

PREKONANÉ BARIÉRY? ŽENY-HUDOBNÍČKY V SLOVENSKEJ ĽUDOVEJ ANSÁMBLOVEJ HUDBE

Alžbeta Lukáčová

Pôsobenie hudobníkov a hudobníčok v oblasti tradičnej ľudovej kultúry na Slovensku doteraz nebolo predmetom záujmu odborníkov z hľadiska tzv. rodového štúdia (*gender study*). Ide o problematiku, ktorá je vo folklórnej hudbe prítomná, no pramene o ženách – muzikantkách vo vidieckom prostredí sú viac ako sporé. Vieme však, že hudba ani na vidieku nebola len doménou mužov, o čom svedčí orálna história týkajúca sa povojnového obdobia. Okrem toho sa rodové rozdiely v muzikantskej praxi prejavujú rôznymi spôsobmi a rôznymi spôsobmi sú prijímané percipientmi. Rodové rozdiely sa však, samozrejme, prejavujú a pôsobia súčinne aj s inými typmi diferenciací: vekovými, triednymi, náboženskými, etnickými a pod. (Almeida 1977: 144).

Formálne odmietanie, nevhodnosť pôsobenia žien na poli tradičnej ľudovej hudby by sa dalo považovať za bariéru, ktorá priamo súvisí s rodovými stereotypmi a s postavením ženy v tradičnej spoločnosti. Ženy ako hudobníčky či skladateľky však významne presahujú žáner ľudovej hudby, a teda sa dá predpokladať, že i „problém“ ich uplatnenia na poli hudobného umenia je širší. Jednorazový pokus o „surfovanie“ na internete hľadajúc pramene k tejto téme vyústil do nájdenia zaujímavého článku, z ktorého citujem: „Väčšina mužov, s ktorými som sa na tému ženy a hudba rozprávala, bola do hĺbky duše presvedčená, že ženy hrať nevedia, hudbe nerozumejú, kazia rytmus aj kapely a stále sú s nimi problémy. Úloha ženy je čisto v inšpirácii a postávaní obďaleč. Ako vybránuť z nevďačnej úlohy uslintanej fanúšičky? Skúste sa stať mužovi partnerom: hrajte na nejaký hudobný nástroj!“ (Borušovičová 2012). Z článku Zuzany Borušovičovej vyplýva, že kontroverzia pôsobenia žien v oblasti hudby pretrváva dodnes a netýka sa len minulosti, kedy boli pravidlá vo vzťahu pôsobenia žien v spoločnosti stanovené prísnejšie (Dudeková a kol. 2011). Z tohto dôvodu som sa pri výskume sústredila na tie pramene našej tradičnej hudobnej kultúry, ktoré spomínajú pôsobenie žien (predovšetkým *oral history*) a zároveň som prostredníctvom dotazníku urobila prieskum medzi folklórnou

i nefolklórnou verejnosťou s dôrazom na ženy a mužov – hudobníkov. Zároveň však dodávam, že k téme pristupujem ako tzv. *insider*; teda ako žena – aktívna hudobníčka.

Muži hudobníci versus ženy hudobníčky

Súčasný stav vo folklórnom hnutí na Slovensku je stále taký, že ansámblová hudba je predovšetkým doménou mužov. Aj keď sa stretávame s kapelami, kde je počet žien a mužov vyrovnaný, či dokonca ženy prevažujú, sú tieto muziky vnímané ako raritné, ako jav, ktorý sa vymyká norme. Je totiž nespochybniteľné, že tradičná ľudová hudba sa v jej inštrumentálnej podobe viaže predovšetkým na mužskú interpretáciu (Elscheková – Elschek 2005: 163). Najčastejšie sa stretávame s tzv. tutti huslístkami a cimbalistkami, menej často s kontráškami, basistkami a primáškami. Ženy v kapelách veľmi často zastávajú pozície, ktoré nie sú kľúčové, a teda nepreberajú zodpovednosť za konkrétnu stavebnú zložku kapely. Obyčajne zdvojujú niektorú z herných pozícií. Málokto z nich býva považované za dobré muzikantky. Čo je teda na ženskej interpretácii iné alebo dokonca horšie? Ženy sa pre folklórnú produkciu nehodia, alebo ich v nej nechceme akceptovať? A čo vlastne bráni akceptovaniu ženského prvku v ľudovej hudbe?

