

MIMO SVŮJ ČAS, PROSTOR I VÝZNAM – LIDOVÉ TRADICE NA JEVIŠTI

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Lidová kultura a scéna je spojení, které lze v českých zemích sledovat už dvě století, a to pomíjíme např. zobrazování lidových typů ve středověkých hrách, které nás vtahují ještě hlouběji do minulosti.¹ Ovšem mimo svůj původní časový, prostorový či významový rámec se lidové tradice v českých zemích dostávají systematicky v podstatě až s jejich uvědomělejším využíváním pro pobavení vyšších sociálních vrstev (předvádění pro šlechtu či duchovenstvo) či s apelem na reprezentační kulturní nebo politické funkce v souvislosti s národním hnutím. Právě zmíněnou druhou orientaci lze považovat za základ vzrůstajícího se folklorismu, který v českých zemích od konce 19. století zcela programově budoval scénu jako centrum pro veřejné představení lidových tradic, vybíraných nicméně se stále se zvyšujícím estetickým zřetelem. Prudérní a zároveň artificiálními produkcemi ovlivněná (zejména městská) veřejnost měla totiž jiný estetický názor a vkus než odborně poučenější i hlubší filozofii sledující zájemci z řad intelektuálů, kteří se o lidovou kulturu a zvláště o folklor intenzivně zajímali ve světle kulturně-spoločenských proudů konce 19. století.

V nedávném [červen 2015] rozhovoru pro Žurnál Pravda.sk řekla slovenská etnomuzikoložka Alžbeta Lukáčová, že je velmi těžké přenášet projevy lidové kultury na pódium tak, abychom je nepatetizovali, obsahově nevyprázdnili, anebo abychom jim nějakým způsobem neuškodili. „*Pátos je niečo, čo s javiskovou prezentáciou*

1. Viz např. Zdeněk Kalista v charakteristice divadelních her Václava Kocmánka (1607–1679): „*Tvorba ta pevně navazuje na jisté životní potřeby městského života u nás v době okolo bitvy bělohorské, na zvyklosti městské školy tehdejší, pro kterou Kocmánek psal zřejmě největší část svých dramatických pokusů, aby jimi mohla ožít při tradičních příležitostech život takového města – ale zároveň v ní až nápadně vystupuje tradiční, ze starých středověkých her se dochováající rys jisté povýšenosti zámožného měšťana nad širokými vrstvami selskými, nad hloupými, primitivně, až zvířecky žijícími, chlapci, nad něž povznášela člověka z města nejen jeho zásadní svoboda, ale i jeho – poměrně tehdy ještě dosti vysoké – vzdělání.*“ (Kalista 1942: 16–17)

súvisí a u nás [na Slovensku] má takéto prezentovanie ľudovej kultúry dlhodobú tradíciu. Tradíciou sú aj programy, ktoré prezentujú folklór len ako zábavu, a takto ho často vníma aj verejnosť. [...] Ja sa vždy snažím k inscenovaniu pristúpiť tak, aby mali diváci zážitok, ale aj aby sa niečo dozvedeli. Vnímať folklór len ako niečo, čo ma má pobaviť, sa mi zdá málo.“ (Tížik 2015) Slova A. Lukáčové obsáhla řadu problémových aspektů, které charakterizují, či lépe řečeno provázejí přenášení folklorních tradic na scénu.

Česká i moravská scéna až na výjimky více odolávala patosu, o to více však nacházíme v celém jejím vývoji silně **romantizující** a **estetizující** tendence. K nim ale přistupují také ztvárnění akcentující **filozofickou** stránku lidové kultury, tedy v ní zakódované tradiční hodnoty, názory a samozřejmě také emoce. Každý autor pracující s folklorním materiálem určeným pro scénickou prezentaci preferuje odlišný přístup, vždy však do něj promítá dobu, ve které žije (dobový diskurz), a také svou osobnost, svůj temperament, vkus, postoj k lidové kultuře či tomu, co za lidovou kulturu či folklorní tradice, které jsou její součástí, považuje. Jeho prvotním problémem je však fakt, že musí divákovi zprostředkovat část kultury, která **nevznikla pro předvádění na scéně**, ale vyvíjela se v prostoru, který neměl ani jeviště, ani hlediště, a její nositel byl současně interpretem i recipientem. Tradiční folklorní projevy byly navíc vždy zasazeny do jasně stanoveného rámce **časového** (obyčejy a obřady rodinné, kalendářní či spjaté s dalšími příležitostmi), **prostorového** (konkrétní region či lokalita, ale i exteriér či interiér, soukromé obydlí, hostinec, kostel atd.) i **významového** (plnily řadu důležitých funkcí prosperitních, obřadních, pracovních, reprezentačních, náboženských, estetických, edukačních, zábavních ad.). Vytržení z tohoto kontextu pak v případě prezentace na scéně často znamená pouhé zachování formy, ale vyprázdnění jejího obsahu, jak o tom hovořila zmíněná A. Lukáčová.

