.

Další tři svazky, které Poláček připravil k tisku, však již péči krúžku vyjít nemohly. Po komunistickém převratu v roce 1948 krúžek přišel o právní subjektivitu samostatného spolku, vydávat tiskoviny mimo oficiální nakladatelství ostatně ani nebylo možné. Celé edice se tedy ujalo nakladatelství Orbis. V těchto dalších dílech pak již Poláček vycházel zejména z terénních sběrů při-

mo v jednotlivých slováckých regionech. Pátý díl tedy vyšel v roce 1949, šestý v roce 1950 a sedmý, označený jako Doplňky, až v roce 1960. Tento poslední zpěvník pak byl plodem spolupráce Jana Poláčka s brněnským Ústavem pro etnografii a folkloristiku ČSAV a obsahuje až na výjimky jeho záznamy učiněné po roce 1948.

Celkově vyšlo ve všech Poláčkových dílech impozantních 1670 písní. Sběratel si nekladl za cíl vydat tuto písňovou sbírku pro účely vědecké, nýbrž „ze snahy zachovati písně dosud z převážné většiny vůbec nezaznamenané, nebo písně zaznamenané neúplně, či nesprávně“. Písně roztřídil podle druhů i podle národopisných oblastí. Písně zapsané v krůžku zařazuje pouze podle jednotlivých slováckých podregionů, kde sbíral v terénu, přiřazuje i lokalitu, bližší určení v některých případech přidává v druhém vydání jednotlivých dílů. Ve sbírce ovšem chybí údaje o tom, kdy a od koho sběratel píseň zapsal a při jaké příležitosti. Cenná je jeho snaha o zaznamenání hudebních variant jednotlivých písní. Důležitá je i skutečnost, že mezi Poláčkovými sběry se objevuje řada zápisů, které nejsou obsaženy ani ve starších písňových sbírkách.

Poláčkova sbírka tedy ve své době byla a stále zůstává mimořádným sběratelským počinem, k němuž se všichni, kteří se slováckou písní jakkoli zabývají, stále znovu a znovu vrací. Tyto návraty však byly ztíženy tím, že v posledních desetiletích byla edice beznadějně nedostupná. Od jejího posledního vydání totiž uplynulo již více než padesát let. V roce svého stého výročí se proto Slovácký krůžek v Brně rozhodl tuto skutečnost alespoň částečně napravit a ve spolupráci s nakladatelstvím František Šalé – Albert a se svolením sběratelova syna a dalších dědiců vydal reprint prvních čtyř dílů. Ten je v prvním díle rozšířen o studii *Slovácké písničky, Jan Poláček a Slovácký krůžek v Brně*, pojednávající o okolnostech vzniku sbírky i osudech jejího sběratele. Zbývající dí-

ly, které již Slovácký krůžek v Brně sám vydat nemohl, budou předloženy veřejnosti při jiné příležitosti. Sbírkou měla slavnostní promoci na koncertě ke 100. výročí založení Slováckého krůžku v Brně 8. 11. 2008 v sále brněnského Stadiónu, kde také zazněla dedikace reprintu „krůžkařské generaci třicátých a čtyřicátých let 20. století“, která se spolu s Janem Poláčkem zasloužila o to, aby mnohé z písní tehdy zpívaných zůstaly zachovány i pro budoucí generace.

Václav Štěpánek

DAGMAR KLÍMOVÁ. BIBLIOGRAFICKÁ PŘÍLOHA NÁRODOPISNÉ REVUE Č. 21. Sestavila Jana Pospíšilová ve spolupráci s Helenou Beránkovou. Strážnice: NÚLK, 2007, 35 s.

Dalo by se povědět: očekávaná publikace. Očekávaná těmi, kteří v roce 2006 přivítali jubilejní sborník *To všechno jsem já. Ohlédnutí při příležitosti osmdesátin folkloristky Dagmar Klímové*, vydaný Evou Koudelkovou, v němž bibliografie prací jubilantky citelně chybí.



Folkloristka Dagmar Klímová.

Jana Pospíšilová a Helena Beránková, které bibliografii uspořádaly, vyšly při stanovení její struktury z charakteru odborného zaměření Dagmar Klímové i z dosavadního pojetí bibliografických příloh Národopisné revue. V jednotlivých oddílech jsou chronologicky řazeny studie, články, hesla (včetně těch nedávno otištěných v compendiu *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha 2007), recenze a zprávy. Podle pokynů redakce nebyly zařazeny rukopisné práce, i když se tak mimo pozornost badatelů dostává například takový zdroj, jakým je *Seznam pověrečných bytostí*, který ve spolupráci se Zdenou Horálkovou zpracovala Dagmar Klímová v roce 1966 pro Národopisnou společnost československou. Naopak k prospěchu věci byly zařazeny práce publikované v neveřejné – interní edici, v níž – stejně jako D. Klímová – publikovali významná díla pracovníci tehdejšího Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV. O užitečnosti a důležitosti prezentace titulů z tohoto konvolutu cyklostylem množených publikací, maket, zpravodajů atd., který byl v podstatě nouzovým východiskem ze svěrací kazajky dobových publikačních omezení, svědčí například skutečnost, že se pro obor otvírá možnost využití takových prací, jakou je obsáhlá monografie Klímové *Lidové vyprávění v době národního obrození v Čechách*. Příklad, který je tímto přístupem autorek bibliografického soupisu dán, by určitě v jednotlivých případech stál za následování – vzhledem k předpokládanému množství a významu materiálu, který pro českou etnologii zůstává téměř nebo zcela nevyužit.