Subjektívne priznávam, že mi ženy v ľudovej hudbe veľmi často prekážajú: pociťujem nedostatok citu pre vec, grif, hra pôsobí akademicky, málo temperamentne, akoby bez energie. Ženský prvok pôsobí v organizme, akým ľudová hudba je, neraz cudzorodo. Zároveň si však nie som istá tým, či je to zníženými interpretačnými a celkovo hudobnými schopnosťami týchto žien (a tie mi prekážajú i u mužov), alebo ide vyslovene o genderový stereotyp. Myslím si totiž, že ženy nie sú menej talentované ani menej technicky zdatné hudobníčky ako muži.

Rodové stereotypy hovoria o tom, že ženy v ľudovom prostredí na hudobné nástroje jednoducho nehrávali. Súčasné výskumy nás však stále viac presvedčajú o tom, že to nebola celkom pravda. Nachádzame viaceré historické pramene, ktoré sa zmieňujú o ženách muzikantkách. Zdôrazňovanou úlohou ženy v umení bolo inšpirovať vznik nového umenia, no vždy boli i také ženy, ktoré pôsobili ako interpretky či tvorkyne. Toto konštatovanie sa však týka predovšetkým tzv. artificijálnej hudby, o čom máme dostatok pramenných svedectiev (Lengová 2011). Už od

19. storočia existovala možnosť seriózneho hudobného vzdelávania pre meštiansku vrstvu obyvateľstva, vrátane žien (nešlo teda už len o výsadu vyššej šľachty).¹

Na poli ľudovej hudby, resp. vo vidieckom prostredí, ženy nemali prakticky žiadne možnosti vzdelávania a nadobúdania herných zručností. Toto samozrejme úzko súviselo s rolou ženy v tradičnej spoločnosti.² Muži z radov väčšinového obyvateľstva obyčajne nedostali tak isto žiadne hudobné vzdelanie a hrávali najčastejšie vo svojom voľnom čase popri inej práci, ktorá ich živila. Boli to obyčajne roľníci, pastieri, drevorubači, remeselníci, robotníci či úradníci. Niekedy sa im hudobného vzdelania dostalo od miestneho kantora, farára, kapelníka dychovej hudby a pod. (Lukáčová 2010: 19). Hudobné zručnosti nadobúdali popri starších hudobníkoch, prípadne v rodine. Samostatnú skupinu ľudových hudobníkov na Slovensku tvoria Rómovia, pre ktorých hudba neraz predstavovala jediný zdroj príjmov. Ani toto sa však nedá generalizovať, lebo aj oni veľmi často manuálne pracovali – hrochotskí Rómovia napr. kladli podvaly pod koľajnice, alebo rozbíjali tvrdé kremencové bloky na makadam a povrchové štrkové vrstvy cesty a hrávali len v prostredí svojho bydliska a v blízkom okolí na zábavách a svadbách.³ Ženy sa venovali starostlivosti o rodinu a domácnosť a prácam súvisiacim s roľníctvom.

Ženy – ľudové hudobníčky v minulosti

V histórii slovenskej ľudovej hudby však príležitostné zmienky o ženách muzikantkách máme. Zrejme najlegendárnejšiu a najznámejšou je rómska primáška **Cinka Panna**. Narodila sa v roku 1711 v obci Gemer v slávnej rómskej muzikantskej rodine. Jej otec bol primášom, dvorným muzikantom kniežat'a Františka Rákociho. Práve tomuto primášovi a jeho synom sa pripisuje autorstvo rómskych piesní *Rákociho žalm*, *Rákociho дума* a. i. Ako uvádza historik a publicista Jozef Drenko (1986), už od svojich deviatich rokov, spočiatku potajomky, Anna skúšala hrať

1. Tento posun súvisel aj so ženskou emancipáciou, ktorá od druhej polovice 19. storočia nadobúdala nové rozmery – vznikali ženské časopisy, zakladali sa ženské spolky, téma žien sa dostávala do popredia (Dudeková 2011).