Při scénickém ztvárnění folklorních tradic autoři programů byli a v podstatě dodnes jsou postaveni před nutnost vyřešit několik základních problémů týkajících se toho, **co** bude veřejně na jevišti prezentováno (tedy jaký materiál, z jaké oblasti lidové kultury či z jakého etnografického regionu) a **kdo** bude interpretem. V počátcích, např. kolem příprav Národopisné výstavy československé v roce 1895 coby pionýrského projektu v oblasti veřejné prezentace lidové kultury,

to byli původní nositelé, tedy obyvatelé jednotlivých lokalit. Postupně ale začali folklor na jevišti předvádět členové různých organizovaných spolků – ať už to byla např. skupina kolem Františky Xavery Běhálkové na Hané² nebo tělovýchovné organizace jako Sokol, Orel, spolek katolické mládeže Omladina (Sdružení venkovské omladiny), tzv. Agrární dorost coby mládežnická organizace České agrární strany či vznikající slovácké a valašské krúžky³ a v době po druhé světové válce folklorní soubory. Neméně významná byla pro scénické uchopení folklorních tradic otázka záměru – tedy **proč** se bude daná výseč lidové kultury na jevišti ukazovat (sledovány byly zpočátku cíle národně buditecké, posléze politické či kulturněpolitické, neméně důležité byly také záměry umělecké a v neposlední řadě komerční). V našem výčtu poslední, avšak dodnes zřejmě nejdiskutovanější je pak otázka, **jak** folklor na jevišti prezentovat. V českém prostředí do způsobu jevištní prezentace prakticky od počátku (tedy od konce 19. století) zasahovali badatelé, především folkloristé či etnografové, kteří někdy velmi obtížně balancovali mezi věcným sdělováním reálií a romantizujícím, silně estetizujícím selektivním přístupem.

Shrneme-li naznačené otázky, ukazuje se, že principů, jež byly na scénickou prezentaci lidové kultury navrženy (a to nemluvíme o výsostně uměleckých projevech, ale především o fenoménu, který dnes označujeme nejčastěji jako folklorní hnutí), je možná víc, než je sama

2. Františka Xavera Běhálková (1853–1907), sběratelka a národopisná pracovnice. Působila zejména v Tovačově, kde založila národopisnou skupinu, s níž nacvičovala hanácké tance a scénicky zpracované výroční a rodinné obyčeje. Skupina vystupovala na řadě míst Moravy. Srov. např. Pavlicová, Martina 1993: Postavy z dějin české etnochoreologie II. (František Bartoš, Martin Zeman, Leoš Janáček, Lucie Bakešová, Františka Xavera Běhálková). *Národopisná revue* 3, s. 3–12; Hýbl, František 1998: Hanácká etnografka Františka Xavera Ernestina Běhálková. (25. října 1853 – 28. dubna 1907). In: Hýbl, František (ed.): *Lidový oděv a tanec na Hané. Sborník z 5. konference o lidové kultuře na Hané*. Přerov: Muzeum Komenského, s. 239–250.
3. *Krúžky* lze považovat za přímé předchůdce folklorních souborů, jejich činnost je více spontánní, folklorní repertoár vykazuje minimální míru stylizace, členové vystupují ve vlastních krojích. Většina folklorních souborů v českých zemích naopak používá spíše stylizovanou podobu lidového oděvu, která funguje v podstatě jako jevištní kostým. Srov. Krist, Jan Miroslav 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku. K vývoji některých forem druhé existence folklóru*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti.

scéna schopná obsáhnout: vzdělávací cíle, předvedení „autentických projevů“ i jejich „neautentických“ odvozenin, etnografická „správnost“, ale i snaha o stylizaci či autorská výpověď (na dané ose často zaměnitelné a těžce identifikovatelné). K tomu lze přičíst případnou politickou či jinou podporu konkrétní skutečnosti, ale i zábavu či výdělek. V neposlední řadě, postupem doby, i fyzicky odvedený „sportovní“ výkon a naplnění volného času. A to vše na lepší či horší scénické úrovni.

Pro etnologa je však nejzajímavější nikoli hodnocení toho, co daní aktéři na scéně předvedli – byť i tato pozice má v aplikované etnologii své místo – ale především analýza souvislostí, které právě na scéně i mimo ni v návaznosti na lidovou kulturu existují.

Zajímavých příkladů pro ilustraci prezentace lidových tradic na jevišti je nepřehledné množství. Pro jistou konfrontaci a pro uvědomění si složitosti toho, co k nám ze scény charakterizované jako „folklorní“ promlouvá, si připomeňme dva konkrétní, které zachycují různá časová období ve vývoji folklorního hnutí, a dvě osobnosti, které spolu se svými spolupracovníky (spolutvůrci, kolegy) posunuly ve svém okruhu lidovou kulturu z jejího původního prostředí na jeviště. Jejich jména nejsou pro etnologii neznámá (a i při našich rokováních byla vícekrát zmíněna), často jsou však brána v potaz z jiných úhlů pohledu.