Personální bibliografie Dagmar Klímové je nejen přehledem o její vědecké orientaci, erudici a šíři badatelského horizontu, o její jazykové vybavenosti a programově intenzivní práci v terénu. Je také úctyhodným a přesvědčivým dokladem její vytrvalé a vitální pracovitosti, která jí byla spolehlivým zdrojem sil potřebných k překonávání všech aspektů dobové „společenské nepřízně“.

Také u příležitosti vydání jedenačtyřicátého svazku Bibliografické přílohy Národopisné revue je na místě vyjádřit uznání Národnímu ústavu lidové kultury ve Strážnici a všem, kdo se na realizaci edice podílejí, za vytrvalost v práci, která, byť způsobem neokázalým, významně přispívá k rozvoji našeho oboru.

Karel Pavliščík

VALNÉ SHROMÁŽDĚNÍ ČESKÉ NÁRODOPISNÉ SPOLEČNOSTI A KONFERENCE NA POMEZÍ OBORŮ

Valné shromáždění České národopisné společnosti a následnou konferenci hostilo ve dnech 24. a 25. 9. 2008 Muzeum Jindřichohradecka v prostorách bývalého minoritského kláštera v Jindřichově Hradci. Dosavadní předseda Miroslav Válka řídil zasedání, jehož zahájení se zúčastnil Ivo Hána jako prezident Rady vědeckých společností AV ČR, zástupci města i kraje. V hlavní zprávě o činnosti za končící volební období byly shrnuty aktivity výboru, především uspořádání archivu, ustavení redakční rady, vydávání Národopisného věstníku a Zpravodaje, vytvoření webových stránek, podpora odborných komisí a rozšíření spolupráce se zahraničními partnerskými společnostmi. Česká národopisná společnost převzala v uplynulém období záštitu nad konferencí věnovanou osobnosti Františka Bartoše ve Zlíně a nad odborným setkáním *Staré památky se zapisují* v Rožnově pod Radhoštěm, každoročně vypisuje anketu o nejvýznamnější počin oboru. Předseda mimo jiné konstatoval, že v posledních letech se výrazně snížil počet dopisovatelů, což se stane jistým ochuzením poznatků z regionů.

S činností Komise pro lidové stavitelství a bydlení seznámil přítomné Roman Tykal, o aktivitách Komise pro studium lidových obyčejů informovala Ludmila Tarcalová. Helena Šenfeldová,

kteřá se podílela na zpracování archivu společnosti, navrhla předání části úřední agendy do ústředního archivu AV ČR. Uspořádané a katalogizované zprávy dopisovatelů a dotazníkové materiály budou zveřejněny na webových stránkách ČNS, s nimiž přítomně seznámil Daniel Drápala. Jménem Národopisnej spoločnosti Slovenska vystoupila její předsedkyně Hana Hložková, která poukázala na možnosti další odborné spolupráce. Jedním z významných bodů programu bylo přijetí nových čestných členů, kterými se stali Jana Hrabětová, Dagmar Klímová, Věra Kovářů, Jiří Langer, Helena Šenfeldová, Luděk Štěpán a Jiřina Veselská.

V současné době má Česká národopisná společnost 233 řádných členů, na valném shromáždění bylo přítomno čtyřicet sedm členů, kteří volili nový devítičlenný výbor v sestavě Alena Prudká, Václav Michalička, Martin Šimša, Alexandra Zvonařová, Helena Beránková, Vladimíra Jakoubčová, Markéta Holubová, Jana Nosková a Daniel Drápala, jenž získal nejvyšší počet hlasů a byl zvolen předsedou společnosti na následující tříleté období. V revizní komisi bude pracovat Helena Mevaldová, Helena Šenfeldová a Ludmila Kopalová. Dalšího jednání se ujal nový předseda Daniel Drápala, který přednesl návrh na změnu stanov týkající se zvýšení členského příspěvku, počtu členů revizní komise, schvalování čestných členů a působnosti redakční rady. Následnou bouřlivou diskusi vyvolaly úvahy o změně volby předsedy ČNS, hlavní výbor předloží promyšlený návrh na příštím valném shromáždění.

