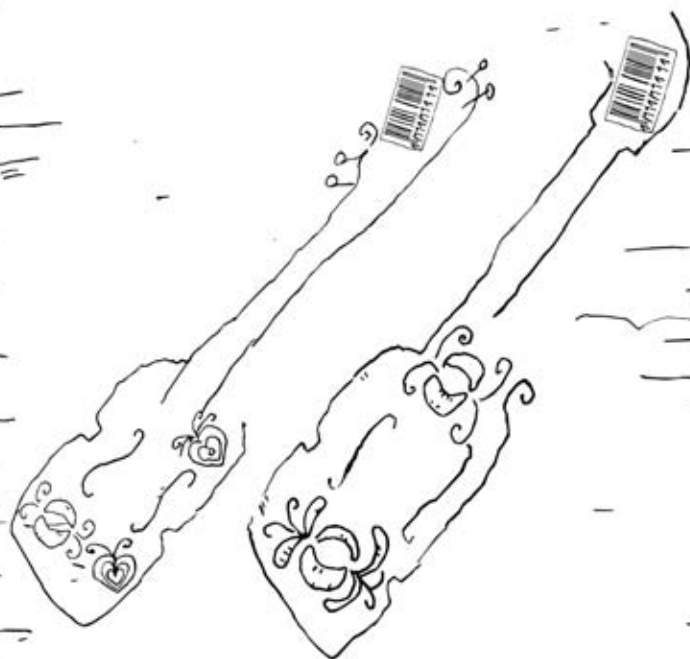


Od folkloru k world music:  
**NA SCÉNĚ A MIMO SCÉNU**

Redigovaly Irena Přibyllová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměstí nad Oslavou

2015

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslovou ve dnech 28.–29. července 2015. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

From Folklore to World Music: On and Off Stage international colloquy took place under the auspices of Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslovou, Czech Republic, on 28–29 July 2015. We gratefully acknowledge the generous support of the Ministry of Culture of the Czech Republic, without whose help this publication would not be possible.

Recenzovali / Reviewed by:  
Doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc.  
Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslovou, 2015  
ISBN 978-80-904905-7-4  
ISSN 2336-565X

# OBSAH

|                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Úvodem</b>                                                                                                                                    | 5   |
| <b>Introduction</b>                                                                                                                              | 7   |
| <i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i><br><b>Mimo svůj čas, prostor i význam – lidové tradice na jevišti</b>                                  | 9   |
| <i>Kateřina Černíčková</i><br><b>Hornácká sedlácká: lidový tanec i národní symbol</b>                                                            | 25  |
| <i>Marta Toncrová</i><br><b>Lidový zpěvák mimo scénu:<br/>Jožka Severin z Tvrdonic na jižní Moravě</b>                                           | 45  |
| <i>Marta Ulrychová</i><br><b>Hdo by nám rozkázal, temu bych hukázal cestu ze vrát...<br/>Současné folklorní soubory na Chodsku</b>               | 60  |
| <i>Sabrina Kedroňová</i><br><b>O rekonstrukci lašského lidového tance zvrtek</b>                                                                 | 73  |
| <i>Marian Friedl</i><br><b>Lidové flétny Beskyd a Javorníků na scéně a mimo ni</b>                                                               | 80  |
| <i>Alžbeta Lukáčová</i><br><b>Digitalizácia ľudových tancov – poznámky k tanečnej<br/>a hudobnej stránke rozsiahleho dokumentačného projektu</b> | 104 |
| <i>Juraj Hamar</i><br><b>Playback a folklór na scéne<br/>profesionálneho folklórneho telesa (na príklade SEUK-u)</b>                             | 124 |
| <i>Milan Tesař</i><br><b>Porota – tak trochu jiné publikum</b>                                                                                   | 141 |

|                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Jan Sobotka</i>                                                                                                                          |     |
| <b>Lomaxova kláda: několik příkladů prezentace americké lidové hudby</b>                                                                    | 150 |
| <i>Petr Dorižka</i>                                                                                                                         |     |
| <b>Narušitelé vyšlapaných cest: Sam Charters a jeho cesty za blues, Mercedes Sosa a její zakazované písně, garážový rock v hledáčku FBI</b> | 157 |
| <i>Aleš Opekar</i>                                                                                                                          |     |
| <b>Hudba Kapverdských ostrovů aneb Tcheka na Fogu a jiné nestrojenosti</b>                                                                  | 166 |
| <i>Irena Příbylová</i>                                                                                                                      |     |
| <b>Hraní pro radost: Od sleziny po sejšn</b>                                                                                                | 190 |
| <i>Jiří Plocek</i>                                                                                                                          |     |
| <b>Než se zrodí hudba, aneb život muzikanta mimo pódium</b>                                                                                 | 204 |
| <b>Medailony autorů</b>                                                                                                                     | 209 |

# Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu

## Úvodem

Hudební festival Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou je v České republice jedním z mála, který má ve svém programu i volně přístupné odborné hudební kolokvium. Návštěvníci festivalu mohou po dva dny sledovat přednášky muzikologů, etnologů, etnochoreologů, etnomuzikologů, hudebních publicistů a rozhlasových redaktorů, ale i samotných muzikantů. Kolokvium je od počátku programově zaměřeno na oblast hudby folklorní, folkové hudby a etnické i na široký žánr tzv. world music. V roce 2014 se konala už po dvanácté, tentokrát s podtitulem *Na scéně a mimo scénu*.

Organizátoři kolokvia vyzvali odborníky, aby se na hudbu s tradičními či lidovými kořeny podívali buď v souvislosti s její scénickou prezentací, nebo v uvolněném, spontánním prostředí mimo pódium. Kolokvium tak nabízelo možnost blíže prozkoumat a komentovat umělecké parametry folklóru, folku a world music na scéně, stejně jako jejich komerční či mediální vazby na hudební průmysl, reklamu či kritiku. Zároveň tu byla příležitost udělat sondu do spíše neprozkoumaného světa hudby mimo pódium, který má obvykle jen malý okruh publika a existuje ve specifickém sociálním a psychologickém rámci. Téma kolokvia vybízelo k zamyšlení nad tím, jak tyto dva světy fungují, zda jsou v protikladu, nebo se vzájemně doplňují, jak svou roli v nich vnímají tvůrci a interpreti, posluchači nebo posuzovatelé. Výsledný rozsah příspěvků kolokvia pokrýval náměty ze současné hudební kultury, ale rovněž z kultury tradiční, která je od svého „objevování“ stále více vystavována tlaku prezentace mimo své vlastní prostředí.

První den kolokvia je pravidelně určen zejména tématům spjatým s bádáním v oblasti tradičních lidové kultury. Na programu byly příspěvky etnologů, etnomuzikologů a etnochoreologů, kteří představili výsledky dlouholetých terénních výzkumů tzv. nositelů tradice (zpěváků, tanečníků, muzikantů, výrobců hudebních nástrojů), ale i tvůrčích osobností, které významným způsobem ovlivnily způsob prezentace lidové hudby a lidového tance nejen na české, ale i slovenské scéně. Pozornost byla věnována zejména více než stoletému vývoji tzv. folklorního hnutí, zaměřeného programově na záchranu, uchování i rozvoj folklorních tradic (v českém a slovenském kontextu navíc ve spojení s národnostními i politickými dobovými ambicemi různých společenských subjektů, které scénickou prezentaci významně determinovaly). Hovořilo se o proměně funkce, místa i času folklorních projevů prezentovaných na scéně,

o jejich recepci či o motivaci jejich současných nositelů, o rekonstrukci lidových tanců, obnově výroby i prezentace lidových hudebních nástrojů, o digitalizaci kulturního dědictví i o moderních formách jeho veřejné prezentace.

Zeměpisný záběr příspěvků se druhý den kolokvia, s prezentacemi zaměřenými kromě domácí i na světovou hudbu, podstatně rozšířil. Cestu amerického blues na scénu poznamenalo úsilí promotérů předvést divákům zároveň i kousek původního prostředí blues. Jejich snaha byla někdy až násilná a výsledky z dnešního pohledu i úsměvné. Na druhou stranu však osobní, sběratelské a organizační úsilí těchto lidí přivedlo blues do nahrávacích studií, na stránky odborných publikací a z Ameriky do Evropy, takže se zachovalo i navzdory svým chudým začátkům a konkurenci populární hudby. Na kolokviu se mluvilo i o umělcích z USA a zemí Latinské Ameriky, kteří byli pro své postoje pronásledováni tajnou policií a donuceni k exilu. Hudba brazilská, portugalská a západoafrická ovlivnila vznik a vývoj hudby na Kapverdských ostrovech. Historie a současná podoba tamního lidového muzicírování, zpěvnosti a zároveň festivalové prezentace hudby byla předmětem dalšího příspěvku kolokvia. Folková a trampská hudba a bluegrass, které jsou v českých zemích zvláště oblíbené, se na kolokviu se dočkaly komentářů z několika úhlů pohledu: mluvil porotce hudebních soutěží i samotní soutěžící, aktivní účastníci trampských slezin a bluegrassových jam-sessionů, pohled do zákulisí svého hudebního vývoje nabídl bluegrassový muzikant a hudební redaktor v jedné osobě.

Neopakovatelnou součástí hudebních kolokvií v Náměšti nad Oslavou jsou odpolední diskuse s hostujícími umělci festivalu Folkové prázdniny. V roce 2015 odpovídala na otázky účastníků a posluchačů kolokvia Sarah Savoy, zpěvačka a akordeonistka z americké Louisiany. Mluvila o hudbě žánru cajun, kterou hraje s kapelou Hell-Raising Hayride, o tradičních louisianských velikonočních obchůzkách, o typickém jídle a tancích svého domova i o svých rodičích Markovi a Ann Savoyových, kteří jsou významnými představiteli a propagátory tradiční cajun hudby.

Sborník *Od folkloru k world music: Na scéně i mimo scénu* přináší již po dvanácté písemnou podobu většiny příspěvků přednesených na kolokviu v Náměšti nad Oslavou. Tato akce vznikla jako platforma pro vzájemné setkávání, naslouchání i diskutování mezi zástupci vědních oborů, publicistů i zájemců z řad široké veřejnosti. Věříme, že sborník bude pro čtenáře stejně inspirativní, jako bylo i pro všechny účastníky.

# **From Folklore to World Music: On and Off Stage**

## **Introduction**

The Folk Music Holiday festival in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, is the only one of the similar events in the country which includes an international music colloquy in its programme. It lasts for two days, and festival attendees can enter it for free and enjoy numerous presentations by music professionals, such as musicologists, ethnologists, ethno choreologists, music writers and editors, as well as musicians. Since its beginnings in the early 2000s, the colloquy has focused intentionally on traditional folk music, modern folk music, ethnic music, and world music. In 2015, the 12th colloquy within the From Folklore to World Music frame was held on the topic On and off stage.

In the call for papers, the colloquy organized selected academics and professionals to explore music with traditional and folk roots in connection with its presentation on stage, or in its free, spontaneous environment off stage. In doing so, the colloquy provided possibilities to explore and comment on the artistic level of traditional folk music, modern folk music and world music in its on stage existence, as well as the music's commercial and media links to music industry, promotion and feedback. At the same time, there was a possibility to observe the more or less unexplored off stage music world and its specialized audience, psychology and sociology. The colloquy organizers encouraged a discussion on the on and off stage music functions, their similarities, contradictions, and compatibility, as well as the perceptions of their bearers, performers, listeners, and critics. The final scope of the colloquy included topics both from contemporary music culture and from traditional music culture (which, through its various revivals, has been subject to increasing pressure to be presented out of its original environment).

On a regular basis, the first day of the colloquy is devoted to research within traditional music culture. Ethnologists, ethnomusicologists, and ethno choreologists presented the results of their long-term field research of tradition bearers (singers, dancers, musicians, and folk instrument makers), as well as outstanding creative folk artists which have influenced the presentation of folk music and dance in the Czech Republic and in Slovakia. Special attention was given to the effort of the more than century-long duration of the folklore movement, which has attempted to safeguard, preserve, and develop folklore traditions. Within the Czech and Slovak contexts, the movement is also linked to national and political period ambitions by various subjects, which have determined the on stage presentation of traditional culture very much. The colloquy speakers commented on the transformation of function, time

and place of folklore manifestations presented on stage, on their reception and the motivation of their contemporary bearers, on the reconstruction of folk dances, on the revival of making and presenting traditional musical instruments, and on the digitalization of song and dance cultural heritage, and its modern forms of public presentations.

The regional focus of the colloquy extended on the second day, with presentations by music writers, editors, and musicians. Starting with American music, one speaker commented on the effort of the early blues promoters to present on stage a touch of the authentic blues environment, which from today's point of view can sometimes be seen as forced or unintentionally humorous. Another speaker stressed the personal input of American blues promoters, collectors and organizers, which resulted in blues recordings, books on blues history, and even in the popularity of blues in Europe, and consequently helped the blues survive its humble origin and the competition of pop music. Political and ideological consequences within US and Latin American music were discussed as well, with examples of musicians who were followed by the secret police, or were even made to leave their country. Music from Brazil, Portugal, and West Africa contributed to the rise and development of music in Cape Verde. Its history, contemporary music-making and festival presentations were discussed. Speaking about the Czech lands, several colloquy attendees focused on modern folk music, tramping music, and bluegrass music, which are quite popular in the country. From several points of view, on stage, off stage and back stage, the speakers spoke about music contests, bluegrass music jams, tramping music get-togethers, and personal musical development.

There is one unique part of music colloquies in Náměšť nad Oslavou, which is enabled by the colloquy's strong tie to the Folk Music Holiday festival. Each year, a music star of the festival joins the colloquy for an afternoon discussion. In 2015, this was Sarah Savoy, singer and accordionist from Louisiana. She spoke about Cajun music, which she plays with her trio and the Hell-Raising Hayride band, about Cajun Mardi Grass in Louisiana, about typical dances and food of her home region, and about her parents Marc and Ann Savoy, who are considered outstanding representatives and promoters of traditional Cajun music.

The volume of ***From Folklore to World Music: On and Off Stage*** reflects in written form the presentations of the twelfth music colloquy in Náměšť nad Oslavou (July 28-29, 2015). The event originated as a rare platform for sharing ideas, meeting and discussion of academics, music writers, editors, and laymen interested in music. We hope that the readers will enjoy the volume as much as the colloquy attendees.



## 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.<sup>1</sup> 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-společenských 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 oživovat 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, chlapcy, 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** (obyčeje 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 Hané<sup>2</sup> 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 krúžky<sup>3</sup> 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.

Shrme-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. Súčovské republiky, volného sdružení bouřlivých, bohémských a proti tehdejším úřadům revoltujících mladých lidí,<sup>4</sup> a věnoval se zapisování lidových

4. Zakladatelem sdružení byl pozdější spisovatel Matouš Béňa, 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: *Súčovská republika. Kronika mládí*. 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 výstavky. 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 artificální hudbou inspirovanou lidovou tradicí – na program 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. 1895*

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

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 *Sobotěnký 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 pochybovat 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 tanečníků a zpěváků se k tomu odhodlati nemohl [...], ba sami hudecové 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 [...] vydal se v každém ohledu skvěle [...] až na část druhou t.j. lidovou. Tato část měla sloužit jaksí za podklad celé vůdčí myšlence koncertu; ale zdá se, že nepotkala se s pravým svým cílem.“ (Lidový koncert 1892)<sup>6</sup>*

*„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 Horňáčka na Lidovém koncertě v Brně, 1895. 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 ‚zušlechtěné‘ tance národní z různých síní tanečních, z prken divadla atd. Tomu obecnstvu se pak ovšem valně nelíbily skřípavé zvuky nástrojů muzikantů velických, jednotlivárná sedlská, a dosti monotonním hlasem zpívané písně.<sup>7</sup> 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 jādni 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 býti nikdy doma mezi palmami na podiu rozsáhlé dvorany, plné zlatých ozdob, světél, 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 podlaže 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“<sup>8</sup> 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.“<sup>9</sup>

\*\*\*

**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 hráti, 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)*

který 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 písni*

*a někdy tklivou melodii muzikantů. “ Ve svých vzpomínkách<sup>10</sup> (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 podívaná. 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 pamatuji 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 Jílik, Jiří a kol.: *Primáš Jaroslav Václav Staněk*. Uherské Hradiště: Klub kultury, 1998.



*Primáši Jaroslav V. Staněk a Samko Dudík – zahájení výstavy 15 let souboru Hradištan a znovuootevření Slovákého muzea, květen 1964 (srov. Jílik 1998: 99)*

*sebevědomě ‚pan Silák‘. Protřelí komedianti se zastřeným vyvolávacím hlasem nás přitahovali. Jaksi jsme uznávaly jejich světáckost, 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 býti 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 promýšlením inscenování lidové kultury na jevišti. Přispělo k tomu působení J. Staňka ve sféře folklorismu – Slováký krúžek v Uherském Hradišti, Slováký 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, slováký 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 Kobzíka (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 Slovákého 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 učesané, 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. Staňky)*. 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-zdať/>>.
- 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 pathos; 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.



# HORŇÁCKÁ SEDLÁCKÁ: LIDOVÝ TANEC I NÁRODNÍ SYMBOL

Kateřina Černíčková

*„Zcestoval jsem celý svět a neviděl jsem žádnou jinou vesnici, kde lidé tak duchaplně a vášnivě jedí a pijí.“ To mi řekl jeden český legionář na maličké a sluncem nemilosrdně spalované železniční stanici u vsi Velká nad Veličkou. Moravští Slovinci dokonale ovládají kulturu vinařství a lidové písně, ovšem Velká zaujímá i mezi vesnicemi Moravského Slovenska výjimečné postavení. Život je tu neoddělitelně spojen se zpěvem a vínem, v době utrpení i radosti, ve všední den i svátek, po všechny hodiny ve dne i v noci a po všechna roční období. S písní žije také tanec, sváteční obřady plné barev, pestrost krojů, rituál života.“*

Autorem citátu je světoznámý jazykovědec Roman Jakobson (1896–1982) a publikoval jej v roce 1932 (srov. Jakobson 1988: 89). Obdobných vyznání, které opěvují etnografický subregion Horňácko na moravsko-slovenském pomezí, existuje nepřeberné množství. Bez ohledu na to, zda jde o zmínky pocházející z konce 19. století, nebo ty ryze současné, ze všech se dozvídáme o stále nepřerušené hudebně-taneční tradici. Obzvláště v pražských intelektuálních a uměleckých kruzích vždy nacházíme nadšené propagátory zdejšího lidového umění, kteří se pravidelně vypravovali či vypravují do tohoto „ráje“ všech milovníků ryziho, dosud nijak neporušeného folkloru. Následující řádky rozkrývají soubor kulturně-společenských událostí a jevů, které v sobě zahrnují tanec sedlácká a které se spolupodílejí na vnímání tohoto lidového tance v roli symbolu.

## Objevení tance sedlácká

Uzemně se v tomto příspěvku nesoustřeďuji na celé Horňácko, ale pouze na Velkou nad Veličkou.<sup>1</sup> Přestože Horňácko není nijak rozlehlá etnografická oblast, v rámci jednotlivých obcí nicméně vykazuje zajímavé rozdíly. Z tohoto důvodu je obecného pojmenování Horňácko

1. Text čerpá z výsledků výzkumu provedeného v letech 2006–2011 (Černíčková 2012).

v textu použito pouze tam, kde v sobě toto označení nezahrnuje riziko nežádoucího zobecnění. Současně lze říct, že jen těžko bychom hledali jiné místo, kde by lokální lidová kultura měla tak nezaměnitelného představitele, jakým je na Horňácku párový točivý tanec označovaný jako sedlácká. Z hlediska vlastní hudebně-taneční formy vytváří sedlácká velmi přitažlivý a v mnoha ohledech unikátní celek. Sběratelka lidových tanců Z. Jelínková rozlišila několik typů sedlácké – základní tzv. vrbecko-velický a typy okrajové, mezi které řadí varianty tance z Nové Lhoty, Suchova a přilehlých obcí, a varianty z Lipova a Louky (srov. Jelínková 1983). Pro sedláckou je charakteristický zpěv písní určených právě pro tento tanec; po zpěvu následuje společné víření dvojice v postavení vedle sebe, které může být dále obohacováno sólovým mužským a ženským tanečním projevem. Jedná se o improvizovaný tanec, který stejně jako kterýkoli jiný dopředu nepřipravený projev prochází v reakci na nejrůznější podněty dalšími proměnami. Dříve byla sedlácká jako pevně svázaná hudebně-taneční forma středem tohoto světa, dnes se toto postavení přesouvá ve značné míře na hudebníka a zpěváka, zatímco vlastní tanec se uplatňuje spíš v reprezentativní rovině. Odpověď na otázku proč a jakým způsobem se tanec sedlácká postupně stával více symbolem než dosud přejívajícím spontánním tanečním projevem, se skrývá ve spleti událostí zasahujících do období konce 19. století, kdy bylo Horňácko „objeveno“.<sup>2</sup> Společně s momenty, které opětovně staví sedláckou – původně lidový tanec ukotvený v tradiční lidové kultuře – do centra pozornosti, je v průběhu času utvářen jeden z pozoruhodných kulturně-sociálních fenoménů současnosti.

Jednalo se především o počátky národního hnutí na jižní Moravě, které společně s budováním vědomí o česko-slovenské vzájemnosti

2. Na horňáckou lidovou kulturu a především její hudební část začala být upírána pozornost od poloviny 19. století. Jako první písně z Horňácka otiskl František Sušil ve své sbírce *Moravské národní písně* v roce 1860. Ve druhé polovině 80. let 19. století zahájila sběratelskou činnost na Horňácku také brněnská Vesna, jejíž národopisný odbor založený v roce 1892 se soustředil především na Horňácko. V etnografické literatuře provedl vymezení Horňácka až František Bartoš (1889), který ve sbírce *Národní písně moravské, v nově nasbírané* použil označení „hornácká píseň“ a v předmluvě přiřadil Hrubou Vrbku k tak řečeným hornáckým dědinám, z nichž devět také vypočítal (Jeřábek 2000: 19).

sehrávaly podstatnou roli při proměnách funkce projevů primárně spjatých s hornáckou lidovou tradicí. Její předvádění bylo viditelnou manifestací politického názoru, přičemž tanec sedlácká zde sehrával jednu z hlavních rolí. V této souvislosti lze připomenout zejména schůzky moravských a slovenských vlastenců ve Filipovském údolí nedaleko hornácké obce Javorník, pražskou *Všeobecnou zemskou výstavu* (tzv. Jubilejní výstavu) v roce 1891, přípravy i vlastní průběh *Národopisné výstavy československé*, která se uskutečnila v Praze v roce 1895. Všech těchto událostí se zúčastnila také skupina hudebníků a tanečníků z Velké nad Veličkou a v jejich vystoupení nescházela sedlácká.<sup>3</sup>

Na procesu, díky němuž se – viděno z vnějšího pohledu – postupně Velká nad Veličkou stávala z hlediska přežívající tradice bezmála idylickým místem, se na konci 19. století spolupodílelo množství významných uměleckých osobností. Šíření věhlasu o hornácké lidové kultuře v té době probíhalo také prostřednictvím činnosti významných osobností, zejména členů tzv. Súchovské republiky,<sup>4</sup> dále pak hudebního skladatele Leoše Janáčka (1854–1928) a malířky Zdenky Braunerové (1858–1934). Bez tance sedlácká se neobešla také významná návštěva Augusta Rodina v Praze i na Moravě roce 1902. Podle Joži Uprky (Nováková-Uprková 1996: 158) to byla právě Braunerová, která společně s Josefem Mařatkou Rodina na Moravu pozvala a ujala se role jeho průvodkyně. Písně k sedlácké slavného sochaře údajně zaujaly natolik,

3. Zmínky o předvádění tance sedlácká nacházíme v rámci všech vyjmenovaných událostí, např. v programové brožuře *Národopisné výstavy československé* nadepsané *Slavnosti a obyčeje lidové z Moravy na Národopisné Výstavě československé v Praze 1895* se na s. 51–52 píše: „*Stárci a několik mladíků s nimi mají muškátové voničky za klobouky. Jeden nese láhev naplněnou vínem, druhý »rožeň« (dřevěnou šavli nebo kord) a na něm několik kousků slaniny nabodnutých. Sluha nese koš s vejci a pytel na obilí. V průvodu hudců ubírají se jistým směrem a rozličné písně zpívají. [...] Na jistých místech zastaví a zanotí. [...] Pokračují v předešlém pořádku dále. – Při ukončení zatančí si »sedláckou«.*“
4. Súchovská republika, společenství převážně umělců a učitelů vzniklo na počátku 80. let 19. století a soustředilo se kolem Matouše Běni, který byl v té době učitelem v Suchově. Dalšími členy byli Otakar Bystřina (Ferdinand Dostál), tehdy student práv, Bakulka (František Odrážka), právník, Jan Hudeček, malíř, Alois Fiala, učitel působící na Hornácku, Joža Uprka, malíř, Martin Zeman, varhaník a obecní tajemník ve Velké nad Veličkou, později později k nim náležel také František Kretz z Uherského Hradiště (srov. Bystřina 1926).

že si je nechal velickými hudeci několikrát opakovat a podle dobové fotografie si sedláckou se Z. Braunerovou také sám zatancoval.<sup>5</sup>

### **Velká nad Veličkou – Praha – Velká nad Veličkou**

Působení hornáckého „živlu“ se však na přelomu 19. a 20. století neomezovalo pouze na oblast Hornácka a jeho nejbližšího okolí. Do procesu, v jehož rámci se hornácká sedlácká coby charakteristický hudebně-taneční projev objevuje v pozici podtrhující především politické cíle, je potřeba zahrnout činnosti nejrůznějších spolků, přičemž centrum těchto spolkových aktivit představovala v této době Praha.<sup>6</sup>

Období vrcholící *Národopisnou výstavou československou* je možno vnímat jako první dovršení zájmu o hornácký folklor, který zanechal trvalé stopy u části místní inteligence a současně upozornil na hodnoty místní lidové kultury řadu umělců žijících mimo Slovácko. Ukazuje se, že nebylo až tak podstatné, zda hornácká lidová kultura byla v té době skutečně ve svých původních podmínkách ještě živá. Šlo více o to, že za sledovaných okolností se právě tento kulturní projev, který překročil hranice vlastního regionu, dobře hodil coby symbol jako součást projevů protestu či oprávněnosti požadavků lépe než kterékoli jiné umění. Hudebně-taneční projev, jenž byl původně v pravém slova smyslu lidový (tedy určený pro nevzdělané venkovany, kteří dosud nebyli obdařeni žádnými výsadami), se dostal do centra pozornosti intelektuálů a umělců, čímž byly vytvořeny ideální podmínky pro zaujmutí sentimentálně nadšeného postoje opěvujícího hornáckou lidovou kulturu. Jako klíčové se v tomto ohledu jeví aktivity nejrůznějších spolků, mezi kterými se vyjímají „Slovácké večírky“ pořádané na počátku 20. století Československou jednotou v Praze. Mezi pravidelné hosty těchto večírků patřily významné osobnosti tehdejšího kulturního a společenského života, např.: Karel Kovařovic, František Adolf Šubert, Vítězslav Novák, František Táborský, Lubir

5. Fotografie je otištěna v knize *Besedy s Jožou Uprkou* (Nováková-Uprková 1996) a je nazvána „Sedlácká“ – Aug. Rodin se Zd. Braunerovou u J. Uprky, 1902. Na fotografii jsou jmenovaní zachyceni v postavení naznačujícím vzájemné uchopení do párového držení typického pro tento tanec.

6. Blíže k tomu např. Řepa 2001, Vinkler 1988, Krist 1970.



*Skupina Veličanů před Slováckou boudou v Luhačovicích. Foto Filmové ateliéry Barrandov, 1909. Fotoarchív Slovenského muzea v Uherském Hradišti*

Niederle či Antonín Slaviček. Atmosféru těchto večírků popsal ve své vzpomínkové knize slovenský spisovatel Bohumil Haluzický (1956: 226): „Zanotili sa velickej sedliackej piesne a Trn a s ním druhý veľiký primáš Jožko – cigán hneď podchytili melódiu a bolo veselo ako na hodoch na dedine. Sedliacku vystriedala ‚ďatelinka‘ a iné tance, čardášovú notu potom zachytil myjavský Baláž, medzi hudcami ktorého bol i známy jeho nástupca Samko Dudík.“ Nad širším významem těchto večírků se odstupem let zamýšlí také jeden z významných spoluorganizátorů tehdejšího spolkového dění Jan Herben: „Nemluvě o životě na universitě nebo na technice, spolkový život pražský nás převaroval, dával nové podněty, stíral v nás zaleklost. [...] Kdo se vracel po studiích domů z Prahy, vracel se jiný než přišel. Nabyl rozhledu, zhostil se separatismu a cítil své češství beze všech přísad.“<sup>7</sup>

7. Srov. Herben, Jan: *Knihy vzpomínek* (1935), zde citováno podle Řepa 2001: 193–194.

## Mezi válkami

Dlouhý řetěz drobných i větších, významných i zdánlivě podružných událostí obepínající lidové tradice na Hornácku se odvíjel také po první světové válce. Období počátků tzv. první republiky je charakteristické především rozvíjející se spolkovou činností. Ve Velké nad Veličkou sehrával z hlediska udržování vybraných prvků místní lidové kultury klíčovou roli Sokol.<sup>8</sup> Podstatné bylo také časté pořádání různých národopisných slavností, které obecně představovaly významnou složku života Čechů a Moravanů ve 20. a 30. letech 20. století. Také v této době měla Velká nad Veličkou a její lidová kultura významného propagátora, a to v osobnosti Vladimíra Úlehly (1888–1947). Ten byl kromě jiného iniciátorem na svou dobu ojedinělého projektu nazvaného „Studijní sdružení Velká“ zaměřeného na výzkum Hornácka. Projekt se uskutečnil v létě roku 1931 a mezi badateli, kteří se ho zúčastnili, nacházíme jména jako Petr Bogatyrev, Alois Hába, Ferdinand Pujman, Mirko Ponc a další. Z pořízeného filmového materiálu posléze vznikl film *Mizející svět*, který měl premiéru v roce 1933 a který zachycuje také tanec sedlácká.<sup>9</sup>

Po první světové válce neztrácely na aktuálnosti ani otázky manifestace česko-slovenské vzájemnosti. Množství porad a slavností, jejichž hlavním cílem bylo prohlubování vědomí o spřízněnosti Čechů, Moravanů a Slováků, se naopak zejména ve 30. letech významným způsobem

8. Sokolské hnutí záhy po svém vzniku na počátku 60. let 19. století získalo rychle velkou podporu v městských středních vrstvách a bylo tak schopno organizovat velké i menší slavnosti, jejichž hlavní náplní byla demonstrace jednoty a síly českého národního hnutí (Hroch 2009: 255). Obecní kronika Velké nad Veličkou přináší informaci, že místní sokolská jednota byla založena v roce 1919: „V květnu 1919 byla ve Velké založena těl. jednota Sokol, která se stala střediskem veškeré pokrokové práce. Pořádá podniky tělocvičné a vzdělávací. Stará se o udržení kroje, písní a zdejších zvyků. Různými zájezdy umožňuje našim lidem seznati mnohá města naší vlasti. Podniky těmito upozorňuje i cizinu na náš celý kraj.“ Viz „Spolky ve Velké do roku 1931.“ *Velká nad Veličkou, oficiální web obce* [online] [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <[http://obecvelka.cz/vismo/dokumenty2.asp?id\\_org=17858&id=27412&n=10-spolky-ve-velke-do-roku-1931&p1=4496](http://obecvelka.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=17858&id=27412&n=10-spolky-ve-velke-do-roku-1931&p1=4496)>.

9. K souhrnnému zpracování získaného materiálu bohužel nedošlo. Z oblasti lidové písně a tance byly otištěny články F. Pujmana (1939) a A. Háby (1939). O výzkumném záměru napsal článek sociolog A. Bláha (1932), který byl společně s V. Úlehlou autorem tzv. Ideové základny pro studium moravského Hornácka. Dokument je uložen v Archivu Masarykovy univerzity v Brně pod označením fond B 57 Vladimír Úlehla, krabice č. 16, inv. č. 780.





*Tanec sedlácká ve filmu Mizející svět (režie Vladimír Úlehla, 1931). Fotograf neznámý.  
Fotoarchiv Slovákého muzea v Uherském Hradišti*

zvýšilo.<sup>10</sup> Vůbec největším tehdejším počinem zamýšleným jako podpora česko-slovenské jednoty byla *Výstava Slováků*, která se uskutečnila v roce 1937 v Uherském Hradišti. Její realizace měla být přímým svědectvím kulturního i politického vývoje Slováků a v přímé návaznosti na vystavované artefakty současně stvrzovat oprávněnost myšlenky československé vzájemnosti (srov. Jančář 1997). Z Velké nad Veličkou se výstavy účastnila početná skupina a nechyběla zde ani prezentace tance sedlácká. Další aktivity na moravsko-slovenském pomezí byly přerušeny zánikem Československé republiky a druhou světovou válkou.

10. Srov. např. Hynek 1992. Ve 30. letech 20. století na moravsko-slovenském pomezí působily celkem tři společnosti, které se soustřeďovaly na upevňování česko-slovenských vztahů a tzv. československé jednoty. První z nich byla Československá jednota, jejíž historie sahá až do konce 19. století, dále to byla Štefánikova společnost, která byla založena v roce 1931 v Trenčianské Teplé, a vedle nich od roku 1936 působila ještě Moravkoslovenská společnost. Všechny jmenované společnosti se orientovaly na oblast moravsko-slovenského pomezí, kde do jisté míry soupeřily o svůj vliv a pozice (Junek 2001: 211).



*Vystoupení skupiny Veličanů na Výstavě Slováků 1937. Fotograf neznámý.  
Fotoarchiv Slovákého muzea v Uherském Hradišti*

Obdobně jako v období kolem *Národopisné výstavy československé* se také meziválečná doba nesla v duchu dalšího zdůrazňování výjimečného postavení horníácké lidové kultury mezi všemi ostatními národopisnými oblastmi. Kromě častého předvádění vybraných lidových projevů, nezdřídka provázaných s prezentací národně zaměřených programů četných spolků,<sup>11</sup> se Velká nad Veličkou stala předmětem odborného zájmu, který se dále rozvíjel. Současně v období mezi světovými válkami navštívila Velkou nad Veličkou řada umělců a cizinců, kterým vybrané místní folklorní projevy, především pak sedláckou předváděla skupina organizovaná v rámci velického Sokola.

11. Vlastní organizaci měla ve 30. letech ve Velké nad Veličkou také Moravskoslovenská společnost zabývající se pěstováním praktické spolupráce Slováků, Moravanů a Čechů. V časopise *Moravskoslovenské pomezí*, který vydávala, v článku z roku 1937 čteme: „Jestliže v poslední době moravské Slováků počíná tak důrazně uplatňovat svou osobitost, svéráznou kulturu a všechnu svou krásu, neděje se tak vždy záměrně a všestranně. Snad Velká svým výtečným propagátorem prof. Úlehlou projevuje v tom směru jistou velkorysost a díky tomu dosáhla, že mluví-li se dnes o Slováků, mluví se skoro výhradně o Velké.“ (Adámek 1937: 4).



## Sedlácká po roce 1948

Další období představuje období politických změn v Československu po druhé světové válce a především po únoru 1948. Také v těchto letech tradiční lidová kultura ve Velké nad Veličkou, zejména její hudebně-taneční část, nacházela v rámci různě zaměřených kulturně-společenských akcí četná uplatnění a přitahovala velké množství příznivců. Značná politická poplatnost textů uveřejňovaných zejména v 50. letech 20. století dovoluje dnes vytěžení jen některých informací, neboť dobové ideologické představy se nepodařilo naplnit a koncepce vyspělého socialismu zůstala nenaplněnou fikcí. Jestliže poválečný vývoj v oblasti folklorismu vrhl na tuto oblast stín, který pak ještě dlouhou dobu ovlivňoval názory na tradiční lidovou kulturu jako celek, pak Horňácko bylo opět vyjmuto a předkládáno i za této situace jako něco zcela výjimečného: *„V poslední době se často mluví o krizi folklóru, o krizi lidového umění. Toto konstatování však neodpovídá zcela skutečnosti, protože jde spíše o krizi toho, co bylo za folklór a lidové umění vydáváno. Vždyť léta tzv. ohromného rozvoje lidové tvořivosti byla v podstatě léty, kdy bylo folklóru a lidového umění zneužíváno, v rozporu s historickou skutečností a historickým pohledem a hlavně bez opravdového hlubokého vztahu vnitřní zainteresovanosti, bez něhož nemůže vzniknout vskutku umělecký projev. Nebyla respektována tradice, v níž lidové umění vznikalo za zcela specifických okolností, a tak strážnické přehlídky například byly spíše čímkoliv jiným než přehlídkami lidového umění. Na Horňácku byla však vždycky jiná situace. V kraji, kde tradice lidového umění je dosud živá, nebylo možno na ni zapomenout, k ní nepřihlížet. A tak jsme se zatím na všech Horňáckých slavnostech, díky prostředí, ale i díky pořadatelům, setkávali s opravdovými skvosty lidového umění. Viděli jsme vždy opravdu něco živého a životního v prostředí, kde to vznikalo a kam to patřilo.“* (Spielmann 1965: 100).

Množství impulsů vyplývajících z podpory ideově vhodných, popřípadě méně škodlivých odkazů na tradici vedlo na jedné straně ke zkreslování pojmů vztahujících se k lidové kultuře obecně,<sup>12</sup> na druhou

12. Do centra pozornosti se dostává především oblast tzv. lidové tvorby taneční, písňové a hudební, které jsou v popředí snah o připsování nových obsahů: *„Nemáme tu však na*

stranu vzbudilo zájem o tradiční lidovou kulturu u mnoha především mladých lidí. Do Velké nad Veličkou přitom od konce 50. let jezdili jak ti, kteří se aktivně účastnili tehdejšího souborového hnutí, tak také ti, kteří jinak dobový kolorit kolem lidové kultury odsuzovali. Obraz Velké nad Veličkou jako něčeho zcela výjimečného a vymykajícího se přetrvával a byl nadále rozvíjen navzdory všem objevujícím se okolnostem.

### **Hornácké slavnosti**

V tomto článku jsem se dotkla řady situací, z nichž se opětovně rodil a v různých souvislostech postupně proměňoval zájem o hornáckou lidovou kulturu. Ta se tak v množství různých variant sociálně politických okolností objevovala stále častěji v roli symbolu nejen místní, ale i národní identity. Do skutečně širokého společenského povědomí se však Velká nad Veličkou dostala teprve díky Hornáckým slavnostem, které představují specifickou etapu vývoje hudebního a tanečního folkloru sledované etnografické oblasti.<sup>13</sup>

Hornácké slavnosti coby regionální festival sehrávají od svého založení v roce 1957 až dodnes hlavní roli v dlouhotrvajícím procesu neustálé snahy o záchranu zdejšího „mizejícího světa“. Svým zaměřením představuje na straně jedné naplnění trendu objevujícího se již v první polovině 20. století, který spočíval v požadavku, aby všichni, kteří chtějí vidět krásy lidového umění, se vypravili přímo do místa jeho vzniku. Na straně druhé měly Hornácké slavnosti představovat určitou komornější protiváhu k produkcím folklorního festivalu ve Strážnici, který byl do roku 1989 organizován jako akce celorepubliková, tedy československá.

Mezi tvůrci pořadů, tedy osobnostmi, které v průběhu let vytvářely tvář Hornáckých slavností, se nejčastěji setkáváme se jmény Dušan Holý (\*1933), Josef Tomeš (1936–1978) a především Zdenka Jelínková

*myslí jen pouhé podporování a zachovávání starých forem lidové tvorby, ale podtržení zejména těch progresivních stránek a uplatnění těch revolučních hodnot, které jsou v lidovém umění obsaženy a mohou se stát základnou pro tvorbu příští, socialistickou. [...] Tanec, hudba a zpěv snad nejlépe manifestují radostné proměny našeho života a spádné tempo budovatelské doby, neboť patří k nejspontánnějším a nejpospolitějším projevům a k nejúčinnějším prostředkům udržování duchovní síly lidu.“ (REJ 1949: 20–21).*

13. Informace k jednotlivým ročníkům Hornáckých slavností viz Minks 2007.

(1920–2005). Kromě toho, že všichni pocházeli z Horňácka, spojovala je další významná skutečnost – jedná se o uznávané odborníky v oblasti etnografie a folkloristiky. Kromě vědecké práce se všichni intenzivně věnovali aktivitám spojeným s folklorním hnutím a svým působením významně ovlivnili dění ve svém rodném regionu, přičemž v oblasti lidového tance zaujímal zcela zásadní postavení sběratelka lidových tanců Z. Jelínková. Poznatky získané v rámci svých výzkumů převáděla prakticky bezprostředně zpět do života neméně činnou aktivitou jednak jako předsedkyně programových rad Horňáckých slavností a dále pak prostřednictvím své lektorské a přednáškové činnosti, v níž sama často poukazovala na výjimečnost horňácké lidové kultury, zejména pak tance sedlácká. Sedláckou vyučovala jak na Horňácku, tak na četných kurzech lidových tanců mimo region, přičemž její pojetí tance sedlácká se stalo všeobecně uznávaným a přijímaným územ.<sup>14</sup>

Fakt, že vědecký zájem o tradiční lidovou kulturu rodného kraje zaujímal u zmíněných badatelů výsadní postavení, není jistě ničím překvapivým. Jako mnohem důležitější se v této souvislosti jeví otázka, jakými cestami a jakou formou se jejich odborné poznatky vracely zpátky do terénu.<sup>15</sup> Tímto se otevírá další oblast, která by při sledování situací, kdy se hudebně-taneční projev dostává do role určitého symbolu, neměla zůstat opomenuta.

14. Na působení Z. Jelínkové v rámci Horňáckých slavností vzpomíná také v rozhovoru pořízeném 9. 7. 2011 Antonín Vrba: „Paní Jelínková jezdila, ale tá jezdila akorát, to byla osobnost, která jezdila a udržovala ty Horňáky, aby byli čistí. Dohlížela na všechno, aby sme byli oblečení, aby děvčata měly ty šatky uvázané... než umřela, tak jsme ju kritizovali a pomlúvali, ale teďka docházame na to, že takového člověka, kerý tak pečlivě dohlížel na to Horňácko... ona aj objíždala ty školy, všady ona sa na tú zkušku podívala, aby ty děti přesně vystupovali, jak to Horňácko má vypadat. [...] Za paní Jelínkové sa nestalo, aby tam nevystupoval člověk folklorista.“

15. Na tomto místě jsou zajímavá také slova etnochoreologa Cyrila Zálešáka (1920–2013): „Jako rodák z Horňácka, všeobecně považovaného za kraj, kde ještě folklór žije, si pamatuji, že ani zde nebyla síla folklórních tradic tak velká (jedná se hlavně o tanec), aby nebyly nutné občasně injekce pro jejich zachování. Např. ve své rodné obci Kuželově jsem se v dětství s tanečním folklórem vlastně vůbec nesetkal. V Hrubé Vrbce to nebylo o mnoho lepší. Ve Velké nad Veličkou existovala v té době folklórní skupina, organizovaná a vedená místní inteligencí. Podle běžných tanečních zábav mimo dosah této skupiny se zdálo, že ona je tu hlavní udržovatelkou folklórních tradic. Bez ní by pravděpodobně i zde byla kontinuita v taneční folklórní tvorbě narušena.“ (Zálešák 1969: 18)



*Martin Miškeřík a Běta Čambalová na Hornáckých slavnostech v roce 1958.  
Foto J. Pešek. Fotoarchiv Slovákého muzea v Uherském Hradišti*

Pro většinu obdivovatelů Hornácka přijíždějících zejména na Hornácké slavnosti představuje tamní lidová kultura jasně vymezený proud, jenž má tu vzácnou vlastnost, že si vlastní čistotu a neporušenost navzdory všem historickým a společenským událostem uchoval až do současnosti: „*Jsmo v kraji Moravského Slovácka, obec se jmenuje Velká nad Veličkou a právě sem přijíždějí další fanoušci folkloru ze všech koutů republiky. Hned u vjezdu do obce stačí zaplatit poplatek deset korun a ocitnout se ve světě ‚autentické lidové kultury‘, kde se tančí a zpívá ‚od narození až do smrti‘. Je sobota odpoledne, třetí den jedenapadesátých Hornáckých slavností a svátek tance, hudby, krojů a domácí slivovice právě vrcholí.*“ napsal v úvodu článku pro časopis Respekt publicista Jan Brabec (2008: 46). Obdobných vyznání o hornácké lidové kultuře, zejména pak o jejím hudební a tanečním folkloru, je možné najít nepřeborné množství. Podrobnější pohled na celou problematiku prezentace hornácké lidové kultury včetně tance sedlácká však přináší určitý rozpor mezi tím, co je již dlouhá léta automaticky prezentováno, a tím, co bylo možné v rámci výzkumu zaznamenat.

## Sedlácká ve Velké nad Veličkou v letech 2007–2011

Terénní výzkum ve Velké nad Veličkou jsem zahájila v roce 2007 a jako první navštívila Hornácké slavnosti. Jednalo se o jubilejní 50. ročník tohoto úzce regionálně vymezeného festivalu, jehož programu byla tím pádem věnována větší pozornost než v jiných letech. Kromě oficiální části programu jsem se od počátku soustředila také na to, co se děje po jeho skončení, kdy se návštěvníci nerozcházejí, ale naopak dochází ke spontánní improvizaci trvající do pozdních nočních hodin. Ze značného množství svědectví návštěvníků Hornáckých slavností, které jsem zaznamenala při osobní účasti nejen přímo na místě, ale také v psané formě v rámci internetových stránek, blogů, diskuzí apod., je zřejmé, že je to právě tato část festivalu, která přitahuje velké množství milovníků hornácké lidové kultury a která svojí bezprostředností vyvolává v přítomných pocit, že jsou svědky autentické lidové produkce.