2. Bližšie pozri Hlôšková – Leščák 1998.

3. Vlastný výskum autorky v rodine Berkyovcov-Paľáčovcov, 17. 7. 2012 v Hrochoti.

na otcových husliach. Jej talent obdivoval miestny šľachtic a zemepán Lányi, ktorý sa postupne stal jej tútorom. Dokonca jej vybavil štúdium v Rožnave u kapelníka J. Nepomuka Palackého. Ako veľmi mladú ju rodičia vydali za miestneho rómskeho kováča a zároveň hudobníka, violončelistu Dányiho. Ten spolu so svojimi bratmi založil kapelu, ktorá sa preslávila po celom Uhorsku, Poľsku a Rumunsku, a jej primáškou sa stala jeho mladučká žena. Anna sa obliekala do mužských šiat a vystupovala s fajkou v ústach. Pre vystúpenia svojej kapely dokonca navrhla kostým z kuruckej uniformy a gemerského kroja. Hrala obyčajne pre významné šľachtické rody a s kapelou rodu Bakošovcov si údajne konkurovali v hre na dvore Márie Terézie. Jej najúspešnejšie skladby vznikli v 30. rokoch 18. storočia – vyšli v zbierke Kuruc Dalok, jej repertoár je zaznamenaný i v Uhrovej zbierke a ďalších prameňoch svetskej hudby tohto obdobia (Garaj 2009). Typologicky ide o repertoár v štýle verbunkov, dosahujúci v neskoršom období obrovský rozkvet. Cinka Panna bola priekopníčkou a jednou zo zakladateľov tvorby kompozícií zvanej *halgató*⁴. Zomrela v roku 1772 vo veku 61 rokov. Cinka Panna sa teda ako huslistka vypracovala natoľko, že hrávala ľudovú a poloľudovú hudbu pre vysokú spoločnosť, no nie v prostredí vidieckeho obyvateľstva, aj keď z neho vyšla a dostala v ňom prvé školenie.

Z 19. storočia máme správy o potulných muzikantkách v podobnom duchu, ako tomu bolo na území Čiech a Moravy. Pre tieto bol hudobný nástroj (harfy, lutny) krycím prvkom pre žobranie a prostitúciu (Kurfürst 2002: 787–794). O nich máme tiež len sporé správy, a to aj vďaka tomu, že historiografický výskum pochopiteľne neprebíhal cez prizmu genderového hľadiska.

Viac prameňov máme z 20. storočia, a to od pracovníkov Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, ktorý tu od konca 50. rokov

4. *Halgató* (*mad'*, „na počúvanie“) je samostatný žáner rómskej ľudovej a poloľudovej hudby. Charakterizuje ho metrická neviazanosť, pomalé tempo a častý rapsodický prejav zo strany inštrumentalistov (obzvlášť primáša). Zo strany spevákov je typický prednes korešpondujúci s obyčajne smutným obsahom textov, ktorý zvyrazňuje ich výrazné citové nasadenie. Vokálny prejav je vždy sólový. Žáner halgata sa rozvíjal medzi Rómami jednak v mestskom prostredí kaviarní, jednak v prostredí usadlých komunít na vidieku, kde dodnes takéto piesne vznikajú.

realizovali celoplošný výskum. Etnomuzikológ Ladislav Leng vo svojej kľúčovej štúdii z roku 1972 pod názvom *Ludová hudba Zubajovcov* uviedol, že v rómskej muzikantskej rodine z Východnej (horný Liptov, okr. Liptovský Mikuláš) sa stretol s raritným javom, a síce, že hudbe, muzicírovaniu sa venovala i Rómka **Margita Zubajová**. V tom čase mala už vyše 60 rokov. Bola sestrou otca Jozefa Čonku-Zubaja, primáša slávnej východnianskej hudby. Leng uvádza, že nehrávala verejne, len pre seba alebo pre tých, čo prišli na návštevu, alebo rodinnú udalosť. Vedela údajne zahrať po vôli každému, čo si kto zaželel. Leng označuje jej dispozície pre hudbu ako neobyčajné z toho dôvodu, že sa ľahko naučila hrať na sláčikových „nástrojoch tak vedúci hlas, ako aj sprievodné hlasy (husle, viola, basa). Zubaj sa o nej vyjadruje takto: Ona čo chicila do ruki, hrala. Či to prišlo na basi, či to prišlo na kontrú, či to prišlo na prvie husle, šeckeró chicila a hrala“ (Leng 1971: 28). Hrať sa naučila od svojho otca, ktorý bol tiež dobrým muzikantom. Rómska hudobníčka predstavovala v rodine Zubajovcov ojedinelý prípad.