V pokračujících odpoledních hodinách a následující den navázala na valné shromáždění konference *Na pomezí oborů* věnovaná interdisciplinární spolupráci národopisu s příbuznými společenskovědními obory. Úvodní referáty o vývoji národopisu a jeho vztahu k příbuzným oborům přednesli Josef Jančář a Miroslav Válka. Další příspěvky demonstrovaly na konkrétních příkladech

vazby etnologie k historii, sociologii, demografii, geografii, biologii, literární vědě, romistice a religionistice. Některé referáty se dotkly problematiky experimentální a aplikované etnologie, památkové péče, muzejnictví, vztahu etnologie k masové kultuře i využití metod, jako je např. oral history. Účastníci vyslechli téměř dvacet příspěvků, které budou společně s dalšími pěti uveřejněny na stránkách Národopisného věstníku.

Alena Křížová

NOSITELÉ TRADICE LIDOVÝCH ŘEMESEL V ROCE 2008

Letos již po osmé byl ministrem kultury ČR udělován titul Nositel tradice lidových řemesel. V předepsaném termínu se v sídle NÚLK na strážnickém zámku sešla celá desítka návrhů, které zpracovalo několik odborných institucí, např. Slováké muzeum v Uherském Hradišti, Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, Regionální muzeum dr. Hostaše v Klatovech a další. Komise pro výběr kandidátů na ocenění tedy neměla vůbec jednoduchou práci a musela bedlivě zvažovat všechna hodnocená kritéria, která sledují znalost technologie, prezentaci na veřejnosti, předávání následovníkům, soustavnost výrobní činnosti a především její možné ohrožení zánikem. Po pečlivém zkoumání bylo vybráno pět výrobců, kteří byli ministru kultury navrženi k ocenění, jež jim bylo v září tohoto roku slavnostně předáno.

V roce 2008 byli titulem Nositel tradice lidových řemesel oceněni tito výrobci:

Pavel Číp (*1944) pochází ze Zubří u Rožnova pod Radhoštěm. Vystudoval Střední průmyslovou školu strojnickou ve Vsetíně a začal pracovat jako technik v n. p. Tesla. O dřevovýrobu se zajímal díky svému strýci – truhláři. Od roku 1975 dodával do sítě prodejen Ústředí

lidové umělecké výroby soustružené nádoby a hračky, za jejichž kvalitní provedení získal titul Mistr lidové umělecké výroby. Vedle zpracování dřeva se začal od osmdesátých let 20. století stále více věnovat stavbě a opravám lidových hudebních nástrojů, především dud, což se mu nakonec stalo celoživotním posláním. Výroba historických i tradičních lidových dud je velice náročné řemeslné dílo, které vyžaduje značné znalosti z oboru harmonie, technologie stavby i řemeslné výroby. P. Číp při nich mohl zúročit své nemalé zkušenosti s technologiemi lidové výroby, jako je soustružení dřeva, kovu a rohoviny, vybití kovem, vylévání cínem, zdobení perletí, zpracování rohoviny, kovotepectví ad. Vedle toho si musel osvojit značné zkušenosti teoretické, které načerpal studiem i konzultacemi s celou řadou muzikologů a etnologů, povětšinou u příležitosti Mezinárodního dudáckého festivalu ve Strakonici. V současné době vzniká v jeho dílně několik druhů dud a gajd z různých českých a moravských regio-



Pavel Číp ze Zubří.

nů a vedle nich i kopií a rekonstrukcí dud historických. V jeho sortimentu můžeme nalézt i méně známé nástroje jako pišťaly s měchuřinou (Platerspiel), pišťaly ze zvířecího rohu (Gemshorn), dvojplátkové šalmaje a kornamusy.

Ludmila Dominová (*1948) pochází z vesnice Zliv u Hluboké nad Vltavou. Od mládí se věnovala ručním pracím a postupně ovládla valnou většinu tzv. předtkalcovských technik zpracování textilního vlákna, jako je síťování, krosienka, frivolitky, háčkování, pletení, šitá krajka, paličkovaná krajka a výšivka. S výšivkou z rybích šupin se poprvé blíže seznámila v sedmdesátých letech 20. století, kdy se jí dostala do rukou krojová zástěra, zdobená touto nepříliš typickou aplikací. Postupem času se seznámila i s celou řadou dalších krojových součástí, které vznikly v druhé polovině 19. století, kdy byla výšivka velice oblíbená. Usilovným pátráním v literatuře i zpovídáním pamětníků se jí podařilo celou technologii zdokumentovat, a to včetně původních tvarů, do nichž se šupiny vystříhovaly. K zhotovení výšivky se používají především kapří šupiny, méně již šupiny z okouna a candáta. Ty se nejprve několikrát omyjí vodou, nakonec i mýdlem a pomocí kartáčku se důkladně očistí. Následně se škrobí bramborovým škrobem, suší a následně žehlí, aby byly rovné. Z takto připraveného materiálu se vystříhují různé tvary, většinou srdíčka, okvětní lístky a kolečka, která se uprostřed propíchnou a přes korálek se přišijí na látku. Výšivkou z rybích šupin se mohou vytvářet květinové kompozice nebo je možné jimi zdůraznit průběh švů a zakončení ženských živůtků. Díky dlouhodobému zájmu L. Dominové o výšivku z rybích šupin se podařilo tuto techniku nejen dostatečně zdokumentovat, ale současně též zpopularizovat mezi veřejností i výrobci. Dnes má již Ludmila Dominová několik následovníků, kteří výšivku uplatňují jak na blatáckých a doudlebských krojích, tak na drobných dekorativních předmětech.