Když jsem se snažila blíže soustředit na to, zda se v rámci této volné improvizované zábavy tančí sedlácká, zjistila jsem, že se tak děje pouze ve výjimečných případech. Pravidelně bylo možno zaznamenat situaci, kdy se velké množství lidí postavilo do těsné blízkosti muzikantů a společně pak zpívali písně k tanci sedlácká, avšak jen málokdy byla tato produkce spojena také s tancem. Jedná se s největší pravděpodobností o výraznou proměněnou situaci. Jak písemné prameny, tak informátoři mluví o tom, že tanec byl donedávna automatickou součástí volné zábavy: „*Je fakt, že dřív to bylo tak, že ať to bylo na trávě, fakt se tancovalo všady, kdežto teď, že je jedna taneční sada za večer. [...] To dřív sa tancovalo, celé podium. A navrchu tam je taky beton, takže tam sa tancovalo taky. Nebo tam hrávala dechovka eště. [...] Ted', když to vidíš, tak já mám teď pocit, že tam ti Veličané anebo ty místní, že tam nechcú tancovat.*“<sup>16</sup>

V rámci svého výzkumu jsem zajímala také o další taneční příležitosti v průběhu roku, kde je možno vidět sedláckou. Bylo mi několikrát doporučeno, že pokud chci zažít „to pravé“, musím přijet na fašanek, který se podle všeho nemůže s ničím rovnat. Dostupné materiály o pořádání fašanku ve Velké nad Veličkou v druhé polovině 20. století (zejména pak v 70. letech) ukazují na tehdejší velkou oblibu této společenské události, k dispozici jsou také dobové fotografie zachycující sedláckou

16. Rozhovor s Magdalenou Maňákovou (\*1979) z 12. 5. 2011.



*Jan Šácha a Anička Pešková-Kohútová při tanci sedlácká. Foto J. Pešek 1959.  
Fotoarchiv Slovenského muzea v Uherském Hradišti*

na fašankových tanečních zábavách. V letech 2008 a 2009 jsem se tedy zúčastnila místních fašankových dní a společně s filmovým štábem, který zde pořizoval záznamy pro strážnický Národní ústav lidové kultury, několika fotografy a novináři jsem roku 2008 absolvovala celou obchůzku. Ukázalo se, že hudebníci obcházejí domy svých blízkých přátel, kteří jsou buď členy místního folklorního souboru, anebo se nějakým způsobem podílejí na přípravě Hornáckých slavností. Ostatní obyvatelé Velké nad Veličkou o fašankovou obchůzku neprojevíli zájem a koledníkům procházejícím obcí nevěnovali žádnou pozornost. Nikdo nevyhlížel z oken, kolemjdoucí se nezastavovali, aby se podívali na tradiční obchůzku, muzikanty oblečené do hornáckého kroje tak doprovázela pouze skupinka tvořená fotografy, novináři a profesionálním filmovým štábem, který doprovázeli odborní pracovníci Národního ústavu lidové kultury.

Po oba roky jsem navštívila také fašankové taneční zábavy, kde se sice tančilo, nejčastěji však polka a valčík – sedlácká pouze výjimečně, jednou za večer, anebo vůbec. Také návštěvnost této kulturní akce byla velmi nízká. Bližší zkoumání tak rozkrylo značný rozpor mezi





*Slovácký krúžek ZK Rudý říjen, n. p., na Horňáckých slavnostech 1960.  
Foto J. Pešek. Fotoarchiv Slovákého muzea v Uherském Hradišti*

idealizovaným obrazem Velké nad Veličkou a skutečným postavením místní lidové kultury v dnešní společenské struktuře obce. Podobně se k tomuto tématu vyjádřil např. také fotograf a novinář Radek Bartoníček: „...přijedu-li kdykoliv jindy, když nejsou Horňácké, zdá se mi centrum ve Velké nad Veličkou i její okolí stejné jako kterékoli jiné místo. Tedy opuštěné a tiché, s lidmi, kteří si přestali povídat a bavit se. Dokonce bych řekl, že je to ještě horší. Vždyť třeba fašank nebo hody jsou mnohdy od mnoha jiných slováckých dědin na Horňácku nezajímavé, většina rodin dělá, že se jich nijak netýkají, nebýt několika rodů, všechny tyto tradice by zkapaly. Horňácko vlastně zachraňují malé dědiny, nebýt jich, Velká by se sama určitě nezachránila.“ (Bartoníček 2007)

## **Závěrem**

Současný obraz Velké nad Veličkou viděný skrze tanec sedlácká představuje výslednici několika protichůdných pohybů. Na jedné straně sledujeme skutečně neobvyklé množství prohlášení opěvujících zdejší lidovou hudebně-taneční kulturu, jako příklad za všechny je



možné uvést slova publicisty Jiřího Černého (2008): „*Táhne mě to na Horňácko dobrých třicet roků. Nejen kvůli synkopám a přízvukování na sudé doby, libým každému jazzovému a rockovému uchu, nejen kvůli krojům, prostým a nebohatým jako celý podivuhodný mikroregion deseti obcí, ale stríženým tak šikovně, že i největší pořežové v nich při sedlácké vypadají jako lehkonozí tanečníci. [...] Jak zazpíval Dušan Holý první tóny a zatančil první cifry, projela mnou slast, jako kdybych slyšel tenor první.*“<sup>17</sup> Na straně druhé vidíme stále se snižující zájem zdejších obyvatel podílet se na kulturně-společenském dění, které v sobě nese prvky místní folklorní tradice.<sup>18</sup> Toto konstatování však zřejmě nelze vztáhnout na celou oblast Horňácka a bude jistě zajímavé provést podobná srovnání v dalších obcích regionu.

Mediální obraz Velké nad Veličkou, který byl v průběhu mnoha let vytrvale posilován nekončícími zástupy milovníků horňácké lidové kultury, stejně jako velká řada kulturních, sociálních i politických okolností, které původně lidový tanec opětovně v různých vnitřních variacích stavěly do role symbolu<sup>19</sup> – ať už přímo na Horňácku, anebo mimo něj – jsou nepochybně pozoruhodným společenským jevem,

17. Článek nazvaný *Hrubá Vrbka, Hrubá, plná požehnaných hudeckých rodů* je dostupný z: <<http://nacerno.cz/view.php?cislocianku=2005071201>> [26. 11. 2015]. Jiří Černý (1936) je významný český hudební publicista, jehož dlouholetý zájem o horňáckou lidovou hudbu, zejména zpěv postupně přerostl v přátelství s místními muzikanty.

18. Kriticky se při dotazování na velický fašaneček vyjádřil v rozhovoru z 9. července 2011 A. Vrba: „*Fašaneček sa ztrácá. Je to tým, že to neumíme, já nevím. Před dvaceti rokama chodívalo víc lidí aj těch domácích na ten fašaneček. To bylo plné! [...] Je to špatné, no. A čím to je? Oni to nekteří lidi poznají, že to Horňácko žije z té slávy. On ten divák, on ten návštěvník je hodně náročný, on tomu rozumí. Ty když tam dojdeš, ty víš, estli je to dobrý výkon Horňáka nebo není dobrý výkon. To vycítili, že tá řeč, ten večer už není takový, jak býval v minulosti [...] Ted'ka ta generace nemá takový grif, neumí sa tak rozveselit, nejsou tak průrazní tady ta mladá Velička, nevím čím to je. Na ně už nechodá ani ti umělci. Jezdívali tam různí umělci, tých Pražáků jezdívalo, si představ, ještě aj v úterý tam byli. [...] Ted'ka tam jezdíjú také, ale myslím, že brzo přestanú.*“

19. Tím je myšleno, že v procesu komunikace taneční projev nikdy nevystupuje izolovaně a řadí se k němu množství mimotanečních prvků, jejichž hierarchie se proměňuje v závislosti na konkrétním kontextu (Stavělová 2010: 240). Podstatné východisko pro další podrobnější úvahy na dané téma přinesla rumunská etnochoreoložka A. Giurchescu (2001: 110) vnímáním tanečního projevu jako multidimenzionálního symbolu, kde tanec nemusí být nutně tím nejpodstatnějším prvkem. Může však osvětlovat celkovou situaci a latentně vyživovat smýšlení o tanci v symbolické rovině.



*Hudecká muzika hrající nad ránem na Strážné hůrce. Hornácké slavnosti 1981. Fotograf neznámý. Fotoarchiv Slovákého muzea v Uherském Hradišti*

v němž jen malá část obyvatel Velké nad Veličkou sehrává očekávanou roli. Tanec sedlácká jakoby se postupně ztrácel v propasti mezi tím, co dříve tvořilo nerozlučnou jednotu, a tím, co je za současných podmínek ve spontánním projevu realizováno. Tento stav můžeme nazvat jakýmsi smířením mezi nadále očekávaným setkáním s živou tradicí a moderním životem, které se děje prostřednictvím společně sdíleného zpěvu písní určených k tanci sedlácká, přičemž vlastní tanec se stále více posouvá do reprezentativní roviny, v mnoha případech se propadá až do jakési abstrakce nadále obestřené aурou výjimečnosti. Jevištní produkce nejen na Hornáckých slavnostech však zůstává bez tance nadále nemyslitelná.

Je otázkou, zda narušení vnitřních vazeb nezbytných pro další život folklorních projevů v současnosti neproběhlo na Hornácku nepozorovaně a ve výsledku zcela nečekaně právě za přispění velkého množství přijíždějících návštěvníků, jejichž zájem posouval místní hudebně-taneční kulturu výhradně do reprezentativní roviny, a postupně

tak převrstvoval vnitřní motivace vedoucí ke zpěvu a tanci „sama pro sebe“. Svou roli zde může sehrávat také momentální absence výrazné osobnosti, která by představovala obecně uznávanou autoritu uvádějící do pohybu lokální kulturně-společenské dění, popřípadě nepřítomnost jiných společensky silných a flexibilních prvků. Na podobné domněnky je však možné nahlédnout teprve s odstupem času, kdy se případné hypotézy potvrdí, anebo vyvrátí.

## Literatura:

- ADÁMEK, V. 1937: Několik turistických pohledů. *Moravskoslovenské pomezí* 2, s. 4.
- BARTONÍČEK, Radek 2007: „Co mě napadalo při Hornáckých slavnostech... a také, co jsem na nich nafotil (červenec 2007).“ *Lidé Slovácka* [online] [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <[http://slovacko.org/home/?acc=rb\\_par\\_slov\\_hornacku](http://slovacko.org/home/?acc=rb_par_slov_hornacku)>.
- BARTOŠ, František 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.
- BLÁHA, Arnošt 1932: Sociologie venkova. Sociologický výzkum Velké. *Sociologická revue* 3, s. 92–99.
- BRABEC, Jan 2008: Divoká noc s verbuňkem. *Respekt* 19, s. 46–48.
- BYSTRŽINA, Otakar 1926: *Súchovská republika*. Vyškov: Frant. Obzina.
- ČERNÍČKOVÁ, Kateřina 2012: *Proměny taneční tradice ve Velké nad Veličkou (na příkladu tance hornácká sedlácká)*. Disertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, katedra tance.
- FROLEC, Václav – HOLÝ, Dušan – JEŘÁBEK, Richard (eds.) 1966: *Hornácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Blok.
- GIURCHESCU, Anca 2001: The power of dance and its social and political uses. In: KAEPLER, Adrienne – CHRISTENSEN, Dieter – WILD, Stephen (eds.): *Yearbook for traditional music* 33, s. 109–122. Los Angeles: University of Carolina.
- HALUZICKÝ, Bohumil 1956: *Stopami rozpomienok*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HÁBA, Alois 1939: Vít. Novák: Dědův odkaz. *Národní divadlo* 9, s. 3–4.
- HROCH, Miroslav 2009: *Národy nejsou dilem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*. Praha: Sociologické nakladatelství (Slon).
- HYNEK, Miloš 1992: Moravsko-slovenské pomezí v obraně československé státní jednoty v l. 1933–1938. *Jižní Morava* 28, s. 119–127.
- JAKOBSON, Roman 1998: Mizející svět. Film umírajícího folkloru – Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér. *Illuminace* 10, s. 89–90.
- JANČÁŘ, Josef 1997: Výstava Slovácka 1937. Na okraj jejího šedesátého výročí. In: *Slovácko* 39, s. 155–157.
- JELÍNKOVÁ, Zdenka 1983: *Hornácká sedlácká. Monografie lidového tance*. Hodonín: Okresní kulturní středisko.

- JEŘÁBEK, Richard 2000: Etnické a etnografické skupiny a oblasti. In: JANČÁŘ, Josef a kol.: *Lidová kultura na Moravě*. Vlastivěda moravská, Země a lid. Nová řada, sv. 10. Strážnice: Ústav lidové kultury; Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2000, s. 9–29.
- JUNEK, Marek 2001: Moravskoslovenská společnost. In: *Slovácko* 43, s. 211–220.
- 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 tvorivosti.
- MINKS, Miroslav (ed.) 2007: *Hornácké slavnosti 1957–2007*. Multimediální almanach. Velká nad Veličkou: Obec Velká nad Veličkou.
- NOVÁKOVÁ-UPRKOVÁ, Božena 1996: *Besedy s Jožou Uprkou*. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici; Ostrava: Výtvarné centrum Chagall v Ostravě.
- PUJMAN, Ferdinand 1939: Veličanské tance. *Národní divadlo* 9, s. 2–3.
- REJ 1949: Co s národopisem a lidovou kulturou? *Osvětová práce* 4, s. 20–21.
- ŘEPA, Milan 2001: *Moravané nebo Češi? Vývoj českého národního vědomí na Moravě v 19. století*. Brno: Doplněk.
- SPIELMANN, Petr 1965: Hornácké slavnosti 1964. *Národopisné aktuality* 2, s. 100–101.
- STAVĚLOVÁ, Daniela 2010: K některým otázkám etnochoreologického studia: tanec, gender a politika. *Národopisná revue* 20, s. 239–243.
- VINKLER, Jaroslav 1988: *Moravští Slováci v Praze. Příspěvek k dějinám Slováckého krúžku v Praze (1861) 1896–1945*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- ZÁLEŠÁK, Cyril 1969: Mé zkušenosti z rekonstrukce zanikajících lidových tanců. *Taneční listy* 7, č. 9, s. 18.

## **The traditional dance *Sedlácká* from the region of Hornácko: Both the folk dance and national symbol**

The paper focuses on the changing role of the traditional dance *Sedlácká* from the Moravian ethnographic area of Hornácko. The dance had an important role in the period of the Czech national revival, and thanks to its presentation in the Czechoslovak Ethnographic Exhibition in 1895, it was adopted by outsiders and was understood as a national symbol as well. It was further appreciated and explored by painter Zdenka Braunerová and composer Leoš Janáček. In the 1930s, writer Vladimír Ůlehla captured the dance in a documentary film *Mizející svět* (*The Vanishing World*). The centre of the Hornácko region, the community of Velká nad Veličkou, saw many attempts to preserve the dance. In 1957, a special regional festival, Hornácké slavnosti, was established, and this spread the fame of regional peculiarities. Nevertheless, in her research of the early 2000s, the author observed the difference between a festival and stage presentation of the dance, and the lack of interest of the young generation of the community of Velká in informal local dancing.

**Key words:** The *Sedlácká*; the ethnographic area of Hornácko; national symbol; folklore movement, folk festival; authenticity.

## Přílohy:



*Hudecká muzika hrající na Strážné hůrce po skončení oficiální části programu. Hornácké slavnosti 2007. Foto Jan Černíček*



*Výuka sedlácké v rámci programu MFF Strážnice 2015. Foto David Rájecký. Fotoarchiv Národního ústavu lidové kultury*

# LIDOVÝ ZPĚVÁK MIMO SCÉNU: JOŽKA SEVERIN Z TVRDONIC NA JIŽNÍ MORAVĚ

Marta Toncrová

K poznání té stránky lidového interpreta, která je většinou skrytá veřejnosti, se můžeme dobrat na základě monografického studia jednotlivců. V odborném bádání má toto studium už mnohaletou tradici. Z počátku se badatelé zaměřili na vypravěče. Např. ruský folklorista Mark Azadovskij psal o sibiřské vypravěčce,<sup>1</sup> později se vědci zabývali i zpěváky a přibývalo podobných studií. I v bývalém Československu se objevila monografie Karla Plicky o zpěvačce Evě Studeničové,<sup>2</sup> následovala kniha Josefa Kresánka o Zuzce Selecké.<sup>3</sup> V českém jazyce vyšla vynikající publikace Jiřího Pajera o zpěvačce Marii Procházkové ze Strážnice, které věnovalo pozornost hned několik badatelů, zejména Vladimír Úlehla ve své *Živé písni*.<sup>4</sup>

Monografické zaměření výzkumu je nepochybně zajímavé a přínosné u všech nositelů či interpretů, nicméně u těch zpěváků a hudebníků, které zná veřejnost z vystupování na pódiu před publikem, pomáhá odhalit řadu skutečností a faktorů, které působily při utváření jejich uměleckého profilu, ať už jde o zpěv, hru na nástroj nebo tanec. Objasňuje tak nikoli pouze výsledek, ale celý proces utváření umělce a jeho projevu. Téma zaměřené na scénu a prostředí mimo ni mne inspirovalo k novému pohledu na materiál získaný před řadou let. Šlo o výzkum určité části veřejnosti dobře známé osobnosti české kultury, předního interpreta lidových písní, zpěváka Jožky Severina (1916–1991) z obce Tvrdonice na Břeclavsku, od jehož narození uplyne v roce 1916 sto let.

Ve svém rodném kraji – v jihomoravském regionu Podluží – se J. Severin uplatňoval jako zpěvák od mládí, v čemž následoval úspěšně

1. Azadovskij, Mark 1926: *Eine sibirische Märchenerzählerin*. Helsinki: Academia scientiarum Fennica.
2. Plicka, Karel 1926: *Eva Studeničová spieva*. Turč. Sv. Martin: Matica slovenská.
3. Kresánek, Jozef 1943: *Zuzka Selecká spieva*. Turč. Sv. Martin: Matica slovenská.
4. Pajer, Jiří 1986: *Marie Procházková (1886–1986). Zpěvačka ze Strážnice*. Hodonín: Okresní kulturní středisko; týž: *Stoletá píseň. Zpěvačka Marie Procházková*. Strážnice: Etnos; Úlehla, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: F. Borový.



své rodiče. Jeho popularita však vzrůstala zejména od 50. let minulého století, a to díky spoluúčinkování v tehdejším Československém rozhlasu, s nově založeným Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů (Janák 1977). Věhlas J. Severina jako lidového zpěváka obdarovaného nádherným vysokým hlasem překročil rodnou obec i zpěvné Podluží zejména prostřednictvím médií: rozhlasu a gramofonových nahrávek, částečně i televize. Doba tomu byla příznivá, protože podobných zpěváků neúčinkovalo v rozhlasu mnoho. A stalo se tak i zásluhou četných vystoupení na různých místech bývalého Československa i na řadě zahraničních pódii. Severinův lyrický tenor, typický pro jižní Moravu, se stal přímo vzorem a ztělesněním místní písňové tradice. Na tomto místě shrneme několik poznatků, které vyplynuly na povrch během více než desetiletého výzkumu u J. Severina. Proběhl v 80. a na začátku 90. let 20. století. Zpěváka jsem navštěvovala v posledních letech jeho života přibližně třikrát až čtyřikrát ročně. Zpěv i rozhovory jsem nahrávala na magnetofon a následně transkribovala a vyhodnocovala, aby bylo možno při dalších rozhovorech je znovu ověřovat a korigovat. Doplnkem výzkumu bylo studium různých písemných materiálů a fotografií, které mi J. Severin dal k dispozici.<sup>5</sup>

Základní předpoklad pro rozvoj pěveckých dovedností a vztahu k hudbě vůbec dalo zpěvákovi rodinné a lokální prostředí, v němž vyrůstal a kde strávil většinu svého života. V Severinově rodině byli muzikanti i zpěváci. Dědeček z matčiny strany byl coby člen kapely známým „flíghornistou“, dědeček z otcovy strany zase hrál na čtyřstrunný nástroj zvaný dambořica a na okarinu, tatínek si vysloužil pověst dobrého harmonikáře, stejně jako Severinův strýc. Protože vždy nebylo dostatek finančních prostředků na zaplacení celé kapely, zpěvákův otec se svou harmonikou obstarával celý hudební doprovod na mnohých svatbách nebo o fašanku. Maminka zase ráda zpívala a za svobodna jezdila s kamarádkou zpívat do Vídně, kde vystupovaly s repertoárem sestávajícím z lidových písní. Zde se seznámila se svým budoucím mužem. S kamarádkou zpívaly kromě lidových písní rovněž

5. Nahrávky z výzkumu jsou uloženy ve fonotéce Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i., (dále jen EÚB) pod signaturami PE a P<sub>k</sub>. Srov. též Šuláková 1995.



*LP Keď si ja zazpívam.  
Božena Šebetovská,  
Jožka Severin a BROLN.  
Panton 1985*



šlágry a jiné módní skladby umělého původu převedené do podlužáckého nářečí. V takové podobě byly na začátku 20. století považovány za tzv. pravé lidové písně. S nimi se zpěvák setkával od mládí a ty také tvořily po jistou dobu nedílnou součást jeho repertoáru.

*„Byly doby, kdy třeba děvčata, které byly o tych pět roků starší ode mňa, nebo ani nebyly starší, byly tak staré jak já, tak tyto všechny písničky takové, jak už se to říkal, ty hašlerovské a ty české... měly sešity a to si všecko psaly a zpívaly to zvečera jako naše písničky [...] Toto je ‚Proč ty, kukačko, nad námi kukáš‘. A takové ty věci.“*<sup>6</sup>

Po mnoha letech J. Severin na jedné besedě vzpomínal, jak jeli s tvrdonickým slováckým krúžkem poprvé vystupovat do Hodonína, kde měli předvést, co umějí zazpívat. Zazpívali tam píseň *Šel jsem ondy šumným hájem* a pak další podobnou. To ovšem pořadatelé nepřijali, a tak zpěváky maminka J. Severina naučila píseň *U Dunaja šaty prala, plakala*,<sup>7</sup> se kterou pak na vystoupení uspěli.<sup>8</sup> Vybrat vhodné pro vystoupení nebylo totiž v prvních desetiletích 20. století snadné.

6. EÚB, sign. P<sub>k</sub> 92 A, rozhovor ze dne 1. 12. 1987.

7. Na Podluží se souhláská „l“ na určitých místech vyslovuje jako „u“. Toto tzv. obalované „l“ se přepisuje jako „u“ nebo se píše přeškrtnutě (ł).

8. EÚB, sign. PE 119, rozhovor ze dne 21. 6. 1984.



*Jozka Severin při rozhovoru s M. Toncrovou (Tvrdonice 7. 12. 1985). Foto Petr Toncr*

*„Strýc Běhuněk<sup>9</sup> ještě když žil, tož tenkrát ty magnetofony ještě nebyly, že a tož mně říká: ‚No, tak viš co, sežeň tam někoho u vás a já bych dojel a já bych nějakú tu písničku napsal.‘ No tak takový, on byl zedník, nějaký Juráček, dost ode mňa starší teda, neskaj by mu bylo sto roků... a tož on nám nazpíval ale třicet písniček a z toho byly jenom tři naše. To všechno byly písničky třeba vojanské, anebo takové ty hašlerovské. Prostě ty, co sa kdysi zpívaly. To aj moja matka zpívala, ale zpívali to našim nářečím a mysleli, že sú to teda naše písničky, a nekeré se právě ujaly, aj ty české. A proto sa zpívají dnes třeba aj na tem Kyjovsku kdekoliv a kdykoliv jako lidové. Naše teda ne jako lidová, ale slovácká lidová.“<sup>10</sup>*

9. Běhuněk, Jaromír (1898–1965), hudebník, upravovatel, organizátor, dlouholetý cimbalista a vedoucí muziky Slováckého krúžku v Brně. V roce 1949 opustil i s muzikou Slovácký krúžek a založil vlastní Slovácký soubor. Položil základy repertoáru BROLNu, J. Severina a Boženy Šebetovské (viz pozn. 15). Srov. Nečas 1997.

10. EÚB, sign. P<sub>k</sub> 91B, rozhovor ze dne 1. 12. 1987.

K zásadnímu obratu ve zpěvnosti na Podluží došlo teprve v souvislosti s obnovou tradičního písňového repertoáru za pomoci nejrozličnějších tištěných sbírek a s vytvořením nového vztahu k hudebnímu folkloru ve vznikajících slováckých krúžcích.<sup>11</sup> Z tištěných písňových edicí zvláště Františka Sušila, Františka Bartoše nebo Jana Poláčka<sup>12</sup> se pak dále formoval zpěvákův repertoár sestavený z lokálních či regionálních lidových písní. Úloha rodinného zázemí by nebyla dostatečně zdůrazněna, kdybychom pominuli další generaci – zpěvákovy děti. Možno konstatovat, že generační transmise pokračovala dále stejným směrem. To, co zažíval J. Severin sám v dětství a mládí, se pak opakovalo i v další generaci. Dcera Julie, která zpočátku příliš ve zpěvu neprosplávala, se s otcovou pomocí postupem času vypracovala na sólovou zpěvačku. Vystupovala před publikem sama i v duetu se svým slavným otcem. Syn Josef hrál na housle, zastával roli primáše, dnes hraje v kapele, která nese název Muzika Jožky Severina.

Po stručném přiblížení zázemí, v němž se utvářel zpěváký profil J. Severina, přejdeme k vlastnímu výzkumu. Jedním z úplně prvních poznatků bylo zjištění, že si zpěvák maximálně šetří hlas. Při společných besedách a posezeních se více mluvilo, než zpívalo. V tomto směru se J. Severin choval jako profesionální zpěváci, kupříkladu operní pěvci. Ostatně neměl k opeře daleko, i když celý jeho život se odvíjel v prostoru rodné vesnice. Jeho vynikající hlas brzy poznali odborníci. V roce 1941 J. Severin vystupoval v pražské inscenaci Janáčkovy opery *Její pastorkyňa* – spolu se třemi dalšími mladými zpěváky z Tvrdonic zde dva týdny účinkoval ve sboru rekrutů.<sup>13</sup>

11. V Tvrdonicích vznikl v letech 1928/1929 pěvecký sbor, jehož vedoucím byl učitel Karel Přidalík. Na repertoáru tohoto tělesa byly především vlastenecké a zlidovělé písně. Ze zpěváků sboru vznikl v obci slovácký krúžek, který se věnoval obnově a pěstování lidových písní (Tvrdonice 1986: 401).

12. František Sušil 1941: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Praha: Vyšehrad; František Bartoš – Leoš Janáček (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění; Jan Poláček, 1936–1960: *Slovácké písničky. Díl I.–V*. Brno: Slovácký krúžek. Díl VI.–VII. Praha: Orbis.

13. Srov. vlastní životopis zpěváka a nahrávku (EÚB P<sub>k</sub> 41), které dal pro výzkum k dispozici. (Uloženo v EÚB, osobní fond J. Severina)

Do rozhlasu uvedl J. Severina někdejší vedoucí českého vysílání brněnského Radiojournalu a pozdější vedoucí akademického pracoviště v Brně, muzikolog a etnomuzikolog Karel Vetterl (srov. Toncrová 1993: 136–137). Také významný dirigent a houslista Rafael Kubelík poznal Severinovy pěvecké kvality a zařídil jeho účinkování v oratoriu *Svatá Ludmila* od Antonína Dvořáka. Severin zpíval sólový part rolníka při uvedení této skladby v roce 1948 na hradním nádvoří v Praze. V programu koncertu se jeho jméno objevuje vedle jmen Marty Krásové, Beno Blachuta a Eduarda Hakena.<sup>14</sup> Nabídka, aby se věnoval opernímu zpěvu soustavně, J. Severina rovněž neminula. Kariéra operního pěvce jej však nezlákala a setrval u lidových písní. Začal si nicméně uvědomovat, že hlas je dar, který je nutno pěstovat a chránit, chce-li si zpěvák zachovat schopnost zpívat co nejdéle, i ve vyšším věku. Protože vystupoval před publikem ještě dlouho po tom, kdy odešel do důchodu, hlasová hygiena byla pro něj nutností a samozřejmostí. Odrazilo se to pak i v náplni a povaze našich vzájemných výzkumných setkání. Ostatně v rozhovorech vedených několikrát do roka v průběhu více než deseti let se vyskytlo takové množství problémů a otázek, nad nimiž se zpěvák zamýšlel a na něž hledal a dával odpověď, že hodiny tohoto terénního výzkumu bývaly dostatečně vyplňovány vyprávěním. Hned jednu ze základních otázek, tj. upřesnění místa, kde se hudební folklor v jeho životě uplatňoval, viděl J. Severin následovně: „*Spíš, když sme dělali národopis<sup>15</sup> a chcel nás někdo vidět aj poslúchat, tož mosél dojet do Tvrdonic, za námi, kdežto my dnes jezdíme za posluchačama. A to je veľiký rozdiel, pretože už to jevištné vystúpení mosí byť prízpusobené. Mosí to mať úroveň, prostě není to jak doma u muziky. Neco jinšího je včil tady zpívať ve sklepe, neco jiného je v hospode, neco jiného je u muziky, a neco jiného je zpívať na pódiu, na jevišti. A ten rozdiel tam musí byť.*“<sup>16</sup>

V době, kdy se tento výzkum realizoval, měl zpěvák stále ještě řadu vystoupení. Hlas si proto šetřil a doma zpíval poměrně málo, a to i pro

14. Tamtéž.

15. Touto formulací označoval zpěvák, stejně jako řada jiných lidí v té době, uvádění folkloru před publikem.

16. EÚB, sign PE 119, rozhovor ze dne 21. 6. 1984.

potřeby prováděného výzkumu. Výjimkou bylo několik společných posezení ve vinném sklepe, kdy se do zpěvu zapojili i ostatní zpěváci z Tvrdonic. V takových chvílích lidový zpěvák na Podluží zkrátka nemohl mlčet. A v případě J. Severina tomu nebylo jinak. Síla společného zpěvu se ukázala jako mocný stimul, kterému zpěváci na Podluží neodolají. Šlo především o čistě mužský projev. Při něm se ovšem sólisté podřizovali ostatním zpěvákům. V takových chvílích nebylo místo pro uplatnění osobních kvalit a pro individuální pěvecké manýry, které jsou charakteristické pro mužský sólový zpěv na Podluží. Sám zpěvák si tyto rozdíly dobře uvědomoval. V sólovém zpěvu si počínal poměrně volně a podle vlastního vyjádření nikdy nezpíval tutéž píseň dvakrát stejně. Záleželo na jeho momentální náladě, jestli zpomalil tempo, pohrál si se zdobením nápěvu, nebo zda prodloužil třeba v závěrech frází rytmické hodnoty. Žádné takové variační obměny ovšem nepřicházely v úvahu při skupinovém zpěvu. Při něm platila určitá norma zpěvního podání, kterou se cítili vázání všichni zpěváci.

Svou popularitu získal J. Severin nejdříve v duetu. Sólově začal vystupovat zejména v rozhlase. Známa byla jeho vystoupení a četné nahrávky, které nazpíval s Boženou Šebetovskou<sup>17</sup> (1919–1982) z Lanžhota. Tato zpěvačka pak přešla k jinému hudebnímu žánru a Severinovou pěveckou partnerkou se stala jeho dcera Julie Kučerová-Severinová. J. Severin zpíval rovněž společně s Drahomírou Stibůrkovou a s Jožkou Rampáčkem (1918–1987), dalším vynikajícím tenoristou z Tvrdonic. Ve zpěvu dvou zpěváků byl a dosud je na Podluží obvyklý dvojhlas, tzv. terciový paralelismus, to znamená vedení hlasů v paralelních terciích a sextách. Při zpěvu J. Severina a J. Rampáčka se ve zpěvu sešly dva vysoko posazené hlasy. Stávalo se pak, že v některých písních interpret zpívající druhý hlas hlubší partie nevyzpíval, a tak musel druhý hlas zpívat výše, než zněl první. To se ovšem stalo terčem výtek odborníků, hlavně při natáčení v rozhlase. Kritika se nesla v tom smyslu, že takto se nezpívá, že první hlas nemůže

17. Božena Šebetovská (1919–1982), ve 40.–70. letech 20. století jedna z nejpopulárnějších zpěváček slováckých lidových písní, a to zejména z Podluží. Dlouholetá sólistka Slováckého krúžku v Brně, Slováckého souboru v Brně a BROLNu. Vystupovala buď samostatně, anebo v duetu s Jožkou Severinem, Srov. Nečas – Uhlíková 1997.

znít níže než druhý. V prostředí rodného Podluží se na dvojhlas ovšem nahlíželo jinak a zpěváci s tím neměli žádné problémy. A jejich postoj schvaloval i již zmíněný R. Kubelík, když zajížděl do Tvrdonic. Radil jim, aby si nenechali od nikoho diktovat, jak se má zpívat a zpívali tak, jak jsou zvyklí. J. Severin s oblibou opakoval jeho slova: „*Íy to nevíte, co tam patří, a co tam nepatří. Vám to do sluchu ide a zpívajte to tak.*“<sup>18</sup>

Dlouho nebylo známo, že J. Severin také skládal písně. O této jeho činnosti se veřejnost dozvěděla díky cyklu pořadů *Jožka Severin tentokrát vypráví*, odvysílaném v 70. letech 20. století, v němž bylo podrobněji pojednáno také o vlastní skladatelské tvorbě J. Severina. Z terénních výzkumů je známo, že řada zpěváků se někdy pokusí vytvořit píseň. Složí např. další sloku k již existující písni, anebo podle své momentální nálady nějakým způsobem obmění nápěv. Jen někteří však začnou sami skládat celé útvary, texty či nápěvy, nebo dokonce celou píseň. K nejznámějším lidovým skladatelům z oblasti jižní Moravy patří Fanoš Mikulecký, vlastním jménem František Hřebačka (1912–1970) z Mikulčic. I o něm se po určitou dobu nevědělo, že je autorem řady písní skládaných v duchu místní folklorní tradice. Dokonce některé z nich zaznamenal sběratel Jan Poláček jako tzv. pravé lidové písně a jako takové je zařadil do svých *Slováckých pěsniček*. Po odhalení Mikuleckého skladatelské činnosti se snesla na jeho výtvary kritika – dokud však byly anonymní, nebylo pochyb o jejich hodnotě.

Podněty k vytváření nových písní mohou být různé a nelze je na tomto místě všechny uvádět, protože někdy ani nejsou známy. Co vyvolalo potřebu J. Severina vyjádřit se vlastní tvorbou, vlastními písněmi, o tom se vyjadřuje sám zpěvák. Z jeho vyprávění plyne, že cílem nebylo rozšiřovat zpěvní repertoár o nové, neznámé písně. Šlo zjevně o tvorbu z vnitřní potřeby, související se snahou odstranit přetlak v mysli, vyzpívat se ze svých pocitů a myšlenek. Severinovy písně jsou poměrně složité a náročné na interpretaci, což naznačuje, že si je zpěvák složil proto, aby je také sám zpíval. Vytvořil přibližně padesát písní, z nichž se mezi ostatními zpěváky rozšířily pouze některé. Většina zůstala pouze součástí repertoáru svého tvůrce.

18. EÚB PE 118, rozhovor ze dne 21. 6. 1984.



*Jožka Severin s dcerou Julií Kučerovou-Severinovou. Soukromý archiv 1965*

Repertoár, s nímž J. Severin vystupoval na veřejnosti, tvořil určitý soubor vybraných písní. Podle vlastního vyjádření vybíral pro veřejné vystoupení zpravidla ty, které si publikum opakovaně žádalo. Byly to písně známé a ve svém tvaru tak jednoduché, aby si je posluchači popřípadě mohli se zpěvákem zazpívat: „*Neskaj, když člověk to dělá na tem jevišti, tož sa snaži si najít každý přesničku takovú, kerá spiš lahodí uchu toho posluchača než nám, keří ji zpívají. [...] Pro sebja, když si člověk snád' chce zazpívat, tak si zazpívá prostě, jaká mu napadne. Já nevím, aspoň já nikdy nevybírám. [...] A dyž je partyja a sedí patnáct, dvacet chlapů, tož ten začne tu, ten tu, ten tu a to sa přidává, že. To, že jich známe, vlastně ty, co sa zpívajú, nebo kdo ju začne, tož jich známe všeci.*“<sup>19</sup>

Nešlo tedy o příliš velký a rozmanitý písňový soubor, nýbrž o skupinu písní určených pro vystoupení před publikem, vyhovující neškoleným

19. EÚB, sign. PE 119, rozhovor ze dne 21. 6. 1984.



hlasům charakterem a rozsahem melodie, rytmem i délkou textu, popřípadě vyznačující se znaky, které zaujaly posluchače a odpovídaly pěveckým schopnostem široké veřejnosti. Skutečný repertoár zpěváka, aktivní i latentní (skrytý) byl nepoměrně širší, odpovídající životním a kulturním normám života obyvatel Podluží i zkušenostem populárního a zcestovalého zpěváka. Souviselo to kromě jiného zejména se zpěvními příležitostmi, kterých na Podluží bylo vždy poměrně hodně:

*„Tenkrát sme sa schádzali pravidelne – úterý, štvrtok, sobota, nedeľa v hospodě. To sme si posedali za taký veľiký stůl... Ano, dali sme si třeba liter vína alebo dva litry vína alebo pivo alebo rum do toho, ale sedeli sme a zpívali. A to už potom si prisedli aj ženíachi a tam vlastne sme tyto pesničky všechny do seba absorbovali, že. Tam sme sa to učili tyto pesničky. No, potom sa založil ten krúžek, no tak už tam sa to pestovalo.“*

A na dotaz, proč není tolik zpěváků, jak bývalo, odpověď zněla: *„Podívejte se, tak tenkrát oráč orať s kravama, chodil za tým pluhem a zpíval si. Jeť hen hodinu daleko do pola na kravičkách, zpíval si třeba na vozi, sekěl trávu, zpíval si. Ve škole sa zpívalo, v kostele to všetko zpívalo každú nedeľu, na púť sa chodilo, zpívalo to celú cestu, no, to sa furt zpívalo. No a dneska dojdete do hospody, tam si sednete za stůl a začnete zpívať a pán vedoucí dojde a řekne: Tady se nezpívá. A hotovo.“*<sup>20</sup>

J. Severin nebyl jen reprodukcčním umělcem. Během svého života s lidovou písní měl mnoho možností poznávat zvláštnosti hudebního folkloru, které jakoby popíraly všechnu hudební pravidelnost, obvyklé hudební zákony. Sám také jistou pravidelnost nebo stabilitu porušoval. K tomu, jak písně obměňoval, však přistupoval spíše vědomě. Sám se otevřeně vyjadřoval v tom smyslu, že píseň v jeho podání nezaznívá vždy stejně. Měl na mysli variační obměňování hudební i slovesné stránky, s čímž měl dobré vlastní zkušenosti z procesu reprodukce. Důležitou roli v tomto procesu sehrála jeho momentální nálada či rozpoložení. Pozoroval a srovnával vývoj jednotlivých složek, např. tempa – často mluvil o zrychlení tempa tanečních písní během vývoje v posledních

20. EÚB, sign. PE 118, rozhovor ze dne 21. 6. 1984.

desetiletích 20. století. Jiným problémem byl již zmíněný vícehlasý přednes a střídání polohy hlasů nebo tonalita, například výskyt dur a moll v jedné písni. Naléhavými otázkami, které si J. Severin často kladl, byla současná úroveň zpěvu, proces zániku dialektu ve zpěvu i v běžné mluvě nebo provenience písni:

*„Ony ty písničky sú stejné, ale na Dolňácku, na Horňácku třeba se jináč zpívajú, jak u nás, melodicky a třeba aj nekeré slova, že. A včil teda sa hádajme. Dyž třeba písnička Frajír, miľý frajír, tož to naše děvčata zpívávaly už, ty starší jak já... tož vím, že to zpívávaly. Tak sem také myslit, že je to naše písnička. Enomže dyž sem byl za rajchu ve Vídni – já sem byl nasazený totiž za rajchu a utekl sem z Německa, lebo z teho vlaku sem utekl a ostal sem ve Vídni. A tam byl jeden z Podkarpatskej Rusi a on tu písničku Frajír, miľý frajír zpíval po jejich, v tej řeči jejich. Slováci ju zpívajú po svém, ale melodicky je stejná, zpívajú ju Valaši, zpívajú ju Horňáci a zpíváme ju my. A včil sa hádajme, či je to.“<sup>21</sup>*

Bylo by možné uvádět další názory a další citáty. V tomto pojednání je uvedeno pouze několik příkladů, výňatků z rozhovorů, které představují J. Severina jako interpreta, který nejen předstupoval před obecenstvo, aby lidem zazpíval, nebo aby jim přiblížil lidové písně známé i neznámé, ale také jako člověka, který ochotně přejímal písně od jiných, pozoroval lidi kolem sebe a od nich se učil a sám dál své znalosti a zkušenosti předával ve své rodině i svým početným posluchačům. Poznáváme ho jako člověka, který uvažoval, proč jsou písně takové, jaké jsou, a jak je možno s nimi nakládat. A také jako jedince, který bránil písně svého regionu před neuváženými zásahy. Ale který v souhlase se způsobem existence lidových písní rovněž k jejich dalším vývojovým proměnám sám přispíval. Tak se jeví J. Severin z oné stránky, kterou veřejnost většinou neměla možnost poznat a kterou pomohl odhalit dlouhodobý monografický etnomuzikologický výzkum.

21. EÚB, sign. P<sub>k</sub> 319, rozhovor ze dne 25. 10. 1989.

## Prameny:

Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno, Sbírkové a dokumentační fondy, fonotéka, sign. PE 118, 119 a P<sub>k</sub> 91, 92, 34, 319, rozhovory s J. Severinem.

## Literatura:

- JANÁK, Jan 1977: *25 let Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů*. Brno: Musejní spolek.
- NEČAS, Jaromír 1997: Běhunek, Jaromír. In: Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 16.
- NEČAS, Jaromír – UHLÍKOVÁ, Lucie 1997: Šebetovská, Božena. In: Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 116–117.
- ŠULÁKOVÁ, Ludislava 1995: Pozůstalost Jožky Severina. *Malovaný kraj* 31, č. 3, s. 35.
- TONCROVÁ, Marta 1993: K činnosti Karla Vetterla v brněnském Radiojournalu. In: *Živý odkaz Karla Vetterla (1898–1979)*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, s. 131–140.
- Tvrdonice. Příroda, dějiny a lidová kultura podlužácké obce*. 1986. Kolektiv autorů. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně; Lanžhot: Jednotné zemědělské družstvo čs.-korejského přátelství se sídlem v Lanžhotě.

## Folk singer off stage: Jožka Severin from Tvrdonice in the southern Moravia

The paper presents the results of some long-time monography research on Moravian folk singer Jožka Severin (1916–1991) and his music activities off stage. Severin was well-known for his public performances and through the media. The research focused on his singing repertoire and its scope, including correspondence and differences in his singing on stage and without an audience, on his family music tradition, the development of his singing skills and occasions of solo singing. Further, the research explored Severin's music preferences and his views on the form of folk song, its interpretation, provenience, and variation changes. The inter-generation transmission within the family, notably the performances of Severin and his daughter, was explored as well. Throughout his career, Severin cooperated with other singers on stage; it was mainly in the 1950s with the BROLN, the Brno Radio Orchestra of Folk Instruments, and with Božena Šebetovská of Lanžhot, and later on with his daughter Julie and the Břeclavan Címbalom Band, and with other ensembles. A frequent singing partner of Severin, both in radio programmes and within the intimacy of his home, was tenor Josef Rampáček from Tvrdonice. Severin also wrote song lyrics and tunes, but this activity has remained less well-known.