Martin Zeman (1854–1919) je znám veřejnosti především jako sběratel lidových písní, jehož záznamy tvoří třetinu druhé a třetí sbírky redigované Františkem Bartošem. Narodil se ve Velké nad Veličkou a zde také kromě služby u vojenské hudby v Kroměříži a Olomouci (1875–1878) a studií na varhanické škole v Praze (1880–1882) žil a pracoval. Už v mládí hrával na klarinet a na housle (kontr) se známou Trnovou muzikou, od počátku 80. let 19. století byl pak členem tzv. Súchovské republiky, volného sdružení bouřlivých, bohémských a proti tehdejším úřadům revoltujících mladých lidí,⁴ a věnoval se zapisování lidových

4. Zakladatelem sdružení byl pozdější spisovatel Matouš Běna, který byl v té době učitelem v horňáckém Suchově, k dalším členům patřili kromě Zemana např. malíři Jan Hudeček a Joža Uprka, spisovatelé Otakar Bystřina (vl. jménem Ferdinand Dostál) či Vilém Mrštík. Srov. Bystřina, Otakar 1926: *Súchovská republika. Kronika mládeže*. Brno: Moravské kolo spisovatelů Brno.



*Sběratel Martin Zeman
(1854–1919)*

písní a tanců (Uhlíková 1997, 2000: 10–11). Prostřednictvím Františka Bartoše se Zeman seznámil v roce 1891 s Leošem Janáčkem a stal se jedním z jeho nejbližších spolupracovníků při přípravách monumentální *Národopisné výstavy československé*, která se uskutečnila roku 1895 v Praze. Akce byla ale původně plánována na rok 1893 a již dva roky předem byly na celém území zakládány odbory pro přípravu výstavy, aby shromažďovaly materiál a pořádaly místní národopisné výstavy. Organizování lokálních akcí sledovalo dva důležité cíle – burcovala se tak pozornost obyvatelstva a získávaly se zkušenosti, které pak pomohly k úspěšné organizaci výstavy a také prezentaci lidových tradic v Praze. Do zmíněného okruhu aktivit lze zařadit i známý *Lidový koncert*, který proběhl v brněnském Besedním domě 20. listopadu 1892. Šlo o akci spojující folklorní produkci s artificiozní hudbou inspirovanou lidovou tradicí – na programu byla Dvořákova předehra *Domov můj*, Křížkovského sbory *Pastýř a poutníci* a *Výprask*, Janáčkovy sbory *Zelené sem sela*, *Komáři se ženili*, *Muzikanti, co děláte* a tance *Kožušek*, *Čeladenský*, *Kalamajka*, *Trojky*, *Silnice* a *Troják*, které zazpíval a zatančil sbor brněných dam a pánů za doprovodu orchestru pod Janáčkovým



Muzikanti, zpěváci a tanečníci z Hornácka na Lidovém koncertu v Brně dne 20. 11. 1892

řízením (Niederle 1893: 431). Součástí byla také ukázka autentické lidové produkce hornáckých muzikantů, zpěváků a tanečníků.⁵

Lidový koncert v Brně byl podle všech indicií inspirován koncertem, který se uskutečnil 1. dubna 1892 v Uherském Hradišti. Také zde byla na programu nejen hudba vážná, ale i lidová v podání hornáckých hudeců a pravděpodobně i zpěváků (Uhlíková 2000: 12). V obou případech chystal tuto část programu právě M. Zeman. Z jeho korespondence víme, že více než jednotlivá programová čísla jej trápil výběr účinkujících, kteří neměli k veřejné produkci na scéně důvěru a zejména nechápali nutnost nácviku. Potvrzují to i slova Ferdinanda Dostála, známého spíše

5. Účinkující byli z Velké nad Veličkou, Hrubé Vrbky a Kuželova (srov. Holý 1992: 40, pozn. 15). Program byl složen ze čtyř částí, druhá (lidová) část koncertu vypadala následovně: I. Slovácká hudba při průvodu na *zdvaky*: Tanec a písně *Sobotěnky s nedělí, Ty velické zvony*; II. Starosvětská (tanec se zpěvy) *Šohajku, duša má, Těžko je mi, těžko, Muzikanti, co děláte*; III. Píseň *Proč, kalino, neprokvétáš*, sedlácké (tanec se zpěvy) *Hluboký járečku a Védla sem si, védla*.

pod pozdějším spisovatelským pseudonymem Otakar Bystřina, který po Lidovém koncertě v Brně v novinové recenzi napsal:

„Znám z vlastní zkušenosti a z delšího pobytu v onom kraji povahu Veličanů a nemám příčiny pochybovati o pravdivosti líčení nesnázi, jaké působilo p. Zemanovi shánění ‚koncertu‘. Při třinácti asi zkouškách objevily se vždy jiné a jiné osoby; skoro žádná nedostavila se dvakráte. Slováčci dovedou ostatně zahulat si po svém pouze u ‚krčmára‘, když jich nikdo nepozoruje a když jsou mezi svými. Na zvláštní ‚zkoušce‘ nedovedete jich vůbec rozohnit [...] A což teprve přiměti je ku jízdě do daleké ciziny a ku vystoupení před sty a sty diváků!? Nejen, že žádný z tanečnicků a zpěváků se k tomu odhodlati nemohl [...], ba sami hudcové přicházeli v posledním okamžiku k p. Zemanovi, že ‚nepojedú‘.“ (Dostál 1892, citováno dle Holý 1992: 34)

Dostálova slova přímočaře označují problém, jakým je prezentace tzv. autentického folkloru na scéně. Na straně jedné máme hudebníky zvyklé hrát nikoliv jen pro poslech, ale zejména k tanci a zpěvu, tedy v prostředí, pro které je charakteristická vzájemná komunikace muzikanta a tanečníka (resp. muzikanta a zpěváka) a okamžitá reakce na atmosféru. Při produkci na jevišti jde však o zcela jiný druh zpětné vazby – interpret hraje pro posluchače, který většinou esteticky posuzuje jeho výkon. A právě tento moment se stal Achillovou patou brněnského koncertu. Nezvyklé prostředí totiž evidentně rušivě zasáhlo do vystoupení Horňáků. Odrážejí to všechny publikované recenze, ať už psané smířlivěji, nebo ve velmi kritickém duchu:

„Lidový koncert uspořádaný Brněnským odborem Národopisné výstavy [...] vydařil se v každém ohledu skvěle [...] až na část druhou t.j. lidovou. Tato část měla sloužit jaksi za podklad celé vůdčí myšlénce koncertu; ale zdá se, že nepotkala se s pravým svým cílem.“ (Lidový koncert 1892)⁶

„Zajímavější a také očekávanější byl druhý oddíl koncertu, který provedl sbor pěti muzikantů z Velké u Uherského Hradiště [sic!] a tři páry Veličanů. Ve svém očekávání byl však mnohý posluchač sklamán [sic!]. Soudě podle úsudků, které jsme po koncertě v obecnstvu slyšeli,

6. Slova kapelníka Národního divadla v Brně Františka Jílka (1895–1911) jsou součástí nepodepsaného redakčního příspěvku z Moravské orlice.



Muzikanti z Horňácka na Lidovém koncertě v Brně, 1892. Zleva Martin Miškeřík (1840–1919), Jan ěorek (1847–1894), Pavel Trn (1841–1917), Jiří Zeman (1856–1905) a Martin Tomešek (1845–1899). Srov. Holý 1992: 41

byla velká část obecnstva nespokojena. **Čekalat' víc, než se jí dostalo.** Zde je však po našem soudu předem chyba v obecnstvu samém, zvyklém na naše slečny ve vyšperkovaných ‚národních‘ krojích, zvyklém na ‚zlušlechtené‘ tance národní z různých síní tanečních, z prken divadla atd. Tomu obecnstvu se pak ovšem valně nelíbily skřípavé zvuky nástrojů muzikantů velických, jednotvárná sedlská, a dosti monotonním hlasem zpívané písně.⁷ Nicméně i pro pořadatele koncertu přinesl tento pokus leckteré ponaučení. My jsme znamenali jednu chybu, která ovšem teprve produkci samou vzešla na jevo. Velická kapela a zpěváci nebyli

7. Podobně hodnotil L. Niederle produkci horňáckých muzikantů, hrajících v nálevně umístěné v zadním traktu čičmanského gazdovství na Národopisné výstavě československé v Praze v červnu 1895: „Před 14 dny přišla hudba z Velké, kterou si najal velecký Hudeček, který má na výstavě malý šenk. Hudba ta pro znalce má interest, ale celkem zdá se obecnstvu jůdnlí a málokdo tam jde kvůli ní.“ Srov. dopis L. Niederla M. Steyskalové ze dne 16. 6. 1895. Citováno dle Pavlicová – Uhlíková 1995, s. 37, pozn. 18).

a nemohou být nikdy doma mezi palmami na podiu rozsáhlé dvorany, plné zlatých ozdob, světel, plné upjaté je pozorujícího obecnstva. V takovém ovzduší nikdy nepodají to, co se na nich chce, tak, jak to v pravdě umějí. [...] Po ukončení koncertu rozproudila se volná zábava. Připomínáme to zde proto, že teprve při ní se Slováci u jednoho stolu sedící více rozjařili a s větší chutí zazpívali i zatančili na prosté podlaze než na podiu.“ (Niederle 1893: 431, 434)

Slova etnologa Lubora Niederla velmi trefně pojmenovala problém, který v následujících letech řešili autoři folklorních programů. Na straně jedné stálo očekávání veřejnosti, na straně druhé autentický nositel tradice. Kudy se organizátoři rozhodli jít, to dnes již víme. Přání diváků převážilo, tradice se musela přizpůsobit jevišti. Dokládají to písemné prameny k přípravě Národopisné výstavy československé, kde nacházíme např. požadavky sběratelky a organizátorky Lucie Bakešové na to, aby účinkující byli „dobří zpěváci, lepší tanečníci a také úhlednějšího zevnějšku“⁴⁸ či Janáčkovy obavy z odmítnutí lidových hudeců, pokud by jejich výkony „nelahodily co možná v největší míře uchu mnohem pestřejšího vzdělání obecnstva. Třeba i tu cviku.“⁴⁹