Eva Minksová (*1940) se narodila a celý svůj život prožila ve Velké nad Veličkou. Život v malebném a na projev lidové kultury bohatém prostředí Horňácka stál na počátku jejího celoživotního zájmu o lidový kroj a především jeho výšivku. Učitelkou jí byla zpočátku maminka, pod jejímž vedením vyšila v osmi letech svůj první vzorník, později jí za zdroj inspirace sloužily starší předlohy a krojové součástky. Zpočátku se zaměřovala především na výrobu vyšívaných oděvních součástí, jako jsou mužské košile s vyšívaným obojkem. Novým impulsem pro její práci byl nástup do Ústředí lidové umělecké výroby, kde začala pracovat na realizaci návrhů předních výtvarníků ÚLUVu, jako byla třeba Eva Vítová. S ní spolupracovala například na zhotovení nástěnných dekorací a stolního prostírání pro Palác kultury v Praze a na celé řadě dalších zakázek. S vyšívaním neskončila ani po odchodu do důchodu a dosud se dále věnuje především horňácké krojové výšivce. Při práci používá celou řadu vy-



Eva Minksová z Velké nad Veličkou.

šívacích technik, z nichž jistě nejstarší je vyšívka na počítanou nit. Vzor se při ní nepředkresluje, ale vyšívka si ho podle paměti rozpočítá na jednotlivé nitě, přes které potom vyšívá. Každý z motivů nese svůj osobitý název, odvozený podle jeho tvaru či charakteru – na sekáček, na ružu, na půlruže, ješterka, na makový vršek atd. Řazením jednotlivých motivů do pásové kompozice pak vzniká vlastní nezaměnitelný ornament, který je často i podpisem konkrétní vyšívачky.

František Pavlica (*1971) pochází z Hroznové Lhoty, vesnice ležící nedaleko Veselí nad Moravou. Po absolvování Střední zemědělské školy ve Strážnici pracoval několik let v místním družstvu a po jeho rozpadu si založil živnost na výrobu slaměných věnců. S ohledem na potřebné zkušenosti se získáváním a zpracováním kvalitní slámy byl tehdejším ředitelem Ústavu lidové kultury Josefem Jančářem osloven, aby se ujal

výroby a pokládání došků na objektech Muzea vesnice jihovýchodní Moravy. Díky tomu se v roce 1993 začal zabývat touto výrobou a pokračuje v ní dodnes. Práce na výrobě došků začíná sklizením kvalitní, dlouhé žitné slámy, k čemuž není možné využít kombajn, ale ke slovu musí přijít kosa a samovaz. K mlácení obilí využívá speciální mlátičku, konstruovanou tak, aby se sláma při mlácení nepolámala, ale stébla zůstala vcelku. Z takto připraveného materiálu vyrábí oba základní typy došků hlaváky a čičáky, jimiž dokáže pokrývat valbové i sedlové střechy, a to po moravském způsobu, tedy klasy dolů, čímž vzniká hladká plocha střechy. Je však také schopen pokrýt střechu východoslovenským způsobem, tj. klasy nahoru, čímž vzniká stupňovitá plocha střechy. Vedle těchto postupů ovládá i německý způsob pokrývání doškových střech, který se naučil při pokrývání střech pro německé a holandské zákazníky.