**Key words:** Folk singer; song interpretation; individual approach; family tradition; Jožka Severin.

## **Přílohy:**

Písň Jožky Severina, otištěné v Poláčkové sbírce Slovácké pėsničky

*1. ./: Šohajku, šohajku,  
švarný, modrooký, ./:  
./: nehledaj ty sobě frajárku ./:  
po tyto tři roky.*

*2. ./: Po txyto tři roky  
esče vojna bude ./:  
./: a na co ti potom,  
šohajku, ./:  
frajárečka bude.*

Poláček, Jan: Slovácké pėsničky Slováckého krúžku v Brně.  
4. díl. Brno 1947

*1. Slunko nízko, večer blízko,  
od zádu sa mračí,  
pověz ty mně, moja milá,  
proč máš smutné oči,  
proč máš smutné oči.*

*2. Smutné oči, bledé lička,  
šak ty to dobře víš,  
počuj, co ten ptáček zpívá,  
že za druhú chodíš,  
že za druhú chodíš.*

*3. Ošidils mňa, šohajičku,  
zklamals moje srce,  
ked si slúbil svoju lásku  
moji kamarádce,  
moji kamarádce.*

Poláček, Jan: Slovácké písničky Slováckého krúžku v Brně.  
4. díl. Brno 1947

## ***Rozhovor s Jožkou Severinem a Jožkou Rampáčkem o způsobu tradičního zpěvu na Podluží:***

J. Rampáček: „Na Podluží prostě pro nás dvou je dost takový obtížný. My sme obá dvá tenoristi. A já nekeré ty hlúbky, keré bych měl zpívat... já jich nezaspívám a za to mňa strýc Běhúnek pobíl. Já nevím, co všechno si o mně myslel, že nemám sluch nebo talent, nebo já nevím, co prostě. Protože se stává, že tu hlúbku my transponujeme. Potom zpívá on druhý a já první... Takto se zpívat nemá. To jako i zdravý rozum dá. Není to na závadu nebo není to nic pokazeného, ale je to nesprávné a je v tom závada, když to budú po nás ty generace dědit, řeknú si, šak to byli jacísi zpěváci a zpívají to tak. Ale dojde muzikant a řekne, ale to je špatně zpívané.“

J. Severin: „Dobře. Ovšem kdysi, kdysi sem jezdíval Kubelik, Rafael. A ten zas říkal, od nikoho si nenechte diktovat. Zpívejte to tak, jak to zpíváte. Vy to nevíte, co tam patří a co tam nepatří. Vám to do sluchu ide a zpívajte to tak...“

J. Rampáček: „Zrovna když sme byli v té Praze, tak sme tam zpívali nekeré písničky a prostě říkám, my sme přehazovali. Dokonce ten doktor Pek... se nás ptał a chlapci, tak počkejte, který ted' zpíváte první hlas? On to poznał, my jsme to také věděli. Tak říkám, ted' zpívám první hlas a ted' zpívám zas já první hlas – jsme to střídali. Jemu to také něšto zrovna tak nějak do noty. Já to cítím, ale dyž já to nevyzpívám. Tak si to přehodíme – to svědčí snád o tom, že máme oba dvá dobrý sluch, že nás nějak nepřekvapí, když s tím pořád vekslujeme, je to pořád melodické, ale není to správné.“

J. Severin: „No, dobře, ale podle, řekněme, muzikálních zákonů je třeba dovolené, nebo je to dokonce aj pěkné, třeba písnička durová a tam sa objeví moll, že. A proč by sa tady v tym dvojhlase nemohlo objevovat toto?“

(EÚB PE 118, nat. 21. 6. 1984)

# HDO BY NÁM ROZKÁZAL, TEMU BYCH HUKÁZAL CESTU ZE VRÁT... SOUČASNÉ FOLKLORNÍ SOUBORY NA CHODSKU

Marta Ulrychová

Stojí za povšimnutí, že v jakékoliv etnografické rajonizaci českých zemí je jako první zmiňováno Chodsko (Kramařík 1966: 88–89; Vařeka – Maur 2004: 16–20). Příčin je hned několik. V historii našeho národopisu byla období, kdy byla tato oblast pokládána za nejrázovitější, a to vzhledem ke způsobu, jakým byla vedena chodská pře s vrchností zpopularizovaná roku 1884 Jiráskovými *Psohlavci*.<sup>1</sup> Zatímco dnes bychom hovořili nejspíš o konzervatismu, spisovatelka Božena Němcová byla v polovině 19. století odvážnější – shledala, že na Chodsku panuje „*dosti zaostalosti*“ (Viktora 2009: 582). Dalším důvodem prvenství Chodska je skutečnost, že stran informací lze z čeho čerpat – Božena Němcová,<sup>2</sup> Georg Leopold Weisel,<sup>3</sup> Karel Jaromír Erben,<sup>4</sup> Čeněk Holas,<sup>5</sup> Ludvík Kuba,<sup>6</sup>

1. Alois Jirásek (1851–1930) podnikl na Chodsko v letech 1882 studijní cestu. Neměl k dispozici ani archiv v Koutě na Šumavě (rodový archiv Lamingenů, později Stadionů), ani materiály s Janem Sladkým Kozinou uložené ve Vídni. „*Fabulační dotváření a morální patos tu převažují nad věrohodností a strážlivostí historické reality*.“ (Viktora 2005: 582–583)
2. Božena Němcová (1820–1862) žila v letech 1845–1847 v Domažlicích, v letech 1847–1848 ve Všerubech. Zde sestavovala *Obrazy z okolí domažlického* (1946), vznikly zde také její první beletrizované pohádky a beletristické prvotiny (Viktora 2005: 582).
3. Georg Leopold Weisel (původně Joachim Löbl Weisel, 1804–1873), lékař židovského původu, působil ve Všerubech, kde se seznámil s manželi Němcovými. Materiál etnografického charakteru uveřejnil ve studii *Aus dem Neumarker Landestor / Ze Všerubské brány* (1864). Bádal v koutském archivu, kde objevil materiály o při Chodů s Wolfem Maximilianem z Lamingen a Albenreuthu. Jako první (bez fantazijních dodatků) tak upozornil na tuto problematiku ve studii *Chodenprozess / Chodská pře* (Viktora 2005: 582).
4. Karel Jaromír Erben (1811–1870) pobýval na Chodsku v letech 1842, 1844, 1866 a 1868. Sbíral zde písňový materiál, pohádky, pověrečné povídky, z materiální kultury si všiml lidového oděvu (Ulrychová 2005: 635).
5. Čeněk Holas (1855–1939) sbíral na Chodsku písňový a taneční materiál. V letech 1908–1910 ho zařadil do své sbírky *České národní písně a tance I.–VI.*
6. Ludvík Kuba (1863–1856) podnikl studijní cestu na Chodsko v květnu roku 1893. Během jediného měsíce se mu zde podařilo zapsat 592 písní včetně variant a 60 partitur lidové hudby (Thořová 1995: 5).



Otakar Zich,<sup>7</sup> Jindřich Šimon Baar,<sup>8</sup> Jan František Hruška,<sup>9</sup> Jan Vrba,<sup>10</sup> Josef Blau,<sup>11</sup> Jindřich Jindřich,<sup>12</sup> Jiří Kajer,<sup>13</sup> Jaroslav Kramář,<sup>14</sup> Eduard Maur,<sup>15</sup> Vladimír Baier,<sup>16</sup> Marie Korandová,<sup>17</sup> Iva Kumperová,<sup>18</sup> to jsou

7. Otakar Zich (1879–1934) působil přechodně na domažlickém gymnáziu. Zabýval se tanci s proměnlivým taktem a tancem „do kolečka“. Své studie uveřejnil v roce 1916 v Národopisném věstníku Československém a v letech 1906–1910 v časopise Český lid (Tyllner 1989: 147–148). V roce 1909 na Chodsku pořídil fonografické záznamy lidové hudby (Thořová 1992: 4).
8. Jindřich Šimon Baar (1869–1925), rodák z Klenčí pod Čerchovem, působil jako kněz na Primdě, ve Spáleném Poříčí, v Klobukách u Slaného a v Ořechu u Prahy. Psal romány (*Cestou křížovou, Paní komisarka, Osmatýřicátníci, Lůsy* aj.), drobnější prózy (*Skřivánek, Holoubek, Pro kravičku, Hanče* aj.), věnoval se i sběru folklorního materiálu, z něhož vytěžil k prózám *Naše pohádky* a *Chodské povídky a pohádky*. Rukopisné zápisy písňových textů dal k dispozici mladému Jindřichu Jindřichovi (Viktora 2005: 584–585; Ulrychová 2005: 637–638).
9. Jan František Hruška (1865–1937), rodák z Pece pod Čerchovem, filolog, spisovatel, sběratel, Baarův bratranec. Je autorem *Dialektického slovníku chodského* (1905) a řady drobných próz publikovaných zprvu časopisecky v Českém lidu, později i knižně, např. *Na hýjtě, Nové chodské bajky* (Ulrychová 2005: 637).
10. Jan Vrba (1889–1961), narozený v Klenčí pod Čerchovem, profesí lesník, Baarův bratranec. Psal romány z venkovského prostředí (*Boží mlýny, Beranec dvůr, Soumrak Hadlasuc rodu, Zbytkový statek* aj.), ale také romány historické (*Chodské rebelie*). Je také autorem drobnějších próz s přírodní tematikou (Viktora 2005: 585–586).
11. Josef Blau (1872–1960), rodák z Nýrska na Šumavě, švagr Jindřicha Jindřicha, je jedním z největších německy píšících etnografů Šumavy. Z jeho objemného díla jsou zásadní práce věnovány šumavskému sklárství a domácímu průmyslu. Zabýval se mimo jiné osobností G. L. Weisela. Pro Chodsko mají význam jeho práce týkající se lidového stavitelství, rovněž tak sbírka podmaleb na skle, která je jedním z fondů Muzea Jindřicha Jindřicha (Ulrychová 2014: 70).
12. Jindřich Jindřich (1876–1967), rodák z Klenčí pod Čerchovem, hudební skladatel, klavírista, sborníř, sběratel. V letech 1926–1930 a 1952–1955 publikoval osmidílný *Chodský zpěvník*, v roce 1956 monografii *Chodsko*. Z jeho pozůstalosti byl vydán v roce 2007 *Chodský slovník*.
13. Jiří Kajer (1904–1969), rodák ze Spáleného Poříčí na jižním Plzeňsku, působil na Chodsku jako učitel, ale také jako organizátor národopisného dění, dudák a národopisný badatel. Psal drobné prózy, je autorem pohádkových sbírek *Chodské pohádky, Vod hu nás, Horské kvítí, Jirka dudák* (Ulrychová 2005: 639).
14. Jaroslav Kramář (1923–1974), etnograf a folklorista. Z děl věnovaných Chodsku má zásadní význam publikace *Kozina a Lomikar v chodské lidové tradici* z roku 1972.
15. Eduard Maur (\*1937), plzeňský rodák, přední český historik. Ve vztahu k Chodsku se zabýval problematikou tzv. chodských pří. V roce 1989 byla vydána jeho publikace *Kozina a Lomikar*.
16. Vladimír Baier (1932–2010), rodák z Domažlic, v letech 1976–1990 ředitel tamějšího Muzea Chodska, klarinetista, člen řady chodských souborů a muzik, sběratel, aranžér, znalec problematiky lidové instrumentální hry na Chodsku, autor mnoha publikací

jen namátkově vybraná jména, od nichž se odvíjejí další pokračovatelé. Za všechny uvedu zejména Věru Thořovou,<sup>19</sup> Josefa Nejdl ml.,<sup>20</sup> Josefa Kuneše<sup>21</sup> a Kamila Jindřicha<sup>22</sup>.

Jelikož se občas nezříkáme ani romantizujících představ, pak zde pro jistou výjimečnost Chodska máme hned několik teorií o původu antropologicky výrazného typu, situujících jeho původ tu na Slovensko, tu do středních Uher, na Valašsko, na Balkán, do Ruska, či naopak do oblasti naabských Srbů (Maur – Vařeka 2004: 17).

Domnívám se, že většina z výše uvedených osobností by se asi shodla na zásadní věci, a sice na potížích, které se jim stavěly do cesty při sběru materiálu, dnešními slovy řečeno, při jejich terénním výzkumu. O Němcové byla již zmínka. Doplníme, že pobyt manželů Němcových v Domažlicích znepríjemnila „kočičina“<sup>23</sup> sehraná pod jejich okny

(*Lidová muzika dudácká na Domažlicku, Daremný písničky, Muzikantské vzpomínky, Úsměvy z kraje pod Čerchovem* aj.). Pro encyklopedii *Český les* napsal přehledovou kapitolu *Dudácká hudba a zpěváci na Domažlicku*. Nashromáždil velké množství materiálu folklorní povahy, který – dosud nezpracovaný – je uložen v Muzeu Chodska.

17. Marie Korandová (\*1936), plzeňská rodačka, věnovala Chodsku nejprve drobné prózy *Zahrada pod kulatou věží* (1999), *Stráž. Nejmenší privilegovaná ves domažlických Chodů* (2001), později sbírky prozaického folkloru *Pročpohádky* (2003), *Chodské pověsti a legendy* (2004), *Chodové v pověstech* (2006), dále romány *Všerubský doktor se vrací* (2009) a *Evropan z Domažlic* (2010).
18. Iva Kumperová (1944–2010), ředitelka Muzea Chodska v letech 1994–2001, se zabývala problematikou lidového oděvu, stravy a podmaleb na skle. Z mnoha svých zápisů vydala vlastním nákladem v roce 2010 publikaci *Chodské kroje*.
19. Věra Thořová (\*1936), přední česká folkloristka, se věnovala Chodsku již od poloviny 60. let. V 90. letech veřejnosti zpřístupnila část sběrů Ludvíka Kuby.
20. Josef Nejdl ml. (\*1971), rodák z Domažlic, od roku 2001 ředitel Muzea Chodska, zpěvák, tanečník, jednatel Chodského souboru Mrákov. Věnuje se zejména problematice lidového oděvu a lidové stravy.
21. Josef Kuneš (\*1979), narozený v Domažlicích, ředitel tamější Základní umělecké školy Jindřicha Jindřicha, dudák, zpěvák, aranžér, organizátor dění v oblasti folklorního hnutí.
22. Kamil Jindřich (\*1973), domažlický rodák, praprasynovec Jindřicha Jindřicha, učitel, zpěvák, organizátor folklorního dění, od roku 2004 ředitel Městského kulturního střediska v Domažlicích. Po jeho nástupu do funkce nastala zásadní kvalitativní změna v programu Chodských slavností.
23. Z něm. *der Katzenjammer (kocovina)* nebo *die Katzenmusik (kočičina)*. Zde míněno zparodizované noční dostaveníčko pod okny neoblíbené osoby, které rozpustilci „zahráli“ na komické hartusící předměty. Např. v *Pražském poslu* se o ní v roce 1848 (č. 7, s. 56) zmiňuje Josef Kajetán Tyl (srov. Strejček 1934).

na domažlickém náměstí (Korandová 2009: 79), jakož i později – v době jejich všerubského pobytu – inzultace ze strany klenečských sedláků v době Němcovy neúspěšné kandidatury do zemského sněmu v revolučním roce 1848 (Korandová 2009: 140). Snadno si pak domyslet, že obraz „paní komisarky“ z pera Jindřicha Šimona Baara je stejně tak zidealizovaný jako obraz jejich informátorů.

Lépe se však nevedlo ani tamějším rodákům – Baar se s výjimkou *Chodské trilogie* ve svých povídkách raději přiklonil k fiktivním jménům a pomístným názvům, rovněž tak jeho bratranec Jan Vrba v podnětné románové trilogii odkrývající sociální poměry na Domažlicku nazvané *Soumrak Hadlasuc rodu* (1929). Ostatně reakce posluchačů při Baarově projevu v Draženově prý byla patrně jednou z příčin jeho předčasného skonu.<sup>24</sup>

Mistr Jindřich Jindřich se v řadě případů raději opíral o pomoc mnoha dam, nejčastěji učitelek na místních školách. Jako příklad jeho metody uvádím sestavování slovníku chodského nářečí, k jehož finální podobě mohlo dojít jen díky pilnosti sběratelek a trpělivosti domažlického profesora češtiny Josefa Kotala.<sup>25</sup>

Posuneme-li se pouze o několik let dopředu, stejné dojmy mně osobně sdělila i dlouholetá pracovnice Muzea Chodska, znalkyně chodského kroje Iva Kumperová („často mně byl dáván najevo můj nepatřičný pražský původ“<sup>26</sup>) či současný ředitel Muzea Chodska Josef Nejdle ml. z Mrákova, který se prý o Chodsku nejvíce dozvěděl „nikoliv jako badatel, ale jako listonoš“, tedy z hlediska profese vykonávané brigádně v době svých studií.<sup>27</sup>

O nerovném postavení své matky, přivdané do Draženova, mně vyprávěl i Štěpán Sladký, potomek Kozinova rodu.<sup>28</sup> Jako echo všech strastí znělo potupné slovo *náplava* (tedy člověk původem odjinud), mně důvěrně známé i z Plzeňska, pouze s tím rozdílem, že jeho dosah je na Chodsku výrazně kratší – ze sta kilometrů v Plzni na pouhou desetinu.

24. Z rozhovoru s Marií Korandovou z června 2010.

25. Z rozhovoru s Kotalovou dcerou Blankou Psutkovou v roce 2008.

26. Z telefonického rozhovoru s Ivou Kumperovou v roce 2007.

27. Z telefonického rozhovoru s Josefem Nejdlem ml. z dubna 2015.

28. Z rozhovoru se Štěpánem Sladkým v roce 2000.

Nedůvěřivost vůči „cizincům“, jak např. v Postřekově nazývají každého, kdo se přijede podívat na masopust, je také jeden z podstatných důvodů, proč se – až na čestné výjimky – v poválečném vývoji na Chodsku neuskutečnily žádné plošně prováděné etnografické výzkumy, studentské exkurze nevyjímaje. „*Doslova před námi zavírali vrata, tvářili se výhružně, zkrátka nechtěli s námi nic mít*“ – takové dojmy mi sdělil v 80. letech můj spolužák na Filozofické fakultě UK v Praze, který se podobného pokusu o výzkum zúčastnil. Jestliže někdo na Chodsku přece jen jisté sympatie získá, pak si na ně musí trpělivě počkat mnoho let. Ale i tak je to víceméně náhoda, šťastná okolnost či dobrá práce „tlumočnicka“, tedy zprostředkující osoby. Anebo, dodejme, je dotýčný „*oklamán pozlátkem*“, jak trefně poznamenal ředitel Muzea Chodska J. Nejdle ml., neboť „*k badatelům se stejně pravdivé informace nedostanou, vystaví se jen to, co je pěkné*.“<sup>29</sup>

Vraťme se však k tématu – ke scénickému pěstování folkloru v podání folklorních souborů, hudebních kapel různého počtu a seskupení či jednotlivců.

Pomineme-li muziky vzniklé k příležitostnému hraní, pak nejstarším folklorním souborem je zcela určitě **Národopisný soubor Postřekov**,<sup>30</sup> založený roku 1933 s posláním uchovat hodnoty hudebního a tanečního folkloru horního Chodska. Jeho členové pokládají zejména svůj taneční a zpěvní projev za nejautentičtější a těžko snášejí jakoukoliv imitaci v podobě tzv. tanečních pásem z Chodska v provedení souborů z jiných míst republiky. Také hudebníci se snaží zachovat obsazení malé selské muziky (dudy, housle, Es klarinet), hrají však také v obsazení tzv. čtyřky (dudy, housle, Es a B klarinet) a velké selské muziky, tj. s kontrabasem, B klarinetem a houslovými kontry. Ve zvykoslovných pásmech (svatba, masopust) vystupují zpěváci a tanečníci všech věkových kategorií. Přesto zde v průběhu posledních deseti let došlo k výrazné generační proměně – staří „legendární“ členové souboru náležející k silné poválečné generaci odešli a na jejich místo nastoupili jejich potomci. Stran programu

29. Z telefonického rozhovoru s Josefem Nejdlem ml. z dubna 2015.

30. Podrobnější informace o historii jednotlivých chodských folklorních muzik a souborů viz příslušná hesla v publikaci *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách* (Vondrušková 2000).



*Národopisný soubor Postřekov  
na Chodských slavnostech  
v Domažlicích.*

*Foto Václav Hruška, nedat.  
Fotoarchiv Muzea Chodska*

Postřekovští zachovávají podobnou strukturu jako předešlá generace. Zajíždí-li soubor do nejbližšího okolí, pak se pohybuje se všemi svými potomky, včetně kojenců vždy oblečených do kroje, prý proto, „*aby se nakazili*“.<sup>31</sup> Podobně jako většina folklorních souborů i Národopisný soubor Postřekov má svou dětskou odnož. V místě soubor nepořádá žádná setkání tanečníků či muzik, veškerá domácí aktivita se vybíjí v mohutném masopustu trvajícím šest dnů, na jehož programu mají členové souboru lví podíl, nikoliv však zásadní.

Zůstaneme na horním Chodsku a přesuneme se do 2 km vzdáleného Klenčí pod Čerchovem, kterému byl jako jedině z jedenácti chodských privilegovaných obcí udělen status městyse. V 80. letech zde vzniklo těleso **Haltravan**, diametrálně odlišné od postřekovského. Jeho iniciátory byli dva zpěváci – klenečský rodák Oldřich Heindl a Albert Švec, Moravan z Přerova, do Klenčí přizněný. Původní duo se

31. Z rozhovoru s Petrem Buršíkem v Klatovech z června 2008.



*Pěvecký sbor Haltravan na festivalu Výhledy v Klenčí pod Čerchovem, nedat.  
Fotoarchiv Muzea Chodska*

rozrostlo do počtu asi deseti mužů. Po smrti obou iniciátorů kolektiv v současnosti vede Jan Holoubek. Haltravan působí jako pěvecký sbor, jehož členové se za zvuku Holoubkových dud sami doprovázejí na specifické nástroje – fanfrnochy, zvonečky dříve zdobící *vochčičky*,<sup>32</sup> selské nářadí a mohutné hole, s nimiž prý se „*mladí prali a starí podpírali*“.<sup>33</sup> Svůj repertoár čerpají z tradičního místního písňového fondu. Na otázku po motivaci vzniku souboru mi byl udán důvod úniku do místního hostince „U Psutků“ za účelem pravidelné páteční zkoušky.<sup>34</sup> Na druhé straně je Haltravan velmi agilní – jeho zásluhou se s podporou městyse o prvním červencovém víkendu na klenečské „Staré poště“ pořádá festival **Výhledy**, kam jsou pravidelně zvány folklorní soubory z Moravy a Bavorska.

Čelným představitelem uchovávajícím folklor tzv. dolního Chodska je **Chodský soubor Mrákov**. Vznikl v roce 1961, tedy za zcela jiných podmínek než Národopisný soubor Postřekov. I on je ve svém projevu

32. V chodském dialektu ovce.

33. Z rozhovoru se členy folklorního souboru Haltravan vedeného Evou Hajšman Absolonovou, Klenčí pod Čerchovem 2008.

34. Z telefonického rozhovoru s Janem Holoubkem z dubna 2015.



*Chodský soubor Mrákov na Chodských slavnostech. Foto Václav Hruška 2010.  
Fotoarchiv Muzea Chodska*

konzervativní, tj. méně přístupný jevištním stylizacím. Autenticita se projevuje nejen na pódiu, ale i v programové skladbě profilových CD. Jeden z posledních zvukových nosičů vznikl v roce 2008 jako živá nahrávka koled v mrákovském kostele. Tento luxus si soubor Mrákov mohl dovolit díky silné pěvecké složce a výtečné dudácké hudbě založené v roce 1978 a hrající ve složení dvoje dudy, Es a B klarinet, 1. a 2. housle a kontrabas. V této muzice se vystřídala celá plejáda výtečných muzikantů, např. klarinetista Václav Kupilík ze Spáňova (1946–2001) či dudák Vlastimil Dřímál (1961–2014). Souboru Mrákov bývá ortodoxními členy folklorního hnutí často vyčítána hra na heligónky, která je naopak při jejich vystoupení mimo region vítána.<sup>35</sup> Podobně jako Postřekovští

35. Muzika Chodského souboru Mrákov je pravidelně zvána na *máje* do Sedlce u Starého Plzně, kde se ujmá jak náročné dopolední zvaní, tak i odpolední taneční zábavy na tanečním parketu před místní hasičskou zbrojnicí a hasičským muzeem.





*Děvčata ze souboru Mráček  
na Chodských slavnostech.  
Foto Marie Johánková 2013*

i Mrákovští putují se svými ratolestmi, které vystupují buď v rámci společného programu, nebo samostatně jako dětský soubor **Mráček**. Podle slov vedoucího Josefa Nejdla st.<sup>36</sup> si soubor neklade vysoké cíle, tedy upřednostňuje společná setkávání před sbíráním vavříků z celostátních přehlídek. Spolu se souborem byla založena v roce 1962 i jednodenní přehlídka chodských souborů **Mrákovská hyjta**<sup>37</sup> pořádaná v sobotu v době konání **Chodských slavností**, konaných od roku 1955 a navazujících na tradici pouti, pořádané na Veselé hoře u kostelíku sv. Vavřince. Důvod je jednoduchý – také Mrákov má kostel zasvěcený sv. Vavřinci.

Zbývá nám alespoň okrajově se zmínit o domažlických folklorních tělesech, zejména o legendární **Konrádyho dudácké muzice**, působící od roku 1955 a známé bohatou diskografií i mnohými rozhlasovými

36. Josef Nejdla st. (\*1941) – rodák z Mrákova, vedoucí Chodského souboru Mrákov, lidový vypravěč, organizátor folklorního dění.

37. V chodském nářečí beseda, návštěva.

snímky, jakož i o výrazně mladší **Domažlické dudácké muzice** (vznikla v roce 1994). V druhém případě se jedná o kapelu, jejímž členům se dostalo nejvyššího hudebního vzdělání. A zpěvák Kamil Jindřich a dudák Josef Kuneš byli v roce 2007 na MFF Strážnice oceněni titulem laureát festivalu.

Bohužel nezbyvá čas zmínit se o jednotlivcích, např. „králi chodských zpěváků“ **Jaromíru Horákovi** (1912–1982), **Věře Rozsypalové-Bláhové** (1941–2010), přestickém rodáku **Václavu Švíkovi** (\*1946) či menších pěveckých seskupeních, z nichž na Chodsku bylo a stále je nejoblíbenější duo, ať již sourozenecké (**Marie Freiová a Jana Hojdoová**),<sup>38</sup> manželské (**Jiří a Hana Kapicovi**) nebo souborové (**Kamil Jindřich a Josef Kuneš**). Ostatně jejich portréty trefně vykreslil dudák, rozhlasový redaktor Zdeněk Bláha v útlé knize *Nezapomenutelné postavy chodského folklóru* (1999).

### Co má většina uvedených souborů společného?

1. Soustavnou péči o kroj. Každý exemplář je originál, v podstatě neexistuje jeho souborová varianta. I ty nejodlehčenější verze – *flámišky*,<sup>39</sup> *rozplášenky*,<sup>40</sup> *rukávčky*,<sup>41</sup> určené k tanci, jsou uchovávány po několik generací a doplňovány novými součástkami tam, kde jsou tyto shledány jako neupotřebitelné. Na dolním Chodsku vyhlášené *šedličky*,<sup>42</sup> na horním pak *šičky* se mají v tomto směru co ohánět. Kdo je „náplava“ a chce chodit do souboru, musí si krojové varianty pořídit.

2. Jistou nedůvěrou vůči pěstitelům folkloru, instruktorům tance či muzik přicházejících odjinud, pokud tito nejsou skutečnými znalci prostředí. Jednohlasně by se dala formulovat větou: Sami nejlépe víme, jak co tančit a hrát. Věří se pouze tomu, co naučili rodiče, kmotřenci vyhlášení tanečníci, muzikanti, anebo pan učitel.

38. Zpěvačky vystupují jako sestry Kuželkovy.

39. Jednoduchý a levný oděv složený z jupky a sukně, na dolním Chodsku oblíbený od druhé poloviny 19. století (Kumperová 2010: 21–22).

40. Výraz používaný na horním Chodsku pro jupku. Liší se od ní menší zdobností v použití port, délkou, absencí stojatého límečku a mužským zapínáním (Kumperová 2010: 44).

41. Současný výraz pro ženský kroj, používaný zejména na dolním Chodsku, sestávající se z *kanduše* (sukně spojené se živůtkem), *fětochu* (zástěry) a bílé košilky s mírně řasenými krátkými rukávy (na horním Chodsku *rukávce*).

42. V chodském dialektu švadleny.

3. Solidaritu. Nabízí se totiž otázka, zda při velkém množství interpretů si tito, podobně jako v jiných regionech, vzájemně nekonkurují, jeden před druhým nepředhánějí, ale také zda se nepomlouvají, popřípadě jeden na druhého nevraží. V této souvislosti jsem dostala různé odpovědi, většinou se však dotazovaní snažili rivalitu popřít či zahladit. „*Má to spíše podobu vzájemného a uměle vyvolaného přátelského pošťuchování.*“<sup>43</sup> Jiný hlas: „*Sobotní klenotnicový pořad při Chodských slavnostech má pro nás zejména význam společného setkání, za pódiem si sdělíme, co se během roku přihodilo. V tomto směru pak pokračujeme Na sudech pod Chodským hradem.*“<sup>44</sup> Sledujeme-li pozorně program Chodských slavností konaných uprostřed srpna na svátek sv. Vavřince, které jsou pro všechny folklorní soubory a další interprety vrcholnou událostí, vidíme, že domácí kolektivy ho dokážou naplnit měrou vrchovatou, ba dokonce během sobotního dopoledne si ještě stihnou „odskočit“ na Mrákovskou hyjtu, k čemuž je zavazuje Vavřinec jako patron tamějšího kostela. Konečně sílu a solidaritu souborů z Chodska mohlo pocítit na přelomu tisíciletí i Folklorní sdružení České republiky, kdy všichni členové folklorních souborů Chodska jako jeden muž vystoupili z jeho řad, aby tak při příslovečné chodské finanční obezřetnosti naplnili slova písně, která jsem si vytkla jako název svého příspěvku:

*Nikdo nám nebude za naše peníze,  
nikdo nám nebude rozkazovat.  
Hdo by nám rozkázal,  
temu bych hukázal,  
temu bych hukázal cestu ze vrát.*<sup>45</sup>

Protože pošťuchování bylo z mé strany už dost, skončila bych tím, co na chodských folklorních souborech naopak nejvíce obdivuji. Úctu k tradici, samostatnost, smysl pro humor, rychlost, obezřetnost, obrovské

43. Muž, 40 let.

44. Muž, 44 let.

45. Z repertoáru Domažlické dudácké muziky.

46. O tom jsem se několikrát přesvědčila zejm. na Mezinárodním folklorním festivalu v Klatovech. V prvním červencovém víkendu Klatovy tradičně trpí přivalovými dešti. Při podobném náporu osvědčil obdivuhodnou výdrž soubor Mrákov, o den později i děti z Mráčku. Následné nedělní odpoledne zajistila program svým improvizovaným vystoupením v tělocvičně místní sokolovny dudácká hudba vedená V. Dřímalem.



*Pout' u sv. Vavřinečku, Veselá hora u Domažlic, nedat. Fotoarchiv muzea Chodska*

nasazení, nezdolnost, což souvisí s psychickou a fyzickou výdrží, s níž dokážou odolávat vnějším podmínkám. Spustíte z oblohy prudký déšť, ostatní členové folklorních souborů nebo folklorního hnutí budou před ním prchat do úkrytu, zatímco muzikanti, zpěváci a tanečníci z Chodska ze svého místa neustoupí ani o krok.<sup>46</sup>

## **Literatura:**

- BAIER, Vladimír 2005: Dudácká hudba a zpěváci na Domažlicku. In: DUDÁK, Vladislav (ed.): *Český les*. Praha: Baset, s. 641–648.
- BLÁHA, Zdeněk 1999: *Nezapomenutelné postavy chodského folkloru*, Domažlice: Městské kulturní středisko.
- KORANDOVÁ, Marie 2009: *Všerubský doktor se vrací*. Plzeň: Pressfil.
- KRAMAŘÍK, Jaroslav 1966: Několik myšlenek k otázce národopisných oblastí. In: FROLEC, Václav – HOLÝ, Dušan – TOMEŠ, Josef (eds.): *Strážnice 1946–1965*. Brno: Blok, s. 85–94.
- KUBA, Ludvík 2009: *Lidové písně z Chodska*. Uspořádala a zpracovala Věra Thořová. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV.

- KUMPEROVÁ, Iva 2010: *Chodské kroje*. [B.m.]: vl. nákl.
- STREJČEK, Ferdinand 1934: „Kocovina.“ *Naše řeč* [online] [cit. 11. 11 2015]. Dostupné z: <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2744>>.
- THOŘOVÁ, Věra 1992: *Lidová zpěvnost na Chodsku*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV.
- TYLLNER, Lubomír 1989: *Úvod do studia lidové písně*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích.
- ULRYCHOVÁ, Marta 2014: Josef Blau a literatura. In: ŠKORPIL, Pavel – VELKOBORSKÝ, Karel (eds.): *2013 – Rok Josefa Blaua. Připomínky literárních osobností města Nýrska*. Nýrsko: Muzeum Královského hvozdu, s. 70–80.
- ULRYCHOVÁ, Marta: Prozaický folklor na Chodsku. In: DUDÁK, Vladislav (ed.): *Český les*. Praha: Baset, s. 635–640.
- VÁŘKA, Josef – MAUR, Eduard 2004: Národopisné oblasti v Čechách. In: WOITSCH, Jiří – BAHENSKÝ, František (eds.): *Etnografický atlas Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 16–20.
- VONDRUŠKOVÁ, Alena (ed.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- VIKTORA, Viktor 2005: Krásná literatura česká a německá. In: DUDÁK, Vladislav (ed.): *Český les*. Praha: Baset, s. 579–588.

## **“He who would order me, he would be shown the way out of my gate”: Contemporary folklore ensembles in the region of Chodsko**

The region of Chodsko (the town of Domažlice and neighbouring communities in Western Bohemia) is one of the most conservative ethnographical areas in the Czech lands. Numerous outstanding personalities of Czech culture were active in the region in the 19th and 20th centuries, including Božena Němcová, Karel Jaromír Erben, Čeněk Holas, Ludvík Kuba, Otakar Zich, František Teplý, Jindřich Šimon Baar, Jan František Hruška, Jan Vrba, and Jindřich Jindřich. Within a limited space, the paper deals with folklore ensembles of the region, neglecting musical bands, individual artists, and many choirs. In search of common features, the author focuses on *Národopisný soubor Postřekov* (established 1933), *Chodský soubor Mrákov* (established 1961), and the male choir *Haltravan* from Klenčí (established in the 1980s). She observes that ensembles are less prone to stage stylizations; they perform with their own musical bands only (*Haltravan* is an exception to this); and their attempt for authenticity can be seen both in stage presentations and in the content of their profile music albums. They systematically take care of their folk costumes (each item is an original); they are suspicious of keepers of folklore and dance and music instructors who are outsiders; and they keep together internally against external environments. The author has observed and values highly their respect for tradition, sense of humour, speed, prudence, deep involvement, incurable optimism, as well as mental and physical endurance, through which they face external pressures.

**Key words:** Folklorism; folklore ensemble; authentic and stylized folklore; contemporary folk dress; the region of Chodsko.

# O REKONSTRUKCI LAŠSKÉHO LIDOVÉHO TANCE ZVRTEK

*Sabrina Kedroňová*

Existují etnografické oblasti s větší či menší mírou dochovaných záznamů tradičních tanečních projevů. Někde se lidové tance v konkrétní podobě dostaly na pódia díky kontinuálnímu vývoji, jinde se tradiční taneční projev postupně vytrácel, nebo zcela vymizel ještě před příchodem sběratelů. Na území tehdejšího Československa začal být tento nedostatek výrazněji citelný ve druhé polovině 20. století, pod vlivem rozvoje folklorismu jako tzv. druhé existence folkloru a prohluboval se přímo úměrně s počtem vznikajících folklorních souborů. Zájem o pódiová ztvárnění lidových tanců vedl na jedné straně k procesu hlubšího bádání v tanečních vrstvách konkrétní oblasti, na straně druhé pak ke snahám o doplnění obrazu i u těch vývojových typů tanečních projevů, jež byly známy pouze ze zlomků a které se v použitelné podobě z nejrůznějších důvodů nedochovaly.

Deficit v oblasti původního tanečního repertoáru lidových vrstev se až do 50. let 20. století týkal také oblasti horského Lašska. Takzvaných figurálních tanců žilo v terénu ještě poměrně dost a vypadalo to, že pod jejich nánosem vymizela starší taneční vrstva takřka beze stopy. Pro uvedenou oblast se stala významnou osobností národopisná a rozhlasová pracovnice, zakladatelka folklorního souboru Gruník Věra Šejvlová (1919–2004), která v letech 1949 až 1954 zaznamenala v terénu velké množství písňových a tanečních projevů. Terénní zápisy pořizovala především v horském povodí řeky Ostravice, nejčastěji v doprovodu hudebního pedagoga Františka Bonuše (1919–1999), později i svých kolegů z ostravského studia Československého rozhlasu, Jaromíra Gelnara (1931–1990), Jana Rokyty st. (1938–2012) a Jaromíra Dadáka (\*1930). Kromě zachování písňového a tanečního bohatství horské části Lašska je uznávaným počinem V. Šejvlové nemalý podíl na provedení rekonstrukce zaniklého lidového točivého tance, dnes zvaného *zvrtek*. Tomuto tématu jsem se blíže věnovala v rámci své bakalářské práce, jejímž cílem bylo podat souhrnný pohled na sběratelskou a souborovou činnost

Věry Šejvlové.<sup>1</sup> Pramennou základnou této práce byly rozhovory s jejími blízkými spolupracovníky i členy folklorního souboru Grunik a zejména pak osobní rukopisy, v nichž sběratelka barvitě vykresluje proces, díky němuž se zvrtek dostal z mlhavých vzpomínek pamětníků až do podoby podiového zpracování v rámci činnosti folklorních souborů. A právě cesta zvrtku z terénu tzv. na scénu je zároveň tématem tohoto příspěvku.

Po celém karpatském oblouku nalézáme charakterově totožný typ tanečního projevu. Jedná se o dvoudobé točivé tance, které jsou odkazem starobylé valašsko-pastýřské kultury. Jejich ustálenou složku tvoří taneční figury, jako je otáčení páru kolem vlastní osy, či vzájemné obcházení tanečníků. Regionálně specifický ráz tohoto tance je vždy dán určitou částí odlišných prvků. Jak uvedl J. Rokyta,<sup>2</sup> ještě v 50. letech 20. století, kdy se Lašsko začalo dostávat do hledáčku národopisců, zde takový regionálně charakteristický tanec nebyl. Specifický repertoár starší písňové vrstvy, zejména pak zápisy písní v dvoudobém taktu s triolovými a kvintolovými rytmy nářevů však svědčily o tom, že šlo patrně o písně taneční (Šejvlová [nedat.]).

Věra Šejvlová ve svých zápiscích líčí počáteční zmínky o zaniklém tanci, které zachytila při bádání v horské oblasti Gruně: *[...] písní s jinými texty [...] bylo hodně. Pamětníci připouštěli možnost, že i ony se hrávaly k tanci, ale vzpomínky byly příliš mlhavé. Tušili jsme, že by to mohla být starší forma dvoudobého točivého tance této části Karpat. Texty písní byly velmi rozmanité, hodně bylo svatebních, dívčích i milostných. Ale tanec stále chyběl.*“ (Šejvlová [nedat.])

Věra Šejvlová dále líčí situaci, kdy dne 27. ledna 1951 zapisovala v horské osadě Těšiňoky u Barbary Balášové: *„[...] přicházely jí na mysl samé písně svatební. Mezi nimi i ta, Či je to svatběnka. ‘Barbara Balášová dozpívala a poznamenala: ‘Vítě, to byl kejsi zvrtek – aji se to tancovalo. ‘Chytili jsme první stopu. Ale od názvu k tanci bylo ještě stále daleko, od Barbary Balášové jsme se kromě názvu už nic víc o tanci nedověděli. Na Gruni však přece jen si matně vzpomínali, že zvrtek byl tanec velice rychlý – což odpovídalo charakteru písní – a že se tanečníci, ukrutně silno zvrtyali.*““ (Šejvlová [nedat.])

1. Srov. Kedroňová 2014.

2. Srov. videozáznam koncertu *Setkání se životem* ze dne 8. 6. 2004.





*Věra Šejvlová na koncertě  
k jejím 75. narozeninám (1994).  
Soukromý archiv rodiny Švěbišovy*

První zmínky o možné podobě tohoto tance V. Šejvlovou dále směřovaly na Gruň, do osady Buřonka, za pamětníci Veronikou Švrčinovou, narozenou roku 1872. Sběratelka o ní píše: „Bývala to vyhlášená tanečnice, která však před nedávnem ovdověla, a tak jsme návštěvu u ní dlouho odkládali. Konečně, 27. února 1951, jsme se přece jen na Buřonku vydali. Byl to zážitek. Když Veronika Švrčinová uslyšela naše otázky, odložila na chvíli smutek, popadla mě pevně v objetí, jak říkali pamětníci ‚v objatí‘,<sup>3</sup> poručila postavit nohy chodidly na střídačku a dala se do prudkého zvrtní s lehkým pérováním na vnitřní noze tak, že vířivý taneční krok dýchal. Veronika Švrčinová tancovala s takovou jistotou a samozřejmostí, že nemohlo být pochyb o tom, že zvrtek důvěrně znala a za mlada pilně tancovala. [...] Dle vyprávění Veroniky Švrčinové se zvrtek tancoval ve smíšeném páru. Protože však muži bývali často dlouho mimo domov za prací, tancovaly spolu i ženy samy. Tančily ve dvojici, v trojici a dokonce snad i v početnějším kolečku.“ (Šejvlová [nedat.])

Pátrání V. Šejvlové v terénu ani v následujících letech neutuchalo. Marně však hledala další pamětníky, kteří by dosavadní zmínky obohatili.

3. Srov. Šejvlová, Věra – Šimková, Věra – Krejčíčková, Eliška: *Lidové tance z Lašska*. Videozáznam. Elen centrum, 1991. Osobní archiv rodiny Švěbišovy.

Se svými kolegy se opět k výzkumu zvrtku vrátila až na počátku 90. let, snad i díky vlastnímu folklornímu souboru, v němž tanec mohl nalézt vhodné uplatnění. Nedostatek literárních pramenů a zapsaného materiálu si však vynucoval hledání náhradního řešení ve formě taneční rekonstrukce. Postupně proto začala oslovovat hudebně a tanečně zaměřené odborníky, rozhlasové kolegy i folkloristy, s nimiž své domněnky a podklady z terénu konzultovala. V 80. letech iniciovala také několik neformálních setkání, při nichž v týmu kolegů vyvíjeli snahu objasnit základní hudební a taneční princip zvrtku. Nechyběly u nich etnochoreoložky Zdenka Jelínková, Hana Podešvová, Zdena Kyselá, taneční pedagožka Věra Šimková, tehdejší vedoucí cimbálové muziky Zbujan Čestmír Ramík či hudební skladatel Jaromír Dadák. Ten na zmiňovaná setkání vzpomínal: „*Vyjeli jsme na Ostravici a tam jsme se zavřeli. [...] já jsem jim zpíval a kontroval a ony zkoušely tance, zkoušely rytmy, porovnávaly. A přišly k určitým závěrům.*“<sup>4</sup> Sama V. Šejvlová k tomu napsala: „[...] *shledali jsme, že to, co s takovou samozřejmou jistotou tančila Veronika Švrčinová, nebylo tak jednoduché, jak se nám zprvu zdálo. Bylo třeba přijít otočkám a zvrtnům na kloub.*“ (Šejvlová [nedat.]) K procesu rekonstrukce hudecké hry se vyjadřoval také Č. Ramík: „*Hledali jsme souznění tanečních prvků s rytmem a výrazem konter, až hudecká muzika vykryštovala natolik, že skutečně zase hrála, tanečnickům pod nohy.*“ Domníváme se, že formu, ke které se takto dospělo, lze považovat za specifickou pro tuto část horského Lašska.“ (Šejvlová [nedat.])

Podle vzpomínek J. Rokyty<sup>5</sup> byla při pokusech o rekonstrukci jednotlivých tanečních kroků výchozím bodem především linie nápěvu. S největší pravděpodobností nezůstalo opomenuto ani komparativní studium kroku typického pro tanec *obertas* z pomezí polsko-slezsko-slovenské oblasti (Jelínková 1996: 10). Zohledněna byla také dochovaná podoba lidového tance s názvem *vrtek*, který na Opavsku zapsala Hana Podešvová (1927–1989) se svým spolupracovníkem Jaromírem Dadákem.<sup>6</sup> Na tomto místě je třeba připomenout, že také vlastenecký

4. Záznam rozhovoru autorky s J. Dadákem ze dne 10. 4. 2014.

5. Srov. videozáznam koncertu *Setkání se životem* ze dne 8. 6. 2004. Osobní archiv rodiny Švebišovy.

6. Záznam rozhovoru autorky s J. Dadákem ze dne 10. 4. 2014.



*Zvrtek v podání tanečníků folklorního souboru Gruník. Sochovy národopisné slavnosti 2010. Soukromý archiv rodiny Švěbišovy*

kněz a sběratel František Sušil (1804–1868) zaznamenal ve svých rukopisných poznámkách tanec *žvrtak* na Horní Bečvě, na Kojetínsku pak *vrtak* či *vrt'ak*. Sušil popsal provedení těchto tanců jako prudkou a namáhavou pohybovou akci s houpavými kroky a velkými švihy. Podobnost uvedených tanců, jak hlediska názvu, tak z hlediska provedení, je podle Sušila dokladem genetické souvislosti krokové charakteristiky točivých tanců na Moravě (Laudová 1968: 330). Můžeme dovodit, že při procesu rekonstrukce zvrtku zřejmě nebylo Sušilova rukopisného materiálu využito, jelikož jej V. Šejvlová nezmiňuje ve výčtu podkladů, ze kterých bylo čerpáno.

V obnovené podobě, tedy od počátku 90. let 20. století, se zvrtek skládá z předzpěvu mužů a společného víření páru na místě. Tanec se zakončuje tzv. cifrou, tedy improvizací částí. Víření nastupuje po předzpěvu vždy hned ve velmi rychlém tempu. Tanečníci se uchopí v těsné čardášové držení, čelem proti sobě. Tělo je v mírném poklesu kolen, s podtaženou pánví, chodidla pravých nohou se dotýkají vnitřními stranami a jejich zvrť je při každém kroku rázný, s mírným náznakem pérování. Víření lze

provádět doprava i doleva.<sup>7</sup> V závěru tance hudební doprovod graduje a uplatňují se improvizачní schopnosti tanečnicka, který obchází zvoleným pohybem kolem tanečnice. Ta se otáčí buď na místě, nebo postupuje po kruhu (Šejvlová [nedat.])