Viacero podobných prípadov som zaznamenala v ďalšom stredo-slovenskom regióne, na Podpolaní v obci Hrochoť (okr. Banská Bystrica). Tam som v roku 2012 navštívila známu rómsku muzikantskú rodinu Berkyovcov-Paľáčovcov. Inšpiráciou pre mňa bol najmä film Karola Plicku *Po horách, po dolách*⁵ z roku 1929, kde sa na niekoľko sekúnd objavuje žena, predníčka. Basista Vladimír Berky-Paľáč (*1965), syn a vnuk slávnych predníkov spomína: „*Ja čo si pametám moju krsnú mamu a tetu a ocovu sestru, Boženu, tak tá ved'ela hrať... Naučila sa tak, že sa učili braťia, a oni tam pri tom museli biť f tom dome v jednej izbe, napočúvali to, no a keď starí o'ec da'de odbehou a'lebo čo, boli polože'nie, tak si skúša'li aj oni na husličky... a pochit'ili tú melódiu, ten prstoklad, dačo sa z'de'd'ilo, dačo bolo v nich, no a ved'eli si zahrať... aj pametám si, keď som cho'diu ku krsnej mame, tak keď sa zabávalo a'lebo sa vipilo dačo, tak si aj zahrála sama aj zaspievala...“*

Keď som ho vyzvala, aby si skúsil spomenúť aj na ďalšie ženy, rozpomenul sa na inú z otcových sestier, **Máriu Berkyovú**, ktorá údajne

5. *Po horách, po dolách*, dokumentárny film. Réžia: Karol Plicka, 66 min., 1929.

hrávala so svojim mužom, muzikantom Šándorom. Obe muzikantky údajne hrali na husliach hladkú melódiu, bez cifier, len s drobnými ozdobami – tú ale vedeli zahrať v hrochotskom štýle. Ženy obľubovali pomalé, baladické piesne z Hrochote a tie hrali veľmi pekne. Vedeli vraj „chytit“ aj rozkazovačku, ale len v takom tempe, „ako im vidalo“. **Božena Berkyová** ovládala dobre aj hru na base, dobre držala tempo a vedela vraj bratov nahradiť, keď bolo treba. Vladimír Berky si napokon spomenul aj na predníčku z Plickovho filmu: bola to sestra jeho starého otca, predníka Jána Berkyho-Paľáča. O nej Paľáč hovorí: „...*tak tá ved'ela tieš tak hrať a tieš mala muža muzikanta... no a oni dvaja len že chod'ili len... A uš či ved'ela tú cifru si nepametá ani o'ec ani striko, čo mi spomínali, nepočuli... aľe pravd'epodobne aj podľa toho záznamu asi bola zdatná huslistka, podľa drža'nia aj podľa šetkiho...*“ No a napokon si spomenul ešte na jednu predníčku, z ďalšieho hrochotského muzikantského roku Koričaniovcov – prezývali ju **Kordóna**. Tiež mala muža muzikanta, s ktorým hrávala: „*S mužom hrala len doma, keď si vipila, tak aj sama si hrala a spievala na husliach a sláčikom mu nakládla... to bola taká ostrá žena ... také svoje pesničky, hrochocké aľe čo maľi najračej tie ženi... ňeviem, či si tím ul'avili aľebo chcel'i ukázať tomu mužovi...*“

Z generácie Vladimíra Berkyho začala na husliach hrať jeho najmladšia sestra **Andrea Berkyová**⁶: „*[...] furt chitala ocovi husľe, mau doma ... čo zme mi ňechital'i a ona sa ťahala... no a potom tak starkí vid'eu že sa ťahá za tím, tak kúpiu eš'ťe jedni husle a učiu hu a hrávali spolu doma si tak.. Každí víkent si kúpil'i dačo a hral'i si spolu...*“ Hrochotskí Rómovia teda bez problémov umožňovali ženám učiť sa hre na hudobné nástroje. Hranie sa však obmedzovalo na domáce prostredie, do dediny údajne nechodili. Na otázku, čo si myslí o pôsobení žien v ľudových hudbách, Vladimír Berky bez zaváhania odpovedal: „*Teras uš sa ženi virovnali mužom, čo sa tíka hra'nia... je to dobre... mali bi sa viac presad'it', lenže tak si vibrat' nástroj, abi maľi z neho osoch... abi to bavilo človeka.*“⁷

6. Andrea Zacharová-Berkyová (*1979).

7. Vlastný výskum autorky v rodine Berkyovcov-Paľáčovcov, 17. 7. 2012 v Hrochoti.

Primáš ďalšej z tradičných rómskych kapiel, Ladislav Harvan (*1943) z Telgártu (Horehronie, okr. Brezno) na otázku, či sa vo svojej praxi stretol so ženami – muzikantkami, odpovedal: „*Ňie, u nas v našej rodíne ňeboli muzikantki, aňi ňemali zajem, oňi mali zajem keť bola hudba, čo pekňe tancovali a spevali... to jim patrilo – spev a taňec... Ale jednu poznám na Pohorelej, jej muž bol viňnikajuci klanetos... von ňebol stad'eto, von bou z ňiekaďi... s Trnavi, tam s tich Maďarov... Cigan. A ona s ňim chod'ievala na bubňe hravala – svadbi, zabavi, kompletňe ňetko... Maria Harvanova sa volala...“⁸*

Znova sa tu teda stretávame s javom, že sa žena ako hudobníčka uplatňovala v súhre so svojim manželom. Na Horehroni však išlo o ojedinelý jav. Informácie o žiadnej inej žene – hudobníčke sa nepodarilo zistiť.