Jaroslav Václav Staněk (1922–1978) je osobností, která zejména na uherskohradištském Dolňácku patří k těm, jež se ve folklorním hnutí často připomínají. Stál u zrodu souboru Hradišťan v roce 1950, byl primášem jeho cimbálové muziky, zároveň choreografem taneční složky, jako výtvarník se věnoval scénografii a vytvářel vizuální pojetí představení souboru. Do jeho činnosti patří i aktivity sběratelské a organizátorské (např. významný byl jeho podíl na vzniku Dolňáckých slavností v Hluku). Zákaz veřejného působení po roce 1968 i předčasná smrt ještě umocnily jeho vnímání zasvěcenou veřejností jako člověka,

8. Dopis Lucie Bakešové Leoši Janáčkovi z 15. 4. 1895, citováno dle Pavlicová – Uhlíková 1995: 34.
9. Srov. Janáček 1894, citováno dle Janáček 2009: 87. Skladatel ve své novinové zprávě týkající se příprav Národopisné výstavy československé také uvedl: „*Nemá se však předváděti naučený, strnulý do všech maličkostí program – zdřevěnělo by vše. A zase třeba, aby obraz za obrazem se hbitě střídal a z nálady do nálady aby se nenuceně přecházelo [...] Hudecům třeba hrát, aby si vyhráli lahodu v tónu a souzvuku: studovati s nimi však jakýsi určitý, tentýž program se nedoporučuje.*“ (Janáček 2009: 87–88)



*Jaroslav Václav Staněk
(1922–1978)*

kteřý s jistým nedoceněním určoval směr scénické prezentace lidové kultury v 50. až 70. letech minulého století. Staněk bezesporu takovou osobností byl, nebyl ale samozřejmě jediný – také on spolupracoval s dalšími kolegy, kteří tento směr pomáhali formovat (v hudební prezentaci Hradišťanu to byl např. etnomuzikolog, ale také výrazný hudební pedagog Jaroslav Čech). Jak už bylo naznačeno, mnohostranná Staňkova činnost se dá rozebrat z mnoha úhlů pohledu, nás však zajímá, jakým způsobem lze nahlížet na vazby mezi jevištěm a „nejevištěm“ v jeho podání.

J. Staněk se dostal k lidové kultuře jako městský chlapec, tedy zprostředkovaně, již přes projevy folklorismu: *„Naproti našeho domu byla řeka, na druhém břehu byl veslařský klub [...] Ale co mně stále vrtalo hlavou a nedávalo spát, bývaly večery na ‚vesláku‘. Chlapci a jistě i nějací starší muži začali k večeru zpívat. Poprvé jsem uslyšel písničku ‚Kole Jarošova teče voda troja, skoro-li sa rozejdem, galánečko moja‘ [...] Také jsem často zaslechl z vedlejší zahrady restaurace Koruny podobné písně*

a někdy tklivou melodii muzikantů.“ Ve svých vzpomínkách¹⁰ (bohužel nedokončených a torzovitých) Staněk zmiňuje také primáše Samka Dudíka a jeho účinkování na *Výstavě Slovácka* v Uherském Hradišti v roce 1937: „*Byla to tenkrát na šestitisícové město velkolepá, nezapomenutelná podivaná. Jako vinárna byla postavena Slovácká bída ve Smetanových sadech, kde denně vyhrávala vynikající kapela Samka Dudíka z Myjavy. Odpoledně vždycky koncertovala před bídou a večer uvnitř budy. Poprvé jsem slyšel hrát muziku s vynikajícím primášem. Ale i ostatní spoluhráči byli vynikající interpreti. Hráli slovácké i slovenské písně s obrovským vkusem a přednesem. A denně byla vinárna plná návštěvníků. Z této doby si pamatují snad nejvíce písniček. Samko byl také vynikající zpěvák a jeho kouzlo přecházelo rychle na všechny, kteří jeho kapelu poslouchali. Dovedl strhnout diváky ke společnému zpěvu, k táhlým i divokým čardášům.*“ (Košíková a kol. 1992: nestr.)