Zvrtek se v obnovené podobě během několika let rozšířil do většiny folklorních souborů, které zpracovávaly oblast Lašska i valašsko-lašského pomezí a začlenil se do jejich stálého tanečního repertoáru. Soubory měly zájem o četná školení, semináře a instruktáže, což svědčilo o naléhavé potřebě této staré taneční formy. Na rozdíl od jisté strnulosti figurálních tanců, vázaných na konkrétní píseň, se jim totiž otevřel široký obzor tvůrčích možností pro individuální improvizovaný taneční projev. Kromě toho našlo své uplatnění také velké množství písní, kterým chyběl pohybový doprovod. (Šejvlová [nedat.]) To se v regionu dodnes projevuje zejména při zábavách u cimbálu, kdy se k tanci poroučí vedle točené a starodávného nejčastěji právě zvrtek.

Etnochoreolog Cyril Zálešák v jednom ze svých článků uvádí ve vztahu k tanečním rekonstrukcím obecný poznatek, že čím byla doba úpadku tance delší a jeho zapomenutí hlubší, tím větší změny se s ním musely dít při novém „vzkříšení“ (Zálešák 1969). Toho si byla vědoma také V. Šejvlová a k rekonstruované podobě zvrtku se stavěla objektivně. Podle jejích slov nebylo možno zachytit a poznat tanec v tzv. reprodukční šíři, která by poskytla dostatek srovnávacího materiálu, napomohla vyhnout se nahodilostem, a naopak se co nejvíce přiblížit původní podobě tance.<sup>8</sup>

Lidová kultura žije stále více v nových formách, jelikož se stává součástí života člověka, který vyrostl v odlišných podmínkách. Tyto formy jsou přirozeným projevem a nedílnou součástí kulturního vývoje (Krist 2002). Řadíme mezi ně i taneční rekonstrukce, jako výsledky snah o oživení zapomenutých prvků lidové taneční tradice. Přestože je složité a mnohdy i nemožné hodnotit rekonstruované tance v komparaci k jejich výchozím projevům, je-li k jejich tvorbě přistupováno s rozvahou a odpovědností, mohou se alespoň částečně stát prostředkem k odhalování estetických kvalit i jedinečných postupů pohybové výstavby tanečního repertoáru konkrétní oblasti.

7. Srov. Šejvlová, Věra – Šimková, Věra – Krejčíčková, Eliška: *Lidové tance z Lašska*, c. d.

8. Záznam rozhovoru Z. Tofla s V. Šejvlovou ze dne 8. 6. 1999.

## **Prameny:**

- ŠEJVLOVÁ, Věra [nedat.]: *O sběru i o tom, co jsou skoky a co zvrtky*. Rukopis. Osobní archiv rodiny Švébišovy.
- ŠEJVLOVÁ, Věra – ŠIMKOVÁ, Věra – KREJČÍČKOVÁ, Eliška 1991: *Lidové tance z Lašska*. Videozáznam. Elen centrum. Osobní archiv rodiny Švébišovy.
- Videozáznam koncertu *Setkání se životem* ze dne 8. 6. 2004. Osobní archiv rodiny Švébišovy.
- Záznam rozhovoru autorky s Jaromírem Dadákem ze dne 10. 4. 2014.
- Záznam rozhovoru Zdeňka Tofla s Věrou Šejvlovou ze dne 8. 6. 1999.

## **Literatura:**

- KEDROŇOVÁ, Sabrina 2014: *Osobnost Věry Šejvlové v kontextu souborové a sběratelské činnosti*. Bakalářská práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
- LAUDOVÁ, Hannah 1968: Nevyužité rukopisné sběratelské záznamy Františka Sušila. (Jejich přínos k dokumentaci folklóru a k dožívající tradici lidových tanců ve 40–50tých letech 19. století na Moravě). *Český lid* 55, s. 325–371.
- KRIST, JAN 2002: Péče o lidovou kulturu v České republice a činnost Ústavu lidové kultury ve Strážnici. In: *Péče o tradiční lidovou kulturu v České republice. 18. strážnické sympozium, 24.–25. září 2002*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 8.
- ZÁLEŠÁK, Cyril 1969: Mé zkušenosti z rekonstrukce zanikajících lidových tanců. *Taneční listy* 7, č. 9, s. 18.

## **On the reconstruction of the Zvrtek, Lachian folk dance**

Today, the *Zvrtek* is known as a two-beat whirling dance, typical for the region of the mountain parts of the Moravian ethnographic area of Lachia. It is a common part of the repertoire of folklore ensembles, which specialize in performing the traditional material of the region. Nevertheless, in the 1950s there were only scattered notes about this archaic dance, and it lost its position within the active repertoire of folk communities. Neither its name nor its specific regional figures were known. Field research collector Věra Šejvlová managed to gather some descriptions of the dance through oral narrations of witnesses in the 1950s; further on she also initiated a presentation of movement reconstruction of the *Zvrtek*. The paper provides a detailed description of the process of working with the notes on the vanished dance, which enabled a complete reconstruction of the dance on stage. The paper aims to stress the important role of a conscious and reliable dance reconstruction, which can contribute to the enriching of ethnic and cultural traditions of a specific region.

**Key words:** The *Zvrtek*; whirling dance; Lachia; Věra Šejvlová; dance reconstruction.

# LIDOVÉ FLÉTNY BESKYD A JAVORNÍKŮ NA SCÉNĚ A MIMO NI

*Marian Friedl*

Řada tradičních hudebních nástrojů zažila svou obnovu ve 20. století v kontextu scénické prezentace, která jim umožnila nový život.<sup>1</sup> Tuto historii za sebou mají v mnoha místech Karpat také lidové flétny, jejichž přirozený kontext užití v rámci dlouhodobého pobytu pastevců v horách zanikl. Různé typy lidových fléten označovaných obecně na Slovensku a na Moravě jako *píšťaly*<sup>2</sup> a v Polsku *pisczałki*, *fujarki* i *fujary*<sup>3</sup> dnes přesto představují významnou část soudobé prezentace tradiční hudby karpatských regionů České republiky, Polska i Slovenska. Je zajímavé sledovat jejich příběh obnovy, tedy jak se „na scénu“ dostávají a jaký je vztah těchto nástrojů k jejich původnímu životu „mimo scénu“.

## **Píšťaly a Karpaty**

Lidové flétny jsou typické hudební nástroje karpatských regionů tradičně spojované s pasteveckou kulturou rozšířenou v Západních Karpatech v důsledku tzv. *valašské kolonizace*. Ta měla podobu pohybu horských pastevců ovcí ve 14. až 16. století po karpatském oblouku na rozsáhlém území od rumunské Transylvánie (Sedmihradsko) po hory východní Moravy.<sup>4</sup> Jaký byl skutečný přínos valašské kolonizace z hlediska hudebních nástrojů v Západních Karpatech, nevíme, neboť o hudbě valašských pastevců v době jejich příchodu nemáme žádné zprávy.<sup>5</sup> Z pozdějších dokladů nicméně vyplývá, že užívání a výroba trub

1. Pro různé příklady znovuoživených hudebních nástrojů v Evropě viz např. Ling 1997: 123–165. Na Moravě jsou typickým příkladem *gajdy* (viz Čip; Klapka 2006).

2. Viz Elschek 1991; Ország-Vranecký 1963; Leng 1967; Kunz 1974, 2010 ad.

3. Viz např. Olędzki 1978; Chybiński 1961, Stoiński 1964. Srov. také s termíny téhož významu na Ukrajině (*sopilka*), v Maďarsku (*síp*), v Rumunsku (*fluiet*): Šostak 2014; Manga 1998; Alexandru 1980.

4. K tomu viz blíže např. Podolák 1982; Tomolová et al. 1997; Štika 2009.

5. Valašská kolonizace bývá uváděna jako prostředek rozšíření řady společných jevů v tradičních kulturách karpatských regionů (např. toponyma, prvky horského pastevectví, stavitelství; blíže viz např. Štika 2009; Podolák 1982). V případě hudebních

a fléten byly nedílnou součástí pastýřské profese všude, kde se s horským pastevectvím – *salašnictvím* – setkáme. Zdá se však, že vyjma dlouhých dřevěných trub nebyly žádné hudební nástroje svázané výhradně s tímto zaměstnáním. Hra a výroba nástrojů flétnového typu byly totiž, vedle celé řady dalších nástrojů, oblíbenou kratochvílí pasáků vůbec, bez ohledu na typ pastevectví.<sup>6</sup>

Klimatické podmínky i charakter krajiny Karpat na území České republiky, Polska i Slovenska přirozeně vedly k převaze dobytkářství nad obilnou produkcí. Tento fakt přinášel v řadě lokalit praktickou zkušenost s pastevectvím téměř všem obyvatelům, neboť pasení hospodářských zvířat patřilo k samozřejmým povinnostem většiny dětí a mládeže. Ačkoli s ústupem tradičního pastevectví v průběhu 19. a 20. století mizel i kontext výroby a užívání nástrojů flétnového typu, poslední desetiletí přinesla nový zájem o tyto nástroje a objevují se noví výrobci. V současnosti tak nalezneme řadu tvůrců v karpatských regionech všech tří států, ale množstvím i životností tradice výroby a hry zcela vévodí Slovensko.<sup>7</sup> To ostatně odpovídá i celkově většímu vlivu valašské kultury na formování tradičních kultur na Slovensku, neboť z celkové rozlohy karpatského pohorí se zde nachází 17% oproti 3% v Česku a 10% v Polsku. Z nejznámějších soudobých výrobců na Slovensku jsou to např. Michal Fiľo (Banská Bystrica), Tibor Kobliček (Cinobaňa), Dušan Holík (Očová), Bartolomej Gernát (Turzovka), v Polsku Jan Karpiel-Bułecka (Zakopane), Zbigniew Wałach (Istebna), v Česku Vít Kašpařík (Velké Karlovice) a Marek Gonda (Komňa). Ačkoli neexistuje oficiální statistika, odhadem můžeme mluvit o desítkách současných výrobců na celém Slovensku<sup>8</sup> a několika výrobcích na Moravě a v české části Slezska<sup>9</sup> a v jižním Polsku.<sup>10</sup>

nástrojů není situace jednoduchá, neboť: 1) prakticky všechny zdejší nástrojové typy se vyskytují také mimo karpatský oblouk, 2) neexistují žádné historické doklady o hudbě či hudebních nástrojích valašských „kolonistů“.

6. Viz např. Elschek 1991; Sachs 2006; Ling 1997. Srov. též Plicka 1929; Polášek 1936.
7. Viz Leng 1967; Elschek 1980, 1991; Kružliak 1990; Plavec 2003; Fiľo 2004; Garnett 2004 ad.
8. Viz např. přehled oceněných výrobců lidových hudebních nástrojů v letech 2001–2010 v rámci soutěže o Cenu dr. Ladislava Lenga (koná se v Detvě od roku 1975). V posledních dvou uvedených ročnících (2009, 2010) se zúčastnilo 30 a 47 výrobců. Srov. <[http://www.sosbb.sk/folk\\_12.htm](http://www.sosbb.sk/folk_12.htm)>.



Pokud jde konkrétně o moravsko-slezsko-slovenské pohraničí, ani zde se výroba nástrojů flétnového typu významněji v druhé půli 20. století v tradici neudržela. Její zachování či obnovení bylo závislé na zájmu a osvětě jednotlivců, pokud se v daný čas v jednotlivých lokalitách objevili a bylo-li zde na co ještě navázat. Jak si hledali cestu k této polozapomenuté tradici a jak ji transformovali, lze prezentovat na několika příkladech. Je přirozené, že podoba obnovy výroby a hry na lidové flétny se liší v závislosti na síle a životnosti tradice v té které lokalitě a na osobní historii samotných tvůrců. Ačkoli tedy můžeme příběh obnovy pozorovat jako společný fenomén na rozsáhlém karpatském území všech tří zmíněných států, již několik příkladů tvůrců z relativně malého areálu ukazují, jak vysoce individuální tato obnova je.

Následující text tak sleduje několik vzájemně propletených příběhů: mou vlastní cestu za těmito nástroji (s důrazem na alikvotní flétnu), historii jejich obnovy a výroby na moravsko-slovenském pomezí a individuální příběhy vybraných výrobců.

### **Alikvotní flétna jako základ revivalu**

Karpaty jsou nepochybně jedním ze zásadních ohnisek výskytu bezdírkové píšťaly neboli alikvotní flétny<sup>11</sup> v Evropě. Vzhledem ke své konstrukční jednoduchosti má tento nástroj ohromující hudební možnosti, které se navíc realizují v rámci akustických determinant neměnných v čase. V místech používání alikvotní flétny předpokládáme proto její

9. Kromě již zmíněných Kašpaříkovi a Gondovi jsou to ze známějších Miroslav Puczkok (Havířov), Jan Glembek (Brno), Pavel Císarík (Brno), Rostislav Žďárský (Ostrava).
10. Např. Krzysztof Siuty (Zakopane), Waldemar Kempka (Tychy), Jan Malisz (Męcina Mała), Aleksander Michniewski (Ślawków), Józef Maślanka (Żabnica), Rafał Bałasz (Żywiec), Przemysław Ficek (Jeleśnia). Blíže viz <[www.targowiskoinstrumentow.pl](http://www.targowiskoinstrumentow.pl)>.
11. Termín *aliquotní flétna* je překladem německého *obertonflöte* a jde tedy o návrh českého termínu pro daný nástrojový druh, neboť česká ani slovenská organologická literatura prozatím odpovídající pojmenování nemá (viz Kurfürst 2002; Keller – Kopecká 1977; Kunz 1974; Ország-Vranecký 1964; Elschek 1991; Leng 1967 ad.). V angličtině se vedle *overtone flute* užívá mnohem přesnějšího termínu *harmonic flute* (Montagu 2007; Baines 1957). Ten odkazuje k základnímu principu hry, neboť tento nástroj nevyužívá ke hře všech alikvotních tónů (*overtones*), nýbrž pouze částkové tóny harmonické (*harmonics*). Z tohoto hlediska by byl přesnější český termín *flažoletová flétna*, nicméně v historii evropských fléten známe typ tzv. *flažoletu*, což by bylo matoucí, a dále termín *aliquotní flétna* odkazuje k již zaužívanému termínu *aliquotní zpěv*.

podíl na formování zdejšího hudebního myšlení. Kromě toho jde vlastně i o výchozí typ pro výrobu dalších flétnových nástrojů s hmatovými otvory.<sup>12</sup> Alikvotní flétna tak představuje jakýsi základ karpatského flétnového instrumentáře a v symbolické rovině i reprezentanta místní pastýřské historie vůbec. Proto má také mimořádné postavení v procesu obnovy výroby a užívání nástrojů flétnového typu v Západních Karpatech.

Význam alikvotní flétny pro daný areál potvrzuje nejen její zastoupení v instrumentářích tradiční hudby jednotlivých karpatských regionů, ale také velké množství variant vzniklých kombinací užití různých materiálů, technologických postupů a charakteru tónotvorného zařízení. V Západních Karpatech nalezneme získávání trubice nástroje otloukáním vrby, <sup>13</sup> vytržením jádra lískového prutu, <sup>14</sup> dále dlabáním <sup>15</sup> i vrtáním různých druhů dřev <sup>16</sup> a použití tenkostěnných trubíc z různého kovu i plastu. <sup>17</sup> Pokud jde o tvorbu tónu, známe zde tři základní typy: 1) hlavice má vložené jádro, zvukový otvor a labium (a vzduchový

12. Pro podrobnější popis vztahu tohoto nástroje a lokálních hudebních projevů včetně hudební a konstrukční praxe dalších nástrojů viz Friedl 2013.
13. Otłoukání vrby a následné stahování vrbové kůry pro získání trubice je známá metoda na širším území Evropy. Jen ojediněle však nalezneme zmínky o výrobě alikvotní flétny z takto získané trubice. Ladislav Leng (1967: 88–89) a Juraj Jakubík (2012: 14–15) uvádějí příklady vrbové alikvotní flétny ze slovenských Javorníků, Stanisław Olędzki (1978: 50) z Velkopolska, Adolf Chybiński (1961: 347) z Podhalí. Dále ji uvádí jako jeden z typů vrbových fléten na Slovensku bez bližší specifikace výskytu Oskár Elschek (1991: 112). V Norsku je vrba původně základním materiálem pro výrobu alikvotní flétny vůbec (viz Ledang 1990; Ling 1997).
14. Podle dostupné literatury je tento typ charakteristický pro severovýchod Slovenska a přilehlé oblasti východní Moravy (srov. Ország-Vranecký 1963; Kunz 1974, 2010; Elschek 1991; Leng 1967, Kružliak 1990; Plavec 2003, Kužma – Kužmová 2010).
15. L. Leng (1967: 127) uvádí v případě *rifové píšťaly* J. Fortuníka z Brvništa. Dlabané lískové koncovky motané třešňovou kůrou dnes vyrábí také B. Gernát z Turzovky, k tomu viz níže.
16. Metoda vrtání píšťal je běžná v celých Západních Karpatech. Nejčastěji se užívá dřevo lísky, bezu nebo javoru (srov. Elschek 1991; Leng 1967; Ország-Vranecký 1963; Kunz 1974; Kopoczek 1996).
17. Týká se zejména oblastí, kde tradice uchovala užívání alikvotní flétny až do 20. století, tedy o areál Javorníků a Liptova (srov. Jakubík 2012: 15, Elschek 1991: 117, Leng 1967: 85–86). V současnosti vyrábějí alikvotní flétny z plastu také někteří výrobci pro potřeby výuky. Plastové alikvotní flétny jsou dnes mj. běžné v Norsku, kovové pak v Rumunsku (v podobě *tilincă fără dop*).

kanálek), 2) ve skosené hlavici je zvukový otvor, ale chybí jádro, které nahrazuje jazyk, 3) hlavice je bez jádra i bez zvukového otvoru.

Existuje také velké množství jmen rozesetých pro tento nástroj po celých Karpatech, přičemž každá část Karpat má své obecné pojmenování nástroje a další specifická pojmenování závislá na konkrétní variantě. Obecně se dnes užívá na celém Slovensku a na Moravě pro alikvotní flétnu termín *koncovka* a na polském Podhalí pak polonizovaná verze v podobě *koncówka*.<sup>18</sup> Ve Slezských Beskydech se můžeme setkat s označením *fujarka* / *fujara beskidzka* a obecně se v karpatských regionech Polska vyskytuje také termín *fujara postna* či *wielkopostna*.<sup>19</sup> Kromě toho se v Polsku užívá dále název *piszczałka* / *fujara salasznikowa*, jímž se označuje zvláštní typ basové alikvotní flétny (často s paralelní přívodní vzduchovou trubicí). A také další jména mohou odkazovat ke specifickým nástrojům: *goralská píšťalka*<sup>20</sup> je podélná píšťala vrtaná z lísky hrubšího průměru z oblasti goralské kultury Slovenska, *rífovka* / *rífová píšťalka*<sup>21</sup> je typem výrazně kónické dlouhé příčné píšťaly z papradňanské doliny v Javorníkách a štípaná lísková *koncovka* vzniklá vytržením jádra a omotáním třeshňovou nebo březovou kůrou se nazývá také *otáčaná píščelka*.<sup>22</sup>

Zajímavými typy alikvotních fléten jsou nástroje bez jádra v hlavici, tedy na obou koncích otevřené. Na Slovensku známe například kovovou variantu zvanou *podolka*<sup>23</sup> a dřevěný *kosáčik* patří pak mezi tzv. jazykové flétny, u nichž je hlavice šikmo seřezaná, nechybí u nich zvukový otvor, ale jádro se nahrazuje jazykem.<sup>24</sup>

18. Obvyklým jménem v ukrajinských Karpatech je *telenka* (теленка), v Maďarsku *tilinkó* a v Rumunsku *tilincă*.

19. Srov. např. Ország-Vranecký 1963; Kunz 1974; Elschek 1991; Leng 1967; Olędzki 1978; Manga 1998; Alexandru 1980; Chybiński 1961; Stoiński 1964; Paluch 2010; *Targowisko instrumentow* [online] [cit. září 2015]. Dostupné z: <[www.targowiskoinstrumentow.pl](http://www.targowiskoinstrumentow.pl)>.

20. Srov. Kružliak 1990; Elschek 1991; Leng 1967.

21. Srov. Kružliak 1990; Elschek 1991; Leng 1967; Plavec 2003; Jakubík 2012.

22. Srov. Leng 1967; Kružliak 1990; Jakubík 2012.

23. Viz Leng 1967; Kružliak 1990. V rumunském lidovém instrumentáři tvoří bezjádřové flétny samostatnou skupinu, v níž nechybí ani alikvotní flétna nazývaná *tilincă fără dop* – tj. bez zátky (Alexandru 1980; Montagu 2007).

24. K tomuto typu další příklady a informace viz Leng 1964; Kružliak 1990; Šostak 2014; Montagu 2007.

### **Příběh první: Joža Ország-Vranecký ml.**

Když jsem se před téměř dvaceti lety poprvé seznamoval s historií karpatských regionů a instrumentářem jejich tradičních hudeb, především mě překvapilo, že tradice hry i výroby flétnových nástrojů<sup>25</sup> zanikla na českém území pravděpodobně již před desetiletími. Vše ukazovalo na to, že zde tyto nástroje nenalezneme mimo scénu, tj. v jejich původním pasteveckém kontextu, ale dokonce ani na scéně, tedy jako hudební nástroje využívané při pódiových vystoupeních. Protože mě lákala představa návratu těchto nástrojů alespoň na scénu, začal jsem hledat a shromažďovat informace k danému tématu. Nevyhnutně jsem tak narazil na osobnost Joži Országa-Vraneckého ml. (1913–1977) z Nového Hrozenkova (později Hrabyně). Jak jsem zjistil, tato výrazná osobnost se aktivně snažila zabránit zániku tradice výroby a hry na tradiční hudební nástroje rozsáhlou dokumentační, publikační i výrobní činností, ale ve své době nenalezla následovníky. A tento fakt jsem nemohl změnit ani já sám, neboť J. Ország-Vranecký zemřel dva roky před mým narozením.

J. Ország-Vranecký ml. byl dlouholetým pracovníkem Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm a hráčem i výrobcem všech tradičních hudebních nástrojů známých z Beskyd a Javorníků.<sup>26</sup> Nástroje prezentoval i s výkladem na veřejných vystoupeních, ve školách, v muzeích, v médiích a na výstavách a o své znalosti se dělil i prostřednictvím publikační činnosti.<sup>27</sup> Jeho nejznámější publikace *A měl sem já písčalenku*<sup>28</sup> (1963) je současně jedinou detailněji zaměřenou prací k tématu tradičních hudebních nástrojů zdejší provenience.

Pokud jde konkrétně o lidové flétny, J. Ország-Vranecký získal znalosti od posledních čtyř výrobců: Martina Kováře-Machejáka (1857–1930) z Nového Hrozenkova, Cyrila Bezručky z Trojanovic, Pavla Vrážela (1873–1960) z Nového Hrozenkova a Jana Zzulky

25. Viz např. Chybiński 1961; Stoiński 1964; Leng 1967; Olędzki 1978; Alexandru 1980; Kresánek 1997; Elschek 1991; Kružliak 1990; Manga 1998; Kurfürst 2002; Plavec 2003; Paluch 2010; Šostak 2014.

26. Jeho nástroje jsou dnes nejznámějšími příklady tradičních nástrojů Valašska v muzejních i soukromých sbírkách na Moravě. Blíže k jeho významu v oblasti obnovy tradiční hudby na Valašsku viz např. Blažková 2011 a Friedl 2013.

27. Srov. Ország-Vranecký 1948, 1963, 1968.



J. Ország-Vranecký (reprodukce z kroniky J. Országa-Vraneckého)

(1883–1969) z Valašské Bystřice. Od nich znal výrobu alikvotních fléten (*koncovek*), dlouhých třídírkových fléten (*fujarek*) a sedmidírkových fléten (*přebíracích pišťal*). Výrobu ani užití dvojitých fléten již neznal z autopsie a tzv. *blizňata* jsou tedy zřejmě jeho osobní invencí bez jakékoli předlohy.<sup>29</sup> Krátké třídírkové flétny (*jednoručky*) vyráběl jen podle popisu pamětníka a šestidírkové (pastýřské) flétny podle vzoru ze soukromé sbírky (Ország-Vranecký 1963: 36–38, 41–42).

Je evidentní, že Ország-Vranecký si byl vědom, že zachytil tradici výroby těchto nástrojů na jejím úplném konci. Jeho snahou tak bylo ji oživit, nebo alespoň napomoci jejímu přenosu do nového kontextu. Přes jeho rozsáhlé aktivity však po jeho smrti v roce 1977 již není zpráv

28. Práce zahrnuje kromě lidových fléten také dětské hračky a zvukové nástroje, dále retné a jazýčkové aerofony, chordofohy a idiofony a popis chlapeckých her.

29. Blíže k tomuto tématu viz Friedl 2014b.

o dalších výrobcích<sup>30</sup> až do konce 90. let. Tehdy se teprve začíná zcela nová kapitola obnovy těchto nástrojů na širším území Moravy a Slezska a dokonce, jak se záhy ukázalo, nejčastěji bez návaznosti na činnost J. Országa-Vraneckého. Přesto jeho činnost minimálně zajistila přenos povědomí o těchto nástrojích jako součást specifik zdejšího regionu, což v mém konkrétním případě znamenalo zhotovení první alikvotní flétny z novodurové trubky.

### **Příběh druhý: Obnova na Kysucích**

Setkání s J. Országem-Vraneckým a první výrobní pokusy na základě jeho publikací jen podnítily mou touhu po dalších informacích a setkáních. Dále jsem se tedy pokoušel objevit výrobce nástrojů flétnového typu v České republice, ale veškeré mnou dosažené kontakty byly pouze na tvůrce z Polska či Slovenska. Zvláště slibnou se zdála být kysucká strana Beskyd, neboť oblast Kysuc v dřívějších dobách patřila k místům se silnou tradicí hry i výroby právě alikvotních fléten. Svědčí o tom dochované nástroje, vzpomínky na známé výrobce, zvukové záznamy, jakož i charakteristické lydické „zbarvení“ zdejšího písňového materiálu (Kužma – Kužmová 2010; Lariš 2010; Kužma 2014). Tento fakt potvrzuje i svědectví národopisce Františka Kretze z počátku 20. století, které podal ve svém článku s názvem *Na pouti v Zákopčí – Národopisný výlet na Slovensko*:

*„Je to zvláštnost, vlastně atrakce Zákopecké pouti; junáci z Ochodnice, z obce u Čace ležící, narobí píšťal z lieskového dřeva a pouze v tento den v roce je přinášívají sem na prodej. Na sta a sta píšťal zazvučí zde ve všech končinách a rozmanitých melodiích. Píšťaly mají příjemný zvuk jako fujary; nemají dírek, jenom prstem vespod zvuk se upravuje. Píšťala zrobena je ze dvou půlek lieskového dřeva, z něhož je duše vyškrabána; obě půlky se omotají husté buď čerešňovou (třešňovou) aneb březovou*

30. Jeho žák Pavel Číp (\*1944) ze Zubří, dnes známý výrobce a propagátor dud na Moravě, se výrobě nástrojů flétnového typu nevěnoval (osobní komunikace v roce 2014). Ojedinělým hráčem v kontextu folklorního hnutí na Moravě byl po odchodu J. Országa-Vraneckého Zdeněk Kašpar (1925–2002), který však tyto nástroje nevyráběl. Význam tohoto nástroje pro zdejší region však reflektoval ve své publikační činnosti (např. Kašpar 1966) i hudební praxi (viz např. zvukové snímky CM Jasénka: CD Trvalky /1998/, CD Jasénka /2000/)



*Lísková koncovka  
z dílny B. Gernáta.  
Foto V. Bjaček 2015*

*tenkou kůrou. Prodávají se po krejcaru, po dvou, jak jsou veliké. Umění je na ně pískat, umění je dobře je zhotovit, zejména na kůře, kterou jsou omotány, záleží, aby byla dobře »oblúpena«, jinak brzo by zaschla; která pišťala slabě zvučí, namočí se ve vodě. U potoka byla veselá podívaná na hošíky, kteří si ve vodě máčeli a prolévali pišťaly a stále je zkoušeli; mladí i starší, všecko pískalo a každý měl pišťal několik. Vždyť z pouti zákopecké musí se domů donésti několik pišťal pro děti a pro malé pastevce.“ (Kretz 1904: 7)*

Lískovou štípanou pišťalu popsal i J. Ország-Vranecký a jak jsem později zjistil, právě tento typ alikvotní flétny je typickým představitelem svého nástrojového druhu na moravsko-slovenském pomezí.<sup>31</sup> Šťastná náhoda pak způsobila, že jsem se kolem roku 1997 mohl seznámit s tímto nástrojem i jeho výrobou díky setkání s mimořádným výrobcem tradičních hudebních nástrojů z Turzovky jménem Bartolomej Gernát (\*1942). Objevení této archaické pišťaly zde na Kysucích plně korespondovalo s mou představou živoucí tradice, kterou jsem toužil objevit. Kromě toho, jak jsem již věděl, k výrobě lískové alikvotní flétny postačil pouze nůž,

31. Viz pozn. 14 a dále Friedl 2013; 2014a,c.



takže tento typ alikvotní flétny byl vhodným východiskem ze situace, kdy jsem nevlastnil potřebné nářadí pro vrtání bezových prutů. Protože jsem však tehdy neznal příběh tohoto nástroje „za scénou“, předpokládal jsem jako samozřejmé, že aktivity B. Gernáta jsou případem přenosu kontinuální tradice do nového kontextu scénické prezentace. Teprve mnohem později se ukázalo, že také Gernátova produkce je již obnovenou tradicí, a že se dokonce fakt nového scénického kontextu promítl silně i do podoby této lískové alikvotní flétny *koncovky*, kterou jsem zde tehdy získal.

B. Gernát je v současnosti asi nejvýznamnější výrobce tradičních hudebních nástrojů na Kysucích. Přistěhoval se sem v druhé půli 60. let z východního Slovenska, kde se v dětství na pastvě zabýval výrobou vrbových a bezových píšťal a zvukových hraček,<sup>32</sup> ale s alikvotní flétnou (*koncovkou*) se seznámil až na Kysucích. Jeho výrobky dnes zahrnují štípané i vrtané *koncovky*, pastýřské píšťaly, *fujary*, *trombity*, *gajdy*, *gajdice*, biče, zvukové hračky ad. Ze starších výrobců jako Jantoš ze Zborova, Paluchová z Dunajova, Kocifaj ze Zborova, Padyšák z Čierneho, Jurčo z Horného Kelčova se osobně seznámil už pouze s prvními dvěma. Vincent Jantoš patřil v období 50.–70. let k nejznámějším výrobcům štípaných lískových koncovek a pastýřských trub v okolí, ale v době Gernátovy návštěvy na přelomu 70. a 80. let byl už na sklonku života. Žádný hotový nástroj tehdy neměl k dispozici a výrobu pouze slovně popsal. Na své začátky proto vzpomínal B. Gernát takto: „*Nebolo na koho sa obrátiť. Jedine ten Jantoš, čo som vzpomínal. A ta žena z Dunajova, o nej hovorili, že si robí, ale ja som nechcel veriť, že si robí, lebo potom pýtala, aby som jej spravil. [...] Nemal som za kým, inak som zistil, že tu je jediný tento [Jantoš] a jako to robí. Ešte aj ze synmi pískal potom [...], ale oni mali také nekvalitné tie píšťalky, že im to nekvalitne pískalo a ešte aj testovali... Tak ja som potom nevidel ten vzor nejaký a ja si myslím: tu píšťalku si spravím a uvidíme. No a iného tu nebolo na tie píšťalky a nástroje ľudové hudobné, čo by sa dalo povedať.*“<sup>33</sup>

32. B. Gernát pochází z rodiny, v níž se dědí tradice výroby hudebních nástrojů tradiční hudby. K tomu viz Plavec 2003.

33. Rozhovor autora s B. Gernátem z června 2013.



*Tři generace Gernátů. Foto V. Bjaček 2013*

Tradiční výrobu alikvotní flétny vytrháváním jádra lisky zvládl B. Gernát mj. na základě dokumentárního filmu o Jantošovi,<sup>34</sup> ale z touhy po dokonalejším a trvalejším nástroji přešel na výrobu *koncovek* ze suchých prutů dlabáním. Obě poloviny podélně rozštípnutého lískového prutu sváže a nechá vyschnout. Takto získaný stabilní materiál dlabé půlkulatým dlátem tak, že sleduje tloušťku prutu. Průběh výsledné trubice je pak kónický jako u původních nástrojů vyráběných vytrháváním jádra. Obě polovice jsou slepeny, třešňová kůra je nalepena, trubice je konzervována lněným olejem a šelakem. Takto vyrobená alikvotní flétna je dokonalým hudebním nástrojem vysoké kvality i trvanlivosti a představuje příklad proměny původní formy hudebního nástroje pod tlakem změn kontextu jeho užívání. V této podobě se alikvotní flétna díky B. Gernátovi znovu stala typickým reprezentantem tradiční hudby Kysuc.<sup>35</sup>

34. V průběhu 50. až 70. let 20. století vznikly čtyři dokumentární filmy zachycující Jantošovu výrobu (Elschek 1991: 114); není jasné, který z filmů B. Gernát viděl.

35. V roce 2009 mu Kysucká kulturná nadácia udělila čestný titul Osobnosť Kysúc. Pokračování rodové tradice výroby je však zatím nejisté. Podle sdělení B. Gernáta z roku 2013 (osobní komunikace), syn ani vnuk nástroje nevyrábějí, ale hrají na ně.

### **Příběh třetí: Obnova na Valašsku**

Lidové flétny karpatské proveniencie jsou v současnosti předmětem mého výzkumu, který se orientuje na dokumentaci nástrojů v depozitářích muzeí či soukromých sbírkách, shromažďování literárních, ikonografických a zvukových dokladů. Od doby mého prvního zájmu o tyto nástroje a snahu kontaktovat výrobce se navíc objevil spontánní revival hry i výroby na Moravě a ve Slezsku, a dokumentace současné výroby v České republice se tak stala další částí mého výzkumu. Dnes zde nalezneme několik osob, které se věnují výrobě nástrojů z oblasti lidové hudby a hranové aerofony tvoří v jejich produkci důležitou část.<sup>36</sup> Tito výrobci již nejsou svázáni pouty tradice konkrétní lokality – jejich produkce je buď inspirována výrobními postupy slovenských (a jiných) předloh, nebo si hledá vlastní cesty a vede k vytváření individuálního stylu.<sup>37</sup>

Když v roce 1977 J. Ország-Vranecký zemřel, odešla s ním i tradice výroby těchto nástrojů na Moravě. Jeho aktivity však zřejmě napomohly alespoň k udržení povědomí o nich a jejich spojení minimálně s Valašskem. Příznačně tak úspěšná obnova výroby začíná právě v tomto regionu, v obci Velké Karlovice, kam se koncem 90. let přistěhoval dnes asi nejvýznamnější tvůrce na Moravě Vít Kašpařík (\*1970). Poznal jsem jej po roce 2000, tedy v době, kdy už jsem několik let na píšťaly hrál a také je příležitostně pro vlastní potřebu vyráběl. Již tehdy rozsáhlá Kašpaříkova produkce mě fascinovala a připadalo mi neuvěřitelné, že jsem se s takovýmto výrobcem nesetkal již v počátcích mého zájmu. Vysvětlení poskytlo teprve pozdější nahlédnutí za scénu jeho výroby.

V. Kašpařík pochází z Blažovic u Brna, s lokální tradicí výroby Beskyd a Javorníků neměl předtím žádný kontakt a ani po přistěhování na Valašsko koncem 90. let zde žádného „tradičního“ výrobce nenalezl a neznal ani publikace J. Országa-Vraneckého.<sup>38</sup> K výrobě přistupoval

36. Doposud jsem se seznámil s následujícími tvůrci: Vít Kašpařík (Velké Karlovice), Marek Gonda (Komňa), Miroslav Puczok (Haviřov), Jan Glembek (Brno), Pavel Císarík (Brno), Rostislav Žďárský (Petrvald), Jan Kraut (Frýdlant nad Ostravicí), David Čtveráček (Frýdek-Místek).

37. Je tvořen kombinací vícero prvků, jimiž sledujeme zasazení daného nástroje do kontinua mezi krajními body kopie – inovace: metoda vývrtu, osazení labia, ošetření dřeva, výzdoba, osazení a tvorba hmatových otvorů.

38. Dle rozhovoru autora s V. Kašpaříkem z června 2013.



*Tvořivá dílna pro žáky ZUŠ, vede  
V. Kašpařík. Foto M. Friedl 2011*

od počátku intuitivně, případně na bázi zkušeností s nástroji z otcovy dílny.<sup>39</sup> Postupně se vypracoval na pozici uznávaného výrobce špičkových historických a rustikálních nástrojů jako dlabané housle, basy, *ochlebky*, trouby (motané kozlí kůží), různé druhy fléten, dechové *gajdy*, *grumle*, *kobzy*, bezové klarinety, zvukové hračky. S výrobou nástrojů začal ještě před příchodem na Valašsko, zde ji pak prohloubil a i díky spojení zdejších končin s těmito nástroji v symbolické rovině (*salašnictví – píšťaly*) se jí mohl začít naplno živit. Jeho mimořádnou pozici potvrdilo udělení titulu *Nositel tradice lidových řemesel* v roce 2009 navzdory tomu, že výrobu obnovil bez jakéhokoli přímého vztahu ke zdejší tradici.

Pro V. Kašpaříka je charakteristická obliba co nejjednodušších, přirozených postupů, ačkoli je při rozsahu a prodejní povaze své výroby

39. Jeho otec Jan Kašpařík (nar. 1936) se celý život zabývá akustikou hudebních nástrojů a experimentálně je i staví, takže syn vyrostl v kontaktu s tvorbou nástrojů, která jej přitahovala.

*Alikvotní flétny z vrby a bezu z dílny  
V. Kašpaříka vyrobené pouze nožem.  
Foto. V. Bjaček 2015*



nevyužívá často. Alikvotní flétnu například dokáže vyrobit „postaru“ z vrbové kůry nebo případně vytlačením dřevě bezového prutu jen za pomoci kapesního nože. Nepochybně jde o původně hojně rozšířené metody,<sup>40</sup> nicméně s jejich využitím se dnes v reálu nesetkáme.<sup>41</sup> Nejčastěji prodáváním nástrojem po celou dosavadní činnost V. Kašpaříka je dle jeho sdělení vrtaná bezová *koncovka*. Tu nabízí tento výrobce mj. i v inovativní podobě – povrch chrání původní kůra, takže takové nástroje jsou k nerozeznání od bezového prutu. K výrobě používá speciální soustruh, vrtá suché pruty, konzervuje lněným olejem. Štípanou lískovou *koncovku* metodou vytrhávání jádra zatím nevyrobil.

40. Viz pozn. 13.

41. Nástroje na obrázku č. 7 vyrobil V. Kašpařík bez předchozí zkušenosti z experimentálních důvodů dle mého zadání; oba byly v době vzniku plně funkční. Vrbová píšťala postupně vyschla a popraskala, bezovou píšťalu stále užívám v rámci svých hudebních produkcí.

### Příběh čtvrtý: Javornická tradice

Po celou dobu mého zájmu o zmíněné hudební nástroje jsem toužil po setkání s někým, kdo ovládá výrobu tradiční lískové alikvotní flétny starou metodou vytrhávání jádra. Takto vyrobené nástroje jsem znal pouze z literatury a jako předměty ze soukromých a muzejních sbírek. Ačkoli jsem se sám o výrobu pokusil, neuspěl jsem. Časem jsem objevil, že silná tradice této výroby byla kromě Kysuc také na slovenské straně Javorníků (Leng 1967; Kružliak 1990; Elschek 1991; Plavec 2003). Když zde Juraj Jakubík ml. podnikl výzkum, ve své bakalářské práci pak napsal: „*Koncovka je najrozšírenejším hudobným nástrojom v dolinách Javorníkov. Takmer v každej doline sa zachoval tento nástroj až dodnes.*“ (Jakubík 2012: 14) Tato důležitá informace se týkala konkrétně štípané lískové koncovky, a mně tak již zbývalo pouze prozkoumat, zda tady tento nástroj existuje i v kontinuální tradici. Brzy se ukázalo, že jedním z představitelů této tradice výroby je sám Jakubíkův otec – Juraj Jakubík st. (\*1960) z Hvozdnice.

Již první setkání s J. Jakubíkem st. v roce 2011 jasně ukázalo, že jeho přístup je radikálně odlišný od toho, co jsem znal u všech předchozích. Nástroje vyrábí příležitostně, pouze pro svou potřebu, zřídka kdy je povrchově ošetřuje, takže je nutné před hraním je namáčet, stejně jako tomu bylo v minulosti. Jeho nástroje dodržují postupy zděděné po předcích, jejich výsledná forma je shodná s exempláři uloženými v muzeích.<sup>42</sup> Výrobě štípané lískové koncovky se naučil od Štefana Hataše (\*1913): „*Prvú tu koncovku mi spravil taký dedko z Hvozdnice. A on nemal ruku a dokázal si ju vyrobiť aj tak. No a potom už podľa nej ako mi to on opisal, že ako sa to asi vyrába, tak som to skúšal, no a tak som sa to naučil... ale viacerí tu starší chlapi to vedeli [...]*“.<sup>43</sup> Jakubík st. je nejen nositel tradice výroby lískové alikvotní flétny, ale dokáže vyrobit také další zdejší nástroje jako pastýřský roh (*pastierska trúba*) a flétny (*piščelky/piščaly*) s různým počtem hmatových otvorů.

V roce 2013 jsem pak konečně mohl také přihlížet výrobě lískové alikvotní flétny na vlastní oči a hotový nástroj i znalost výroby si

42. Např. předmět inv. č. 60/1990 v depozitáři Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici nebo inv. č. 3112 v depozitáři Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.

43. Rozhovor autora s J. Jakubíkem z června 2013.

*Lísková alikvotní flétna z dílny  
J.Jakubíka upravená pro  
potřeby scénické prezentace.  
Foto V. Bjaček 2015*



následně odvézt. Pro její výrobu skutečně stačí pouze kapesní nůž, ale již výběr prutu ovlivňuje míru úspěšnosti této metody. Je potřeba vybrat rovný a rovnoměrně se zužující mladý prut, který roste pokud možno co nejvíce od země. Poté se na konci prutu provede vyříznutí žlábků po celém obvodu v hloubce dvou až tří letokruhů (je možné i vyříznutí žlábků na obou koncích pro následné vytrhávání jádra z obou stran). Následuje podélné rozštípnutí jádra nožem, kdy je nutné ovlivňovat směr štěpení tak, aby prut byl rozštípnut středem a vznikly dvě rovnoměrné poloviny. Po rozštípnutí se uchopí polovina prutu jednou rukou před žlábkem a druhou za žlábkem a začne se vykrucováním a tahem vytrhávat jádro. V ideálním případě se většina jádra vytrhne rovnoměrně v celé délce, načež se provede jen začištění nožem (vnitřek kopíruje kóničnost prutu). V jedné z polovic se následně vyřízne zvukový otvor, labium (příp. i vzduchový kanálek) a po přiložení obou polovic k sobě se omotává trubice třešňovou (příp. březovou) kůrou, která se získá loupáním větví plané třesně po obvodu. Na závěr následuje vložení vhodně seříznutého jádra do hlavičky.<sup>44</sup>

44. Pro podrobnější popis a fotodokumentaci výroby viz Friedl 2013.





*Příklady alikvotních fléten  
od různých tvůrců.  
Foto V. Bjaček 2015*

Takto vyrobená píšťala má dobré herní vlastnosti i trvanlivost, ačkoli je nutné ji před každým hraním namáčet a popř. občas přemotat a upravovat jádro podle toho, jak se dřevo proměňuje vysycháním. Jde nepochybně o velmi starobylou metodu, která umožňovala výrobu nástroje v průběhu pastvy pouze za pomoci nože. Užívání takového hudebního instrumentu na scéně je dnes zcela ojedinělé a jde o případ přenesení živoucí tradice do zcela nového kontextu, který má prozatím na formu nástroje jen minimální vliv.

### **Příběh pátý: Na scéně versus mimo scénu**

Když jsem si z Hvozdnice odvážel lískovou alikvotní flétnu vyrobenou archaickou metodou, měla se záhy stát mimořádným exemplářem v mé sbírce nástrojů od nejrozumnějších tvůrců. Doufal jsem také, že bude vhodným doplňkem mé koncertní a přednáškové činnosti. Věděl jsem sice, že součástí péče o tento nástroj je i jeho průběžná údržba a vlhčení, ale mému novému exempláři jsem zdaleka nemohl věnovat takovou péči jako pastýř v průběhu pastevní sezóny. Uložil jsem jej tedy ještě ve výborném stavu mezi ostatní své instrumenty a vrátil se k němu až po

řadě dní. Mezitím však píšela zcela vyschnula, zkroutila se, popraskala, třešňová kůra povolila a hra již nebyla možná. Nástroj, na který jsem čekal téměř dvacet let, abych jej získal do své sbírky a mohl jej jako vzácnost užívat v rámci svých scénických prezentací, se tak změnil v hromádku jednotlivých komponentů. Předě mnou stálo dilema, zda se jej pokusit opravit a změnit tím jeho původní mimoscénickou podobu, anebo jej zanechat v tomto nehrajícím stavu pouze jako doklad tradice vázané na určité sezónní podmínky a specifické zacházení.

Nakonec ve mně zvítězil praktický muzikant a přistoupil jsem tedy k opravě a uvedení nástroje do stavu trvalé stability pomocí lepidla. Moje vlastní scénická praxe se tak nakonec podepsala i na alikvotní flétně vyrobené archaickou metodou z dob, kdy se tento instrument vyskytoval výhradně „mimo scénu“. Vznikl tak další hudební nástroj, jemuž nový život vdechla právě scénická prezentace. Myslím, že je to velice šťastné vyústění tohoto příběhu od „novodurové trubky k lískové píšele“.