Ženy – hudobníčky a folklorizmus

Výraznú zmenu postavenia ženy v tradičnej vidieckej spoločnosti zaznamenávame po druhej svetovej vojne. S novým spoločensko-politickým zriadením sa na Slovensku masívne rozvinul i hudobný folklorizmus, ktorý priniesol ženám nové možnosti interpretovať folklórnu hudbu (Zálešák 1982). V tzv. súborových kapelách sa vo zvýšenej miere začali presadzovať ženy, absolventky ľudových škôl umenia. Folklórnu hudbu však začali interpretovať i vyššie vyškolení hráči, vrátane žien, a to predovšetkým v novo vzniknutých profesionálnych folklórnych telesách: v Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve (SLUK) a potom predovšetkým v Orchestri ľudových nástrojov Slovenského rozhlasu (OLUN). Zvláštnym spôsobom sa uplatňovali cimbalistky, absolventky žilinského konzervatória, ktoré jednak nadobúdali prax s folklórnou hudbou v týchto telesách, jednak sa systematicky venovali pedagogickej činnosti (porovnaj s Číhal 2011: 220). Z ich „školy“ (základné umelecké školy a konzervatória) vyšla väčšina dnes aktívnych cimbalistov na Slovensku.

Ženy sa na jednej strane začali aktívnejšie venovať ľudovej hudbe, na druhej strane v kapelách folklórnych súborov začali pôsobiť aj muzikanti

8. Vlastný výskum autorky u Ladislava Harvana st., 3. 6. 2012 v Telgárte.

(vrátane žien), ktorí by za normálnych okolností v tradičnom prostredí nemohli nikdy hrať. Súborové kapely sa neraz stali pôsobiskom pre akademických muzikantov,⁹ ktorí sa nikdy nedostali do styku s tradičnou predlohou a často len interpretovali kompozície, na ktoré nestačili technicky ani výrazovo. Takouto produkciou sa roky deformoval vkus poslucháčov i samotných muzikantov (Stračina 1971: 16–18). Pravdou je však aj to, že možnosť aktívne sa zapojiť do hry dostali aj ženy mimoriadne talentované, na ktoré už nebol vyvíjaný taký negatívny spoločenský tlak ako v minulosti v tom zmysle, že hranie v kapele je nevhodné, neslušné, vulgárne, že sa žena má starať o domácnosť a pod.

V prostredí folklorizmu jednoznačne vidno, že pri správnom školení muži i ženy dokážu hrať sugestívne a štýlovo verne. U nás na Slovensku je takáto výučba stále viazaná na konkrétne osobnosti v epicentrách progresívneho folklórneho diania (Bratislava, Košice). Paradoxne, i v jednom z našich nemnohých profesionálnych folklórnych (umeleckých) súborov, v SLUK-u pôsobí ako primáška žena. Prítomnosť rodových stereotypov naznačuje i jej rozhovor, ktorý poskytla pre denník SME. V ňom redaktorka konštatuje, že na ženský tenis sa niektorí muži pozerajú ako na menejcenný, a pýta sa, či to platí aj o hre na husliach. Zuzana Pokorná odpovedá: *„Prevláda názor, že ženské hranie je jemnejšie, citlivejšie, neprajníci by mohli povedať, že vlašnejšie. Vraj mu chýba niečo ako drzosť či agresivita. Mne sa viackrát stalo, že mi povedali: ‚Zuza, ty hráš ako chlap!‘ Nevieam, či je to pochvala, ale bolo to tak myslené. Závisí však od toho, ktorého chlapa mali na mysli. Určite by som však ženské hranie na husliach za menejcenné neoznačila.“* (Kopcsayová 2009)

Pre potreby tohto príspevku som sa preto pokúsila urobiť v prostredí slovenských „súboristov“ reprezentatívny prieskum, zameraný na pôsobenie žien v súborových kapelách. Zapojilo sa 223 ľudí a odpovedali na päť otázok.¹⁰

9. Hudobníkov, ktorých hra vykazuje znaky formálneho školenia a štýlovú inklináciu k hre klasickej hudby.

10. Z 223 respondentov bolo 178 tanečníkov a spevákov a 45 hudobníkov; 202 opýtaných je aktívnych účastníkov folklórneho hnutia, bývalých tanečníkov a muzikantov je 21.