Ačkoli se obecně *Výstava Slovácka* prezentuje především skrze projevy lidové kultury, které zde byly předváděny, i ze Staňkových slov lze vytušit poněkud opomíjený fakt, že pro řadu obyvatel města a okolí to byla aktivita sice s důrazem na „národopis“ (jak se někdy v širší veřejnosti označovala obecně problematika lidových tradic), ale jinak veskrze společenská s mnoha zábavními prvky. Např. profesorka uherskohradištského gymnázia Zdeňka Omelková (nar. 1925), jejíž vzpomínky byly vydány knižně v roce 2014, mj. píše: „*V roce 1937 odbývala se v Uh. Hradišti Výstava Slovácka. To bylo pro nás děvčata vzrušení. Jednak jsme prošmejdily všechny expozice, ale co bylo nejhezčí, to byl zábavní park s kolotoči, tobogánem, střelnicemi a jinými atrakcemi. [...] A tak jsme každý večer věnovaly atrakcím, které se odehrávaly na místě, kde dnes stojí sportovní hala. Osoby pověřené provozem kolotočů, skluzavek, střelnic a jiných podniků jsme si i pojmenovaly... U toboganu to byl ‚Franta Matador‘, u kolotoče ‚Kolotočník‘. Ke zkoušce síly (to se praštilo palicí na určitou plošinku a ukázalo se, jak je kdo silný) zval*

10. Úryvky ze Staňkových vzpomínek vyšly v tiskopisu *Co v notách nenajdeš. (Výňatky z nedokončených rukopisných vzpomínek J. V. Staňka)*. Při příležitosti 70. výročí nedožitých narozenin J. V. Staňka připravila Ladislava Košíkova s kolektivem, vydal Klub kultury v Uherském Hradišti v roce 1992; jako celek byly vzpomínky uveřejněny v monografii Jilík, Jiří a kol.: *Primáš Jaroslav Václav Staněk*. Uherské Hradiště: Klub kultury, 1998.



Primáši Jaroslav. V. Staněk a Samko Dudík – zahájení výstavy 15 let souboru Hradišťtan a znovuotevření Slováckého muzea, květen 1964 (srov. Jilík 1998: 99)

*sebevědomě ‚pan Silák‘. Protřelí komedianti se zastřeným vyvolávacím hlasem nás přitahovali. Jaksi jsme uznávaly jejich svěťáckost, ba trochu jim tu tuláckou profesi záviděly.“ (Omelková 2014: 16) Rovněž na základě těchto svědectví lze pak lépe porozumět často přejímané citaci, kterou přetiskl kulturní historik Čeněk Zíbrt v příspěvku *Proti národopisným „rokům“* (1928) a která je spojována s výrokem Antoše Frolky, slováckého malíře a ochránce hodnot tradiční lidové kultury: *„Národopis může být bez vstupného, bez piva a bez párků.“* (F. P. 1928, přetisk Zíbrt 1928: 31)*

Pro Staňka však tento kritizovaný kontext nebyl podstatný. Za prvé se mu skrze folklorní hnutí otevřely dveře k poznání tradiční lidové kultury, kterou jako dítě z města neznal. Do venkovského terénu se dostal až mnohem později, což naznačují nejen jeho vztahy k venkovským nositelům lidových tradic na Dolňácku, ale také jeho zápisy, které spolu s již zmíněným J. Čechem pořizoval pro sbírkové fondy dnešního brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR. A za druhé bylo toto

poznání již nerozlučně spjata s promyšlením inscenování lidové kultury na jevišti. Přispělo k tomu působení J. Staňka ve sféře folklorismu – Slovácký krúžek v Uherském Hradišti, Slovácký krúžek v Brně, ale i přivýdělek z hraní ve vinárnách při jeho brněnských výtvarných studiích.

Právě výtvarné vzdělání umocnilo Staňkovy snahy v přenosu lidových tradic na scénu v uměleckém podání, a to jak v hudbě, tak v tanci – stylizace kroku, cit pro hudební úpravy a gradaci jejich kompozice, výtvarná práce s oděvem a scénou, to vše podpořeno inspirací choreografických postupů městských souborů (zejména pražského Vycpálkova souboru, kde během studií působil člen a výrazná postava Hradišťanu Otakar Horký a Staněk ho tam často navštěvoval): „*Všechno jsem mohl uplatnit později v práci tělesa, které jsme pokřtili na Hradišťan, slovácký krúžek [...] Soubor, to byla vyšší forma práce. [...] Lidé těžko chápali, že co dosud prováděli, byla hospoda na jevišti.*“ (Košíková a kol. 1992: nestr.) Zmíněná „vyšší forma práce“ přinesla rovněž ideologicky motivovanou tvorbu počátku 50. let, která je dnes chápána jako negativní moment vývoje poválečného folklorního hnutí, souvisela však s politickým klimatem tehdejší společnosti a zasáhla prakticky celou oficiální kulturní oblast.