## Literatura:

- ALEXANDRU, Tiberiu 1980: *Romanian folk music*. Bucharest: Musical Publishing House.
- BAINES Anthony, 1957: *Woodwind instruments and their history*. Faber, London.
- ČÍP, Pavel – KLAPKA, Rudolf F. 2006: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku: Historie, typologie, malá škola hry, návody na výrobu*. Brno: Salve Regina.
- ELSCHEK, Oskár 1980: Repertoárová a hudobnoštylistická diferencovanosť pastierských bezdierkových píšťal v Európe. In: Gašparíková, Viera (ed.): *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Bratislava: Veda, s. 277–297.
- ELSCHEK, Oskár 1991: *Slovenské ľudové píšťaly*. Bratislava: Veda.
- FIEO, Michal 2004: *Fujary, píšťalky*. Bratislava: Ústredie ľudovej umeleckej výroby.
- FRIEDL, Marian 2013: Hudební kultura + Exkurz / Bezdiřková píšťala. In: [Brandstetřová, Marie et al.]: *Beskydy – dny všední a sváteční*. Třinec: Wart, s. 236–267.
- FRIEDL, Marian 2014a: Alikvotní flétna – neznámá tradice Beskyd a Javorníků. *Válařsko – vlastivědná revue* 32, ř. 1, s. 28–32.
- FRIEDL, Marian 2014b: Blizňata – neznámý typ lidové flétny. *Práce a studie Muzea Beskyd - Společenské vědy*, ř. 26, s. 47–56.
- FRIEDL, Marian 2014c: Sbířky muzeí Moravskoslezských Beskyd z pohledu organologického. In: JESENSKÝ, Miloř a kol.: *Etnografia Kysúc a Těřinska. Zborník z medzinárodnej etnografickej konferencie*. řadca: Kysucké múzeum v řadci, s. 8–31.
- GARNETT, Rod 2004: *Flutes of Slovakia. Fujara, Koncovka, Šestdiřková Píšťalka and Dvojačka*. University of Wyoming.
- CHYBIŇSKI, Adolf 1961: *O polskiej muzyce ludowej*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich.

- JAKUBÍK, Juraj 2012: *Ludová hudobná inštrumentálna tradícia Javorníkov*. Bakalárska práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- KAŠPAR, Zdeněk 1966: Od píšťal a gajd k cimbálové muzice. (Příspěvek k historii lidových hudeb na Vsetínsku) *Vlašsko: sborník o jeho životě a potřebách* 10, s. 83–91.
- KELLER, Jindřich – KOPECKÁ, Michaela 1977: Hornbostelova a Sachsova systematika hudebních nástrojů. *Hudební nástroje* 14, č. 1–4, s. 10–13, 45–48, 77–78, 114
- KOPOCZEK, Alojzy 1996: *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe.
- KRESÁNEK, Jozef 1997: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum.
- KRETZ, František 1904: Na pouti v Zákopčí – národopisný na Slovensko. *Český lid* 13, s. 5–8.
- KRUŽLIAK, Ján 1990: *Hráme na ľudové hudobné nástroje : bezdierkové píšťaly, šesťdierkové píšťalu*. Bratislava: Osvetový ústav.
- KUNZ, Ludvík 1974: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 1*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- KUNZ, Ludvík, 2010: *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. CH–Q*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě.
- KURFÜRST, Pavel 2002. *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- KUŽMA, Pavol 2014: *Ľudové piesne z Kysúc*. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci.
- KUŽMA, Pavol – KUŽMOVÁ, Amália, 2010: Ľudová hudba a tance Veľkej Turzovky. In: GAJDÍČIAR, Ivan (ed.): *Turzovka krížom krážom*. Turzovka: Spolok priateľov Turzovky.
- LARIŠ, Branislav, 2010: *Tonálna a rytmická charakteristika hudobného folklóru Kysúc*. Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.
- LENG, Ladislav 1967: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- LING, Jan 1997: *A History of European Folk Music*. Rochester, New York: University of Rochester Press.
- MANGA, János 1998: *Hungarian Folk Song and Folk Instruments*. Budapest: Corvina.
- MONTAGU, Jeremy 2007: *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- OLEŹKI, Stanisław 1978: *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1948: Koncovka – nejstarší valašská píšťala. *Naše Valašsko* 13, č. 11, s. 164–166.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1963: *A měl sem já piščalenku*. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža 1968: *Lidové hudební nástroje na Valašsku. Katalog výstavy*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě.
- PALUCH, Katarzyna 2010: *Nowa Muzyka Górska na tle tradycyjnej muzyki Podhala na przykładzie nagrań płytowych „Górska siła” i „Pieśni chwały” zespołu Trebunie Tutki*. Diplomová práce. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut muzykologii.
- PLAVEC, Marián 2003: *Majstri. Výrobcovia ľudových hudobných nástrojov Slovenska*. Bratislava: Eurolitera.
- PLICKA, Karel 1929: Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské. *Národopisný věstník československý* 20, s. 259–261.

- PODOLÁK, Ján 1982: *Tradičné ovčiarstvo na Slovensku*. Bratislava: Veda.
- POLÁŠEK, Jan Nepomuk 1932: Lidové hudební nástroje k tanečnímu doprovodu neužívané. *Naše Valašsko* 3, s. 160–166.
- POLÁŠEK, Jan Nepomuk 1936: Salašnictví a jeho vliv na lidovou hudbu. In: *Sborník Výstavy salašnictví v Novém Hrozenkově*. Nový Hrozenkov: Výstavní výbor, s. 54–59.
- SACHS, Curt 2006: *The History of Musical Instruments*. New York, Mineola: Dover Publications, Inc.
- STOINŠKI, Marian Stefan 1964: *Pieśni żywieckie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- TOMOLOVÁ, Věra – STOLARŽÍK, Ivo – ŠTIKA, Jaroslav (eds.) 1997: *Těšínsko*. 1. díl. Český Těšín: Muzeum Těšínska; Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě; Šenov u Ostravy: Tilia.
- ŠTIKA, Jaroslav 2009: *Valaši a Valašsko. O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašský muzejní a vlastivědný spolek.
- ŠOSTAK, Viktor 2014: *Cinnosti, šo vychoditi za mezi času*. Užhorod: Karpati.

## The folk flutes from the Beskydy and Javorniky Mountains on and off stage

The flute-type instruments (edge aerophones) represent an integral part of the contemporary presentation of the Beskydy and the Javorniky Mountains and their traditional music within all three neighbouring states (the Czech Republic, Poland, Slovakia). Together with the decline of traditional pastoralism during the 19<sup>th</sup> century, the context of making and using the flute-type instruments disappeared as well. The flutes remained part of shepherding and the context of country fairs till the beginning of the 20<sup>th</sup> century, and eventually disappeared almost totally. The contemporary production of regional flutes represents a specific revival of the traditional craft, and reflects different approaches and relations to the original tradition. With the changing motivation for their production and production methods, the contemporary context of the musical usage of folk flutes has rapidly changed and resulted in the new usage. For instance, folk flutes are used in public presentation of local culture, in the world music genre, and in music therapy. The contemporary folk flutes-makers are perceived as a natural part of the specific culture of the Beskydy and Javorniky regions. If they live and make their instruments there, the public presentation of their skill is considered a regional presentation. Still, many makers came to the region as adults, and they learnt the flute-making from other than traditional sources. In his article, the author comments on the personal history of selected makers and how this is manifested in their instruments; he also comments on how their strategies are rooted in their personal relations to the context and tradition of the production; finally, he discusses the relation between the instruments used on stage and the instruments based on traditional production, with a special focus on original informal context.

**Key words:** The Carpathians; flute instruments; revival; tradition; harmonic flute.

## Přílohy:



*Joža Országh-Vranecký při hře na koncovku, blížňata, gajdy a kobzu.  
Kronika J. Országha-Vraneckého. Rodinný archiv*



*Tvořivá dílna pro žáky ZUŠ, vede Vít Kašpařík. Foto M. Friedl 2011*





*Juraj Jakubík vyrábí lískovou koncovku. Foto V. Bjaček 2013*





*Juraj Jakubík vyrábí lískovou koncovku. Foto V. Bjaček 2013*

# **DIGITALIZÁCIA ĽUDOVÝCH TANCOV – POZNÁMKY K TANEČNEJ A HUDOBNEJ STRÁNKE ROZSIAHLEHO DOKUMENTAČNÉHO PROJEKTU**

*Alžbeta Lukáčová*

Úsilie dokumentovať ľudovú hudbu a ľudový tanec na vedecké účely má na Slovensku tradíciu siahajúcu približne do polovice 20. storočia a spája sa najmä s aktivitami Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Na tejto pôde už od vzniku tohto pracoviska (1951) prebiehali rôzne nahrávacie akcie, orientované spočiatku na nadobúdanie zvukových záznamov. Tanečné prejavy, ktorých dokumentácia je závislá na filmovej záznamovej technike (v začiatkoch aktivít ÚHV SAV ťažko dostupnej), sa v rámci tohto pracoviska začala realizovať neskôr, najmä v 70. a 80. rokoch 20. storočia. Aktivity súvisiace s dokumentáciou ľudového tanca rozbiehali aj pracovníci Osvetového ústavu v Bratislave, čo súviselo s potrebou ich využitia na pôde folklorizmu. Výskumy mali rôznu povahu, rôznu metodológiu a metodiku, no zvyčajne boli selektívne orientované na zdokumentovanie čo najarchaickejších foriem hudieb a tanca, zachytenie konkrétnych tanečných typov a pod. (Ondrejka 1973). V súčasnosti máme pomerne veľké fondy audiovizuálnych záznamov – vo vzťahu k ľudovému tancu patrí k najvýznamnejším archív SAV.

Dnes sa ukazuje, že i po roku 1989 sa na pôde etnomuzikologického a etnochoreologického výskumu urobilo veľa, aj keď nešlo vždy o rozsiahle výskumy. Medzi najdôležitejšie nahrávacie akcie patria tie, ktoré podnikli najmä v 90. rokoch etnochoreológ Stanislav Dúžek a etnomuzikológovia Bernard Garaj a Peter Michalovič. Ich výsledkom je okrem bohatého pramenného materiálu a štyroch audiokaziet určených verejnosti významná publikácia *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* (Dúžek – Garaj 2000). Po roku 2000 realizoval S. Dúžek aj ďalší projekt dokumentácie ľudových tancov, pod záštitou Národného osvetového centra v Bratislave v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy SAV a VŠMU. Projekt mal názov „Ľudové tance slovenských regiónov“ a v priebehu rokov 2001 – 2009 vyšlo desať dielov audiovizuálnej DVD

encyklopédie.<sup>1</sup> Výstupy z výskumu mali slúžiť jednak ako pramenný, jednak ako metodický materiál pre záujemcov o tanečný folklór. Ďalšie výskumy ľudovej hudby a ľudového tanca mali po roku 1989 skôr charakter sond do konkrétnych repertoárov realizovaných rôznymi súkromnými osobami, občianskymi združeniami i niektorými vedeckými pracovníkmi, pričom ani v jednom prípade sa nejednalo o systematické a plošne orientované dokumentačné aktivity. Dnes, v dobe, keď vznikajú virtuálne archívy ľudovej kultúry, sa ukazuje, že práve kombinácia oboch prístupov – teda mikrosond do lokálnych repertoárov a širších, no selektívnych výskumov – má veľké výhody a je pre dokumentáciu ľudovej kultúry veľmi účinná.

V dnešnom digitálnom veku existujú snahy uchovávať kultúrne dedičstvo takým spôsobom, ktorý umožní prístup k nemu aj v ďalekej budúcnosti. Na rôzne digitalizačné projekty už boli vynaložené nemalé finančné prostriedky, pričom prioritou ostáva digitalizácia jestvujúcich fondov. Jednotlivé projekty súvisia s reálnym nebezpečenstvom straty a znehodnotenia doteraz získaného bohatstva. Nejde pritom len o riziko fyzickej straty, ale i straty technickým starnutím. Otázky riešenia archivácie a triedenia audiovizuálnych fondov sú pritom charakteristické pre celú históriu dokumentovania a archivovania záznamov, počas ktorej sa odborní pracovníci usilovali čo najkvalitnejšie a najtrvácnejšie (priamo úmerne k možnostiam vtedajšej techniky) zachovať zozbierané fondy (Elschek 2002).

Dnes stojí etnomuzikológia i etnochoreológia pred dvomi základnými výzvami: nevyhnutnosťou **digitalizovať už existujúce audiovizuálne fondy** a nutnosťou **zdokumentovať súčasný stav ľudového tanca a hudby** v ich čo najvernejších podobách (a premenách). To všetko podľa možnosti s odborným komentárom sprístupniť verejnosti.

Napriek tomu, že od polovice 20. storočia na území Slovenska neustále prebiehajú väčšie či menšie dokumentačné projekty zamerané

1. Dokumentačný výskum bol čiastočne publikovaný prostredníctvom DVD nosičov *Ľudové tance regiónu Zemplín* (2001), *Ľudové tance regiónu Dolný Trenčín* (2002), *Ľudové tance okolia Púchova, Považskej Bystrice a Kysúc* (2002), *Ľudové tance regiónu Záhoria a Myjavy* (2003), *Ľudové tance regiónu Oravy* (2004), *Ľudové tance regiónu Spiša* (2005), *Ľudové tance regiónu Šariša* (2006), *Ľudové tance juhozápadného Slovenska* (2007), *Ľudové tance Gemera a Malohontu* (2008), *Ľudové tance okolia Nitry a horného povodia rieky Nitra* (2009).

na zachytenie nehmotného kultúrneho dedičstva, existuje množstvo hudobno-tanečných prejavov dediny, ktoré záujem odborníkov obišiel. Ako príklad môže slúžiť napr. novšia vrstva tanečnej hudby (valčíky, polky, foxy a d'.), ktorá na vidieku žila už od povojnového obdobia, v 50. – 80. rokoch. Niekde sa s týmto repertoárom ako mimoriadne živým stretávame dodnes. Máme o ňom málo vedomostí, a to aj napriek tomu, že módne tance a samozrejme aj hudba k nim nadobúdali na vidieku veľmi svojráznu lokálnu podobu a priamo spadajú do poľa záujmu etnomuzikológie a etnochoreológie (Lukáčová 2013). Aj z tohto dôvodu prebiehajú záchranné výskumy, ktoré sa čiastkovo snažia zachytiť prejavy, ktoré sú viazané na ľudskú pamäť a odchodom ich nositeľov sa definitívne strácajú.<sup>2</sup> Výhodou je, že záznamová technika je natoľko dostupná, že hudobné i tanečné prejavy sa neraz zaznamenávajú pri autentických príležitostiach i v prirodzenom prostredí a podobné záznamy môže vyhotoviť v podstate ktokoľvek bez toho, aby bolo potrebné organizovať veľkú nahrávaciu akciu s filmovým štábom.

V rámci odbornej etnomuzikologickej a etnochoreologickej obce prevláda tendencia zachytiť v teréne čo najširšie repertoárové spektrum dediny. To samozrejme tvoria piesne a tance rôznych žánrov, z ktorých len časť sa stala súčasťou repertoáru obyvateľov vďaka tradovaniu. Mnohé tance sa folklorizovali, vznikajú prieniky medzi „ľudovým“ a „neľudovým“, repertoár sa obohacuje, z autorského sa stáva anonymné a pod. – aj vďaka tomu vidíme, že istý piesňový a tanečný repertoár v obciach stále žije a nie je iba zakonzervovaný napr. vďaka pôsobeniu folklórnych zoskupení. Tu vzniká zároveň otázka, na čo sa v teréne sústrediť, aby výskum nebol len kvantitatívny, ale aj kvalitatívny. Jedným z kritérií pri dokumentácii kapiel je napr. ich improvizovaná hra a akustická zostava. U tanečníkov by tak isto malo ísť o improvizovaný prejav, priamo nadväzujúci na staršie i novšie tradície v obci. V oboch prípadoch by malo ísť o prejavy, ktoré sa v obci vyskytovali dlhodobejšie, prípadne sa ešte stále tradujú v čo najprirodzenejšej podobe.

2. Z regionálneho hľadiska sú významné aktivity, ktoré vo vzťahu k lokálnym tanečným repertoárom realizujú napr. Centrum tradičnej ľudovej kultúry v Myjave, Liptovské kultúrne stredisko v Liptovskom Mikuláši, Klub milovníkov autentického folklóru v Košiciach a d'.

## Projekt „Digitálne múzeum“

Príležitosť realizovať teritoriálne a obsahovo rozsiahly výskum sa naskytla v roku 2013 a súvisela s omnoho rozsiahlejším digitalizačným projektom riadeným Ministerstvom kultúry SR.<sup>3</sup> Napriek tomu, že projekt sa dostal do časového sklzu, čím sa jeho priama realizácia (nahrávanie v teréne) skrátila o polovicu, podarilo sa ho úspešne ukončiť a zdokumentovať v podstate všetky naplánované nahrávacie výjazdy. V mesiacoch júl 2014 až máj 2015 tak prebehol výskum v **46 lokalitách Slovenska**. Do niektorých pricestovali za účelom dokumentácie aj nositelia tradícií z iných obcí, takže počet zachytených miestnych repertoárov (hudobných i tanečných) sa blíži k číslu 60. Nešlo teda o digitalizáciu už existujúcich historických fondov, ale o vytvorenie nového, súčasného a aktuálneho fondu – zdigitalizovali sa niektoré folklórne prejavy, ktoré sú v súčasnosti na slovenskom vidieku ešte živé.

Nahrávacia akcia sa realizovala v rámci celonárodného projektu „Digitálne múzeum“ (OPIS PO 2) spolufinancovaného z prostriedkov Európskej únie. Vďaka širokej škále profesionálnych metód snímania už teraz existuje databáza napr. muzeálnych predmetov a knižničných fondov, ktorá bude onedlho prístupná verejnosti. Do projektu boli zahrnuté aj niektoré prejavy nehmotnej kultúry. V rámci digitalizácie sa teda zachytili dve kategórie nehmotného kultúrneho dedičstva: ľudové tance a postupy výzdoby a výroby ľudového odevu. Tak ako ostatné aktivity projektu aj tieto mali stanovené merateľné ukazovatele, ktoré sa museli v projekte vymedzenom čase naplniť (Koreňová – Zapletalová 2014).

Projekt „Digitálne múzeum“ realizovalo Múzeum SNP v Banskej Bystrici, ktoré si na špecifické práce prizvalo odborníkov v jednotlivých

3. Hlavným cieľom projektu je vysokokvalifikovaná digitalizácia najvýznamnejších múzejných zbierok kultúrneho dedičstva vrátane dobudovania infraštruktúry pre digitalizáciu na národnej úrovni. „Digitálne múzeum“ je jedným z národných projektov spolufinancovaných z finančných prostriedkov Európskej únie v rámci Operačného programu Informatizácia spoločnosti, Prioritnej osi 2, Opatrenia 2.1 (viac informácií o Operačnom programe Informatizácia spoločnosti nájdete na <[www.opis.gov.sk](http://www.opis.gov.sk)> alebo <[www.nsrr.sk](http://www.nsrr.sk)>). Prostredníctvom digitalizácie múzejných zbierok vzniká „Digitálne múzeum“ – depozitár digitálnych zástupcov najvýznamnejšej časti múzejných zbierok spojený s digitálnym vedomostným systémom múzeí SR, ktoré sú využiteľné na ďalšie vedecké zhodnocovanie kultúrnych objektov, vzdelávanie, kultúrny relax, či reprezentáciu a propagáciu krajiny.

predmetných oblastiach. V rámci dokumentácie sa vyhotovilo **500 záznamov** tanečných jednotiek a zachytených bolo okolo **1 500 tanečných a hudobných interpretov**. Dnes každý natočený variant tanca tvorí osobitnú odborne popísanú jednotku, kde popis okrem identifikačných údajov obsahuje zatriedenie podľa typu tanca, menný zoznam interpretov a ďalšie informácie získané terénnym výskumom. Záznamy spolu s popisnými údajmi budú v katalogizovanej forme dostupné verejnosti v už spomínanej jednotnej databáze, umožňujúcej prepojenie s inými objektmi a vyhľadávanie podľa zvolených parametrov.

### **Spôsob nahrávania**

Odbornú stránku tanečného výskumu mala na starosti etnochoreologička Barbora Morongová ako garantka tanečnej časti. V niektorých regiónoch boli na tanečnú dokumentáciu oslovení aj ďalší odborníci, ktorí tu pôsobia ako metodici pre ľudový tanec alebo sú znalcami tanečnej kultúry týchto regiónov. Do tímu teda pribudli Miroslava Palanová pre Liptov, Katarína Babčáková pre Turiec, Kysuce, Považie a rusínske obce a Slavomír Ondejka pre Abov a Zemplín. Hudobnú stránku projektu mala na starosti autorka tohto príspevku, etnomuzikologička Alžbeta Lukáčová, a v prípade regiónu Abov Michal Noga.

S Barborou Morongovou sme stanovili kritériá pre nahrávanie – jednak z hľadiska obsahu toho, čo chceme zaznamenať, jednak z hľadiska technických parametrov a spôsobu snímania. Metodologicky sme vychádzali z výskumov, ktoré sme realizovali v minulosti, a vo vzťahu k technickej realizácii projektu sme úzko spolupracovali s firmou DotNet, a. s., ktorá zabezpečila profesionálny filmársky tím disponujúcimi najnovšími záznamovými technológiami.

Ako odborné pracovníčky pre obsahovú stránku projektu sme s B. Morongovou mali na starosti metodické usmernenie ľudí, ktorí budú snímaní, výber tancov, ktoré predvedú, výber kapely a všetky ostatné veci, ktoré s nahrávaním súviseli. Filmový štáb vopred riešil technickú realizáciu projektu, keďže sa často nahrávalo v sťažených podmienkach, v svetelne a priestorovo nevyhovujúcich kultúrnych domoch, v exteriéroch v obciach i mimo nich.

Našou úlohou bolo zaznamenať 500 jednotiek – za jednotku sme stanovili jeden „tanec“ s jeho motivickou skladbou, prípadnými zmenami



*Dokumentácia hudobno-tanečných tradícií Čierneho Balogu. Foto A. Lukáčová 2014*

temp, spevom, predhrou, dohrou a vôbec všetkým, čo s daným tancom súvisí. V rámci jednej jednotky sme neraz zaznamenali i viac variantov toho istého tanca v podaní niekoľkých tanečných párov alebo sólových tanečníkov. Zaznamenaný materiál pritom mal mať informatívnu hodnotu pre verejnosť a zároveň byť zdrojom informácií pre ďalšiu tanečnú alebo hudobnú analýzu. Každý tanec bol zaznamenaný spredu a zozadu, príp. z niektorého predného a zadného uhla. V niektorých prípadoch sa snímalo aj zhora. Hudobníci boli snímaní na viacstopový záznam, každý nástroj zvlášť. Cieľom bolo získanie adekvátneho východiskového materiálu, cez ktorý je možné spoznávať jednotlivé folklórne fenomény a z ktorého bude následne možné vybrať reprezentatívne vzorky (a zostaviť spomínaných 500 tanečných jednotiek) ako výstup určený pre širšiu verejnosť.

Samotný výskum presvedčivo ukázal, ako sa premieňa celá skladba nositeľov fenoménu, ktorému sme zvykli hovoriť „autentický folklór“: teda kultúra žijúca v malých, primárnych skupinách a lokálnych spoločenstvách tradujúca sa v ústnej, prirodzenej, priamej komunikácii (Sirovátka 1983). Kým ešte v polovici 50. rokov 20. storočia ľudový





*Dokumentácia hudobno-tanečných tradícií v rusínskej obci Závadka.  
Foto A. Lukáčová 2014*

tanec, spev a hudba tvorili samozrejmu súčasť života na dedine, dnes sú až na ojedinelé výnimky nenávratne záležitosťou organizovaného folklórneho hnutia a uvedomelého pestovania. Napriek tomu je kontinuita tradovania ľudových tancov evidentná a v niektorých lokalitách sa tanečné zručnosti preniesli aj na najmladšiu generáciu ich nositeľov. Aj preto sme sa v rámci výskumu usilovali zaznamenávať čo najširšie vekové spektrum tanečníkov vo viacerých variantoch a zaznamenať prejavy aj takých ľudí, ktorí nikdy neboli zapojení do folklórneho hnutia. Jedným z pravidiel nahrávania bolo teda to, že sa nedokumentovali repertoárové čísla dedinských folklórnych skupín, ale základné typy tancov, a do procesu nahrávania sa vstupovalo len minimálne. V rámci každej obce sme sa snažili zachytiť celý tanečný repertoár od najstarších vrstiev ľudového tanca – neraz aj v podobe rekonštrukcie – až po nové formy siahajúce po súčasnosť (no založené na hudobnej i tanečnej improvizácii).

Projekt bol realizovaný v regiónoch, v ktorých v posledných desiatich rokoch neprebehol iný výskum. Práve do roku 2007 totiž pomerne veľkú dokumentáciu realizoval už spomínaný etnochoreológ S. Dúžek. Ten

si pochopiteľne na dokumentáciu vybral regióny, ktoré boli folklórne menej živé, a snažil sa o záchranný výskum. Nám ostali hlavne regióny stredného Slovenska, kde sa predpokladalo, že prejavy tradičnej kultúry v podobe ľudového tanca a hudby majú hlbokú tradíciu a teda aj dlhšiu trvácnosť. Nahrávali sme na Podpoľaní (v teda v okresoch Zvolen, Banská Bystrica a Detva), na Horehroní (okr. Brezno), pod Tatrami na Liptove (okr. Ružomberok, Liptovský Mikuláš a Poprad), na Kysuciach (okr. Žilina), na Považí (okr. Považská Bystrica), v Turci (okr. Martin), na južnom Slovensku v regióne Hont (okr. Veľký Krtíš), v rusínskych obciach na Spiši a v regiónoch Abov a Zemplín.

Tanečníkov sme usmernili tak, aby pre potreby nahrávania nepripravovali nacvičené tanečné výstupy, ale aby si skôr nachystali zásobu piesní, ktoré patria k jednotlivým tancom. Tieto piesne sa potom muzike rozkázali a zatancovali príslušný tanec. Priestorom na záznam bolo obyčajne javisko kultúrneho domu, spoločenská miestnosť alebo exteriérové miesto, kde sa v tradícii zvyklo tancovať, v prípadoch chorovodných tancov alebo pochôdzok intravilán obce.

Zaujímalo nás, ktoré typy tancov sú ešte zachované v rámci manifestného a latentného repertoáru, akým spôsobom si tanečníci tanec osvojili, ďalej funkcia tancov pri pôvodných tanečných príležitostiach, obdobie, kedy zaznamenaný tanec ešte „žil“ vo svojom prirodzenom prostredí. U muzikantov sme kládli podobné otázky, pričom sa jednoznačne preukázalo, že ľudové hudby sú omnoho životaschopnejšie ako tanečníci – a to aj v prípade, ak išlo o slabších, nevel'mi muzikantsky zručných hudobníkov. Konkurencia medzi dedinskými muzikami totiž nie je veľká, preto jedna kapela často pôsobí aj s viacerými folklórnymi skupinami a je o jej produkciu záujem (najmä v prostredí priaznivcov folklóru). Potvrdil sa i fakt, že ak niekde zanikla kapela, znamenalo to prudký úpadok tanečnosti dediny, niekde až jej zánik. Ako najtanečnejšie sa ukázali regióny, kde aktívne pôsobia ľudové hudby.

### **Filmovanie tanečníkov**

Pri dokumentácii folklórnych prejavov, ich posudzovaní a hodnotení veľmi závažnú úlohu hrá fakt, že sa najmä od povojnového obdobia zmenila celá sociálna, profesijná a demografická štruktúra obyvateľstva. Zmenil sa aj okruh vedomostí, rozhľad a vzdelanie nositeľov folklóru.

Hranice rozšírenia folklórnych prejavov sa i vďaka ich profesionálnej revitalizácii zväčšujú, vznikajú omnoho väčšie areály ich existencie, než tomu bolo v minulosti.<sup>4</sup> Aktuálnymi otázkami sú i tie, ako spoznáva dnešný človek folklór, ako nadobúda tanečné a hudobné zručnosti, prečo vznikajú folklórne telesá a pod. Na jednej strane sledujeme masívny zánik tradičných spevných a tanečných príležitostí a odchod ich pôvodných nositeľov, na druhej strane obrovský záujem mladých ľudí o folklór, zvýšenie lokálnej identifikácie občanov, vznik nových folklórnych telies (a to i dnes, kedy mnohí s bázňou hľadajú do socialistickej minulosti, keď ich existenciu výdatne podporoval štát).

Dokumentačný výskum sa realizoval v obciach so silne zachovanou folklórnou tradíciou, ale aj v takých, o ktorých sa roky hovorilo, že tam „nič nie je“. Boli sme v obciach, kde pôsobia folklórne skupiny, aj v takých, kde takéto telesá neboli a nie sú. V niektorých obciach nám významne pomohli znalci miestnej kultúry a amatérski etnografi, inde bolo vedomie o miestnych folklórnych tradíciách natoľko slabé, že išlo o v prenesenom význame o „archeologický výskum“. Niekde boli interpreti silne poznačení tým, že celý život predvádzali choreografie a ich prejav bol vedome alebo podvedome štylizovaný pre javisko, no našli sme i ľudí „starého sveta“, pre ktorých bolo natáčanie prvou a možno aj poslednou príležitosťou predviesť sa pred kamerou. Prvoradá bola pre nás snaha o kvalitné a čo najvernejšie audiovizuálne zdokumentovanie reálneho stavu existujúcich štýlových vrstiev ľudového tanca a hudby tam, kde sa vyskytujú. To všetko spôsobom, aby záznamy mohli byť vhodným pramenným materiálom na ďalšiu odbornú analýzu.

Nepotvrdil sa predpoklad, že tanečníci, ktorí nikdy nepôsobili vo folklórnych telesách a sú prirodzenými nositeľmi folklórnych prejavov, sa budú rovnako prirodzene správať aj pred kamerou. „Účinkujúci“ sa často správali podobne, akoby tancovali na pódiu pred divákmi. Už skutočnosť, že sa spevák, tanečník alebo hudobník ocitne na pódiu, kde sa na ňo niekto díva, posudzuje to, čo vidí, je do určitej miery limitujúca situácia – málokto dokáže byť v takejto situácii prirodzený.

4. Ako príklad môže slúžiť „univerzálna“ zavíjanka – čepčenie nevesty, ktoré mnohé obce obnovili v rámci repertoáru miestnych folklórnych skupín, alebo sa praktizujú na súčasných svadbách v mestách i na vidieku. Pozri aj Hamar – Filipová 2015.



*Dokumentácia chorovodných tancov v horehronskej obci Polomka („vynášanie Marejny“).  
Foto A. Lukáčová 2014*

Toto tvrdenie platí tým väčšmi, ak prezentujeme hudbu a tanec, ktoré neboli pri vzniku určené na prezentáciu na javisku. Výskum sme väčšinou museli realizovať v kultúrnych domoch, teda na javiskách. A tanečníci automaticky tancovali čelom do hľadiska. Vždy sme sa ich usilovali usmerniť tak, aby tancovali takým spôsobom ako na zábave s tým, že nikde nie je „vpredu“. To, že na prejav účinkujúcich nepochybne vplývala prítomnosť kamery, sa prejavovalo aj rôznymi inými spôsobmi, z ktorých niektoré uvádzam na príkladoch konkrétnych obcí.

### **Stav ľudovej hudby a tanca na príklade obce Hrochoť**

Prvotný súpis regiónov sľuboval bohatý výskum. Začali sme na Podpoľaní, vo folklórne preslávenej obci Hrochoť. Zberateľov nielen zo Slovenska fascinovala už od začiatku 20. storočia vďaka veľmi originálnym hudobným prejavom miestnych rómskych hudobníkov i spevákov. Do vedomia verejnosti sa silno zapísal aj neraz strhujúci vrchársky prejav miestnych rozkazovačov. V dedine dodnes pôsobí vynikajúca kapela Paľáčovcov, ktorá traduje miestny spôsob hry. Paradoxne dnes vlastne nemá komu hrať. Mladí muzikanti ovládajú



*Dokumentácia hudobno-tanečných tradícií v podpolianskej obci Hrochot’  
(záber zo skúšky). Foto A. Lukáčová 2014*

starobylý hudobný štýl, no v dedine sa už nekonajú zábavy, vytratil sa dlho tradované spevné i tanečné príležitosti. Spoločenský život zastal. Muzikanti teda tvoria akýsi ostrovček tradičnej hudby na Slovensku, chodia hrať fajšmekrom, oceňujú ich na folklórnych festivaloch, ale doma o ich hudbu záujem nie je. Ľudia v obci si neuvedomujú, že „ich Cigáni“ sú niečím zaujímaví, a málokto vie, čo by si mohol na ich hudbu zatancovať. V dedine ešte stále žijú niekoľkí rozkazovači, ktorí svoj prejav rozvíjali aj vďaka folklórnym festivalom, na ktorých boli vyhľadávaní. Tanečné prejavy žien a párové tance akoby upadli do zabudnutia. Stredná a mladšia generácia sa síce snaží udržiavať miestny folklór vo folklórnej skupine, no vidno, že nepozná základné princípy ľudového tanca ani jeho logiku. Po prvej návšteve v Hrochoti na výberovej ceste však dokázali ženy pripraviť kolesový tanec tak, aby si ho mohli skutočne zatancovať. Keby tanec tancovali častejšie, podľa všetkého by plynulo nadviazali na staršiu tradíciu. Problémom vo väčšine obcí je skutočnosť, že chýba osobnosť, ktorá by disponovala aspoň základnými vedomosťami ako viesť folklóru skupinu a ako pracovať s domácim folklórnym materiálom.

Vo vzťahu k ľudovej hudbe bol zaujímavým zistením napr. fakt, že Rómom – najmä najaktívnejšej kapele Paľáčovcov – nie je vlastný repertoár tanečnej hudby, ako sú valčky, polky a tangá: inými slovami piesne, ktoré verejnosť bežne volá „odrhovačky“ a u vidieckych muzikantov bežne predstavujú významnú časť repertoáru. Je to preto, lebo zábavy pri živej hudbe v Hrochoti bývajú zriedka a repertoár, ktorý sa tu používal od 50. do 90. rokov, je zrejme tiež už pomaly minulosťou. Paľáčovci hrajú teda vrchársku hudbu, ktorú sa naučili od starších členov rodiny v podobe priamo nadväzujúcej na interpretačný štýl, ktorý je u hrochotských muzik z zvukovo zdokumentovaný už od roku 1929<sup>5</sup> zrejme aj preto sa hudbou nevedia uživiť, a ak získajú nejaké krátkodobé zamestnanie, zarábajú si na živobytie sa ťažkou manuálnou prácou.

Do procesu nahrávania pomerne výrazne vstupoval moment autoštylizácie pre kameru či pre javisko – prejavoval sa najmä u mužských sólových tanečníkov a spevákov (rozkazovačov). Neraz nerozkazovali smerom k muzike, ale do neexistujúceho hľadiska. Pritom kontakt tanečníka s muzikou je základným predpokladom fungovania tanca – rozkazovač rozkazuje muzike pieseň, na ktorú improvizovane spieva a tancuje. Do jeho prejavu vstupuje ďalší – na ľubovoľnom mieste počas hry kapely rozkazuje vlastnú pieseň, ktorá môže byť v inom tempe i v inej tónine. Muzika sa musí požiadavke speváka rýchlo prispôbiť tak, aby tanec nezastal. Dnes majú muži tendenciu vopred sa s kapelou dohodnúť na piesňach, ktoré budú rozkazovať. Nechajú kapelu riadiť tanec, nevedia sa pred ňou presadiť a pod. Hoci sa ľudové tance pri bežných tanečných príležitostiach už nevyužívajú, môžeme konštatovať, že tradícia spevu, hudby a čiastočne aj samotného tanca v Hrochoti pokračuje bez prerušenia v pozmenenej forme.

### **Stav ľudovej hudby a tanca na príklade regiónu Turiec**

Ďalším z dokumentovaných regiónov bol Turiec. Na základe predbežného mapovania terénu sa pre dokumentáciu vybrali obce Dubové, Podhradie a Turček. Tento veľký región bol dlhodobo mimo záujmu odborníkov, pretože tradičná ľudová kultúra sa tu nerozvinula do takých podôb ako v iných oblastiach stredného Slovenska. Túto skutočnosť

5. Pozri viac v Kratochvíl 2010.



*Dokumentácia hudobno-tanečných tradícií v turčianskej obci Turček.  
Foto A. Lukáčová 2015*

ovplyvnilo výrazné zastúpenie slovenského zemianstva, ktoré na rozdiel od iných regiónov nepodľahlo maďarizácii. Turčiansky svätý Martin ako najväčšie mesto Turca sa tak stal centrom slovenského národného obrozenia. Počas Rakúsko-Uhorska sa tu sústredila vzdelanostná elita formujúceho sa slovenského národa a región sa otváral mestskému spôsobu života. Vo viacerých lokalitách sa tradičný ľudový odev prestal nosiť už v 19. storočí. Napriek týmto okolnostiam sa obyvatelia miestnych dedín usilujú nadviazať na vlastné kultúrne tradície. V polohe rekonštrukcie predvádzajú choreografie tancov, ktoré už od 30. rokov 20. storočia pripravovali miestni nadšenci pre folklór na základe spomienkových rozprávaní a rôznych ďalších čiastkových prameňov. V predvádzaných choreografiách sa dajú využiť strofické tance, čardáše a iné tanečné typy asociujúce kultúru nobility 18. a 19. storočia. V choreografickom spracovaní (ktoré sa už stalo súčasťou tradície) sú ťažko rozoznateľné. To isté sa týka ľudovej hudby – u cimbalovej hudby i u harmonikára cítiť istú voľnosť v chápaní metricko-rytmického zadelenia tanca (muzikantom napr. nie je jasné, či niektoré piesne hrať na dvojitý, alebo jednoduchý



duvaj<sup>6</sup>). To pochopiteľne vplýva aj na tanečný pohyb a celkový charakter tanca. Tanečníci i muzikanti jednoznačne priznávajú potrebu nadväzovať na staršie tanečné a hudobné predlohy – sú k tomu motivovaní na rôznych súťažiach a postupových prehliadkach. Naplniť túto úlohu je však veľmi ťažké, ak nie nemožné.

V inej situácii je obec Turček pôvodne osídlená Nemcami. Po druhej svetovej vojne dochádzalo k vysídľovaniu nemeckého obyvateľstva z tohto územia a to, ktoré tu ostalo, sa zo známych dôvodov neodvažovalo verejne pestovať vlastné folklórne tradície. Takto sa prerušila kontinuita nielen vo vzťahu k tanečným tradíciám a spevu, ale aj k vlastnému jazyku. Folklórna skupina, ktorá tu pôsobí dnes, sa pokúša obnoviť miestne zvyky, piesne i tance – tie z autopsie pozná už len niekoľko najstarších členov skupiny, ktorí sú ešte schopní rozprávať charakteristickým nemeckým nárečím. Stredná a mladšia generácia piesne v ňom síce spieva, no samotnú reč neovláda.

Aj keď tance turčianskych obcí vo svojom prirodzenom prostredí nie sú živé už veľmi dávno, ich pestovanie je pre miestnych obyvateľov veľmi dôležité a pestovanie vlastných tradícií patrí k najdôležitejším aktivitám, ktoré sa v obciach odohrávajú.

### **Stav ľudovej hudby a tanca na príklade obce Telgárt**

Obec Telgárt sa nachádza v regióne, v ktorom sú prejavy tradičnej ľudovej kultúry dodnes veľmi živé. Od 50. rokov 20. storočia tu funguje folklórna skupina, v ktorej sa vystriedalo veľa obyvateľov obce. Aj v nej sa niekoľko generácií Telgártčanov v podstate naučilo základ miestneho piesňového a tanečného repertoáru. Pôsobenie vo folklórnej skupine však šlo ruka v ruku s prirodzeným tradovaním folklórnych prejavov a najstaršia generácia členov skupiny pozná piesne i tance z autopsie, zo zábav, svadieb a ďalších prirodzených príležitostí. Mimoriadne rozvinutá spevnosť obyvateľov však priamo nesúvisí s ich pôsobením v tejto skupine, ale jednak s tým, že praktizujú východný obrad (sú gréckokatolíci) a sú teda vyspievaní z chrámu, jednak dodnes existuje tradícia spevu v domácom prostredí, v krčme a pod. Neprerušene tu existuje aj tradícia

6. Dvojitý duvaj je taký metricko-rytmický sprievod, ktorý tvorí v 2/4 metre štyri osminové hodnoty. Jednoduchý duvaj v 2/4 metre tvoria dve štvrtové hodnoty.



*Dokumentácia hudobno-tanečných tradícií v horehronskej obci Telgárt.  
Foto A. Lukáčová 2014*

sláčikovej cigánskej hudby Pokošovcov a Harvanovcov. Najaktívnejší sú dnes Pokošovci, vnuci Ladislava Harvana (\*1943), primáša kapely Harvanovcov, ktorí hrávajú na tanečných podujatiach prakticky na celom Horehroní. Na tých sa (nielen v Telgárte) dodnes tancujú miestne ľudové tance, najčastejšie ženské *kolesá* a *čardáš*. Osobne som sa na viacerých svadbách stretla aj s mužským tancom *šorovi*. V rámci dokumentácie sa v Telgárte podarilo zaznamenať najvyšší počet tanečných jednotiek – až tridsať dva<sup>7</sup>, nepochybne aj vďaka neprerušnému praktizovaniu týchto tancov (aj vďaka pôsobeniu folklórnej skupiny v obci) a vysokej tanečnej kultúre miestnych obyvateľov.

V dedine roky pôsobil detský folklórny súbor Telgártčok. Hlavnú zásluhu na uchovávaní a rozvíjaní miestneho spevu a tanca v týchto organizovaných

7. V menej tanečných obciach sa počet natočených jednotiek pohyboval do čísla 10, v tanečne vyspelejších sa natočilo okolo 20 jednotiek. Celkovo však možno povedať, že sa natočilo omnoho viac tanečného materiálu ako „len“ 500 jednotiek. Viaceré varianty jedného tanca boli bežne spájané do jednej jednotky, resp. unifikované folklorizované tance sa tak isto v niekoľkých prípadoch dostali do jednej jednotky.

telesách má Mária Knižková, dlhoročná učiteľka, riaditeľka základnej školy a neskôr aj starostka obce. Deti hneď po nástupu do základnej školy začali navštevovať detský súbor, boli vedené k viachlasnému spevu a postupne obsiahli celý repertoár Telgártu. Z detského súboru plynule pokračovali do folklórnej skupiny Telgárt. Tou prešlo niekoľko stoviek ľudí a jej najmladšia generácia práve opustila Telgárt a odišla na vysoké školy. Táto generácia je zároveň poslednou, ktorá je nositeľom miestnych folklórnych tradícií. Práve mladí ľudia túto obec opúšťajú a sťahujú sa najviac do Banskej Bystrice, Brezna a Popradu. Tento trend má korene už v 70. rokoch 20. storočia, no v súčasnosti je perspektíva taká, že počet rómskeho obyvateľstva v horehronských obciach (no najmä v Šumiaci a Telgárte) narastá geometrickým radom, kým pôvodne majoritné obyvateľstvo starne a redukuje sa. Predpokladá sa, že východohorehronský folklór sa bude pestovať skôr v mestách, kde sa združujú ľudia, ktorých zaujímajú bohaté tradície horehronského regiónu.

### **Prvé zhodnotenie získaného materiálu**

Vedecké posúdenie nahráných záznamov by malo byť ďalším krokom k tomu, aby sa výskum formálne uzavrel a mohol ďalej slúžiť profesionálom aj laickej verejnosti. Každý, kto bude ďalej narábať s týmto materiálom, bude postavený pred neľahkú úlohu dešifrovať v prejave interpretov nánosy folklorizmu, anomálie, ktoré vyplynuli z nahrávacej situácie, bude musieť posúdiť, ktoré interpretačné nuansy sú spôsobené napr. vekom interpretov a čo je vlastne podstatou regionálnych, lokálnych alebo individuálnych tanečných a hudobných štýlov.

Bez hlbšieho skúmania len na základe skúsenosti z nahrávania by sa súčasný stav tanečnosti v predmetných obciach dal popísať asi tak, že najstaršia generácia ešte disponuje tzv. interiorizovanými pohybovými princípmi – takými, ktoré majú znútornené a dlhodobosť osvojené. Štruktúrne zložky tanca a logika radenia jednotlivých motívov zodpovedá tradíciou zaužívanému a kolektívnou normou prijatému sledu. Mladšia generácia tieto základné pravidlá tanca nevedome alebo vedome porušuje a celkovo je ovplyvnená estetikou typickou pre folklorizmus. Vidíme tu vážne zásahy do štruktúry a formy tanca, neraz ide o zmes efektných prvkov bez vnútornej logiky. Porušenie štruktúry sa prejavuje tak, že absentujú napr. odpočinkové motívy v tanci, chýba aj základná

tanečná etiketa (privolanie partnera, komunikácia telom – pohybom, nie zrakom, úsmevmi, mimickou gestikuláciou). Tak isto absentujú tradičné estetické normy (dĺžka sukní u žien nezodpovedá dlhodobej tradícii, ženy nezvyklo hýbu bokmi a panvou, poskytujú široké úsmevy pre kameru či javisko a celkovo znevyskúňujú svoj prejav).