Dá sa povedať, že všetky odpovede na tieto otázky sa nesú v akomsi stredoprúde, pričom počet vyslovene negatívnych názorov (22%) je približne rovnaký ako počet krajne pozitívnych (25%). Odpovede tanečníkov a spevákov folklórnych súborov a skupín boli napospol všetky tolerantné a pozitívne. Rôznorodejšie názory som zaznamenala z radov muzikantov, a to tak zo Slovenska, ako aj z Moravy. Vzorku hudobníkov z 86% tvorili súčasní aktívni mladí muzikanti, 14% muzikantov patrilo do strednej a staršej generácie a tvorili ju aktívni i už neaktívni hudobníci. Vo všeobecnosti možno povedať, že staršia generácia muzikantov sa svojimi odpoveďami vymedzila ako tolerantnejšia a menej kritická ako súčasní mladí hudobníci.

Na otázku, čo si respondenti myslia o pôsobení žien v kapelách, uvádzam aspoň niekoľko reprezentatívnych odpovedí: *„Ženy ako muzikantky v ľudovej hudbe sú podľa mňa okrasa a myslím že pôsobia na ľudí ľudsky“* (33-ročný muzikant). Ďalší názor 43-ročného hudobníka: *„Aj keď sa v súborových kapelách vyskytuje veľa dievčat, len málo z nich ma muzikantsky zaujalo. Ženy majú asi dobrú schopnosť zvládnuť materiál na istej úrovni, ale len menšia časť z nich má aj schopnosť vniesť do toho presvedčivý výraz. Ale česť výnimkám. Poznám niekoľko výborných muzikantiek.“* Muzikant z Moravy uviedol: *„Hudba by měla mít ‚kule‘, ale pokud je žena schopna zahrát jako chlap (i takové znám), tak nemám nic proti.“* A pohľad posledného z vybraných muzikantov (33-ročný): *„Můj názor sa vyvíjal od negatívneho k neutrálnemu. Čo spôsobilo to, že som mal možnosť stretnúť ženy, ktoré presvedčivo hrali ľudovým štýlom, ktorý je vo svojej podstate bližší mužskému naturelu. V súčasnosti vnímam ženy v ľudových hudbách v podstate neutrálne, resp. sa o to aspoň snažím, pretože narážam na negatívne pocity podvedomého vizuálno-atavistického charakteru (podobne ak vidím v symfonickom orchestri kontrabasistky, v dedinskej dychovke dievčatá a pod).“*

Na ďalšiu otázku **„Aká je tvoja skúsenosť s pôsobením žien v kapele?“** odpovedal 35-ročný hudobník: *„Musím povedať, že dobrá. Myslím, že ak sa u ženy nájde muzikantská kvalita a možno aj ešte niečo naviac, prinesie to do kapely veľké oživenie.“* Odpoveď 25-ročného muzikanta z Moravy: *Vždy som mal ženy v kapele – väčšinou hrali na cimbal alebo flautu – moja skúsenosť nie je až taká dobrá. Každopádne ženy vnímajú hudbu trochu inak ako muži – jemnejšie, citlivejšie*

a majú problém zahrat' tvrdo a hrubo keď sa to žiada až na výnimky!“ Reflexia od ženy – kontrabasistky (29-ročná): „Reakcie bývajú väčšinou pozitívne. Stretla som sa s tým, že keď som išla hrať s cigánskou kapelou prvýkrát, tak celkom nevedeli, čo majú očakávať. To ale opadlo po prvom kole na kšefte a potom mi zvykli povedať, že sú príjemne prekvapení. Myslím, že v tejto dobe sa už veľmi nik nepozastavuje nad tým, že hrá v kapele žena. Sem tam sa stretnem s tým, že to, že hrám na kontrabas, zvykne vzbudzovať záujem – skôr ale u verejnosti, než v muzikantských kruhoch.“ 44-ročná muzikantka z Moravy uviedla: „V prípade jedine ženy v muzice se obecně stávají muzikanti gentlemanštějšími, v případě většího počtu muzikantek pak muzika v pravém slova smyslu ‚ženštější‘ – měkčí, více uhlazená. S přítomností či absencí ženského elementu také souvisí celkový charakter muziky a mění se (především u mladších kapel) složení příznivců a fanoušků.“