Marie Skrežinová (*1944) pochází ze Zlechova, vesnice ležící nedaleko Uherského Hradiště. S výrobou umělých květin se seznámila již v dětství prostřednictvím své matky, vyučené v kyjovské dílně Jiřího Klaina, s níž trvale spolupracovala na menších domácích zakázkách. Po zrušení dílny odkoupila stroje na teplé a studené tvarování kvítků a v práci pokračovala dál sama. Příležitostná výpomoc se změnila pro Marii Skrežinovou v trvalé zaměstnání ve chvíli, kdy bylo potřeba postarat se o nemocnou matku. Tehdy se opět začala zabývat jak výrobou kvítků, tak vázáním vonic a věnců, po nichž nastala opět zvýšená poptávka. Výroba umělých květin je časově i technicky náročný proces, který se skládá z velkého množství přípravných prací, vyžadujících zručnost a především trpělivost. Na počátku je příprava látky – brokátu, který se barví na potřebný odstín. Následuje tužení, napínání a sušení látky, která se pak skládá do osmi vrstev. Nyní se pomocí raznic vysekávají vlastní kvítky ve tvaru – pomněnky, růže, konvalinky, jabloně, chrpy, blatouchy, sedmikrásky a také zelené lístky myrty, ovocných stromů, trav, kopřivy atd., které se dále za studena i tepla lisují, tvarují. Takto připravené lístky se navlékají na drátek a skládají se do tvaru charakteristických květů. Výrobu kvítků dnes ovládá také dcera Pavlína Skrežinová, která od dětství nahlížela pod ruce mamince i babičce Marii Hejdové. Zaučený je však i manžel Pavel, který pomáhá s fyzicky náročnější prací.

Slavnostní předání titulů proběhlo u příležitosti Národního zahájení Dnů evropského dědictví v Českých Budějovicích. Součástí oslav Národního zahájení byla instalace výstavy Nositel tradice 2008 (scénář M. Šimša), na níž se představili letošní i dříve ocenění výrobci. Celkem se jedná o třicet sedm řemeslníků, jejichž prezentace a výrobky dokážou zaplnit rozsáhlý prostor. Z toho důvodu byla letošní výstava



Nositelé tradice lidových řemesel v roce 2008 – zleva: Eva Minksová, František Pavlica, Marie Skrežinová, Pavel Číp a Ludmila Dominová.

opatřena novými, souhrnnými panely. U příležitosti předávání titulu byla též vydána brožurka *Nositelé tradice lidových řemesel 2008*, seznamující s letos oceněnými řemeslníky, jejich výrobky a pracovními postupy.

Mimo administraci právě oceněných výrobců byl letošní rok výjimečný především rozsáhlou aktivitou spojenou s přípravou reprezentativní výstavy držitelů titulu Nositel tradice, která se uskuteční koncem února 2009 v sídle UNESCO v Paříži. Ve dnech 18. – 25. 2. 2009 bu-

dou mít návštěvníci možnost shlédnout výstavu, která na jednotlivých panelech představí všechny doposud oceněné výrobce a jejich výrobky. Současně bude též přítomno několik vybraných řemeslníků, kteří budou prezentovat svoji výrobu. Prezentaci doplní promítání filmového dokumentu věnovaného oceněným výrobcům a také jednotlivým projektům NÚLK. U příležitosti výstavy bude vydána anglická verze publikace *Nositelé tradice I.* a informační brožurka v česko-anglické a česko-francouzské jazykové

verzi. Doufáme, že připravovaná výstava zaujme a vhodně představí systém péče o tradiční výrobu v České republice.

Jaká budou ocenění Nositelé tradice lidových řemesel v roce 2009, závisí do velké míry také na tom, kolik dobrých a zručných řemeslníků ze svého okolí objevíte a k ocenění navrhnete. Podrobné informace a formuláře najdete na internetových stránkách NÚLK pod heslem Nositel tradice, nebo na adrese <http://www.nulk.cz/default.asp?cont=15>.

Martin Šimša

OBSAH XVIII. ROČNÍKU

Studie a články

- Transnárodní migrácia: možnosti výskumu v podmienkach stredoeurópskeho priestoru (*Alexandra Bitušiková*)
- Češi na Kavkaze. Stručná historie osídlované oblasti (*Pavel Havránek*)
- Lékařská mise Bohumila Boučka v Černé Hoře v letech 1875–1876 z hlediska etnologického a kulturněhistorického (*Miloš Lukovič*)
- Postoje a názory romských společenských představitelů k vybraným otázkám týkajícím se komunitních konfliktů (*Zdeněk Uherek, Tereza Pojarová*)
- Soukenné nohavice – dědictví středověku, či přínos karpatské pastevecké kultury? (*Martin Šimša*)
- Poznámky ke tkaninám v českých zemích (s přihlédnutím k území západních a východních Slovanů (*Petra Mertová*)
- Ženský kroj masopustního období v Postřekově na Chodsku (*Marta Ulrychová*)
- Ubírané punčochy jako součást tradičního ženského oděvu v Rožnově pod Radhoštěm (*Lenka Drápalová*)
- Tradiční oděv v současnosti (na příkladu jedné z jeho posledních nositelek z Uherského Ostrohu) (*Helena Beránková*)
- Slavné počátky a neslavné konce Krásné jizby a Ústředí lidové umělecké výroby (*Lenka Žižková*)
- Výtvarné invence a ambice Ústředí lidové umělecké výroby (*Alena Křížová*)
- Lidová kultura v kontextu odborných aktivit Vladimíra Boučka (*Daniel Drápala*)
- Dokumentace Ústředí lidové umělecké výroby a její pokračování (*Josef Jančář*)
- Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice) (*Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková*)
- Chorea Bohemica – folklorní soubor jako místo vnitřní emigrace (*Klára Davidová*)
- Lidové tradice a politika (*Olga Danglová*)
- Folklor v tieni scénického folklorizmu. Na margo folklórneho hnutia na Slovensku po roku 1988 (*Juraj Hamar*)
- Osobnost Jaromíra Nečase v zorném úhlu hudobní folkloristiky (*Jan Blahůšek*)