Novším javom je snaha o vernú rekonštrukciu, ktorú pozorujeme u najmladšej generácie. Aj tá má svoje úskalia, ktoré sa obyčajne prejavujú absenciou osvojených pohybových vzorcov a tanečnej komunikácie (chýbajú impulzy v páre, v kolese, kooperácia s tanečným partnerom, tanečníci vykazujú nedostatok zručnosti vo vzájomnom vnímaní sa a spolupráce s inými tanečníkmi či kapelou). Bežne sa stretávame s tým, že tanečníci si už nevedia riadiť tanec – nevedia ho zrýchliť alebo spomaliť tak, aby sa cítili komfortne. S vlastnou energiou nevedia pracovať ekonomicky, čo je nepochybne dôsledkom toho, že nemajú odtancované desiatky svadieb a zábav. Naopak, markantný je vplyv folklorizmu: bežne sa stretávame s tým, že v choreografiách sa nevyskytujú pre tvorcov zrejme málo atraktívne odpočinkové motívy – choreografia teda znamená 4–8 minút absolútneho výdaja tanečníkov i muziky. Je jasné, že tanečníci by týmto spôsobom nemohli odtancovať celonočnú zábavu. Prejav folklórnych súborov na javisku deformuje aj vkus divákov, ktorí očakávajú zábavu, temperament a šou.

Neznalosť vlastných hudobno-tanečných tradícií je bežným javom, a to dokonca aj v obciach, ktoré sa dlhodobo považovali za bašty tradičného folklóru. Všeobecným javom je unifikácia – strata roly muža a ženy, nivelizácia tanečných motívov. U muzikantov sa bežne stretávame s tým, že nevedia, v akom tempe sa tanec hrá, lebo dlhodobo hrávajú piesne k nemu bez tanečníkov, len na počúvanie. S tým súvisí strata citu pre to, akým rytmicko-metrickým sprievodom sa ktorá pieseň hrá. Preto sa bežne stretávame so situáciami, že muzikanti starý krútivý tanec hrajú ako čardáš, čardáš ako polku a podobne.

Terénny výskum však preukázal aj to, akú obdivuhodnú trvácnosť a životnosť v ľudovom repertoári majú niektoré z dnešného pohľadu staršie tanečné typy – najviac *kolesá* a *čardáše*.<sup>8</sup> Valčíky, polky

8. Pozri viac in Šelcová 1988 a Skraková 2006.

a tango ešte stále patria k základnému tanečnému repertoáru strednej a niekde aj najmladšej generácie. Tlak metodických organizácií na štýlovú interpretáciu ľudových tancov a hudby sa pozitívne prejavuje v snahe mnohých jednotlivcov spoznávať vlastné tradície. Prírodným spôsobom fungujú viaceré rómske hudby, ktoré pokračujú v hlbokých muzikantských tradíciách vlastných rodov.

\*\*\*

Ľudový tanec v jeho prirodzenej podobe pomaly, ale isto ustupuje jeho uvedomelému pestovaniu. Súvisí to s mnohými faktormi, no najvýznamnejšie so zmenou života, so zredukovaním zábav, na ktorých hrajú živé kapely, s obmedzením spoločenského života dediny a podobne. Verím, že sa nám podarilo zachytiť prejavy, ktorých možno už o pár rokov bude menej, alebo budú mať inú podobu. Je potešiteľné, že po mnohých desaťročiach, počas ktorých bol verejnosti podobný pramenný materiál absolútne nedostupný, sa asi 40 % reprezentatívnych videí dostane na internet. O sprístupnenie zdigitalizovaného časti nehmotného kultúrneho dedičstva verejnosti sa stará samostatný národný projekt – Centrálna aplikačná infraštruktúra a registratúra. Jeho portál začne verejnosti prinášať digitálny obsah už koncom roka 2015 a umožní aj kros-sektorové vyhľadávanie. Tým, ktorí majú o štúdium tohto materiálu hlbší záujem, bude poskytnutý na vyžiadanie. Verím, že raz možno bude zdrojom informácií aj pre samotné obce, ktoré do výskumu prispeli svojimi tancami a hudbou. Lebo tak je nádej, že budú žiť nielen na javisku, ale aj mimo neho.

## Literatúra:

- DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard 1993, 1996: *Slovenská ľudová tanečná hudba*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV (4 audiokazety).
- DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard 2001: *Slovenské ľudové tance na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- ELSCHEK, Oskár 2002: Digitizing Concepts for and in Audiovisual Archives – the 3rd Millenium Strategies (Historical and Actual Tasks in Ethnomusicology). *Systematische Musikwissenschaft* 7, č. 5, s. 153–195.
- HAMAR, Juraj – FILIPOVÁ, Lenka 2015: Tradičné čepčenie v kontexte súčasnej svadby na Slovensku. *Národopisná revue* 25, č. 1, s. 31–39.

- KOREŇOVÁ, Miroslava – ZAPLETALOVÁ, Monika 2014: Digitalizácia ľudových tancov a postupov výroby ľudového odevu. *Múzeum* 60, č. 4, s. 16–20.
- KRATOCHVÍL, Matěj 2010: *Lidová hudba v nahrávkách Fonografické komise České akademie věd a umění*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2013: „Džezy“ – kapely na križovatke žánrov. Pôsobenie vidieckych tanečných kapiel na Slovensku po roku 1945. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 53–68.
- ONDREJKA, Kliment 1973: K situácii v štúdiu ľudových tancov. In: ELSCHÉKOVÁ, Alica (ed.): *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*. Seminarium Ethomusicologicum. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, s. 67–76.
- SIROVÁTKA, Oldřich 1983: Kdo udržuje současný folklór? *Slovenský národopis* 31, č. 1, s. 30–36.
- SKRAKOVÁ, Barbora 2006: Čardáš – ľudový tanec v historickom kontexte. *Slovenský národopis* 54, č. 1, s. 47–83.
- ŠELCOVÁ, M. 1988: Kolesové tance na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca – hudobnofolklórne druhy a ich systémové súvzťahnosti*. Bratislava: Veda, s. 97–123.

## Digitalization of folk dances in Slovakia: Notes on the dance and music reserach of an extensive documentary project

The paper presents a nation-wide Slovakian project called *A Digital Museum*. Among others, the project focused on the digitalization of folk dance as a manifestation of folk culture, because folk dance has been more and more practised onstage, and it is vanishing fast from its natural environment. As a result of the project, there are 500 items of film recordings, which document the manifest and latent dance repertoire of the inhabitants of 46 communities in Slovakia, including their music manifestations. Such extensive research within a relatively limited time enabled an insight into the present day dance activities within the regions of Slovakia, as well as capturing the process of transformation of their functions. It is expected that a major part of the video and audio documentary will be available on the internet in 2015 and 2016; nevertheless, a scholarly analysis of the material will take much longer. A planned catalogization of all items and descriptions will be accessible through a unified database, which will allow it to be linked with other objects, and a search according to selected parameters. Unpublished material will be available for study purposes.

**Key words:** Folk dance; digitalization; field research; folklorism; audio-visual documentation; traditional folk culture in Slovakia.

## Přílohy:



*Alžbeta Lukáčová pri rozhovore so speváčkami z podpolianskej obce Očová.  
Foto Miroslava Korenová 2014*



*Barbora Morongová a Juraj Matiaš pri natáčaní tancov z Plachtiniec a Pribeliec (Hont).  
Foto A. Lukáčová 2015*



# PLAYBACK A FOLKLÓR NA SCÉNE PROFESIONÁLNEHO FOLKLÓRNEHO TELESA (NA PRÍKLADE SĽUK-u)

*Juraj Hamar*

Akékoľvek podoby folklóru ako súčasti širšieho systému kultúry, ktorú označujeme termínmi *ľudová kultúra* alebo *tradičná ľudová kultúra* (Leščák – Sirovátka 1982: 11) sú spojené predovšetkým s autentickým/žitým spôsobom jeho interpretácie. Hudba, tanec, spev, obyčaje predvádzajú interpreti v reálnom čase a v reálnom prostredí. Folklór tradične prežíva prostredníctvom medzigeneračnej výmeny vďaka ústnemu podaniu, autopsii, ale aj subjektívnym osobným vkladom interpreta, ktoré sa prejavujú okrem iného napríklad v aktualizácii, inovácii a stabilizácii repertoáru a estetiky a poetiky niektorých jeho prvkov a vlastností. Svoju špecifickú podobu dostáva folklór v okamihu jeho uvedenia na scéne. Je to jav paradoxný a ambivalentný. Na jednej strane napomáha ďalšej existencii folklóru – tzv. druhej existencii folklóru v novej dobe a v novom prostredí (Bausinger 1970)<sup>1</sup>, na strane druhej zbavuje folklór okrem jednoty času a miesta aj niektorých pôvodných scénických estetických a poetických princípov. Odborná i laická reflexia tohto procesu sa veľmi zjednodušene obyčajne redukuje na problém tzv. autenticity a štylizácie folklóru. Tento príspevok nemá ambíciu podrobne skúmať to, čo vo folklóre máme považovať za jeho autentickú, resp. štylizovanú podobu. Prináša skôr niekoľko praktických poznámok teoretika i autora k diskurzu o súčasných podobách scénického folklorizmu, s dôrazom na využitie playbacku v profesionálnom umeleckom telese, ktoré sa vo svojom repertoári zameriava na umelecko-scénické spracovanie folklóru.

## **Všeobecne o playbacku a folklóre**

V prvom rade by som rád objasnil, čo v kontexte tohto príspevku považujem za význam slova *playback*<sup>2</sup>. Ide zjednodušene o zvukový

1. Hermann Bausinger hovorí o sprostredkovaní a predvádzaní ľudovej kultúry z druhej ruky.

2. Angl. tiež *overdubbing*.

záznam, ktorý je zaznamenaný na zvukovom nosiči či už analógovým alebo digitálnym spôsobom spracovania, pričom je zhotovený vopred – napríklad ako pre-produkčne spracovaný ucelený záznam hudobného diela, ktoré slúži ako podklad k tvorbe a realizácii scénického tanečného a divadelného diela na javisku, alebo je spracovaný postsynchrónne – po vytvorení diela. V procese predstavenia (performance) obidva spôsoby spracovania tvoria podklad k interpretácii a realizácii tanečného a hudobného diela. V konečnom dôsledku sa tak playback využíva na simultánnu interpretáciu živého tanca (v prípade tzv. half-playbackov aj živého spevu) a divadelných kreácií na scéne.

Už prvé spôsoby zaznamenania zvuku za účelom možnosti opakovania tohto záznamu (dierny pás, voskový valec alebo vinylová platňa) naznačili aj ich perspektívne využitie na scéne. Postupne sa stali prirodzenou súčasťou a inovujúcim efektom pri tradičných predstaveniach kočovných umelcov – bábkarov, kúzelníkov, cirkusantov, neskôr s príchodom analógových záznamov (magnetofónových pásov a kaziet) si našli svoju cestu aj k divadelným a tanečným predstaveniam (napr. pri súťažiach spoločenských tancov). Snáď nikde inde však nebol playback tak diskutovaný laickou i odbornou verejnosťou, ako pri jeho využití v scénickom folklorizme.

### **Inštitucionálne kontexty – pravidlá a podmienky**

Na scénickú prezentáciu folklóru na Slovensku mali od polovice 20. storočia zásadný vplyv najmä aktivity v rámci tzv. folklórneho hnutia<sup>3</sup>. „Inštitucionálne toto dianie zastrešuje Osvetový ústav, ako ústredné metodické centrum, v úzkej spolupráci ďalších inštitúcií, najmä vtedajšieho Ústavu hudobnej vedy SAV a Národopisného ústavu SAV<sup>4</sup> 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

3. Bližšie pozri Zálešák 1982.

4. Dnes Ústav etnológie Slovenskej akadémie vied.

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, výtvárná (a všeobecne estetická) stránka scénických programov, zdôrazňuje sa potreba návratu k pôvodným prameňom, dôležitosť terénnych výskumov a pod.“ (Hamar 2008: 215) To súviselo okrem iného aj s výlučným preferovaním živej interpretácie ľudovej hudby a piesní. Podstatou vystúpení na festivaloch, prehliadkach a súťažiach bolo „ukázať verejnosti folklór v jeho relatívne pôvodnej alebo scénicky upravenej podobe“ (Zálešák 1982: 123).

Celkom iné poslanie mal naplniť vznik prvého profesionálneho umeleckého telesa, ktorého tvorba síce vychádzala z tradičnej ľudovej kultúry a folklóru, ale mala tiež ambície stať sa rovnocennou súčasťou (formálne i inštitucionálne) klasických umeleckých žánrov, akými boli v tom čase klasická hudba, opera, balet, či profesionálne divadlo. V roku 1949 tak vzniká Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLUK)<sup>5</sup>.

V súčasnosti existujú na Slovensku tri celoštátne súťaže a prehliadky scénického folklorizmu, ktorých metodickým a organizačným garantom je Národné osvetové centrum (NOC) v Bratislave: Celoštátna postupová súťaž a prehliadka folklórnych skupín Nositelia tradícií so zameraním na tzv. dedinské folklórne skupiny, Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov Pod Likavským hradom so zameraním na detské folklórne súbory a Šaffova ostroha – celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci. Vo vzťahu k použitiu playbacku v rámci súťažného vystúpenia sa propozície podujatia Nositelia tradícií nezmieňujú,<sup>6</sup> podľa pravidiel súťaže detských folklórnych súborov „použitie hudby zo zvukového nosiča je neprípustné, okrem zvukových

5. V roku 1948 vznikol Umelecký súbor Lúčnica, ale ten sa postupne formoval ako poloprofesionálne umelecké teleso s profesionálnym umeleckým vedením s amatérskym obsadením umeleckých zložiek. Tento príspevok je zameraný najmä na tvorbu SLUK-u, kontextu umeleckej tvorby Lúčnice tak nebudeme venovať pozornosť.

6. „Celoštátna postupová súťaž a prehliadka folklórnych skupín Nositelia tradícií.“ *Národné osvetové centrum* [online] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky/2015/nositelia-tradicii/info>>.

efektov“.<sup>7</sup> A v prípade Šaffovej ostrohy „ak organizátor krajskej súťaže nebude mať možnosť na krajskej súťaži zabezpečiť adekvátny hudobný sprievod pre povinnú časť súťaže, môže v krajnom prípade využiť playback melódií, ktorý zabezpečí vyhlasovateľ súťaže“.<sup>8</sup>

Z vlastnej autorskej scénickej praxe viem, že využitie playbacku pri vystúpení folklórnych kolektívov na domácich i medzinárodných folklórnych festivaloch usporadúvaných na Slovensku je neakceptovateľné. Uvediem aspoň tri vrcholné podujatia v tejto oblasti na Slovensku – Folklórny festival Východná, Medzinárodný folklórny festival Myjava a Folklórne slávnosti pod Poľanou v Detve. Tento argument by som rád podporil aj skúsenosťou dlhoročného člena Programovej rady a autora programov na Medzinárodnom folklórnom festivale Strážnice – vrcholnom podujatí v Českej republike. Môžem uviesť aj širší medzinárodný kontext: CIOFF – mimovládna Medzinárodná rada organizátorov festivalov, folklóru a tradičného umenia neakceptuje použitie playbacku na medzinárodných folklórnych festivaloch, ktoré sú nositeľmi jej štatútu.<sup>9</sup>

### **Playback a folklórna scéna**

Playback zatiaľ zostáva akceptovateľnou doménou profesionálnych telies. Tie vo svojej tvorbe obyčajne používajú playback ako: 1. kreatívny zámer, 2. technickú podporu, 3. využitie pravidla „z núdze cnosť“. Všetky tri uvádzané spôsoby použitia playbacku motivujú a zároveň determinujú autorov i producentov v rámci dvoch zásadných dôvodov. Prvý predstavuje technické možnosti a druhý autorský zámer. *Technické možnosti* súvisia s logistikou a ekonomikou predstavenia. Obyčajne sa využívajú pri produkciách, kedy sa neuvádza ucelený program, ale len

7. „Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov Pod Likavským hradom.“ *Národné osvetové centrum* [online] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky>>.

8. „Propozície Šaffova ostroha 2016, celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci.“ *Národné osvetové centrum* [online] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupná na: <<http://www.nocka.sk/uploads/ce/a7/cea750b17169233e0c529541e2068ca5/saffova-ostroha-2016-propozicie.pdf>>.

9. Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels ([www.cioff.org](http://www.cioff.org)).

jeho časti. Napríklad v rámci komponovaných scénických programov a galaprogramov, kde vystúpenie telesa tvorí len fragment uceleného programu. Ďalej sú to vystúpenia v rámci komerčných podujatí, pri ktorých nejde o to predstaviť celú produkciu, ale len jej časť, a pri ktorých dôležitú úlohu zohráva meno („brand“) účinkujúceho. Často ide tiež o zahraničný angažmán, pri ktorom rapídne stúpajú náklady na počet účinkujúcich a transport hudobných nástrojov. V neposlednom rade sú to rôzne propagačné vystúpenia pre médiá (pred premiérou programu a pod.), pri ktorých si obmedzené priestory (napr. televízneho štúdia) vyžadujú komornú zostavu účinkujúcich.

Paradoxne playback môže byť – pri citlivom využití – aj inovatívnym prvkom ako scénický hudobný podklad (vrátane ruchov a zvukových efektov) pri predstaveniach amatérskych kolektívov, ktorých tvorba je zameraná na živú interpretáciu folklóru. Ako príklad by som rád uviedol detský folklórny súbor Vienok z Bratislavy. V roku 1977 vytvorila choreografka a vedúca tohto súboru Helena Jurasovová choreografiu *Lucia*<sup>10</sup> na hudbu Svetozára Stračina. Choreografia bola vytvorená pre potreby televízneho filmu *Hanča, Janko a Lucia*.<sup>11</sup> Podmanivá Stračinova hudba, ale aj mimoriadny divácky úspech televízneho filmu priviedli Jurasovovú k myšlienke zaradiť tento „tanec“ aj do repertoáru svojho detského folklórneho súboru. Práve vďaka playbacku bolo možné uviesť tento obyčaj na scéne. Na Slovensku boli tradičné obchôdzky s Luciou „tiché“ – bez textov, spevu či hudobného sprievodu koledníčok. Bez použitia playbacku so scénickou hudbou je uvedenie tohto obyčaja v rámci repertoáru ktoréhokoľvek folklórneho telesa takmer nemožné. Výnimkou by bol prípad, kedy by choreograf riskoval predviesť divákovi niekoľko minútový výstup v tichu.<sup>12</sup> Bohužiaľ, toto je jediný svetlý príklad vhodného využitia playbacku slovenským amatérskym teliesom, o ktorom mám vedomosti. Pri všetkých iných vystúpeniach

10. Išlo o scénické spracovanie obyčajov tradičného čarovania dievčat v období zimného slnovratu a obchôdzky Lucii (13. decembra) z Mokrého Hája (západné Slovensko).

11. *Hanča, Janko a Lucia*. Československá televízia Bratislava, 1977. Réžia Martin Ťapák.

12. Ako autor choreografie som podobnú situáciu vyriešil v detskom folklórnom súbore Vretienko z Kozároviec tým, že som ako hudobný podklad použil naživo hranú drumblu, ktorá sprevádzala štylizovaný tanec Lucii, v rámci ktorého mohli predviesť aj podstatu tejto obchôdzky – purifikačné ometanie obydľia husími krídlami.

slúžil playback (či už z technických, personálnych, alebo ekonomických dôvodov) len ako náhrada za živý hudobný sprievod.

Použitie playbacku rozširuje inscenačné možnosti režiséra a choreografa predstavenia. Živá hudba v podobe mimoriadnych interpretačných výkonov muzikantov má síce významné miesto v celkovom umeleckom výkone telesa i zážitku divákov, na druhej strane však predstavuje obmedzenie scénických priestorových a vizuálnych možností režiséra a choreografa. Umiestnenie ľudovej hudby<sup>13</sup> na scéne totiž ovplyvňuje prácu s proporciami scénického priestoru, určením tzv. stredu – základnej priestorovej osy, ktorú musí zohľadňovať choreografia a réžia tanečného predstavenia. Vzhľadom na technické a priestorové možnosti väčšiny divadelných a koncertných scén môžu autori choreografie a režisér predstavenia umiestniť ľudovú hudbu na scéne: a) vľavo vpredu; b) vzadu na stred; c) vpravo vpredu; d) vľavo vzadu; e) na stred – pod pódium alebo v orchestrisku; f), vpravo vzadu. Samozrejme je možné aj umiestnenie ľudovej hudby vpravo resp. vľavo pod pódium. Výnimku tvoria výstupy ľudovej hudby, pri ktorých sú muzikanti súčasťou choreografie a v rámci choreografie sa voľne sa pohybujú po scéne v interakcii s tanečníkmi a spevákmi.

### **Playback v umeleckých programoch SEUK-u**

Teoretické východiská by mali byť vždy podporené aj umeleckou praxou. V tejto časti príspevku by som sa preto rád zamerail na využitie playbacku vo vybraných opusoch zo súčasnej tvorby SEUK-u (2005 – 2014).

**Gašparko. Tanečná veselohra pre deti.**<sup>15</sup> Tento program je zameraný na detského diváka. Na podklade jednoduchého sujetu, ktorý tvorí

13. Používam termín „ľudová hudba“, ktorý je na Slovensku zaužívaný v kontexte pomenovania tradičnej ansámbovej hudby v komornom obsadení štyroch a viac muzikantov (v českom a moravskom prostredí sú to tzv. folklórne muziky – „cimbálové“, „hudecké“, „dudácké“ resp. „gajdošské“ muziky).
14. Toto umiestnenie často využívajú folklórne kolektívy z Balkánu, resp. z Moldavska, Gruzínska, Arménska, ale aj iných neeurópskych krajín.
15. Námet, scenár a réžia Juraj Hamar, hudba Stanislav Palúch, choreografia Ján Blaho, kostýmy a scéna Eva Jiříková, bábky Beata Westrych – Zážrivec, grafický dizajn Martin Šútovec, foto Ctibor Bachratý. Premiéra 2005. Info: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/repertoar/gasparko>>.



*Gašparko – tanečná veselohra pre deti (2005). Foto Ctibor Bachratý*

atmosféra a postavičky z tradičného jarmoku, vzniklo interaktívne predstavenie plné komických scén. Na jarmok prichádza postava bábkara, ktorý deťom hrá tradičnú maňuškovú komédiu s Gašparkom a čertmi. Gašparko sa čertmi pobijú a ujdú princípálovi z divadielka. Už ako živé postavy sa navzájom prenasledujú a naďalej zápasia. Deti sa zapájajú do deja, naháňajú čertov, pomáhajú Gašparkovi, v niektorých medzihrách spolu s tanečníkmi vytlieskávajú rôzne rytmy.

Použitie playbacku pomohlo tvorcom v tom, že mohli pracovať so scénickým až filmovým hudobným podkladom, plným rôznych zvukových efektov a ruchov. Živý hudobný sprievod by mohol hrať len s obmedzeným inštrumentárom a v jednej zvukovej polohe bez možnosti využitia zvukových efektov, rôznych dynamických a priestorových atmosfér, zrýchlenia alebo úmyselnej akustickej deformácie zvuku. Navyše by muzikanti obmedzovali pohyb hercov a tanečníkov v priestore a odpúťovali pozornosť diváka od diania na scéne. Playback tak tvorivo podporil celkovú atmosféru diania na scéne a ilúziu, vďaka ktorej sa diváci stali súčasťou samotného divadelného predstavenia.





*Tancovali naši vašim (2006). Foto Peter Brenkus*

***Tancovali naši vašim.***<sup>16</sup> Aj tento program využíva playback najmä ako scénický hudobný podklad k tanečno-divadelnej inscenácii a zároveň znamená pre choreografov a režiséra oslobodenie od prítomnosti živej hudby na scéne. Príbeh diela tvorí svadobná zábava, ktorá sa odohráva v prostredí mestskej kaviarne na prelome 30. a 40. rokov 20. storočia. Ženich, ktorý má korene vo vidieckom prostredí, si berie slečnu z mesta. Na svadbu prichádza rodina ženicha z rôznych kútov slovenského vidieka a meštánska rodina nevesty. Len veľmi pomaly si obe skupinky hostí nachádzajú k sebe cestu. V ich zábave a tancoch sa striedajú mestské a dedinské prvky, prevláda však tanec dedinčanov. V závere sa už vytvára jednotná svadobná spoločnosť, v ktorej sa mestský a dedinský prejav prelína a miestami splýva v spoločnej priateľskej zábave. Hudobný podklad k playbackovým nahrávkam využíva materiál,

16. Námet: Vladimír Kyseľ, scenár: Jakub Nvota, hudba: Andrej Kalinka, Štefan Molota, choreografia: Stanislav Marišler, Vladimír Michalko, Fero Morong, Ervín Varga, scéna a kostýmy: Peter Čanecký, réžia: Jozef Krasula, foto: Peter Brenkus. Premiéra 2006. Info: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/repertoar/archivne-programy/tancovali-nasi-vasim/>>.

ktorý vychádza z tradičnej ľudovej hudby a s cieľom dosiahnuť kontrast medzi dedinou a mestom je tiež inšpirovaný populárnou hudbou zo začiatku minulého storočia, resp. je kombinovaný s autorskou scénickou hudbou. Opäť zohrávajú dôležitú úlohu aj technické možnosti obsadenia ľudovej hudby, ktorá by v prípade živého predstavenia musela fungovať v schizofrénnej polohe dvoch hudieb (dedinskej a mestskej), čo je z hľadiska nástrojového obsadenia, ale aj vo vzťahu k výtvarnému riešeniu kostýmov v danom prípade nerealizovateľné.

***Obrázky zo Slovenska***<sup>17</sup> je tanečno-filmové multimediálne scénické predstavenie s dôrazom na živý javiskový tanečný prejav, ktorý je predvádzaný v interaktívnom priestore digitálnej videoprojekcie. Divák sa tak môže ocitnúť v audiovizuálnej scénickej ilúzii v podobe, ako ju poznáme v predstaveniach Laterny magiky, s tým rozdielom, že ako filmové médium je využívaný digitálny záznam, animácia i samotná projekcia filmov. Príbeh je založený na relatívne samostatných scénických obrazoch, ktorými sa tvorcovia pokúsili sprostredkovať základné ľudské hodnoty, pocity a emócie. Divák sa prostredníctvom nich môže identifikovať vo svojom osobnom vzťahu k Slovensku, či už svoju pozornosť zameria na vzťah ku krajine, prírode, alebo tradíciám, k piesni, histórii, ale aj k existenciálnemu okruhu motívov, ktorý súvisí so základnými etapami ľudského bytia na zemi.

Rôznorodosť jednotlivých obrazov si vyžiadala aj rôznorodé prístupy v umeleckom spracovaní hudby, tanca a filmu.<sup>18</sup> Autentické citácie tancov, ľudovej hudby, alebo kroja tak v tomto predstavení nachádzame rovnoprávne popri ich štylizovaných tvaroch, resp. autorských umeleckých kreáciách, reálne zábery krajiny zasa vedľa komponovaných žánrových obrázkov.

Zvuk bol samozrejme synchronizovaný s obrazom, ale vo vzťahu k našej téme chcem zdôrazniť, že použitie playbacku umožnilo tvorcom okrem štúdiových nahrávok hudby k tancu využiť aj archívne nahrávky

17. Námet, scenár a réžia Juraj Hamar, hudba Stanislav Palúch, choreografia Ján Blaho, Stanislav Marišler, kostýmy Hana Cigánová, scéna Marek Hollý, film Tono Szomolányi, grafický dizajn Ďuro Balogh, foto Ctibor Bachratý. Premiéra 2007. Info: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/repertoar/archivne-programy/obrazky-zo-slovenska/>>.

18. Bližšie pozri Hamar – Szomolányi 2009.



*Obrázky zo Slovenska – Jar (2007). Foto Ctibor Bachratý*

autentických muzikantov a spevákov. Vďaka archívu Slovenského rozhlasu v Banskej Bystrici bol v spolupráci s Jurajom Dubovcom<sup>19</sup> urobený výber niektorých záznamov vynikajúcich interpretov – muzikantov a spevákov, z ktorých mnohí už neboli nažive. Na scéne tak zazneli napríklad tóny fujary v podaní najstaršej generácie fujaristov, zrelé ženské hlasy pri *vykrikačkách* a *ujúkačkách* na stráňach, zrelé mužské hlasy vo viachlasnom speve z Horehronia. Na scénu tak autori priniesli archaické podoby ľudového spevného prejavu, ktorých farbu v súčasnosti nedokážu napodobniť ani mimoriadne talentovaní a hlasovo disponovaní speváci, ale aj archívne nahrávky plieskania bičom a ovčích zvoncov alebo ruchy nahrané v prírode (spev vtákov, zurčanie potoka, divoké jarné vody v rieke, vietor, kostolné zvony a pod.). Len použitie playbacku umožnilo uviesť na scéne v podobe vzácnej harmónie zvuky a hlasy súčasné i staré, resp. autentické i vysoko štylizované.

19. Juraj Dubovec (\*1951) – dlhoročný hudobný redaktor, neskôr riaditeľ banskobystrického rozhlasového štúdia, vynikajúci huslista a upravovateľ ľudovej hudby.



*Tanec medzi črepinami (2012). Prvý zľava Marek Ťapák. Foto Matúš Lago*

***Tanec medzi črepinami.***<sup>20</sup> V roku 2006 Marek Ťapák<sup>21</sup> autorsky pripravil komorné divadelné predstavenie *Tanec medzi črepinami*, v ktorom ako tanečný komparz účinkovali aj niektorí tanečníci zo SLUK-u. Úspech tohto predstavenia ho priviedol k myšlienke vytvoriť film s rovnomeným názvom,<sup>22</sup> v ktorom opäť využil v hojnej miere aj tanečníkov zo SLUK-u. Príbeh filmu je „bilancovaním muža v zrelom veku, ktorý znovu prežíva významné okamihy svojho života,

20. Námet, scenár a réžia: Marek Ťapák, hudba: Banda, Anton Popovič, Stanislav Palúch, Jozef Broda, Nikola Parov, Jaroslav Stráňavský, Tony Gatlif, Zbigniew Namyslowski a Jan Karpiel, Peter Niňaj, Andrej Jarolín, Ferenc Kiss, Papp István „Gázsa“, choreografia: Ervín Varga, Stanislav Marišler, Ján Ševčík, Bibiana Lanczová, Adriana Pinková, videoprojekcia: Pavol Barabáš, ukážky z filmu *Tanec medzi črepinami* (M.O.M.ent production s.r.o. v koprodukcii s Rozhlasom a televíziou Slovenska, 2012), text: Daniel Hevier, foto: Matúš Lago. Premiéra 2012 .

21. Marek Ťapák (1960), herec, režisér a producent, bývalý tanečník umeleckého súboru Lúčnica.

22. *Tanec medzi črepinami*. M. O. M. ent production s.r.o., Rozhlas a televízia Slovenska, 2012. Réžia Marek Ťapák.

zhmotňuje si svoje sny a predstavy. Krehkosť lásky, sila túžby, bolesť odvrhnutia, horkosť i krása poznania, aj nerovný boj so smrťou i sebou samým lomcujú hlavným hrdinom. Silné emócie sú pretavené do temperamentných i poetických tanečných obrazov.“<sup>23</sup> Počas postprodukcie filmu sa M. Ďapák obrátil na SEUK s ponukou vytvorenia divadelnej verzie s možnosťou využitia niektorých tanečných, hudobných a obrazových fragmentov, ktoré boli použité vo filme. Dramaturgia SEUK-u sa stotožnila s Ďapákovým námetom a vzniklo divácky veľmi atraktívne predstavenie, v ktorom sa hlavnej úlohy nielen herca, ale aj tanečníka bravúrne zhostil práve M. Ďapák.

Vo vzťahu k hudobným podkladom pre playback však nastal technický a zároveň etický problém. V pôvodnej divadelnej predlohe Ďapák použil (so schválením autorov) hudobné diela, ktoré už existovali nahrané na komerčných hudobných nosičoch. Išlo o veľmi atraktívne skladby v štýle etno a world music z dielne autorov, ako sú napr. Jozef Broda, Nikola Parov, Tony Gatlif, Zbigniew Namyslowski, Jan Karpel, Ferenc Kiss, István Papp, skupina Banda a ďalších. Napokon – podobne ako pri rovnomennom filme – sa podarilo autorské práva vysporiadať. K tomu vznikli nové hudobné úpravy zohľadňujúce rozšírenie tanečnej plochy divadelného predstavenia, ktorá bola veľkorysejšia ako pri filme.

Playback v tomto predstavení bol tak predovšetkým v polohe hudobného podkladu k choreografiám. Štúdiové spracovanie nahrávok piesní a hudby k tancu umožnilo autorom vytvoriť kompozície, ktoré by komorné zostavenie hudobného telesa nezvládlo technicky ani akusticky. Znovu išlo o scénickú, podmanivú hudbu, ktorú by živá hudba mohla nahradiť len pri zmene dramaturgického plánu diela.

**65 rokov.**<sup>24</sup> Ďalším príkladom využitia playbacku je program *65 rokov*, ktorý vznikol pri príležitosti 65. výročia založenia SEUK-u. Pri jeho tvorbe a realizácii sa autori stretli s typickým problémom používania playbacku na

23. Info: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/repertoar/archivne-programy/tanec-medzi-crepinami/>>.

24. Námet a scenár Juraj Hamar, hudba Ján Cikker, Tibor Andrašovan, Juraj Farkaš, Rinaldo Oláh, Svetozár Stračina, Róbert Lakatoš, Stano Palúch, Andrej Jarolín, choreografia Juraj Kubánka, Stanislav Marišler, Ján Ševčík, Laco Cmorej, Barbora Morongová, Simona Machovičová, Peter Maťo, kostýmy SEUK, Katarína Holková, Zuzana Piešová, videoprojekcia Ján Šicko, grafický dizajn Julo Nagy, réžia Juraj Hamar, Stanislav Marišler, foto Ctibor Bachratý. Premiéra 2014.



*Choreografia Juraja Kubánku Tatranskí orli z programu 65 rokov (2014).  
Foto Ctibor Bachratý*

scéne. Tento program v sebe spája dve podoby umeleckej tvorby SLUK-u – tradíciu a súčasnosť. Tradíciu reprezentujú diela Juraja Kubánku, Jána Cikkera, Tibora Andrašovana, Juraja Farkaša, Rinalda Oláha či Svetozára Stračinu, teda autorov, ktorí vybudovali SLUK do podoby výnimočného umeleckého telesa. Súčasnnosť v programe zastupujú diela z najnovších opusov SLUK-u. Tie poznačil rukopis mladej generácie tvorcov a ich osobný, intímny vzťah k tradícií, ktorý sa snažili artikulovať v hudbe, tanci a výtvarnom prejave prostredníctvom súčasných umeleckých tendencií, ale zároveň s úctou k svojim predchodcom.

SLUK hľadá nové podoby a možnosti spracovania folklóru. Obracia sa mladých autorov, ale aj na renomovaných osobností, ktorých tvorba rezonuje najmä v kontexte iných žánrov (divadla, filmu, klasickej, džezovej a súčasnej hudby a pod.). Zároveň si ale ctí umelecký odkaz predchádzajúcich generácií. Aj preto vo svojom repertoári naďalej udržiava ako vlajkové lode aj choreografie z dôb minulých. Technické a ekonomické možnosti však v súčasnosti neumožňujú telesu, aby niektoré diela uvádzalo na scéne plnohodnotne v podobe, akú mali

pri svojom zrode. Súčasné obsadenie tzv. ľudovej hudby je osem muzikantov. Partitúry pre zásadné tanečné diela sú písané pre veľký orchester, v mnohých účinkoval aj početný spevácky zbor. SEUK v súčasnosti disponuje šesťčlennou externou speváckou skupinou. Aj to sú dôvody, ktoré vedú dramaturgiu telesa k uvádzaniu starších programových opusov s použitím playbackov – kvalitných štúdiových nahrávok orchestra SEUK-u v pôvodnom obsadení, ktoré zohľadňovalo inštrumentár autorských (skladateľských) hudobných partitúr.

***Slovenské Vianoce. Komédia o stvorení sveta a o tom, čo bolo potom.*<sup>25</sup>**

Toto predstavenie je zatiaľ posledným opusom SEUK-u. Autorský tím sa pri jeho tvorbe inšpiroval najmä slovenským ľudovým divadlom, ktoré predstavuje nenapodobiteľnú syntézu sakrálnych a profánnych tém. Tie našli svoj obraz v betlehemských hrách a tradičných obchôdkach s ľudovým divadlom tohto obdobia (Chodenie s hadom, Hra o Herodesovi, Hľadanie nocľahu, Traja králi a ďalšie). Vo všeobecnosti ide najmä o zobrazenie biblických motívov, ktoré súvisia s narodením Ježiša Krista, so zjavením betlehemskej hviezdy a s poklonou troch mudrcov „od východu“. Predstavenie má dve časti, pričom druhá časť je so sprievodom živjej ľudovej hudby a sólistov inštrumentalistov (fujara, gajdy). Prvá časť je scénickým stvárnením starozákonného príbehu o stvorení sveta. Predstavuje vysokú mieru štylizácie, v choreografii sa uplatňujú prvky súčasného telesného tanečného divadla, ktorému je prispôsobená aj štylizovaná podoba kostýmov. Tanečné kreácie sa odohrávajú na pozadí veľkoplošnej animovanej videoprojekcie, ktorá je synchronizovaná s playbackom hudobnej nahrávky.

Využitie playbacku v prvej časti opäť predstavuje možnosti využitia scénickej hudby komponovanej pre početné nástrojové obsadenie, vrátane nástrojov, ktoré sú príznačné len pre veľké ansámble (harfa, klavír). Vzhľadom k tomu, že pre predstavenie je dominantným v tomto prípade najmä vizuálny efekt (choreografia, masky, kostýmy, animácia), živá hudba by bola rušivým elementom.

25. Námet a scenár Juraj Hamar, hudba Stanislav Palúch, choreografia Ladislav Cmorej, Stanislav Marišler, Ján Blaho, kostýmy Katarína Holková, scéna Marek Hollý, videoprojekcia Ján Šicko, grafický dizajn Ďuro Balogh, pomocná réžia Juraj Hamar, Stanislav Marišler, réžia Juraj Nvota, foto Ctibor Bachratý. Premiéra 2014.





*Obráz Rajskej záhrady (anjeli, strom poznania a had) z prvej časti programu Slovenské Vianoce. Komédia o stvorení sveta a o tom, čo bolo potom (2014). Foto Ctibor Bachratý*

### **Playback a problém duševného vlastníctva**

Samostatnou kapitolou by mohla byť problematika playbacku a duševného vlastníctva, teda použitie a zneužitie playbacku (najmä pirátskych kópií) pre komerčné i nekomerčné, amatérske i profesionálne potreby. Táto problematika síce nie je v zornom poli tohto príspevku, ale na záver uvediem aspoň jeden príklad, ktorý existuje vo vzťahu k tvorbe a interpretácii programov SLUK-u. V roku 2007 vzniklo na Slovensku občianske združenie *Kubánkov sen*. Jeho zakladatelia – najmä z radov bývalých tanečníkov a spevákov SLUK-u – ho založili v úprimnej a dobrej viere ochraňovať, podporovať a rozvíjať odkaz majstra Juraja Kubánku.<sup>26</sup> Súčasťou aktivít tohto združenia sú aj vystúpenia tzv. seniorov SLUK-u. Ide najmä o fragmenty, resp. ucelené choreografie tancov, ktoré vznikli pre SLUK. Autorské práva k choreografiám patria choreografovi, autorské

26. Juraj Kubánka (\*1928), slovenský tanečník a choreograf, jeden z priekopníkov choreografie ľudového tanca na Slovensku, dlhoročný umelecký vedúci a choreograf SLUK-u (1949 – 1993). Pozri Kyseľ – Melicherová 2004.

práva hudobných úprav autorom hudby. Práva k štúdiovým nahrávkam hudby k choreografiám patria zasa SEUK-u a nemôžu byť verejne šírené bez jeho súhlasu. Je to podobné, ako keby amatérska tanečná skupina nacvičila program írskych tancov, ktoré by na verejnosti predvádzali na nahrávky hudby populárnej írskej skupiny Riverdance. Navyše takéto použitie hudby, ktorá bola pôvodne komponovaná pre profesionálne tanečné teleso (SEUK), nespochybniteľne deformuje obraz o skutočných umeleckých zámeroch autorov a je dokladom neetického prístupu k ich tvorbe.<sup>27</sup>

Playback a folklór na scéne profesionálneho telesa predstavuje v súčasnosti veľmi dôležitý problém vo vzťahu k tvorbe a existencii nielen profesionálnych, ale aj amatérskych telies. Playback reprezentuje nové technické možnosti uvádzania folklóru na scéne. Ale tie predstavujú aj nové možnosti ozvučenia, resp. scénickej vizuálnej projekcie. V istých ohľadoch bude playback pri predvádzaní folklóru naďalej neakceptovaný, lebo prevažuje potreba mať na scéne živých muzikantov a spevákov, na ktorých reagujú aj tanečníci. Pre ďalší život scénického folklorizmu – najmä v podaní profesionálnych (aj nefolklórnych) telies playback je a bude stále viac nepostrádateľný.

## Internetové zdroje:

- „Archívne programy.“ Slovenský ľudový umelecký kolektív nline] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupné na: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/repertoar/archivne-programy/>>.
- „Celoštátna postupová súťaž a prehliadka folklórnych skupín Nositelia tradícií.“ *Národné osvetové centrum* [online] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky/2015/nositelia-tradicii/info>>.
- „Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov Pod Likavským hradom.“ *Národné osvetové centrum* [online] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/ludova-kultura/celostatne-prehliadky>>.
- „Propozície Šaffova ostroha 2016, celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci.“ *Národné osvetové centrum* [online] [cit. 12. 11. 2015]. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/uploads/ce/a7/cea750b17169233e0c529541e2068ca5/saffova-ostroha-2016-propozicie.pdf>>.

27. Pozri napr. záznamy tancov pôvodne vytvorených pre SEUK: Vlachiko – <<https://www.youtube.com/watch?v=B8JL—gCcEk>>; Fokoš – <<https://www.youtube.com/watch?v=ZRV4NtEcU-8>>; Pošudrák – <<https://www.youtube.com/watch?v=0QivGJQnrSg>>; Goralská trojka – <<https://www.youtube.com/watch?v=H51Q0jtG7Zg>>.

## Literatúra:

- BAUSINGER, Herman 1970: „Folklorismus“ jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality* 7, s. 217–221.
- HAMAR, Juraj 2008: Folklor v tieni scénického folklorizmu. Na margo folklórneho hnutia na Slovensku po roku 1988. *Národopisná revue* 18, s. 215–225.
- HAMAR, Juraj – SZOMOLÁNYI, Anton 2009: Dancetheater & Cinerama ako možný spôsob inscenovania folklóru. In: KAPSOVÁ, Eva – REŽNÁ, Miroslava (eds.): *O interpretácii umeleckého textu 24. Autentické a univerzálne v tvorbe a interpretácii umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 427–436.
- KYSEL, Vladimír – MELICHEROVÁ, Heda 2004: *SLUK 1949 – 2004*. Bratislava: FO ART, SLUK.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich 1982: *Folklor a folkloristika. O ľudovej slovesnosti*. Bratislava: Smena.
- ZÁLEŠÁK, Cyril 1982: *Folklorne hnutie na Slovensku. Od oslobodenia do súčasnosti*. Bratislava: Obzor.

## Playback and folklore on stage with a profesional folklore ensemble (on an example of SLUK)

Since the early days of technical possibilities of the recording of sound and its transmission on stage via electronic media, playback has become a natural part of theatre, dance, and other performances. When discussing folklore ensembles on stage –, we take it for granted that not only dancers but also singers and musicians perform live. A strict rule of performing live is also required from folklore ensembles which attend various competitions and festivals. Nevertheless, there are situations when playback on stage is accepted: this includes situations when an authentic, folk model enters a different context. It is connected to artistic production of professional ensembles, and various levels of stylization, through which such an ensemble shifts the formal, content, and technical side of their interpretation of folklore (for instance towards merging with other kinds and genres of art; or to the use of new audio-visual media). The paper focuses on the reflection of the new artistic as well as original production of the SLUK ensemble from 1995, commenting on selected performances with various uses of playback on stage. (SLUK stands for the Slovak State Traditional Dance Company).

**Key words:** Playback; folklore; Slovak State Traditional Dance Company; folklore ensembles on stage, artistic production; media; dance performance.