Podstatné pro Staňkovu práci rovněž bylo využití osobního potenciálu členů souboru – role šité na míru individualitám v hudební i tanečním projevu, snaha o celistvé vyznění, které bylo podporováno silou jejich emoce. Byť je Staněk vnímán v kontextu jiných výrazných osobností folklorního hnutí své generace, jeho přístup, zejména v oblasti regionální, byl dosti odlišný. Nejen v tom, z čeho vycházel (v tomto případě to už byl především folklorismus, i když s hledáním jeho kořenů v tehdejších reziduálních tradičních lidové kultury), ale zejména v tom, že chtěl předávat nikoli původní lidovou kulturu, ale její obsah – etické a estetické hodnoty, které přetavoval divadelním pohledem. Je to tedy rozdílný přístup např. od Josefa Kobzika (1929–2000), dlouholetého primáše a vedoucího folklorního souboru Břeclavan. Civilním povoláním lékař, pocházející z tradičního prostředí Podluží, o němž rozhlasový redaktor Jaromír Nečas mj. uvedl: „*Jožka byl v podstatě tradiční muzikant. Doktorinou se živil, podlužácká píseň byla jeho životním snem, jí celý život sloužil. Během studií hrával ve Veterinární muzice Vysoké školy zemědělské a v mladé muzice Slováckého krúžku v Brně. Tam se setkával s primášskými legendami Jurou*

Petrů, Slávkem Volavým, Lubošem Holým (tehdy především muzikantem). [...] A zřejmě si řekl: proč nemít vlastní soubor na Podluží? Byl jsem pak stálým hudebním poradcem. Jožkovy hudební nápady byly bohaté a často svérázné, ale tak to má být. Když je něco příliš učešané, kdo si všimne? “ (Nečas 2009: 59)

Zobecníme-li uvedené příklady (a nemusíme do nich zrovna promítat Martina Zemana či Jaroslava Staňka, ale i jiné osobnosti), zřetelně vidíme, že v českých zemích je od konce 19. století až po dnes podmiňujícím faktorem pro podobu prezentace lidových tradic scéna. Ať již samotná, se svými zákonitostmi zkratky, stylizace a estetických kritérií, nebo vydělením jeviště a hlediště – účinkujících, kteří nepředvádějí své umění již jen pro sebe, ale pro diváka, který něco očekává.

Vrátíme-li se k úvodní citaci Alžbety Lukáčové, vidíme, že jako výsledek vývoje práce s lidovými tradicemi na jevišti připomíná především zábavní funkci. Samozřejmě, že její slova nelze absolutizovat, vždy existovala široká škála významů a forem, které se v souvislosti s lidovou kulturou na jevišti objevovaly. Ovšem uvedený vývojový oblouk nelze v českém kontextu pominout. Podle našeho názoru k tomu přispělo i to, že mimo svůj původní časový, prostorový i významový rámec se ocitaly nejen tradiční folklorní projevy, ale od počátku 20. století postupem doby i projevy folklorismu. Tedy ty, do nichž byl někdy a někým vložen obsah vycházející z tradice, ale dalším přenosem se z nich vytratil. Právě jejich neukotvenost v živé kultuře tuto proměnu umožnila. Odtud už mohl další krok mnohem lehčeji směřovat k zábavě, protože v průběhu 20. století a zejména v jeho druhé polovině již nebylo možno navazovat na funkce náboženské, obřadní či jiné související s tradiční lidovou kulturou.

Zároveň však musíme podotknout, že v takto naznačených konturách sledujeme vývoj **na scéně** a rovněž podhoubí, ze kterého se projevy na scénu dostaly. Nesmíme však zapomínat na to, že existoval a existuje ještě jeden směr, a to **ze scény zpět**, mimo scénu. Nepřenášejí se jen projevy hudební či taneční, které pak rezonují mezi zájemci o lidovou kulturu jako projevy kultury tradiční (ověřeným příkladem je třeba způsob tančení sedlácké z Nové Lhoty, který zmíněný J. Staněk stylizoval v tanečním kroku, či boršické sedlcké, a to jak v taneční stylizaci, tak

v hudebním provedení). Silné ovlivnění zaznamenává také lidový oděv, a to i v současné době – připomenout lze například pořizování tzv. lehkého kroje, tedy stylizovaného oděvu, resp. kostýmu, který získává obřadní funkci při současných lokálních příležitostech (viz konkrétní příklady z Podluží – Zigáčková 2014 či uherskohradištského Dolňácka – Trávníčková 2015).

Zde se již pohled etnologa a současných nositelů tradice logicky rozchází. Ti první hovoří o různých vrstvách etnokulturních tradic, o tradicích lidových versus folklorismu, o projevech kontinuálních, rekonstruovaných či nově zkonstruovaných s odkazem na existující či pouze imaginární tradice tzv. lidové kultury (Pavlicová – Uhlíková 2008, 2014). Ti druzí veškeré projevy vnímají bez rozdílu jako tradiční a současně lidové – jsou součástí jejich světového názoru, lokální i regionální identity, plní v jejich životě důležité funkce, a proto žijí. A je pak vlastně jedno, zda byly vytvořeny „lidem“ v národopisném smyslu slova, anebo ne. To už je však zase další téma.

*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076, váže se zároveň ke specifickému výzkumu MUNI/A/1282/2014, Lidové tradice jako součást kulturního dědictví. K 120. výročí Národopisné výstavy československé.