Fotografická zastavení

- Kdesí v Rodopech... (*Helena Beránková*) 36
- Diapozitivy Franze Stödtnera (*Helena Beránková*) 103
- „Foto Josef Šíma, professor“ (*Helena Beránková*) 232

Proměny tradice

- Slováci v Rumunsku: „archaická“ každodennost (*Alena Dunajová*) 38
- Je folklor umění? Z výpovědí dětí nejen z folklorních souborů (*Alena Schauerová*) 106
- Velikonoční hrkání na Uherskohradištsku (*Petr Číhal*) 164
- Vánoční strom republiky. Poznámky k novodobé tradici (*Eva Večerková*) 234
- Nehmotné kulturní dědictví (*Barbora Čumpelíková*) 237
- Zamyšlení ke stému výročí Slovákckého krúžku v Brně (*Václav Štěpánek*) 239

Ohlédnutí

- Karlu Fojtíkovi k nedožitým devadesátinám (*Karel Altman*) 40
- Po stopách cestovatele a etnografa Aloise Musila (*Petr Horehled*) 166
- Vzpomínka na Emanuela Kuksu (*Petr Číhal*) 241

Rozhovor

- Bohuslav Šalanda jubilující (*Petr Janeček*) 242

Společenská kronika

- Okrúhle jubileum Sone Burlasovej (*Eva Krekovičová*) 41
- Míla Brtník osmdesátiletý (*Jan Krist*) 42
- Aleně Plessingerové s úctou (*Lydia Petráňová*) 42
- Leopold Pospíšil – 85 let (*Zdeněk Uherek*) 108
- Viera Gašparíková jubilující (*Marta Šrámková*) 108
- Blahopřání Dušanovi Holému (*Jan Blahůšek*) 110
- Blahopřání Haně Dvořákové (*Lucie Uhlíková*) 167
- Josef Kandert 65 let (*Zdeněk Uherek*) 168
- In memoriam Josefa Vařeky (*Miroslav Válka*) 169
- Životní jubileum Jiřího Pajera (*Miroslav Válka*) 244
- Blahopřání Vlastě Ondrušové (*Jan Krist*) 246

Diskuse

- Etnologie a současnost. (K diskusi o pojmech a jejich kontextech) (*Josef Jančář*) 43

Konference

- Fotografické dědictví ve střední, jižní a východní Evropě: minulost, současnost a budoucnost (*Helena Beránková*) 46
- Na okraj semináře Folklorem k folkloru (*Alena Schauerová*) 46
- Konference o svatbách a svatebních zvycích v českých zemích v průběhu staletí (*Klára Brožovičová, Jana Koštuřiková*) 110
- Holokaust ako historický a morálny problém v minulosti a súčasnosti (*Eva Krekovičová*) 111