# POROTA – TAK TROCHU JINÉ PUBLIKUM

*Milan Tesař*

„Soutěžit v hudbě je nesmysl.“ Málokterou větu jsem za dosavadních dvacet let praxe rozhlasového hudebního redaktora slyšel tak často. Přesto se mladí i zkušenější hudebníci soutěží účastní. V tomto příspěvku pomineme ankety typu Andělů či Slavíků, tedy volbu nejlepších či nejpopulárnějších interpretů bez jejich fyzické přítomnosti před porotou či hlasujícími diváky. Zaměříme se naopak na ty okamžiky, kdy hudebník na pódiu představuje své umění hodnotícím posluchačům, tedy buď tzv. odborné porotě, nebo anonymním divákům. Soutěže patří k hudbě klasické i folklorní, k jazzu i rocku, soutěží popové hvězdičky i umělci jiných žánrů v televizních soutěžích jako SuperStar nebo Česko Slovensko má talent. Nicméně my se omezíme na folk a příbuzné žánry. Folkoví interpreti (resp. autoři) do osmácti let zkoušejí štěstí v soutěžích Brána, Dětská Porta a Folkový kvítek. Dospělým po zániku Zahrady coby největšího folkového festivalu se soutěží o Krtky zůstaly Porta,<sup>1</sup> Mohelnický dostavník,<sup>2</sup> Moravský vrabec, Houpací kuň v rámci festivalu Okolo Třeboně<sup>3</sup> nebo pečlivě promyšlený systém písňové soutěže Notování.<sup>4</sup>

1. Kompletní výsledky festivalu Porta od prvního ročníku v roce 1967 až do současnosti (včetně období „dvojkolejnosti“, kdy vedle sebe v 90. letech existovaly Porta a Inter-porta, resp. Trampská Porta) lze nalézt na příslušné stránce české *Wikipedie* – <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Porta>>.
2. Soutěž kapel před odbornou porotou (a současně i před diváky) k festivalu Mohelnický dostavník neodmyslitelně patří. Výjimkou byl 40. ročník festivalu v roce 2015, jehož součástí byla pouze soutěž mladých interpretů (do 18 let), výhradně s diváckým hlasováním.
3. Dramaturg festivalu Okolo Třeboně Pavel Barnáš stále hledá ideální tvar soutěže mladých kapel. V roce 2015 vybíralo několik desítek „navrhovatelů“ finalisty ze všech zájemců, kteří zaslali demonahrávky. Finalisté poté hráli živě v Třeboni jednak před diváky, jednak před některými z navrhovatelů, kteří sehráli roli odborné poroty. U diváků zvítězila skupina Tranzan, u odborné poroty Ateliér.
4. V soutěži Notování, která probíhá v Music City Clubu v Praze 9, hlasují diváci – nikoli však pro soutěžící kapely, ale pro jednotlivé písně. Body pro písně se počítají a vítězem se stává skupina, která za své písně obdrží v součtu nejvíc hlasů. Soutěž probíhá od podzimu do jara a je třístupňová – základní kola, semifinále a finále. Kromě hlasování diváků rozhoduje o celkovém vítězi také Rada Notování, tedy odborná porota. Každý ročník soutěže může mít tedy dva vítěze – v případě, že se Rada Notování s diváky neshodne.

Pro někoho je podobná soutěž výtahem na výsluní po mnoha letech marných pokusů – vzpomeňme příklad Petra Bendeho,<sup>5</sup> který se před úspěchem na televizních obrazovkách marně pokoušel prorazit v rámci Porty, nebo Pavla Helana, kterého do povědomí nedostalo vítězství v celostátní soutěži písničkářů na Zahradě, ale až umístění ve finále televizní soutěže Česko Slovensko má talent. Pro většinu úspěšných muzikantů a zpěváků však vítězství či úspěch v (jakékoli) soutěži neznamená nutně znásobení počtu koncertů či výše honorářů. K tomu všemu je zapotřebí také vytrvalost, další práce na sobě a především štěstí. Vítězství na Portě či Zahradě je však zajímavou položkou do kapelního životopisu na webu, může posloužit jako drobná pomoc při komunikaci s pořadateli koncertů a festivalů a dobře se vyjímá i na plakátech. I proto se další a další jednotlivci a soubory do soutěží hlásí. Dalším důvodem může být samotná snaha zahrát si na více či méně prestižním festivalu (bez přihlášení do soutěže si méně známý umělec na podobném festivalu zpravidla nezahraje). V neposlední řadě jsou pak soutěže zajímavé proto, že se kolem nich shromažďuje specifické publikum. Co na tom, že některá oblastní kola Porty téměř nenavštěvují běžní diváci. Člověk tam může narazit na dramaturgy místních rádií či hudebních klubů a také na další muzikanty. Na pódiu sice odehraje pouhé tři soutěžní písně, ale pod pódiem se vzápětí může začít rozvíjet zajímavá spolupráce.

Posuzování písní či hudby na soutěžích probíhá zpravidla na dvou osách – na ose *estetické* (hodnocení odborné poroty, ať už je kritériem kvalita interpretace, originalita či básnická kvalita textů) a na ose *extatické* (hlasování diváků – kdo se jim nejvíc líbí, kdo je nejoblíbenější, kdo má v sále nejvíc fanoušků). Díky propojení a konkurenci těchto dvou kritérií tak mají šanci zaujmout jak náročnější projekty, tak muzikanti populárnějšího charakteru. Naopak téměř se při podobných soutěžích nepočítá hodnocením na ose *etické*, které by více než formu hodnotilo obsah písní (především textů). Jednou z výjimek je udílení ceny „Za souznění hudby s přírodou“ na festivalu Mohelnický dostavník od roku 2013.

5. Petr Bende skončil na druhém místě v televizní soutěži Česko hledá SuperStar v roce 2005.



31. Mohelnický dostavník – porota ve složení: Miloš Dvořáček, Pavel Žalman Lohonka, Wabi Daněk, Milan Tesař, Petr Čechák. Foto Jiří Tobola 2005

Kombinace diváckého a odborného hodnocení může mít několik různých podob – od souběžného hodnocení porotou a publikem na Portě či v soutěži Notování až po dvoustupňový model někdejší soutěže o Krtky na Zahradě. Tam z přihlášených kapel vybíral dramaturg – v roli odborného porotce – finalisty, mezi nimiž pak hlasováním o vítězi rozhodovali diváci.

Cílem tohoto příspěvku je postihnout vztah soutěžících hudebníků k porotě coby specifickému publiku. Hraní pro porotu – nebo někdy porotě navzdory – je totiž zvláštním fenoménem, který se liší jak od běžného koncertního vystoupení, tak od spontánního muzicírování pod pódiem. Volba soutěžního repertoáru, snaha zaujmout i jinak než hudbou samotnou, potřeba „zhustit“ celý repertoár do několika málo soutěžních písní – to vše si vyžaduje jiné komunikační a umělecké schopnosti než běžné koncertování. Zdrojem pro následující závěry jsou rozhovory autora příspěvku s dvanácti zástupci kapel a jednotlivci, kteří se v letech 2014 a 2015 účastnili – úspěšně či bez úspěchu – folkových soutěží jako Porta, Mohelnický dostavník, Moravský vrabec či Folkový kvítek.

Respondenti měli odpovědět na otázku „Vnímáte porotu jako specifické publikum?“ a byli vyzváni, aby připojili cokoli k tématu, co považují za podstatné. Cílem rozhovorů bylo tedy mimo jiné zjistit, která témata v souvislosti se soutěžemi a porotami jednotlivé respondenty napadnou spontánně.

Jedna z tezí, které se v odpovědích objevovaly nejčastěji, byla: **Názor porotce má velkou váhu** (čtyři z dvanácti respondentů). Dále se vyskytoval spontánní souhlas s tvrzením, že **porota je specifické, „jiné“ publikum**. Přitom pět z dvanácti respondentů si vůbec nezjišťuje, kdo v porotě zasedá, případně se o to zajímá pouze *ex post*. Velkou váhu přikládali složení poroty pouze dva respondenti. Dvakrát se v odpovědích objevilo konstatování, že dotyčného zajímá především **názor jednoho konkrétního porotce**.

Že soutěžící přikládají porotě relativně velkou váhu, je pochopitelné – znát názor odborníků může být jedním z legitimních důvodů, proč se do soutěže vůbec hlásit. „Víme, že většina lidí, kteří před námi sedí, se dlouhou dobu muzice věnuje a spouště věcem hudebním i nehudebním, mnohem lépe rozumí,“ říkají například členové mladé brněnské skupiny Ateliér. Podobně znojemská skupina Mosty soudí: „Porota je opravdu jiné publikum, protože snáze rozpozná případné intonační či rytmické chyby, kterých si běžné publikum většinou ani nevšimne.“

Ostravská skupina Marod naopak přiznává, že se při soutěžích zaměřuje především na přízeň diváků: „Názor porotců je pro nás orientační a někdy inspirující. Nikoli však směrodatný.“<sup>6</sup> Za brněnskou skupinu Kupodivu říká její kapelník Petr Šašinka: „Kdo bude v porotě, si zjišťujeme, ale spíše pro informaci. Neděláme z toho tedy závěry. Zajímá nás názor celku i jednotlivce.“ Pro Evu Jurčákovou ze skupiny Soundno je hudba sice „hlavně emocionální záležitost, nicméně názor porotce má pro nás velkou váhu proto, že tento odborník může pomoci šířit její hudbu mezi další lidi“.

6. Rozhovor se skupinou Marod proběhl v červenci 2015, předtím, než kapela odjela do USA soutěžit ve světovém finále talentové soutěže World Championship of Performing Arts. Tam ostravská rodinná skupina soutěžila před porotou v pěti kategoriích a ze všech si domů přivezla medaile – jednu stříbrnou a čtyři bronzové. Srov. rozhovor s kapelníkem skupiny Marod Reném Matláškem, premiéra 16. 9. 2015 v 19.15; audio dostupné z: <<http://www.proglas.cz/detail-poradu/2015-09-16-19-15.html>>.





34. Mohelnický dostavník – porota ve složení: Pavel Žalman Lohonka, Miloš Dvořáček, Wabi Daněk, František Linhárek, Milan Tesař. Foto Matina Pauerová 2008

Štěpán Hulc ze skupiny Nebeztebe soudí: „Málokdo má sám dost odstupu a soudnosti v tom, co právě dělá. Názor porotců pak nabývá na důležitosti. Dá se přirovnat k názoru výtvarného kritika – jde o poučeného diváka a leckdy o kolegu. Proto je podstatný.“ Názor Jana Fice z bluesové skupiny The Weathermakers: „Pokud jsme v porotě zaznamenali někoho, koho známe, samozřejmě nás to potěšilo a svým způsobem i povzbudilo. Ale o neznámých členech poroty si nic nezjišťujeme a celkově se porotu snažíme nevnímat. Chceme hrát pro lidi jako na koncertech, a ne na efekt.“ Na názor známého porotce dá i písničkář Ondřej Herzán: „Dám na názor některého z porotců, kterého znám z jeho dalších hudebně kulturních aktivit a jehož soudu si vážím, i když s ním nemusím zcela souhlasit.“

Vytýkají-li respondenti něco konkrétního porotě, je to **absence komunikace se soutěžícími**. „Vystoupení před porotou potřebujete, pokud se chcete posunout s jakoukoli kapelou vpřed z úrovně, na které vystupujete. Platí to ovšem jen v případě, že je porota na požádání ochotná prodiskutovat vystoupení a ne jen pronést verdikt umístění. Jinak jde

jen o určitý efekt zviditelnění kapely,“ soudí Štěpán Hulc (Nebeztebe).<sup>7</sup> Podobně skupina Mosty po jihomoravském kole Porty 2015 uvedla: „Chybějící zpětná vazba od poroty nás mrzela o to víc, že jsme neměli ani možnost se s porotou trochu blíže osobně seznámit.“ Písníčkářka Kaczi, vítězka moravsko-slezského kola Porty v roce 2015, soudí podobně: „Užitečná by byla přímá zpětná vazba také od poroty, věřím, že by to nám soutěžícím pomohlo, co zlepšovat, na co se zaměřit, bohužel jsem se s tím u soutěží doposud nesetkala.“ „Názor porotců by mě samozřejmě velice zajímal,“ říká umělkyně Hana Fatamorgana po jihomoravském kole Porty 2015, „ale na individuální zpětnou vazbu se nedostalo.“

S přípravou na soutěž coby specifický typ komunikace mezi interpretem a publikem (včetně porotců) souvisí i pečlivá dramaturgie soutěžního vystoupení. Na folkových soutěžích se obvykle hrají pouze tři až čtyři písně, což je pochopitelně velký rozdíl i oproti zkráceným festivalovým vystoupením. Mezi respondenty se opakovaně objevovalo tvrzení, že **nad dramaturgií přemýšlejí** (tři z dvanácti) a **písně vybírají s přihlédnutím k typu/žánru soutěže** (čtyři z dvanácti).

Petr Šašinka ze skupiny Kupodivu vysvětluje: „Zamýšlíme se nad dramaturgií soutěžních písní jako celku a zařazujeme písně, které jsou silné samostatně, ale zároveň fungují jako celek.“ Skupina Nautica<sup>8</sup> říká: „Písníčky jsme se vždy snažili vybrat hlavně podle typu soutěže. Jelikož nejsme úplně klasická folková kapela, vybírali jsme spíše folkovější věci, u kterých jsme předpokládali, že by je porota chtěla slyšet. Několikrát jsme pozměnili i aranže písníčky, třeba na úkor bicí soupravy, kterou jsme nahradili cajónem.“ Naopak skupina The Weathermakers, která se účastní folkových i bluesových soutěží, má následující taktiku: „Protože nehrajeme klasické blues, jak si je české publikum představuje, a přesahujeme do jiných žánrů, důkladně promyšlíme výběr písní, aby alespoň přibližně obsáhly náš stylový rozptyl.“ Znojemská skupina

7. Štěpán Hulc ze skupiny Nebeztebe patří mezi hudebníky, kteří s členy poroty prostřednictvím internetu o svém výkonu diskutuje i po skončení soutěže.
8. Skupinu Nautica tvoří členové do osmnácti let. Jako jediná z těch, s nimiž jsme vedli rozhovory pro čely tohoto článku, se tedy účastní soutěží pro mladé umělce. Je dvojnásobným vítězem Dětské Porty a Folkového kvítku a v roce 2013 vyhrála soutěž dětských talentů v České televizi Zlatý oříšek.

Mosty, která se věnuje zpěvu a cappella, volí tuto strategii: „Snažíme se vybrat ty nejlepší, nejzajímavější skladby, o kterých si myslíme, že zaujmou jak diváky, tak porotu.“ S nadhledem – a s narážkou na své dosavadní soutěžní neúspěchy – hovoří Neznámý písničkář Vít Šujan<sup>9</sup> jako zástupce manželského dua Two Ksichties: „Vycházíme z toho, že většina porotců o nás v životě neslyšela, a tak program (evidentně chybně) stavíme většinou tak, aby zahrnoval co nejširší záběr toho, co hráváme s ohledem na (námi předpokládaný) žánrový charakter akce (což je asi další chyba).“

Zatímco promyšlenou dramaturgií i obeznámením se se složením poroty mohou soutěžící předem pracovat na svém potenciálním úspěchu, při soutěžích hrají roli i nevídané faktory. Tím, který se v odpovědích objevil opakovaně, je **tréma**. Eva Jurčáková (Soundno) přiznává: „Určitě cítím rozdíl mezi vystoupením před naším publikem a publikem odborným. I když se snažím opakovat si stále dokola, že hrajeme vždy pro lidi a že je jedno, jací ti lidé jsou, dostaví se před příchodem na pódium, které sleduje porota, příznaky trémy, což můj výkon komplikuje.“ Skupina Ateliér hovoří spíše o **stresu** než trémě: „Soutěž je pro nás mnohdy stresující, protože se vše odehraje tak rychle, že si ani nestihneme to nádherné hudební i přátelské souznění užít.“ Mimochodem skupina Ateliér jako jediná mezi svými strategiemi, jak porotu zaujmout, zmínila **dress code**: „Domluvíme se na společném oblečení, protože jak se říká, co nenaženeme dobrou hudbou, musíme nahnat dobrým vzhledem.“

Úspěchem nemusí být pouze vítězství či postup do dalšího kola soutěže. Jednotliví respondenti spontánně uváděli i jiné druhy motivace. Takovou motivací může být **sebezdokonalení**. Štěpán Hulc za skupinu Nebeztebe říká: „Dle mého soudu je pro kapelu jakákoli soutěž motivací dotáhnout část repertoáru na vyšší úroveň. Probere skupinu z koncertního standardu, nasměruje ji k bližšímu soustředění se na konkrétní místa písní a dramaturgii a ukáže výsledky.“ Dodává však:

9. Vít Šujan, mimo jiné kontrabasista a divadelní herec, používá pro svá písničkářská vystoupení zkratku NpVŠ a pseudonym Neznámý písničkář Vít Šujan. Duo Two Ksichties tvoří se svou manželkou Kateřinou Šujanovou.

„Máme s Nebeztebe zajímavou zkušenost, že když jsme vyhráli oblastní kolo Porty v roce 2013, většina kapel, co se umístily na nižších pozicích, na základě této soutěže později vystupovala na jiných festivalech, a my nikoli. Soutěž, byť vyhraná, sama o sobě není zárukou ničeho.“ A takovým úspěchem může být i **pozvání** od pořadatelů či dramaturgů z jiných festivalů a institucí, kteří jsou soutěžnímu vystoupení přítomní. Hana Fatamorgana považuje za největší úspěch své premiérové účasti v oblastním kole Porty, že dostala pozvání na jiný festival (Hradecký slunovrat) a do živého vysílání Radia Proglas. „To mi přijde mnohem lepší než se dostat do finále Porty, kde (jak jsem vyrozuměla z diskusí na Facebooku) má úspěch spíše kotlíkářská odnož folku,“ dodává s tím, že Porta, „soutěž s tak dlouhou tradicí – by mohla mít větší potenciál a mohla by si jí daleko více všímat média“.

I když tedy hudebníci při formálních i neformálních rozhovorech často tvrdí, že „v hudbě se soutěžit nedá“, do soutěží se zvláště na počátku své dráhy ochotně hlásí. Jejich cílem přitom zdaleka není pouze porovnání úrovně s kolegy, ale spíše možnost zahrát si na prestižním festivalu, prezentovat se v médiích, zaujmout dramaturgy a pořadatele jiných akcí. Důležitou motivací je také dozvědět se názor odborníků. Analýza složení odborných porot – zvláště v propracovaném systému oblastních kol, semifinále a finále Porty – by tento krátký příspěvek doplnila o jiný úhel pohledu. Bylo by zajímavé sledovat, podle jakých kritérií pořadatelé jednotlivých kol porotce vybírají: zda dávají přednost aktivním hudebníkům, nebo publicistům a dalším „nehrajícím“ odborníkům; zda se snaží volbou poroty držet čistotu „portovního“ žánru, nebo raději zvou specialisty na různé hudební styly. To vše totiž výsledky soutěží ovlivňuje minimálně stejně jako kvalita repertoáru a interpretace soutěžících skupin.

## **Prameny:**

E-mailová korespondence autora příspěvku s hudebníky.

## **Rather a different audience: the Jury**

Various music genres are linked to all kinds of contests, whether specific ones, or festival contests. The paper focuses on the motivations and strategies of modern folk music bands and musicians, who decided to take part in a contest and present their art in front of a jury of professionals. The author has interviewed twelve young Czech bands and soloists in order to know what they consider a benefit in taking part in a contest, how they practise or rehearse for their presentation, how they perceive a jury in the role of a different audience, and what they find missing or disagree with within a jury's verdict. The answers show that winning it is not always the main reason for entering a folk music contest. Bands and musicians also go there just for a plain comparison with the others, they want to hear the opinion of professionals, and they hope to get in touch with festival directors and promoters. What they see as a drawback is the frequent lack of communication between a jury and contestants.

**Key words:** Czech modern folk music; jury; contest; assessing musical performance and music; the Porta festival; the Mohelnický dostavník festival; the Zahrada festival.

# LOMAXOVA KLÁDA: NĚKOLIK PŘÍKLADŮ PREZENTACE AMERICKÉ LIDOVÉ HUDBY

*Jan Sobotka*

Ne každý je tak sebedbalý, aby si k nácviку vystoupení na scéně, konkrétně v londýnské Royal Albert Hall, postavil doma – tedy za scénou – místo mikrofonu smeták, jako to svého času učinila rodina Cooperova ze Sussexu,<sup>1</sup> nicméně je asi všeobecně žádoucí, aby distance mezi hudbou na scéně a hudbou mimo scénu byla tak malá, jak jen to okolnosti dovolují. Ve hře je vždy mnoho proměnných: umělec může být introvert zpívající si v podstatě jen pro sebe, může být zvyklý suverénně ovládat své lokální publikum nebo být protřelým bavičem, třeba více, než je zdrávo. Publikum pak může být zcela nepřipravené, ale vnímavé, ale může také mít leccaká nemístná očekávání. Situace se mění s časem i prostorem, případ od případu, jak ukazuje několik různých zkušeností z prostředí tradičního černošské hudby a jejího revivalu v 60. letech 20. století, samozřejmě v nejednom aspektu odlišném například od naší scény folklorní i folkové.

Jako první lidový hudebník uvedený na scénu rodícího se revivalu byl osobitý songster Leadbelly (Huddie William Ledbetter 1888–1949) anoncován v tisku titulkem *Zmizerného negra dobrým pěvcem* a fotografií rukou na kytarovém hmatníku s popiskou „*Tyto ruce kdysi zabíjely*“ (Robinson – Reynolds 2008: 101) a v kostýmu trestance či česáče bavlny pak koncertoval před svrchovaně kultivovaným obecnstvem – popiska vycházela ze skutečnosti, že byl opakovaně odsouzen za zabití. Takto jej v roce 1935 uvedl na scénu John A. Lomax (1867–1948); když se pak jejich cesty dramaticky rozešly, ujal se nespoutaného songstera Alan Lomax junior (1915–2002) a obsadil jej do poněkud pozměněné role trpícího černého soudruha pozvedajícího hlas proti buržoazii.<sup>2</sup> Jakkoliv

1. CD *World Library of Folk and Primitive Music. England*. Rounder Records, 1998. Booklet, s. [6].

2. Srov. jeho *The Burgeois Blues*. K problematice autorství viz <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Bourgeois\\_Blues](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bourgeois_Blues)> (cit. 22. 11. 2015).

se nám může zdát jeden případ takové stylizace nepatřičnější než druhý, je třeba si říci, že pokud by bylo vše ponecháno na Leadbellym, koncertoval by nejspíše v obleku právě módního střihu i barvy a jeho repertoár by sestával z čerstvých šlágrů. A dost možná – vzhledem k jeho zásadní roli v historii folkového revivalu – bychom do Náměšti nad Oslavou jezdili na nějaké docela jinak *folkové* prázdniny. Nebo taky na žádné.

Ani třicet let poté, kdy se s nastupujícími 60. lety obecnostvo radikálně proměnilo, nemusela být situace vždy jednoduchá: Mississippi Johna Hurta (1892/3–1966) už nikdo do ošuntělého venkovského oblečení *za scénou* neoblékal, protože v něm prostě z domova přijel, ne nepodoben dobrotivému ladovskému vodníkovi. Producent newportského festivalu George Wein sledoval s napětím Hurtův nástup: „*Víte, tyhle večery přitáhly sedmnáct, osmnáct tisíc lidí. A pokud jste se jim nelíbili, neváhali vám to dát najevo. Stál jsem po straně podia a díval se na ten dav, a pak kouknul přes scénu do kulis, [...] a tam stál ten malej černoch v pracovních šatech a buřince. A už měl s tou dřevěnou kytarou jít na podium a já si říkal: Tak tohle bude ošklivý. Ti ho zničí! Sežerou ho zaživa. A pak Johna ohlásili a on vyšel ven, bylo to, jako by byl doma na zápraží. Jako by byl v houpací židli. S první písničkou je úplně umlčel. A po dvou písničkách je měl v hrsti. Zamilovali si ho. A když skončil, všichni byli na nohou a nechtěli ho nechat jít. Nechtěli ho nechat jít. Byla to ta nejúžasnější věc, kterou jsem kdy viděl. Dokázal, aby si ho jeden každý z těch sedmnácti tisíc lidí zamiloval.*“ (Cushing 2014: 74)<sup>3</sup>

To byl ovšem mimořádně šťastný případ prakticky nulové distance, kdy zkrátka stačilo umělce jen posadit před mikrofon. Podobně musel působit texaský songster Mance Lipscomb (1895–1976), který pak poskytl obsáhlé paměti, z nichž je patrné, že poté, co hrát celý život sousedům na zápraží, nanejvýše na lokálních tancovačkách, se naráz ocitl před čtyřmi tisícovkami diváků velmi odlišné sociální kategorie. A to už zase tak jednoduché nebylo: „*Koukalo mi tam do vobličej je jednaštyřcet tisíc [ve skutečnosti stovek] lidu. Teda nekoukali mi přímo do vobličej, páč sem měl sklopenou hlavu, klobouk dólu přes voči. A nikdy sem se*

3. Tento a další texty v článku přeložil z angličtiny autor příspěvku.



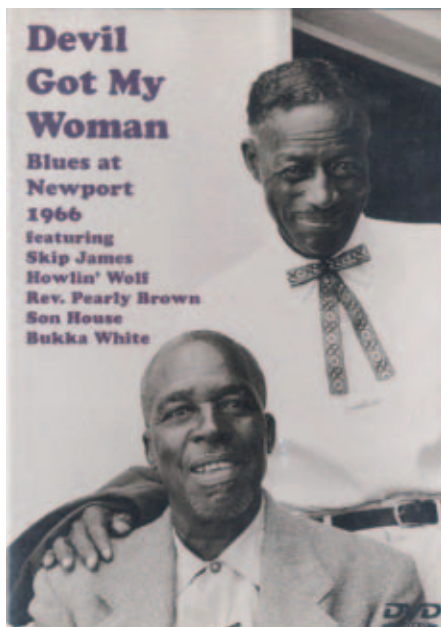
*nepodíval nahóru, páč sem se celej klepal. Jako malej kluk, když má vylézt na jeviště a vodříkat nějakej proslov.“ (Alyn 1994: 416) Když pak Lipscomb na žádost z publika hrál píseň *Siroty to maj těžký, když jim umře máti*, zjistil, že za ním stojí policejní ostraha: „Tak sem se vohlíd a povídám si: ‚Ojoj, a teď už mě jistojistě zavrou.‘ Von povídá: ‚Lipscombe!‘ A já říkám: ‚Ano, pane?‘ Povídá: ‚Musíš toho nechat.‘ Já říkám: ‚Jako čeho?‘ Povídá: ‚Musíš přestat hrát tuhle smutnou písničku. Podívej se na diváky. [...] Všichni jsou úplně hotoví. Nevidíš, že všichni brečej a naříkaj a vyváděj?‘“ (Alyn 1994: 421)*

Legendární Eddie Son House (1902–1988) byl – slovy pamětníka – „prvoligový“ alkoholik, který neměl doma ani kytaru a navíc svůj repertoár za dlouhá léta prakticky zapomněl. Bylo tedy třeba na něm za scénou trochu zapracovat, čehož se ujal mladičký Alan Christie Wilson (1943–1970), později známý z kapely Canned Heat: „*Wilson třeba začal lektví slovy: Ve třicátém roce jste hrál ‚My Black Mama‘ takhle. Přehrál tu písničku Houseovi, který pozorně sledoval jeho ruce. A pak, když v jednačtyřicátém přišel Alan Lomax a nahrával vás, tak jste ji hrál zase takhle. House vykřikl: Jo! Jo! To je ono! Už si začínám vzpomínat...‘*“ (Davis 1998: 43)

Méně sympatické okolnosti provázely výběr Son Houseova nástroje: Když mu chtěli koupit kytaru, natáhl se po červené kytarě se třemi snímači, ale jak víme z četných nahrávek, fotografií i filmů, nakonec na scéně vždy vystupoval s celokovovým archaickým Nationalem, který ovšem tehdy za scénou v obchodě nejprve odmítl jako starý krám (Beaumont 2011: 137). Jak uvádí Phil Spiro (\*1940), on a stejně tak i John Fahey (1939–2001) se v této věci dopustili dosti vážného zásahu, když vybavili staré kytaristy (Son House a Bookera T. Whitea, 1909–1977) právě těmito v podstatě nepatřičnými nástroji a nechtěně tak dali vzniknout zavádějícímu, velmi houževnatému stereotypu (Cushing 2014: 268).

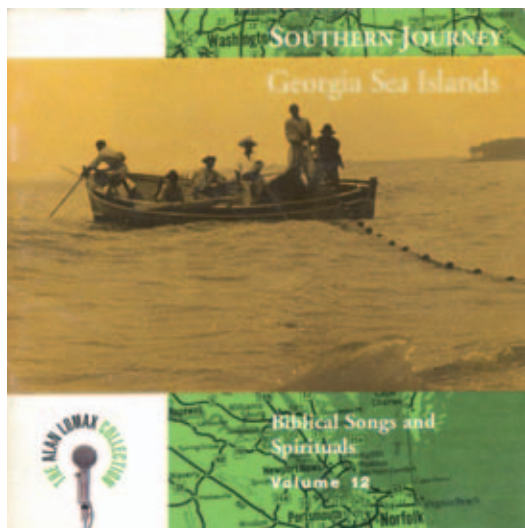
Samozřejmě takováto příprava umělce pro scénu představuje mezní polohu, dále už máme co do činění s přímou intervencí režie. Scénická prezentace folkloru se u nás na scéně často řeší aplikací stylizovaných rekvizit výrazně neškodnějších než jejich předlohy za scénou, ale Alan Lomax neváhal a dal na newportský festival v roce 1965 přitáhnout poctivý kmen stromu a na scéně jej – po pečlivé zvukové zkoušce –

*Devil Got My Woman. Blues  
at Newport 1966.*  
DVD Vestapol, 2001



opravdoví trestanci opracovávali s příslušnou písní na rtech, přičemž málem sekerami přesešli hlavní kabel. Je příznačnou ironií, že v kontextu folkového festivalu byla i Lomaxova kláda chápána jako přespříliš akademická záležitost – míra autenticity byla v dané chvíli určována zcela odlišnými parametry.

Lomax ovšem byl v těchto věcech notně ostřílený. Již dříve, při nahrávání na Georgia Sea Islands, dal například dohromady smíšenou sestavu sestávající z místních černošských zpěváků reprezentujících velmi zachovalou podobu afroamerického folkloru, bílé a černé muzikanty z kontinentu a zpěváka ze sousedních ostrovů – to vše za účelem vytvoření autentického soundu pro film o koloniálním městě Williamsburgu. Na dochovaných nahrávkách slyšíme terénní nahrávku skupiny A místních zpěváků z roku 1959, pak skupinu B z nahrávání hudby pro film, tvořenou týmiž zpěváky spolu s přizvanými Hobartem Smithem (1897–1965) z Blue Ridge Mountain a Natem Rahmingsem



*Georgia Sea Islands. Biblical Songs and Spirituals. Southern Journey vol. 12.*  
CD Rounder Records, 1998

z Miami a Edem Youngem z Mississippské vrchoviny – tedy v podstatě jakési pokusné myši různé barvy srsti, pochytnané na velmi vzdálených polích a zavřené do společné klece. Po natáčení se ale tito muzikanti, označení jako skupina C, dali do společného spontánního muzicírování a svým způsobem se z polohy na scéně vrátili zpět za scénu, takříkajíc sami k sobě.<sup>4</sup>

Mistrovským Lomaxovým dílem pak byl záznam večírku, který za scénou newportského festivalu uspořádal (a zachytil pro filmový dokument) v roce 1966 se shromážděnými bluesovými hvězdami Howlin' Wolfem (Chester Burnett 1910–1976), Son Housem, Skipem Jamesem (1902–1969), Bukka Whitem a dalšími.<sup>5</sup> V milionářském prostředí přímořských lázní vytvořil cosi na způsob mississippského

4. Srov. CD *Georgia Sea Islands. Biblical Songs and Spirituals. Southern Journey vol. 12.* Rounder Records, 1998 a CD *Earliest Times. Georgia Sea Islands Songs for Everyday Living. Southern Journey vol. 13.* Rounder Records, 1998.

5. Srov. DVD *Devil Got My Woman. Blues at Newport 1966.* Vestapol.

*Earliest Times.*  
*Georgia Sea Islands*  
*Songs for Everyday*  
*Living. Southern*  
*Journey vol. 13.*  
 CD Rounder Records,  
 1998



*juke jointu* se všim všudy, včetně spontánně doutnajícího osobního konfliktu mezi Housem a Wolfem.

Je samozřejmě otázkou, jak podobné snahy uměle překlenout vzdálenost mezi světem *za scénou* a *na scéně* hodnotit. Námitky by se pár našlo, ale jedno mají všechny výše uvedené příklady společné: navzdory nejružnějším manipulacím byly výsledky vždy překvapivě přesvědčivé. Což ovšem nehovoří ani tak ve prospěch podobných experimentů, jako spíše svědčí o mimořádně vitálních hudebních tradicích a kromobyčejné síle talentu uvedených interpretů.

## **Prameny a literatura:**

- Alyn, Glen 1994: *I Say Me for a Parable. The Oral Autobiography of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. New York: Da Capo Press.
- Beaumont, Daniel 2011: *Preachin' the Blues. Life & Times of Son House*. New York: Oxford University Press.
- Cushing, Steve 2014: *Pioneers of the Blues Revival*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press.
- Davis, Rebecca 1998: Child is Father to the Man: How Al Wilson Taught Son House How to Play. *Blue Access*, č. 35 (Fall), s. 41–43.
- Devil Got My Woman. Blues at Newport 1966*. DVD Vestapol, 2001.
- Earliest Times. Georgia Sea Islands Songs for Everyday Living. Southern Journey vol. 13*. CD Rounder Records, 1998.
- Georgia Sea Islands. Biblical Songs and Spirituals. Southern Journey vol. 12*. CD Rounder Records, 1998.
- Robinson, Tiny – Reynolds, John 2008 (eds.): *Lead Belly. A Life in Pictures*. Göttingen: Steidl.
- World Library of Folk and Primitive Music – Volume 1: England*. CD. Rounder Records, 1998.

## **Lomax's log: Selected examples of presenting American folk music**

In the 1930s and 40s, when the blues and other American folk music was presented outside its natural environment for the first time, a certain stylization was obviously necessary, which today can be seen as an almost insulting manipulation. Later on, in the 1960s, the blues was presented on stage almost without any problems; only the increasing size of the audience (at festivals) could be controversial, as well as situations when the folk artist simply forgot most of his or her repertoire and instrumental skills. Promoters also presented the blues through the use of various stage devices, when they aimed to reconstruct an authentic situation in which the blues was sung. While Alan Lomax had a group of real inmates with axes cutting a log to the rhythm of the song on stage, some other promoters came up with vague or non-existent situations in their attempt to present the Colonial times or a rough atmosphere of a Delta juke joint (which was made up in an East Coast millionaire's resort for a film documentary). There is always the question of the validity of such experiments, but after all these examples were all obviously successful, at least on an artistic level, and even accepted by the performers themselves.

**Key words:** The blues; folk revival; stage presentation; manipulation; authenticity; experiments.

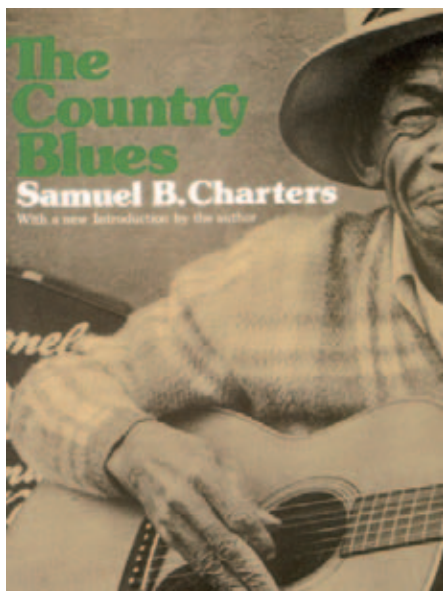
# TŘI NARUŠITELÉ VYŠLAPANÝCH CEST: SAM CHARTERS A JEHO CESTY ZA BLUES, MERCEDES SOSA A JEJÍ ZAKAZOVANÉ PÍSNĚ A GARÁŽOVÝ HIT LOUIE LOUIE V HLEDÁČKU FBI

*Petr Dorůžka*

Zatímco dění na hudební scéně plní stránky mainstreamových médií, pohyby v zákulisí pronikají na veřejnost s velkým zpožděním. Pokud zkoumáme, jak spolu obojí souvisí, měli bychom nejprve definovat co oním „zákulisím“ myslíme. Nejsou to jen vztahy mezi hudebníky a jejich producenty či manažery, ale i politické či sociální konflikty, stejně jako např. činnost hudebních folkloristů a sběratelů písní, kteří ve 20. století mnohokrát předurčili budoucí hudební trendy.

Jako první z celkem tří žánrově vyhraněných příkladů uvedme život amerického hudebního badatele **Sama Charterse** (1929–2015),<sup>1</sup> který do hudební historie vstoupil především svojí knihou *The Country Blues* (1959). Pokusme se Charterse zařadit do širšího kontextu. Klasické blues, unikátní styl americké hudební historie, by neexistovalo bez talentu několika generací černošských bluesmanů. Neméně důležitou roli ale sehrála i houževnatá práce hrstky bělošských znalců, producentů a muzikologů. Jednou z klíčových postav byl právě Sam Charters, jehož kniha a souběžně vydaná LP kompilace *The Country Blues* pomohly roku 1959 obnovit zájem o akustickou formu blues, která tehdy díky elektrickým kytarám upadala v zapomnutí. Díky Chartersovi pronikly později archaické bluesové skladby na alba Grateful Dead a ovlivnily takové osobnosti jako Ry Cooder či Taj Mahal (Rohter 2015). Charters byl muž mnoha talentů: produkoval psychedelickou kalifornskou skupinu Country Joe & the Fish, vedle hudebních publikací psal i poezii a vydal dvě knížky se svojí ženou, která byla specialistkou na literaturu beat generation. V 70. letech se přestěhoval do Švédska,

1. Srov. heslo „Samuel Charters.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Charters](https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Charters)>.



Obálka publikace  
*The Country Blues* (1959)

kde v baru objevil legendárního kubánského pianistu Bebo Valdese a přičinil se o jeho comeback (Boyd 2015). Ten nakonec vedl k ceně Grammy i k hudebnímu filmu *Chico Y Rita*, který mapuje kubánskou hudbu v době blokády. O své sběratelské práci Charters skromně tvrdil, že to je jen způsob boje proti rasismu.

Vraťme se k Chartersovým bluesovým nahrávkám, pořizovaným v terénu na jihu Spojených států amerických. Byly to překvapivě dobrodružné a nevypočitatelné expedice, často doslova detektivní pátrání, tedy opak idylické představy o pečlivě naplánované práci univerzitního profesora. Charters tyto zážitky popisuje v rozhovorech v knize *Pioneers of the Blues Revival* (Cushing 2014). Podobně jako před ním Alan Lomax<sup>2</sup> nenahrával jen v USA, ale i v Irsku a Skotsku, a přitom si vydělával těmi nejpodivnějšími zaměstnáními – rámoval např. obrazy. Na jedné expedici cestoval tři dny autobusem z Kalifornie

2. K tomu viz Cohen 2003.



Obálka publikace  
*Pioneers of the Blues Revival* (2014)



do New Orleansu a tehdy se rozhodl, že najde a natočí Lightnin' Hopkins, který jako kytarista ovlivnil později řadu rockových hráčů a při svém pozdějším comebacku vystoupil například vedle Joan Baezové a Peta Seegera v Carnegie Hall.<sup>3</sup> V 50. letech ale podle Charterse propadl hazardu, a protože žil na okraji zákona, nebylo vůbec snadné ho vystopovat – jakákoli pozornost ze strany bělochů mohla být propojena se zájmem policie. Charters nakonec v Houstonu, Hopkinsově domovském městě, našel jeho sestru, a když pak jel autem a zastavil na červenou, přímo vedle něj zastavilo druhé auto, které řídil muž v tmavých brýlích a oslovil ho. Byl to Lightnin' Hopkins osobně, který se tehdy dovítí, že s ním někdo chce natočit desku a že z toho budou peníze. Paradoxní bylo, že Hopkins tehdy neměl kytaru, a Charters mu dojednal zapůjčení. Nástroj měl ale jednu strunu

3. Srov. heslo „Lightnin’ Hopkins“ in *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin%27\\_Hopkins](https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin%27_Hopkins)>.



*LP East–West skupiny  
Paul Butterfield  
Blues Band.  
Elektra 1966*

přetrženou. Nahrávání proběhlo v pokoji, který měl Hopkins pronajatý a který byl našťěstí v tiché ulici. Na studio nebyly peníze. Malý pokoj měl spoustu závěsů, takže akustika byla v pořádku. Charters na natáčení koupil Hopkinsovi půl litrovku ginu. Hopkins seděl na židli, Charters na posteli a mikrofon držel v ruce tak, aby podle hlasitosti zpěvu reguloval vzdálenost, při sólu naopak mikrofon přiblížil ke kytáře. To trvalo tři hodiny. Charters Hopkinsovi nabídl všechnu hotovost, co měl – dvě stě dolarů – a požádal ho, ať si vzpomene i na starší písně. K tomu vysvětluje: „Měli jsme dost ginu na to, aby mu to osvěžilo paměť, ale ne zas tolik, aby upadl do sentimentální opilosti, jako při pozdějších příležitostech, kdy bylo k dispozici víc peněz“. (Cushing 2014: 42–43)

Trochu jiná situace byla, když Charters natáčel v bluesových klubech v Chicagu, kam v 60. letech chodilo výhradně černošské publikum a přítomnost bělocha v sále tehdy budila silné podezření. Rasové křivdy byly v živé paměti, a když do černošské čtvrti zabloudil nějaký běloch, stal se terčem útoku. Pokud navíc seděl v bluesovém klubu, mohlo to mít podle Charterse tři možné motivace: buď to byl tajný policista sledující obchod s narkotiky, anebo drogový dealer, anebo hledal sex. Charters si vymyslel jednoduchý trik: rozložil na svůj stůl bluesová

Track listing [\[edit\]](#)

| Side one <a href="#">[edit]</a> |                                    |                                  |                                 |        |
|---------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|---------------------------------|--------|
| No.                             | Title                              | Writer(s)                        | Artist                          | Length |
| 1                               | "Good Time Music"                  | John Sebastian                   | The Lovin' Spoonful             | 3:08   |
| 2                               | "Almost Grown"                     | Chuck Berry                      | The Lovin' Spoonful             | 1:50   |
| 3                               | "Spoonful"                         | Willie Dixon                     | The Paul Butterfield Blues Band | 2:05   |
| 4                               | "Got the Blues"                    | Walter Jackson and Little Walter | The Paul Butterfield Blues Band | 2:02   |
| 5                               | "Don't Keep From Crying Sometimes" | Al Kooper                        | The Paul Butterfield Blues Band | 4:00   |
| 6                               | "I Want to Know"                   | G. MacLusky                      | Eric Clapton and the Powerhouse | 2:14   |
| 7                               | "Crossroads"                       | Robert Johnson                   | Eric Clapton and the Powerhouse | 2:32   |
| Side two <a href="#">[edit]</a> |                                    |                                  |                                 |        |
| No.                             | Title                              | Writer(s)                        | Artist                          | Length |
| 1                               | "Lover's Dig"                      | Paul Butterfield                 | The Paul Butterfield Blues Band | 2:35   |
| 2                               | "Good Morning Little Schoolgirl"   | Little Willie John <sup>12</sup> | The Paul Butterfield Blues Band | 2:20   |
| 3                               | "Sneaky Cat"                       | Memphis Slim                     | Eric Clapton and the Powerhouse | 3:12   |
| 4                               | "We're Live Again"                 | Duke Bartholomew, Fats Domino    | Sam Bush                        | 2:04   |
| 5                               | "Don't Believe in a Baby"          | John Sebastian                   | The Lovin' Spoonful             | 1:52   |
| 6                               | "Steasin'"                         | Jerry Lee and Mike Stoller       | The Lovin' Spoonful             | 3:13   |
| 7                               | "One More Year"                    | James Cotton                     | The Paul Butterfield Blues Band | 3:30   |

Původní vydání LP s názvem *What's Shakin'* představilo mezinárodně dosud neznámého Erica Claptona

alba, což se ukázalo jako dostatečná nápověda pro příslušníka gangu, který oblast právě kontroloval (Cushing 2014: 48).

V Chicagu se Charters roku 1964 setkal s tehdy triadvacetiletým Joe Boydem, který později jako producent zasáhl do hudebního vývoje v Anglii i Americe, objevil Pink Floyd a produkoval první nahrávky Erica Claptona. Boyd vzpomíná: „Sam mě navedl, abych vedle čtvrti South Side navštívil i severní část North Side, kde tehdy hrál rasově smíšený Paul Butterfield Blues Band, později jedna z nejoriginálnějších amerických skupin 60. let.“ (Boyd 2015) Díky Boydově doporučení pak Paul Butterfield Blues Band dostal nahrávací kontrakt u značky Elektra a půl roku poté získal Joe Boyd za tento tah odměnu – stal se šéfem nově otevřené pobočky Elektry v Londýně, u níž vydal sampler tehdy ještě neznámých undergroundových kapel, včetně zmíněného Erica Claptona, jehož daleko slavnější průlomové album s Johnem Mayallem vychází až o měsíc později (Boyd 2015).

Druhý příběh dokumentuje konflikt mezi „scénou“ a „zákulisím“ zcela brutálním způsobem. Pochází z Latinské Ameriky a jeho hrdinkou je argentinská zpěvačka **Mercedes Sosa** (1935–2009). „Byla naším Mickem Jaggerem, pro Argentinu měla význam jako Beatles a Rolling Stones

dohromady,“ dozvídáme se v úvodu dokumentárního filmu *Mercedes Sosa: The Voice of Latin America*.<sup>4</sup> Jeho název je lehkou provokací na rozhlasovou stanici Voice of America, analogie je platná v tom, že význam zpěvačky Mercedes Sosa hranice domovského kontinentu rovněž překročil, i když trochu jinak. Byla typem umělce, který se nebojí říkat pravdu, což přinášelo v době argentinské diktatury velké riziko. Stala se terčem vyhrůzek – podobně jako písničkáři či undergroundové kapely v komunistickém Československu. Ale zatímco komunistická StB pracovala skrytě a vyhýbala se publicitě, argentinská vojenská junta nechala zpěvačku zatknout přímo na koncertě roku 1979, spolu se stovkami jejích fanoušků. A kdyby nebyla veřejně známou osobou, zmizela by beze stopy jako více než deset tisíc představitelů opozice (Dorůžka 2014).