Prameny a literatura:

- F. P. [František Pospíšil?] 1928: Denní zprávy. Národopisné. *Lidové noviny* 36, 12. 6., č. 297, s. 2 (přetištěno v Českém lidu 29, 1928, s. 31).
- DOSTÁL, Ferdinand 1892: Beseda. Lidový koncert. *Moravské listy* 4, 23. 11., č. 95, s. [1–2].
- HOLÝ, Dušan (ed.) 1992: *Hornácké slavnosti 1992. Velká nad Veličkou 17.–19. července k stému výročí prvního veřejného vystoupení hornáckých muzikantů, zpěváků a tanečníků*. Velká nad Veličkou: Obecní úřad.
- JANÁČEK, Leoš 2009: Hudba na národopisné výstavě. In: Janáček, Leoš: *Folkloristické dílo: studie, recenze, fejetony, zprávy = Das folkloristische Werk: Studien, Rezensionen, Feuilletons und Berichte = Folkloric Studies: Essays, reviews, feuilletons and articles. (1886–1927)*. Eds. Jarmila Procházková, Marta Toncrová, Jiří Vysloužil. Brno: Editio Janáček, 2009, s. 87–90. (Původně *Lidové noviny* 1894, č. 130, 10. 6.; č. 133, 14. 6.).
- JILÍK, Jiří a kol. 1998: *Primáš Jaroslav Václav Staněk*. Uherské Hradiště: Klub kultury.
- KALISTA, Zdeněk 1942: *Selské čili sousedské hry českého baroka*. Praha: Melantrich.
- KOŠÍKOVÁ, Ladislava a kol. (eds.) 1992: *Co v notách nenajdeš. (Výňatky z nedokončených rukopisných vzpomínek J. V. Staňka)*. Uherské Hradiště: Klub kultury.

- Lidový koncert. 1892: *Moravská orlice* 30, 22. 11., č. 267, s. 3.
- NEČAS, Jaromír 2009: My jsme byli dvě, Jožka Kobzík a já – od brněnských studentských let až do konce jeho dní. In: Kordiovský, Emil a kol.: *Primáš Jožka Kobzík ve vzpomínkách a fotografiích 1929–2000*. Břeclav: Občanské sdružení Malovaný kraj.
- NIEDERLE, Lubor: Lidový koncert v Brně. *Český lid* 2, 1893, s. 431–434.
- OMELKOVÁ, Zdeňka 2014: *Zázvorek. Vzpomínání z učitelského života*. Uherské Hradiště: Tomáš Ježek – Ottobře 12.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 1995: Dílo trvalé, ne prchavé. Nad jubileem Národopisné výstavy československé. *Opus musicum* 1995, č. 1, s. 31–37.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Lucie 2015: *Vliv folklorního souboru na obnovu a udržování lokálních tradic (na příkladu obce Boršice)*. Diplomová práce FF MU Brno.
- TÍŽIK, Miroslav 2015: „Folklór je životaschopnější, ako by sa mohlo zdať.“ *Žurnál Pravda.sk* [online] 22. 6. 2015 [cit. 23. 6. 2015]. Dostupné z: <<http://zurnal.pravda.sk/rozhovory/clanok/359011-folklor-je-zivotaschopnejši-ako-by-sa-mohlo-zdat/>>.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 1997: Zeman Martin II. In: Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 132–133.
- UHLÍKOVÁ, Lucie 2000: Sběratel Martin Zeman. In: Toncrová, Marta – Uhlíková, Lucie (eds.): *Martin Zeman: Hornácké písně*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, s. 7–23.
- ZÍBRT, Čeněk 1928: Proti národopisným „rokům“. *Český lid* 29, s. 30–31.
- ZIGÁČKOVÁ, Kateřina 2014: *Lidový oděv a kroj v životě obyvatel Podluží na počátku 21. století na příkladu obce Dolní Bojanovice*. Diplomová práce FF MU Brno.

Out of their time, space and meaning: Folk traditions on stage

In the Czech lands, the terms folk culture and the stage have been used together for two centuries. In the present article, the authors follow the journey of folklore traditions on stage, as well as many aspects which are connected with this shift. The stage presentations of Czech folk traditions have resisted paths; what was strong and has remained till these days are romanticized and estheticized treatments. Philosophical aspects of folk culture are stressed in some presentations as well. Nevertheless, the problem is that the audience is presented with something which did not originate as a stage show, and which was firmly bound to a frame of time, space, and meaning. Taking it out of this context, a stage presentation of folk culture often means keeping the form, but emptying the content. On an example of two representatives, Martin Zeman (1854–1919) and Jaroslav V. Staněk (1922–1978), the authors attempt to show how complex the message which we get from the Czech folklore scene is, and which were the ways which helped folk culture move from its original environment on stage. The authors claim that the stage has become a crucial factor for the resulting presentation of folk traditions, and that it often works off stage as well. Among people interested in folk culture, some stage performances are understood as manifestations of traditional culture, and a similar impact is observed in some regions concerning folk dress.

Key words: Folklore on stage; content and form; folk tradition; folklorism; Martin Zeman; Jaroslav Staněk.