Na otázku „**Aké sú klady a zápory pôsobenia žien v kapelách?**“ celkom vtipne odpovedal 33-ročný muzikant zo Slovenska: „a) **Klad:** v rámci medziľudských vzťahov sú oživením inak rodovo jednoliateho kolektívu. b) **Zápor:** v rámci medziľudských vzťahov sú narušiteľom inak rodovo jednoliateho kolektívu. Po interpretačnej stránke momentálne (asi) štatisticky prevažuje typ nemastno-neslanej (na husliach) spiacej Ruženky.“

Na otázku „**Aká je tvoja skúsenosť s pôsobením žien v kapele?**“ Odpovedala aktívna 23-ročná tanečníčka: „ Čo sa týka žien ako primášiek, tak s tým sa stretávam menej často. Väčšinou si toto miesto primáša muži nepustia. Žena sa v mojom okolí dostala na pozíciu primášky jedine za neprítomnosti muža na akcii, alebo v prípade, že bola kvalitami oveľa vyššie ako všetci muži v kapele. V prípade, že žena je na technickej a hráčskej úrovni rovnako ako muž, vždy je to muž, ktorý primášuje.“ Ďalšia reakcia 28-ročného muzikanta z Moravy: „Jsou ženy, které zapadnou do party chlapů a výborně si spolu rozumí. Bohužel ve většině případů, které jsem zažil, způsobila žena rozvrat v kapele, ať už rozvracením osobních vztahů nebo nadměrnými ambicemi, především při vedení kapely.“

Na otázku „**Myslíš si, že sa v kapelách stále viac presadzujú ženy? Ak áno, prečo je to tak?**“ odpovedala 32-ročná muzikantka: „Keď chcú hrať a majú na to, prečo nie? Nech hrávajú. Väčšinou to ale vydajom

končí.“ Ďalšia odpoveď 42-ročného muzikanta: „*V kvantite možno áno, ale v kvalite nie.*“ A posledná odpoveď 25-ročného hudobníka z Moravy: „*Nežijeme v 19. storočí, aby som se nějak kastrovali na muže a ženy, proto ať ženy hrají a nenechají si to vymlouvat od mužů, kteří se mnohdy bojí, že by ženy hrály lépe než oni.*“

Ak by som mala dotazníkový prieskum zhrnúť, tak žiadny problém v tom, že je žena súčasťou kapely alebo ju dokonca vedie, nemajú súčasní členovia folklórneho hnutia, tanečníci a speváci. Zo strany strednej a staršej generácie súborových muzikantov badať tolerantný prístup bez väčších výhrad. Najstaršia generácia muzikantov (z hlavne z vidieckeho prostredia) sa prezentovala tradicionalistickým názorom, že ženy by nemali byť súčasťou kapiel. Celkovo najviac diferencované názory prejavili súčasní hudobníci – tí oceňujú ženskú prítomnosť v zmysle obohatenia kolektívu ženským elementom, ich jemnejšie jednanie, obohatenie produkcie o spev a podobne. Oceňujú ženy, ktoré „majú na to“ – čiže tie, ktorých hra sa približuje mužskej, čo nepochybne spôsobuje to, že len málo žien patrí k rešpektovaným muzikantkám. Za negatívum sa považuje narušovanie medziľudských vzťahov v kapele a v najväčšej miere malá priereznosť hry, nedostatočný temperament či technické zručnosti.

Zdá sa teda, že ženy, podobne ako v minulosti, nehrajú v slovenskej ľudovej hudbe prím – reálne, ani obrazne. Zrejme najzásadnejšiu úlohu tu zohráva fakt, že tradíciu ansámblovej folklórnej hry u nás tvorili v podstate výhradne muži. Keby to bolo naopak, možno by môj dnešný príspevok bol venovaný mužom. Zmeny v možnosti realizácie žien ako hudobníčok v ľudových kapelách priniesol povojnový rozmach folklórneho hnutia, ktorý však zároveň zdeformoval prostredie i kritériá hodnotenia hudobnej produkcie vo vzťahu k mužom i ženám. Momentálna situácia v oblasti slovenského a zrejme i moravského hudobného folklorizmu je taká, že ak budú chcieť ženy plnohodnotne pôsobiť na poli interpretácie domácej ľudovej hudby, budú sa musieť snažiť priblížiť k takému zvukovému ideálu, ktorý dodáva nášmu hudobnému folklóru tú správnu „chuť“.