Čeští dudáci v americké emigraci (<i>Zdeněk Vejvoda</i>)	112	Stárci a stárky ve Velkých Bílovicích (<i>Jarmila Vrtalová</i>)	119
Ethnologische Nahrungsforschung im östlichen Europa.		B. Petráková: Lidový kroj luhačovického Zálesí (<i>Lenka Nováková</i>)	120
Esskultur und kulturelle Identität (<i>Jana Nosková</i>)	171	L. Horňáková – B. Petráková: Jurkovičovy Luhačovice	
Etnologie – současnost a terminologické		(sny a skutečnost) (<i>Lenka Nováková</i>)	121
otazníky (<i>Klára Císaríková</i>)	246	Slovácko 49, 2007 (<i>Karel Pavlišťík</i>)	121
		P. Juriga a kol.: Košíkářstvo (<i>Jarmila Pechová</i>)	175
		R. Habartová: Lidová malířská díla rodu Hánů z Blatnice	
		pod Svatým Antonínkem (<i>Josef Jančář</i>)	175
Výstavy		M. Šimša: Nositelé tradice lidových řemesel I. (<i>Karel Pavlišťík</i>)	117
Výstava „Lužičtí Srbové. Historie, kultura, tradice“ v brněnském		K. Málková: Betlémové figurky a betlémy ze sbírek Muzea	
Pavilonu Anthropos (<i>Miroslav Válka</i>)	47	v Bruntále (<i>Hana Dvořáková</i>)	178
Arabská žena v Etnografickém ústavu MZM (<i>Hana Dvořáková</i>)	48	P. Hrbáčová – V. Kovářů: Střecha a střešní krytiny (<i>Karel Pavlišťík</i>)	178
Chute a vůně Slovenska. Tradície kulinárnej kultúry		49	
na Slovensku (<i>Hana Dvořáková</i>)		Acta musealia Muzea jihovýchodní Moravy	
		ve Zlíně 2006 (<i>Josef Jančář</i>)	179
		V. Thořová: Předvelikonoční a velikonoční koledy	
		v Čechách (<i>Marta Toncrová</i>)	180
Festivally, koncerty		M. Minks a kol.: Horňácké slavnosti	
3. ročník Mezinárodního folklorního festivalu „Česká náves		114	
Dýšina“ 7.–9. 9. 2007 (<i>Marta Ulrychová</i>)		1957–2007 (<i>Helena Beránková</i>)	181
43. Folklórné slávnosti pod Poľanou		A slunce začalo přece znovu svítit. Rodinná historie	
v Detve (<i>Klára Císaríková-Kašparová</i>)	172	Legnerů (<i>Jan Krist</i>)	182
Koliesko 2008 (<i>Petra Klobušická</i>)	173	Sociologický časopis 43, 2007, č. 1 (<i>Josef Jančář</i>)	252
18. Mezinárodní dudácký festival Strakonice (<i>Zdeněk Vejvoda</i>)	174	J. Jančář – J. Krist: Národopisné slavnosti a folklorní festivaly	
Čestný doprovod neboli banderium (<i>Josef Holcman</i>)	247	v České republice (<i>Karel Pavlišťík</i>)	254
O úctě, tentokrát k dětem (ohlédnutí za pořady dětského		P. Svoboda: Zpěvy vánoční Evropy (<i>Petr Číhal</i>)	254
folkloru MFF Strážnice 2008 (<i>Alena Schauerová</i>)	249	M. Bakala: Valašské písně (<i>Marta Toncrová</i>)	255
Hodnotící komise MFF Strážnice v roce 2008 (<i>Jana Polášková</i>)	251	V. Úlehla: Živá píseň (<i>Petr Horehled</i>)	255
18. Festival hudebních nástrojů lidových muzik (<i>Jan Blahůšek</i>)	251	J. Poláček: Slovácké písničky 1.–4. díl (<i>Václav Štěpánek</i>)	256
		Dagmar Klímová. Bibliografická příloha Národopisné revue	
		č. 21 (<i>Karel Pavlišťík</i>)	257
Recenze			
P. Burke: Lidová kultura v raně novověké Evropě (<i>Josef Jančář</i>)	50	Zprávy	
J. Botík: Etnická história Slovenska (<i>Karel Pavlišťík</i>)	51	Srbsko 2007. Etnografické exkurze pokračují (<i>Jana Pospíšilová</i>)	54
Encyklopédie des Märchens (<i>Anna Veliká</i>)	52	Verbíři v Uherském Brodě (<i>Petr Vozár</i>)	57
Museum vivum 2006 (<i>Karel Pavlišťík</i>)	53	Podíl NÚLK na plnění úkolů vyplývajících z Koncepce účinnější	
J. Procházková: Janáčkovy zápisy hudebního a tanečního		péče o tradiční lidovou kulturu v ČR v roce 2007 (<i>Jan Blahůšek</i>)	58
folkloru. I. (<i>Marta Toncrová</i>)	115	Realizace akčního plánu „Slovácký verbuňk – živá tradice“	
J. Jindřich: Chodský slovník (<i>Marta Ulrychová</i>)	116	v roce 2007 (<i>Jan Blahůšek</i>)	122
A. Křížová – M. Válka (eds.): Středověké a novověké zdroje		Živé dílo Františka Bartoše (<i>Josef Jančář</i>)	182
tradiční kultury (<i>Josef Jančář</i>)	117	ČNS udělila ceny za rok 2007 (<i>Miroslav Válka</i>)	183
J. Nosková: Reemigrace a usídlování volyňských Čechů		Valné shromáždění ČNS a konference Na pomezí	
v interpretacích aktérů a odborné literatury (<i>Josef Jančář</i>)	118	oborů (<i>Alena Křížová</i>)	258
M. Pavlicová: Lidová kultura a její historicko-společenské		119	
reflexe (<i>Josef Jančář</i>)		Nositelé tradice v roce 2008 (<i>Martin Šimša</i>)	258

NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2008

(Volkskundliche Revue 4/2008)