Literatúra:

- de ALMEIDA, Vale 1997: Gender, Masculinity and Power in Southern Portugal. *Social Anthropology*, 5, č. 2, s. 141–159.
- BORUŠOVIČOVÁ, Soňa 2012: „Hra na hudobných nástrojoch. Druhé zo 64 umení podľa Kámasútry.“ [online] [cit. 15.7.2012]. Dostupné z: <<http://www.inzine.sk/article.asp?art=4188>>.
- ČÍHAL, Petr 2011: Muž a žena jako nositelé lidové hudobní kultury a proměna jejich společenského statusu. (Od potulných muzikantů k respektovaným hudebním osobnostem). In: HABARTOVÁ, Romana – HOLUBOVÁ, Markéta (eds.): *Svět mužů a žen. Muž a žena ve svědectvích lidových tradic*. Uherské Hradiště: Slovákcké muzeum v Uherském Hradišti, s. 219–223.
- DRENKO, Jozef 1986: Panna Cinková (1711–1772) a ľudová hudba v Gemeri. In: BOLFIK, Július (ed.): *Vlastivedné štúdie Gemera 4*. Martin: Osveta, s. 174–210.
- DUDEKOVÁ, Gabriela a spol. (eds.) 2011: *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava: Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHEK, Oskár 2005: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava: Hudobné centrum.
- FALŤANOVÁ, Ľubica 1998: Vdiecka žena v neroľníckych zamestnaniach prostredníctvom biografii. In: HLŔŠKOVÁ, Hana – LEŠČÁK, Milan (eds.): *Žena z pohľadu etnológie*. Bratislava: Katedra etnológie Filozofickej fakulty UK – Slovenská národopisná spoločnosť pri SAV – Prebudená pieseň – združenie, s. 48–63.
- GARAJ, Bernard 2009: „Ľudová ansámblová hudba na Slovensku, náčrt historickej a typologickej stratifikácie.“ *Musicologica. Časopis katedry hudobnej vedy* 1/2009 [online] [cit. 25.11.2012]. Dostupné z: <http://www.musicologica.eu/wp-content/uploads/1_Garaj.pdf>.
- KOPCSAYOVÁ, Iris: „Primáška SLUK-u Zuzana Pokorná: Zuza, ty hráš ako chlap.“ *SME.sk* [online] [cit. 18.11.2012]. Dostupné z: <<http://kultura.sme.sk/c/5081300/primaska-sluk-u-zuzana-pokorna-zuza-ty-hras-ako-chlap.html#ixzz20mrMPczS>>.
- KURFÜRST, Pavel 2002: *Hudbní nástroje*. Praha: Toggá.
- LENG, Ladislav 1971: Ľudová hudba Zubajovcov. *Musicologica Slovaca*, 3, s. 25–140.
- LENGOVÁ, Jana 2011: Medzi profesiou a záľubou: hudobníčky na Slovensku 1860–1918. In: DUDEKOVÁ, Gabriela a kol. (eds.): *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava: Veda, Vydavateľstvo SAV, s. 598–611.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2010: *Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- STRACINA, Svetozár 1971: Najpálčivejšie problémy. *Rytmus*, 22, č. 6, s. 16–18.
- ŠKOVIEROVÁ, Zita: Žena v komunite. In: HLŔŠKOVÁ, Hana – LEŠČÁK, Milan (eds.): *Žena z pohľadu etnológie*. Bratislava: Katedra etnológie Filozofickej fakulty UK, Slovenská národopisná spoločnosť pri SAV, Prebudená pieseň – združenie, s. 108–114.
- ZÁLEŠÁK, Cyril 1982: *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor.

Are the barriers over? Female musicians in traditional Slovak folk music ensembles

Traditional folk music in its instrumental form is mainly linked to male performers in Slovakia. Typically, the men represented the general population and played mostly in their free time, having a proper job to earn money. On the other hand, Romani musicians were often professional musicians, and for them music was the only source of income. The paper explores the role and position of female performers in this male dominated environment. According to gender stereotypes, women were absent in this area. However, current research shows that it was not always so. Female musicians are noted in several historical sources: a good education of women from the aristocracy and the middle class included a proper music education and mastering an instrument; rural women were usually self-taught and entertained the folks at home only. However, there also is evidence of public presentations of so-called women folk musicians (for example the well known lead fiddler Cinka Panna in the 18th century). Significant change in the status of women in traditional society is recorded after World War II. The new social and political establishment in Slovakia allowed for massive development of music folklorism, and provided women with new opportunities to perform traditional folk music in public. The present paper maps the development of the process. To learn whether and how the position of female musicians was accepted towards the end of the 20th century, the author interviewed many male musicians from traditional folk music ensembles.

Key words: gender studies; gender stereotypes; female band leader; traditional folk music; folklore; folklorism.