Herausgegeben vom National Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

tel. 00420- 518 306 611, fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Das Heft 4/2008 der Zeitschrift *Národopisná revue* (Volkskundliche Revue) beschäftigt sich mit dem Folklorismus und der Benutzung der Volkstraditionen in gesellschaftspolitischen Zusammenhängen. Martina Pavlicová und Lucie Uhlíková befassen sich in ihrem Beitrag hauptsächlich mit der tschechischen Folklorebewegung während des Realsozialismus (*Folklorismus in historischen Zusammenhängen der Jahre 1945–1989 /am Beispiel der Folklorebewegung in der Tschechischen Republik/*). Klára Davidová schreibt über ein konkretes Ensemble und untersucht es als eine alternative zeitgenössische gesellschaftliche Gemeinschaft (*Chorea Bohemica – ein Folkloreensemble als Ort innerer Emigration*). Oľga Danglová richtet ihr Interesse auf die Slowakei und die Spiegelung der Volkstraditionen in der Politik (*Volkstraditionen und die Politik*). Juraj Hamar analysiert die Entwicklung des szenischen Folklorismus in der Slowakei während der letzten zwanzig Jahre (*Folklore im Schatten des szenischen Folklorismus. Zur Folklorebewegung nach 1988*). Jan Blahůšek beurteilt die Aktivitäten einer markanten Persönlichkeit für die Nutzung und Entwicklung der musikalischen Traditionen (*Jaromír Nečas aus dem Blickwinkel der musikalischen Folkloristik*).

Die Rubrik „Fotografische Rückblicke“ erinnert an Josef Šíma, der sich mit der Volkskultur der Jahrhundertwende des 19. und 20. Jahrhunderts befasste (Autorin Helena Beránková). Die Rubrik „Tradition im Wandel“ bringt den Beitrag „*Der Weihnachtsbaum der Republik. Anmerkungen zu einer neuzeitlichen Tradition*“ von Eva Večerková, ein Essay über den Werbetanz „*Immaterielles Kulturerbe*“ von Barbora Čumpelíková, sowie den Artikel „*Eine Überlegung zum hundertsten Jubiläum von Slovácký krúžek in Brünn*“ von Václav Štěpánek. Die Rubrik „Rückblicke“ bringt eine Erinnerung an den mit dem Folklorismus eng verbundenen Komponisten, Dramaturgen und Pädagogen Emanuel Kuksa (1932–2003). Die Rubrik „Das Gespräch“ stellt den Ethnologen Bohuslav Šalanda anlässlich seines Jubiläums vor. Die „Gesellschaftschronik“ erinnert an die Jubiläen der Ethnologen Jiří Pajer (*1948) und Vlasta Ondrušová (*1948). In weiteren regelmäßigen Rubriken sind Besprechungen neuer Bücher, Berichte über Festivals, Konferenzen sowie Aktivitäten des Nationalen Instituts für Volkskultur in Strážnice abgedruckt.

NÁRODOPISNÁ REVUE 4/2008

(Journal of Ethnography 4/2008)

Published by the National Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

tel. 00420-518 306 611, fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Journal of Ethnography 4/2008 deals with folklorism and utilization of folk traditions in the social and political context. Martina Pavlicová and Lucie Uhlíková in their study pay attention especially to the Czech folklore movement in the period of real socialism (*Folklorism in historical context of the years 1945–1989 /following the example of the folklore movement in the Czech Republic/*). Klára Davidová deals with a specific ensemble, studying it as an alternative social community of that time (*Chorea Bohemica – a folk dance ensemble as a site of inner emigration*). Oľga Danglová focuses on the Slovak environment and reflection of folk traditions in politics (*Folk Traditions and Politics*). Juraj Hamar analyzes the development of stage folklore in Slovakia in the last twenty years (*Folklore in the shadow of scenic folklorism. Marginalia to the Slovak folklore movement after the year 1988*). Jan Blahůšek assesses the work of a significant personality in the field of utilization and development of music traditions (*The personality of Jaromír Nečas from the point of view of musical folkloristics*).

Stopping with Photos section remembers the personality of Josef Šíma who dealt with folk culture at the turn of the 19th and 20th centuries (by Helena Beránková). Transferring Tradition column publishes the contribution by Eva Večerková *Czech Republic Christmas Tree. Notes on Modern Tradition*, then the reflections on the dance “verbuňk” called *Intangible Cultural Heritage* by Barbora Čumpelíková and the contribution *Contemplation on the 100th anniversary of Slovácký krúžek in Brno* by Václav Štěpánek. Section Review remembers Emanuel Kuksa (1932–2003), a composer, musical manager and teacher who was closely connected with folklorism. Section Interview introduces ethnologist Bohuslav Šalanda on his anniversary. Social Chronicle remembers the anniversaries of ethnologists Jiří Pajer (born 1948) and Vlasta Ondrušová (born 1948). Other regular columns publish the reviews of new book editions, the reports of folklore festivals, conferences and activities of the National Institute of Folk Culture in Strážnice.