Později byla Mercedes Sosa donucena, podobně jako její krajan, Ástor Piazzolla, k nedobrovolnému exilu. Její styl ovlivnil mexicko-americkou zpěvačku Lilu Downsovou, která s ní dokonce natočila duet. V dokumentu *Mercedes Sosa: The Voice of Latin America* sledujeme nejen osudy zpěvačky od Argentiny přes francouzský exil až do vyzrálého věku, ale též její zahraniční fanoušky, včetně Davida Byrna.<sup>5</sup>

Pro třetí příklad se vrátíme do 50. let 20. století, do doby studené války. Jedná se o kauzu, která by byla zcela běžnou v komunistických zemích, překvapivé ale je, že se odehrála ve Spojených státech amerických. Jejím terčem byla jedna z nejčastěji nahrávaných písní rockové historie – a to i mezi velikány jako Frank Zappa, Who, Otis Redding či Motorhead. Skladbu **Louie Louie**<sup>6</sup> napsal roku 1956 losangeleský autor Richard Berry jako lamentaci námořníka, který se nad skleničkou svěruje barmanovi o své lásce, kterou zanechal za oceánem. Píseň se nejprve stala lokálním hitem, do národní hitparády pronikla až o pět let později se skupinou The Kingsmen. Stala se hymnou všech barových kapel a díky triviálně jednoduché a chytlavé melodii předzvěstí pozdějšího garážového rocku.

4. Původní verze z roku 2013 má název *Mercedes Sosa: La voz de Latinoamérica* (režie Rodrigo H. Vila), anglickojazyčná verze *Mercedes Sosa: The Voice of Latin America* vznikla o rok později.

5. „Mercedes Sosa: The Voice of Latin America.“ *Amazon* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <<http://www.amazon.com/Mercedes-Sosa-Voice-Latin-America/dp/B00HW3ET2S>>.

6. Srov. „Louie Louie.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Louie\\_Louie](https://en.wikipedia.org/wiki/Louie_Louie)>.

**"LOUIE - LOUIE"**

**"LOUIE, LOUIE...OH YEA, A-WAY WE GO  
YEA, YEA, YEA, YEA. YEA  
LOUIE, LOUIE...OH BABY, A-WAY WE GO**

**"A FINE LITTLE GIRL - SHE WAIT FOR ME  
ME CATCH THE SHIP - A-CROSS THE SEA  
I SAILED THE SHIP - ALL A-LONE  
I NEVER THINK - I'LL MAKE IT HOME**

**"LOUIE, LOUIE....A-WAY WE GO**

**"THREE NIGHTS AND DAYS WE SAILED THE SEA  
ME THINK OF GIRL CONSTANT-LY  
ON THE SHIP - DREAM SHE THERE  
I SMELL THE ROSE - IN HER HAIR**

**"LOUIE, LOUIE....OH BABY, A-WAY WE GO**

**"ME SEE JA-MAI-CA - MOON A-BOVE  
IT WON'T BE LONG - ME SEE ME LOVE  
ME TAKE HER IN ARMS AND THEN  
I TELL HER I NEVER LEAVE A-GAIN**

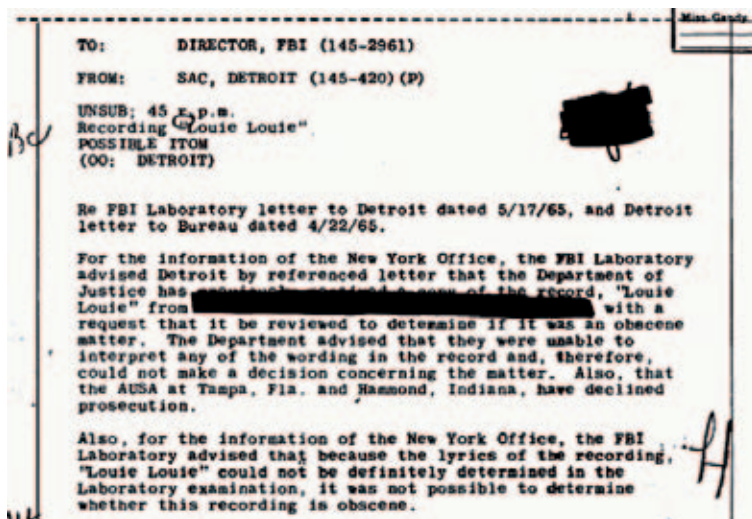
**"LOUIE, LOUIE....OH YEA, A-WAY WE GO"**

*Text písně Louie Louie*

V atmosféře generačního vyhrocení 60. let to byla ale též nahrávka, která měla všechny znaky společensky podvrtné subkultury. Zákazy a obviňování z obscennosti měly dvě příčiny – byl to jednak vliv bluesových písní s eufemismy, které vyjadřovaly cenzory dráždivý erotický obsah na bázi příměrů. Druhá příčina byla zcela prozaická – nesrozumitelnost textu. Večer před natáčením totiž Kingsmen odehráli vyčerpávající koncertní maraton, což se promítlo do zuboženého stavu hlasivek zpěváka skupiny Jacka Elyho, který navíc musel stát ve studiu na špičkách, aby dosáhl k příliš vysoko umístěnému mikrofonu (DeMain 2011). Ale ve skutečnosti byl text zcela neškodný a vlastně docela fádni.

Píseň nejprve zakázali ve státě Indiana a kvůli stížnostem rodičů, učitelů a církve se na ni pak zaměřily bezpečnostní složky. Mike Mitchell, kytarista a zakládající člen The Kingsmen, vzpomíná. „Na naše koncerty chodili agenti FBI a stáli těsně u reproduktorů, aby zachytili, jestli nepíváme něco závadného.“ (DeMain 2011)

Kuriózní, i když ne příliš vzácné je, že autor písně Richard Berry prodal ve finanční nouzi svá autorská práva za 750 dolarů ještě předtím,



*Tajná korespondence FBI na téma Louie Louie*

než se skladba stala velkým hitem. Když pak roku 1992 získal právní cestou autorství zpět, obdržel první roční výplatu tantiém ve výši dva miliony dolarů. O rok později napsal rockový kritik Dave Marsh o kauze celou knihu, která vydatně čerpala z čerstvě odtajněných archivů FBI.<sup>7</sup>

\*\*\*

Všechny tři uvedené příklady – blues, latinskoamerické písně jako protest proti diktatuře a zárodky pozdějšího garážového rocku v kontextu společenské paranoie v době studené války – sice pocházejí z rozdílných žánrů i kulturních okruhů, přesto jim ale nelze upřít jistý jednotící rámeček. Společenské změny, generační napětí i politické konflikty se ve 20. století totiž výrazně otiskovaly i do hudebního vývoje: někdy zasáhly skrytou formou do jeho zákulisí, jindy dolehly v plné síle na koncertní podium.

7. Tamtéž. Srov. též „FBI Records: The Vault - Louie Louie (The Song)“ *FBI, The Federal Bureau of Investigation* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <<https://vault.fbi.gov/louie-louie-the-song/louie-louie-the-song/view>>.

## Prameny a literatura:

- BOYD, Joe 2015: „New events, Geoff Muldaur and Sam Charters“. *Joe Boyd, record producer / writer* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <<http://www.joeboyd.co.uk/new-events-geoff-muldaur-and-sam-charters/>>.
- COHEN, Ronald D. (ed.) 2003: *Alan Lomax: Selected Writings, 1934-1997*. Routledge. Dostupné z: <<http://www.slideshare.net/Victorialrisarri/alan-lomax-selected-writings-1934-1997>>.
- CUSHING, Steve 2014: *Pioneers of the Blues Revival (Music in American Life)*. University of Illinois Press.
- DeMAIN, Bill 2011: „The FBI Plot Against „Louie Louie““. *Mental floss* [online] 29. 11. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <<http://mentalfloss.com/article/29368/fbi-plot-against-louie-louie>>.
- DORUŽKA, Petr 2014: Hlas Ameriky – v tomto případě Latinské. *Rock a Pop*, č. 8, s. 97. Dostupné také z: <<http://www.doruzka.com/index.php/663/>> [cit. 30. 7. 2015].
- „FBI Records: The Vault - Louie Louie (The Song)“ *FBI, The Federal Bureau of Investigation* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <<https://vault.fbi.gov/louie-louie-the-song/louie-louie-the-song/view>>.
- „Lightnin’ Hopkins.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin%27\\_Hopkins](https://en.wikipedia.org/wiki/Lightnin%27_Hopkins)>.
- „Louie Louie.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Louie\\_Louie](https://en.wikipedia.org/wiki/Louie_Louie)>.
- Mercedes Sosa: *The Voice of Latin America*. 2014. Režie Rodrigo H. Vila.
- ROHTER, Larry 2015: „Samuel Charters, Foundational Scholar of the Blues, Dies at 85.“ *The New York Times* [online] 18. 3. [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[http://www.nytimes.com/2015/03/19/arts/music/samuel-charters-foundational-scholar-of-the-blues-dies-at-85.html?smprod=nytcore-iphone&smid=nytcore-iphone-share&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/03/19/arts/music/samuel-charters-foundational-scholar-of-the-blues-dies-at-85.html?smprod=nytcore-iphone&smid=nytcore-iphone-share&_r=0)>.
- „Samuel Charters.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2015]. Dostupné z: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel\\_Charters](https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Charters)>.

## Trespassers on the beaten path: Sam Charters (1929–2015) and his blues expeditions, Mercedes Sosa’s (1935–2009) forbidden songs, and the FBI plot against garage rock

Many black bluesmen were saved from oblivion by enthusiastic white producers and musicologists. In 1959, Sam Charter’s book and compilation LP *The Country Blues* helped renew an interest in acoustic blues. – The outspoken Argentine singer Mercedes Sosa took the risky path during the military rule, and the junta arrested her on stage in concert. – “Louie Louie”, a notorious 1950s hit, was covered by hundreds of bands and artists from Frank Zappa to Motorhead. Only much later did the news leak that its provocative and partly unintelligible lyrics became the subject of an FBI investigation.

**Key words:** Performers; on stage; offstage; blues; nuevacancion; garage rock.



# HUDBA KAPVERDSKÝCH OSTROVŮ ANEB TCHEKA NA FOGU A JINÉ NESTROJENOSTI

*Aleš Opekar*

Hudební scéna Kapverdských ostrovů<sup>1</sup> nevyrostla pod přímým vlivem globálního angloamerického hudebního proudu a dosud, alespoň mimo turistická centra, funguje v návaznosti na přirozené společenské potřeby místních obyvatel. Jen pozvolna se zde rozvíjí hudební průmysl, spjatý zejména s infrastrukturou kulturně a ekonomicky spřízněného Portugalska. V hlavním městě Praia se koná mezinárodní festival (Kriol Jazz Festival) teprve od roku 2009. Stal se brzy vítanou příležitostí pro setkávání místních muzikantů s kolegy z Afriky, Evropy a Ameriky. Hudební veletrh Atlantic Music Expo je ještě o něco mladší. Nabízí platformu pro umělecké a obchodní kontakty zemí ze všech stran Atlantického oceánu až od roku 2013. Do té doby měly všechny místní hudební veselice výhradně lokální charakter. Ať již šlo o bujně a hlasitě karnevaly, pověstné především ve městech Mindelo nebo Vila da Ribeira Brava, nebo o slavnosti *tabanka*, tradice vždy sahá do hluboké koloniální minulosti. Intenzivní hudební zážitky vás při cestování po ostrovech mohou překvapit jak na profesionálních pódiích, tak i v odlehlých lokalitách při nejrůznějších společenských příležitostech – na scénách s ozvučovací aparaturou, kde jde o produkci pro publikum, i mimo scénu, kde jde především o rituál či o relaxaci, zábavu a krácení dlouhé chvíle. Často se zde obě roviny nemusí příliš odlišovat.

Základní kusé informace o hudbě Kapverdských ostrovů nalezneme v turistických průvodcích. Chceme-li podrobnější vhled do historie a žánrové charakteristiky, museli bychom studovat místní literaturu a prameny, tomu však brání jazyková bariéra. Přitom bychom našli publikace o místní hudební scéně již od prvního desetiletí, zejména pak

1. Kapverdy, portugalsky Cabo Verde, anglicky Cape Verde, jsou pojmenovány podle poloostrova Zelený mys (francouzsky *Cap-Vert*), který tvoří nejzápadnější bod kontinentální Afriky (viz např. „Kapverdy.“ *Wikipedie. Otevřená encyklopedie* [online] [cit. 6. 12. 2015]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Kapverdy>>.

od 30. let 20. století. Jejich nejobsáhlejší přehled uvádí Susan Hurley-Glowa (2007–2015).<sup>2</sup>

Největší německá encyklopedická řada *Musik in Geschichte und Gegenwart* heslo o kapverdské hudbě neobsahuje, pro tuto studii bylo proto možné využít pouze hesel velkých anglicky psaných encyklopedií. Podrobnější výklad poskytují hesla ve *World Music* (the Rough Guide; Peterson 1994; Máximo – Peterson 1999), v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Hurley-Glowa 2001, 2007–2015) a v *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Hoffman 2005). Následující text shrnuje a systematizuje informace z těchto zdrojů a doplňuje je o osobní zkušenosti autora ze tří cest na Kapverdské ostrovy v letech 2013–2015, a to jak z oficiálních akcí ve velkých městech (zmíněné festivaly, veletrhy a karnevaly), tak i z nahodilých setkání v zapadlých lokalitách.

### **Zeměpisná a dějepisná východiska**

Kapverdy jsou hornatým souostrovím, rozkládajícím se zhruba 600 km od západní Afriky. Devět obydlených ostrovů a několik malých neobydlených satelitů zabírá něco přes 4 000 km<sup>2</sup>. Žije zde přes půl milionu obyvatel, avšak dvakrát tolik se jich nachází v emigraci, zejména v USA, v Lisabonu, Paříži a v Rotterdamu.

Severní část (*barlavento*) zahrnuje ostrovy Sal a Boa Vista s množstvím hotelů, krásných písečných pláží a rozvinutým cestovním ruchem, São Vicente s dříve velevýznamným přístavem Mindelo a ostrovy Santo Antão a São Nicolau, které z pohledu od moře vypadají pustě a kamenitě, avšak skrývají zelené oázy a překrásná zákoutí s vysokými kopci a hlubokými kaňony.

2. Např. Alfama, José Bernardo 1910: *Canções crioulas e musicas populares de Cabo Verde*. Lisboa: Imprensa Comercial; Cardoso, Pedro 1933: *Folclore Caboverdeano*. Porto: Edições Marianas; Fernandes, Armando Napoleão Rodrigues 1969: *Léxico do Dialecto Crioulo*. Mindelo: Gráfica do Mindelo; *Relatório Diagnóstico*. Praia: Direcção Geral de Animação Cultural, 1988 (přehled hudebníků a hudebních nástrojů na Kapverdských ostrovech); Gonçalves, Carlos Filipe 2006: *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional; Nogueira, Gláucia 2007: *A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX*. Praia: vl. nákl.



Kapverdké ostrovy.  
 Mapa převzata  
 z Wikimedia Commons

Jižní část (*sotavento*) zahrnuje ostrov Santiago s hlavním městem Praiou a tři menší ostrovy Brava, Fogo a Maio, z nichž zejména Fogo přitahuje pozornost svým charakterem aktivní sopky, jejíž erupce vyhnala usadlíky z kráteru v roce 1995 a naposledy v lednu 2015.

Drsné kapverdké podnebí je velmi suché, poprchává zde pouze v srpnu a září. Suché klima rozšiřuje pouště a pěstování jakékoliv zemědělské kultury je velmi obtížné. Kapverdáné vyvinuli důmyslné systémy zavlažování pomocí malých terasovitých políček, využívající každého vzácného zdroje vody. Pitná voda se do země musí dovážet. Nejlépe se zde daří cukrové třtině, hojně využívané pro výrobu místní pálenky (zvané grog), a také kávy. Nejsnazším zdrojem obživy je rybolov, na jehož bohatých a pestrých výsledcích je založena i výborná místní kuchyně.

Kapverdy byly objeveny Portugalci v roce 1456 a postupně osidlovány od 1462. Staly se strategickou přestupní stanicí pro zásobování, vojenské účely i pro nechvalně proslulý obchod s otroky, který kvetl hlavně v 18. století. Koloniální podruží přetrvalo až do 20. století, kdy už dávno ustal obchod s otroky a udržovat nadvládu nad zemí bez prosperujícího

ekonomického zázemí začalo být nevýhodné. V roce 1951 byly ostrovy Portugalskem prohlášeny za zámořskou provincii (Wolf 1984: 132) a v roce 1975 kapverdští vlastenci završili partyzánskou válku a vyhlásili samostatnost.<sup>3</sup>

### Kreolská identita

Kapverdská národnost má z části původ africký, z části portugalský. Typickým prapředkem dnešního Kapverd'ana je portugalský muž (voják, obchodník) a žena západoafrického původu (v příslušných dějinných souvislostech tedy otrokyně). Z hlediska fyzické antropologie spíše Afričan, z hlediska kulturní identity spíše Portugalec.

Do kapverdského kulturního prostředí se vedle západoafrických a jihoevropských vlivů promítají i starší spojení těchto prvků, ke kterým došlo na jihoamerickém kontinentu v podobě hudby brazilské nebo karibské. Kapverd'ané sami používají pro označení vlastní etnické identity výrazy „kreol“, „kreolský“ (portugalsky *crioulo*, španělsky *criollo*, francouzsky *créole*, anglicky *creole*, v místním, kapverdském dialektu *krioulu*). Význam výrazu „kreol“ má v různých obdobích a na různých místech světa, zejména na americkém kontinentě, proměnlivý obsah.<sup>4</sup> Někdy má hanlivý přidech. Jindy byl takto označován každý, kdo se narodil v nově objevené zemi včetně potomků Evropanů, aby byl odlišen od přistěhovalců, narozených v Evropě. Ve střední Americe jde o variantu k výrazu „mestic“, označující potomka bělocha a indiána (míněno tedy samozřejmě osob opačného pohlaví), zatímco potomek bělocha a černocha bývá spíše nazýván „mulat“.

V kapverdském případě je „kreol“ označením potomků portugalských osadníků v západní Africe, nejčastěji tedy míšenců s domorodým černošským obyvatelstvem. Podobně i jazyk, kterým se na Kapverdských ostrovech běžně mluví a který je směsicí archaické portugalštiny a několika západoafrických jazyků, je nazýván kreolštinou (Máximo – Peterson 1999: 448; Hoffman 2005: 128).

3. Podrobně popisuje posloupnost politických zápasů a proměn Jan Klíma (2008: 79–88, 2014: 66–106), který mj. též připomíná podíl sokolského hnutí na kapverdském boji za svobodu a nezávislost, inspirovaného československým příkladem (Klíma 2014: 108).

4. Srov. např. Wolf 1984: 10 a *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích* (1999: sv. 4, s. 222 /hesla kreol, kreolské jazyky/, sv. 5, s. 199 /heslo míšenec/).

Teprve od konce 20. století je díky rozvoji dopravní a komunikační technologie umožněna průběžná interakce mezi ostrovany a diasporami původních obyvatel žijících v emigraci. Skoro každá rodina žijící na Kapverdských ostrovech má dnes někde v zahraničí příbuzné (Máximo – Peterson 1999: 449). Rozvíjí se zde školství včetně výuky cizích jazyků. Na prvním místě mezi cizími jazyky vládne francouzština, avšak znalost angličtiny je zde rovněž poměrně vysoká.

Jedním z projevů kapverdské identity jsou právě hudba a tanec a jejich specifický multikulturní charakter. Fungují jako integrální součást života rodin, sociálních komunit i organizací, společenských oslav, slavností, festivalů (Máximo – Peterson 1999: 449). Lidové slavnosti většinou korespondují s náboženskými, v tomto případě tedy s římskokatolickým obsahy. Každý ostrov má přitom hudební kulturu trochu odlišnou. Tzv. *morna* a *coladeira* se rozvinuly na ostrovech São Vicente a Brava, které byly postiženy nejpočetnější mužskou emigrací, ostrovy Santiago a Fogo více vyjadřují africké kořeny a jsou domovem stylově-žánrových druhů hudební kultury *batuk* (batuque) nebo *funaná*. V hlavních městech ostrovů São Vicente (Mindelo) a religiózně velmi založeného São Nicolau (Vila da Ribeira Brava) se konají největší kapverdské karnevaly.

### Typické hudební nástroje

Na Kapverdských ostrovech jsou v oblibě strunné hudební nástroje, podobně jako v Portugalsku nebo v Brazílii. Setkáme se zde s různými druhy kytar. Susan Hurley-Glowaová zmiňuje v Oxfordském hudebním slovníku šestistrunnou kytaru *violão*, dvanáctistrunnou kytaru *viola* a malou portugalskou čtyřstrunnou kytaru *cavaquinho* (Hurley-Glowa 2007–2015). K dalším hojněji zastoupeným hudebním nástrojům patří housle *rebeca*, klarinet, saxofon, trubka nebo akordeon.

K typickým symbolům místní hudební kultury patří i nástroje, které mají africký původ, i když je jejich využití v současné běžné hudební produkci již malé. Můžeme je spatřit spíše při tradičních procesních událostech, jako jsou slavnosti *tabanka* nebo karnevaly.<sup>5</sup> Jsou to

5. Fotografie pocházejí z Etnografického muzea v hlavním městě Praia a informace od kurátora zdejší expozice hudebních nástrojů José Limy z rozhovoru z 14. dubna 2013.

Různé typy kytar. Etnografické muzeum Praia. Foto Aleš Opekar 2013



zejména jednotónová trouba z kravího rohu (*corneta*, též *bombona*) a mořská lastura (*concha*, též *buzio*). A také dřevěné jednostrunné housle s dlouhým krkem a oblým smyčcem, kterým se zde říká *simboa*. Jsou velmi podobné kontinentálním africkým nástrojům, známým pod pojmenováním *ritti*, *kiki*, *fini* nebo *mamokhorong*. Ozvučnice bývá z kalebasy nebo kokosu s napnutou kozí kůží a fixovanou třtinovými úlomky. *Simboa* býval v minulosti typickým doprovodným nástrojem hudebně-tanečního žánru *batuk*, avšak ani zde již nebývá spatřován. V rámci stylově-žánrového druhu *funaná* se ustálilo specifické nástrojové obsazení, jehož perkusivní část je unikátním poznávacím znamením zejména pro hudbu ostrova Santiago: *ferrinho* jakožto kovová škrabka domácí výroby, skládající se z jakékoliv železné tyče s uměle vyrytými vroubkami a obyčejného kuchyňského nože, kterým se po vroubkované tyči rychle rytmicky přejíždí. *Gaita* je tu pak obvyklým pojmenováním pro evropský dvouřadý knoflíkový diatonický akordeon, který se stal rovněž nedílnou součástí *funaná* (na obrázku od německé firmy Hohner).

Od 60. let zvolna do hudebních aranží pronikají elektricky ozvučené nástroje a bicí soupravy, běžné v populární hudbě na celém světě.



*Nahoře simboa, jednostrunné africké housle, v pozadí pochodový buben. Dole Gaita a ferrinho. Etnografické muzeum Praia. Foto Aleš Opekar 2013*



### **Morna: chceš zůstat, ale musíš opustit, abys přežil**

Stylově-žánrový druh kapverdské populární hudby označovaný jako *morna* má kořeny v první polovině 19. století. Autoři Susan Máximová, David Peterson i Susan Hurley-Glowaová se shodují v názoru, že *morna* vyrostla z podobných pohnutek jako portugalské fado a brazilská modinha, k jejichž vlivům též přispěly africké rytmy z Angoly (Máximo – Peterson 1999: 449; Hurley-Glowa 2007–2015: 90). Joanne Hoffmanová přidává jako další možný inspirační zdroj britské námořní popěvky (Hoffman 2005: 128).

Podle S. Máximové a D. Petersona jsou počátky žánru spojeny s ostrovem Boa Vista, kde měly písně zpočátku veselejší a satiričtější podobu. Teprve první velký autor morny **Eugénio Tavares** (1867–1930) z ostrova Brava rozvíjel nostalgická témata, jaká se stala pro mornu v dalších obdobích určující. Jako jeden z prvních psal poezii v kreolském dialektu místo spisovné portugalštiny. Např. jedna z nejznámějších písní *O mar eterno* (Věčné moře) pojednává o jeho krátké lásce k mladé Američance, jejíž otec nechtěný vztah ukončil nenadálým odplutím jejich lodi. Píseň *Hora di Bai* (Hodina odjezdu) zase zachycuje nejbolestnější okamžik odloučení. Ztotožnění se místních obyvatel s touto písní zmiňuje i Jan Klíma (2008: 56), který zároveň zdůrazňuje význam Tavarese – novináře a politického myslitele pro rozvoj kapverdské občanské společnosti (2008: 20).

Nejvíce známých autorů morny pochází z ostrova São Vicente, z města Mindelo, které se stalo nejdůležitějším přístavním dopravním střediskem souostroví: například **B. Leza** (1905–1958, vlastním jménem Francisco Xavier da Cruz), napsal na 1700 písní (Máximo – Peterson 1999: 450) a **Manuel de Novas** (1938–2009), který psal živější a hybnější varianty morny a bývá také uváděn jako autor *coladeiry*, která je někdy označována jako rychlejší a veselejší sestra morny. K dalším důležitým autorům patří Amandio Cabral, Luis Rendall, Olavo Bilac, Abilio Duarte, Teófilo Chantre, Ramiro Mendes.

Jednoduché lyrické texty v kreolštině vyjadřují nejčastěji lásku a stýskání po vzdálené blízké osobě, která musela odcestovat, strádání v nové zemi, smutek z opuštěnosti, z úmrtí blízkých. Vyjadřují i vazbu a vztah k domovině. Typickým příkladem je píseň *Sodade*, kterou proslavila královna morny zpěvačka Cesaria Évora<sup>6</sup>:

*Kdo ti ukázal tuto dlouhou cestu?  
 Cestu do São Tomé.  
 Stesk, stesk, stesk.  
 Po mé zemi São Nicolau.  
 Když mi napíšeš, taky ti napíšu.  
 Když na mě zapomeneš, taky na tebe zapomenu.  
 Stesk, stesk, stesk.  
 Po mé zemi São Nicolau.  
 Až do dne, kterého se vrátíš?*

Sloky i refrén opakují stěžejní verše. J. Hurley-Glowaová popisuje melodie jako klenuté, plynulé, spíše pomalé, avšak synkopované, ve čtyřčtvrťovém nebo dvoučtvrťovém metru. Převažují mollové tóniny, harmonická stavba využívá bohatší akordický materiál včetně vedlejších akordů, mimotonálních dominant a podobně. Refrény se od verzí melodicky odlišují (Hurley-Glowa 2007–2015).

Zpěv je takřka vždy sólový, málokdy sborový. Je doprovázen na strunné nástroje, mezi nimiž je vždy alespoň jedna kytara, často také housle a další nástroje. Charakteristické jsou vysoké tóny *cavaquinho* v synkopovaném rytmickém doprovodu. Legendárním hráčem na tento nástroj byl Travadinha, vlastním jménem Antonio Vincente Lopes (Máximo – Peterson 1999: 450). Někdy se v doprovodu vyskytuje v roli rytmického nástroje širší dvanáctistrunná kytara *viola*, basové tóny vybrnkává kytara *violão*. Motiv refrénu většinou předvede strunný nástroj v úvodu písně a před poslední slokou bývá vloženo instrumentální sólo. Od 60. let 20. století jsou morny často prezentovány i s hudebními nástroji elektrickými, trubkou, saxofonem, klarinetem a bicí soupravou.

Mezi nejproslulejšími zpěvačkami tohoto písňového druhu jmenujme na prvním místě **Cesarii Évora** (1941–2011). Neteř skladatele B. Lezy

6. Autoři písně jsou Luis Morais a Amandio Cabral, vydána byla na albu Miss Perfumado francouzské společnosti Melodie (1992).

7. Jde o vlastní překlad autora statě dle anglického překladu z kreolštiny publikovaného in Máximo – Peterson 1999: 449.

*Socha Cesarie Évory na  
letišti v Mindelu. Foto  
Aleš Opekar 2015*



zpívala od raného mládí pouze po místních barech a slavnostech. Teprve ve vyšším věku, když jí bylo přes čtyřicet let, měla možnost zpívat mimo Kapverdské ostrovy. Se zpěvákem Banou vystoupila v portugalském Lisabonu a pak zásluhou Josého Silvy na malém turné ve Francii, kde natočila první nahrávky. Úspěch nahrávek i koncertů přinesl proslulost nejen zpěvačce, ale potažmo i morně a celým Kapverdským ostrovům. Na počest Cesarie Évory nese v Mindelu její jméno místní letiště.

K dalším zpěvačkám morny patří Maria Alice, Celina Pereira, Titinha, Saozinha, mezi zpěváky prosluli zmíněný Bana nebo Djosinha, který byl též dobrým houslistou.

### **Coladeira: dvoudobý lepivák**

Dvoudobý párový tanec *coladeira* se vyvinul v sousedství morny. Je rychlejší a rytmičtější a vstřebal jihoamerické a karibské prvky. J. Hurley-Glowaová uvádí možnou souvislost jeho pojmenování se

starší hudební a taneční formou *kola san jon* (Cola de São João), která byla praktikována na ostrovech São Vicente a Santo Antão v průběhu svátečních procesí s dekorovanými dřevěnými modely lodí a s hudebním doprovodem vojenských bubínků a píšťal, provázejících zpěv a tanec (Hurley-Glowa 2007–2015). Badatelé S. Máximová a D. Peterson se přiklání k asociaci, jakou vyvolává způsob tance, při kterém se tanečníci pohybují přilepeni jeden na druhého – „cola“ totiž znamená v portugalštině lepidlo (Máximo – Peterson 1999: 451). Coladiera je každopádně mladší než *morna* a její rozšíření je datováno do 30. let 20. století. Již mnohé tiskem vydané hudebniny z 20. let nesou její rysy: jednoduché diatonické harmonie, rytmus podobný jihoamerickým a karibským tancům beguine (pomalá rumba), cumbia, calypso, compass, zouk. Tak jako celkový hudební výraz *coladeiry* je smyslný, vrtošivý a radostný, i zpívané texty jsou zde často humorné, satirické, vyjadřující patálie mezi muži a ženami nebo obsahující politické narážky.

K průkopníkům patří **Ti Joys** (vlastním jménem Gregório Goncalves), **Djosa Marques**, **Luis Morais**, **Frank Cavaquim** a opět **Manuel de Novas** ze São Vicente. Joanne Hoffmanová uvádí jako autora *coladeiry* i mistra morny B. Lezu (Hoffman 2005: 128). Mezi hudebními soubory vynikly **Os Tubaroes** (šestičlenná formace s frontmanem **Ildo Lobo**, rozpadli se v roce 1994), **Mendes Brothers** (v současné době žijí v USA), Cabo Verde Show, Gardenia Benros, Tito Paris a další.

### **Funaná: dršťky a metalová škrabka s kuchyňskou kudlou**

Další výrazný stylově-žánrový druh – *funaná* – vznikl na ostrově Santiago. Autoři S. Máximová a D. Peterson připomínají, že příbuzná taneční hudba byla od počátku 20. století provozována v São Tomé, další portugalské kolonii v Guinejském zálivu. Pod názvem *funaná* se však v Santiagu provozuje až od 60. let (Máximo – Peterson 1999: 452).

V rytmu a vokální technice *funaná* cítíme západoafrické kořeny. Až přehnané taneční rytmy a kreace evokují erotický podtext. Posluchači často tleskají v kontrastních rytmech a podílejí se tak na dotvoření produkce. Hudební doprovod tradiční varianty si vystačil s hráčem na knoflíkový akordeon (lidově řečeno dršťky, v místní mluvě *gaita*) a hráčem na výše popsanou kovovou škrabku domácí výroby zvané *ferrinho*. Joanne Hurley-Glowaová (2007–2015) dokládá, že akordeon



*Reliéf v Paláci kultury hlavního města Praia znázorňující produkci funaná. Vpravo hráč na ferrinho. Foto Aleš Opekar 2015*

se na ostrovech vyskytuje již od 19. století, kdy jej sem mohli přivést námořníci, duchovní i migrující dělníci, vracející se ze sezónní práce. *Ferrinho* má předobraz různorodých hudebních škrabkách afrických.

Zpívané texty *funaná* pojednávají o lokální všednodennosti či minulosti a jsou plné dvojsmyslů a podtextů. Mohou se týkat i obecnějších problémů, jakými jsou nedostatek dešťů, těžké živobytí a lokální politické otázky.

J. Hurley-Glowaová (2007–2015) zdůrazňuje harmonickou a melodickou limitaci žánru danou možnostmi diatonického akordeonu. Popisuje i strukturu písní, budovanou z opakování harmonických bloků se čtyřmi melodickými frázemi. Často se spojují sousední akordy, například a-moll a G-dur. Párové taneční kreace jsou podobné dominikánskému lidovému tanci merengue.

Portugalské úřady i církevní představitelé dříve produkce *funaná* cenzurovaly, pranyřovaly a zakazovaly s odkazem na primitivismus a vulgárnost, jak hodnotily erotickou přirozenost doprovodného tance.

J. Hurley-Glowaová (2007-2015) dokonce *funaná* a další hudební formy vázané více na africkou tradici (např. *batuk*) považuje za národní symbol rezistence vůči koloniálnímu portugalskému diktátu. V jejich textech se totiž nacházely i narážky vyjadřující nespokojenost a frustraci Kapverdánů z jejich podřízeného postavení. Jejich provozování se stalo kapverdským undergroundem až do vyhlášení nezávislosti v roce 1975. Poté bylo revitalizováno popovými skupinami v rozličných aranžích a nástrojových obsazeních. Zájem o původní akustickou podobu *funaná*, založenou na svižné souhře harmoniky a *ferrinha* obnovila popularita skupiny **Ferro Gaita**, založené v roce 1996. Díky ní se posléze uplatnili i další harmonikáři Semi Lopi nebo Bitori.

S. Máximová a D. Peterson uvádějí příklad venkovského rolníka Kodé di Dony (\*1940), který jako zpěvák a hráč na akordeon uměl přesvědčivě ztvárnit vlastní drsné zkušenosti i jinotajně vyjádřit postoje svobodných badiů<sup>8</sup> (Máximo – Peterson 1999: 452). Například v písni *Fomi 47* zpívá hlasem rozlámaným utrpením i místní pálenkou o hladomoru v roce 1947, který byl ignorován portugalskými úřady, ačkoliv lidé umírali podél silnic. Vydal jediné album *Cap Vert* v roce 1996.

K dalším představitelům *funaná* patří skupina **Bulimundo**, která převedla svou zkušenost ze zemědělských oblastí do měst s elektrickými hudebními nástroji. Skupina **Finaçon**, kterou tvoří bratři Zeca a Zeze di Nha Reinalda vytvořila vlastní mix *coladeiry* a *funaná*, nazvaný *funacola*.

8. Badiové jsou potomci otroků, kteří kdysi využili zmatků v období sucha a pirátských nájezdů k útěku do neúrodných horských oblastí střední části ostrova Santiago. Mohli tak žít svobodně, byť v nuzných podmínkách, a uchovat africké jádro kapverdské společnosti. Z tohoto jádra, jehož počátky datuje Jan Klíma (2008: 25) do přelomu 16. a 17. století, se později vyvinulo hnutí „rebelados“ (vzbouřenců), které koncentrovalo odpor vůči nařízením portugalské katolické kongregace ve 40. letech 20. století, jehož účelem bylo očistit katolictví od domorodých vlivů a praktik, především od individuálního spiritismu. Ti, kteří se odmítali podřít, byli pronásledováni a vězněni. Hnutí „rebelados“ s oporou ve zkušenosti badiů tak vyústilo v mírumilovné komunální farmaření v odlehlých horských oblastech, charakteristické snahou o zachování tradic, odmítáním zabíjení živých bytostí, peněz i moderních médií, jako jsou rozhlas a televize. Nové vlny konfliktů a pnutí vyvstaly, když tato část obyvatelstva odmítla očkovaní proti malárii. Dnes jsou jejich osady též centry pozoruhodné umělecké tvorby a do jisté míry i turistickou atrakcí.

## **Batuk: rytmus, rap a tanec s šálem kolem pasu**

*Batuk* je písní s responzoriální strukturou (zvolání a odpověď) za doprovodu jednoduchých perkusí a kruhovým tancem podobný brazilskému tanci samba-de-roda (Hurley-Glowa 2017–2015). Jeho původ sahá hluboko do historie a evokuje africké tradice. Ženy v půlkruhu tleskají nebo bubnují do kusu srolované látky či polštáře. Někdy jsou látky zabaleny do plastického materiálu, je-li po ruce, aby zvuk byl výraznější. Vznikají tak polyrytmické struktury, složené z různě posunutých rytmických vzorců.

*Batuk* obvykle začíná sólovou melodií následovanou sborovou odpovědí, fráze se pak drobí do menších segmentů. Části se opakují. Seance se zpravidla skládá z více písní trvajících pět až deset minut, takže celá produkce může trvat několik hodin. Jejím účelem není performance pro publikum, ale zábava účastníků. Dříve převládaly rituální funkce, jejichž rezidua můžeme stále zažít jako součást rodinných oslav, svateb, pohřbů, křtů či v rámci ceremonií typu *tabanka*. Dnes jde nejčastěji o relaxaci o pracovní pauze či po práci.

*Batuk* je produktem venkovského prostředí ostrova Santiago a původně jej provozovaly negramotné, ale vtipné ženy s poetickým darem, improvizující texty s kritickými šlehy (Máximo – Peterson 1999: 452). Kolem aktérek *batuka* se zpravidla shromáždí zvědavci (často muži), kteří se baví společně s nimi a účastní se na produkci tleskáním do rytmu, případně i zpěvem. Rytmickému tleskání a bušení do srolované látky, které ve vrcholných okamžicích exponuje polyrytmické napětí kombinací dvou rytmických vzorců proti třem, se říká *chabéta*. Základní rytmický puls přitom zůstává stabilní.

Součástí *batuka* je africký tanec *ku torno*, spočívající v pohybech spodní části těla a nohou, ramen a zad, zatímco hlava zůstává bez pohybu, jakoby oddělená od tance (Hurley-Glowa 2017–2015). Tanečnice (většinou tančící zpěvačka) dělá drobné úkroky do stran, drobně krčí kolena, kroutí boky, kolem nichž má ovázaný šál.

Volnou součástí *batuka* je jeho obsahové vyústění *finaçon*, což je rytmicky pronášený text plný kritiky, nebo naopak komplimentů, různých rad, poučení, osobních narážek, rodinných příběhů, který je doprovázen konstantním batukovým rytmem, ale v daném okamžiku bez tance.



Velmi talentovanou improvizátorkou tohoto typu je **Nacia Gomi** (\*1924), která udivovala společnost svou nápaditostí již jako desetiletá, nebo **Nha Gida Mendi** či Bibinha Kabral. Jako jeden z mála mužů pak proslul v umění *finaçon* **Denti d'Oro** (Zlatý zub).

### Tabanka

Výrazem *tabanka* je označován náboženský afro-křesťanský alegorický průvod, podobný karnevalovému, jehož účastníci představují výkonné a jinak významné role koloniální společnosti (král, soudce, úředníci, kněz...). Hudební součást je tvořena jednohlasými trubkami, píšťalami, bubny, produkcí *batuka* a podobně. Jan Klíma (2014: 51, 54 a 58) dokládá, jak byl tento původně africký folklorní obřad portugalskými úřady zakazován. Tolerován byl až od začátku 20. století a vysloveně povolen byl zvláštním výnosem až v roce 1920. V dnešní době může být výraz *tabanka* přenesen i na sdružení či spolky, jejichž členové se na organizaci slavnosti podílejí.

### Na scéně

Od časů vybojování nezávislosti Kapverdských ostrovů rostlo i odpoutání se od *morny* a *coladeiry* směrem k nadnárodnímu popu. Zájem o tradiční formy se opět obnovil, až když byla pro mezinárodní posluchače objevena v roce 1985 již zmíněná Cesaria Évora.<sup>9</sup> K jejím následnicím můžeme počítat řadu současných různorodých zpěvaček: Luru, Jenifer Solidade, Ceusany, Neuzu, Saru Taveres, Isu Pereiru, Carmen Sousu, Nancy Vieiru, Mayru Andrade nebo nejnovější mladý talent Elidu Almeidu.

Se záměrem kultivace tradičních forem s využitím nových technik a aranží vznikla skupina **Simentera**, kterou spoluzaložil v roce 1992 současný kapverdský ministr kultury Mario Lucio. Jeden z kapelníků a producentů Évory – Paulino Vieira, spoluvůdce jejího soundu – experimentoval s propojením místní hudby s dalšími vlivy, reggae, rhythm & blues, country a vydláždil cestu dalším skladatelům, jako jsou Antero

9. Jan Klíma (2014: 110) též zmiňuje její vystoupení v pražském Lucerna Music Baru 4. dubna 2005.



*Lura na Kriol Jazz Festivalu 2015. Foto Helena Kočmířová*

Simas, Nhelas Spencer, Manuel D'Novas, i dalším performerům jako Ildo Lobo, Maria Alice, Tito Paris, Bau či Herminia Évora.

Současná kapverdská scéna je zaplavena levnými zvuky syntezátorů a bicích automatů, ale každý nemá možnost nahrávat ve Francii, v Portugalsku nebo v Itálii. Až od konce 90. let začala i v hlavním městě Praia vznikat místní nahrávací studia a těch kvalitních stále není dost. Dalšímu rozvoji infrastruktury hudebního průmyslu napomáhají v úvodu této statě zmíněné mezinárodní projekty Kriol Jazz Festival a Atlantic Music Expo.<sup>10</sup>

### **Mimo scénu**

Jdete po ulici, uslyšíte bubnování, účastníte se *batukového* křepčení a nikomu nevádí evropská nemotornost. Plácáte se po pláži, potkáte neznámé lidi a oni vám jen tak pro radost zazpívají *Sodade*. Procházíte se

10. Bliže viz Dorůžka 2013a, 2013b.

přístavem, uslyšíte harmoniku a *ferrinho* a odvine se před vámi nenadálý taneční rej. Putujete po horských masívech, za tmy přijdete do chudícké vesnice, kam ani silnice nevede, a z okna slyšíte jamování kytar, houslí, zpěvu. Jdete kolem kostela a slyšíte hudebně velmi pěkný dětský zpěv katolické bohoslužby s doprovodem varhan. Ocitnete se na Kapverdách v době karnevalů, vidíte nácviky dětí i dospělých v každém městečku. V Mindelu vás pak hudba, zpěvy a tance obklopují všude kolem.

Karnevalová slavnost probíhá ve všech větších městech, ale její nejbujnější varianta se odehrává v Mindelu, v přístavním městě ostrova São Vicente, které má důležitou obchodní a průmyslovou minulost. Začne nocí tropické samby a vyvrcholí všeobecným veselím v nejrůznějších koutech města. V průvodu zní stále stejná melodie, nicméně každým rokem vždy nově komponovaná. Mezi alegorickými vozy tancují početné skupiny desítek tanečníků a tanečnic a každá skupina se odlišuje výraznými barvami i celkovým charakterem pestrých úborů, který odkazuje k různým aspektům historie i současnosti ostrovní republiky i celého světa. Kapverdské karnevaly čerpají z tradic karnevalů portugalských. Hlavní éru zaznamenaly ve 30. a 40. letech 20. století, kdy se nejvíce vyhranily jejich typické kostýmní, hudební a potažmo divadelní charakteristiky. V 50. letech pak karnevaly začaly upadat a jejich tradice málem skončila i v souvislosti s hojnou emigrací zdejších obyvatel za prací do zahraničí. Oživeny byly až po získání národní nezávislosti v roce 1975 a rozvíjely se zejména od 80. let.<sup>11</sup>

Jste na ostrově Fogo a zkoumáte krásy sopečného vrcholu včetně vesničky v jejím podhůří. Dívka v čepičce z informačního centra vám mimo jiné vypráví, jak je zde rozšířené příjmení Montrond a jak snadno narazíte na blondátého nebo modrookého černouška. Kdysi se zde totiž ukryl před zákonem jeden francouzský šlechtic, protože ve své domovině vyhrál souboj v čase, když už byly souboje zakázány. No a tady na Fogu byl nesmírně plodný... Poradí vám, že na konci vesničky je hospůdka patřící rodině zpěváka Michela Montronda, kde můžete slyšet živou hudbu. Loučíte se, ona se představí jako Montrondová.

11. Zobecněno dle zkušenosti autora statě z pondělí a úterý 3. a 4. března 2014 a dle magazínu *Carnaval do Mindelo* 2013. Blíže viz též Dorůžka 2014.



*Tcheka na Fogu. Pár dní po náhodném setkání v hospůdce pod sopkou čekáme překvapivě i na stejný let do hlavního města Praia. Foto Aleš Opekar 2014*

Dáte na její radu a večer na místo zajdete. Sedíte u stolku s pár místními. U dalšího stolku sedí pár dalších místních. Najednou mají v ruce pár nástrojů, hrají a zpívají. Není to špatné. Ani nijak výborné. Hrají pro sebe a pro pár místních a je vám dobře.

Ani nevíte, jestli je přítomen Montrond. Tedy Michel, jehož cédéčko znáte. Jinak, Montrondů zde bude jistě hned několik. Chlapec v kulichu s kytarou vás ale zaujme. Rozehrál se i rozezpíval skvěle a vám to něco připomíná. Nakloníte se k sousedovi a sdělíte mu svou asociaci: „Ten hraje a zpívá skoro jako Tcheka!“ Soused vás překvapí: „Já myslím, že je dokonce lepší než Tcheka.“

Pomyslíte si, že až chlapec dohraje, musíte s ním dát řeč a potěšit jej, místního, srovnáním s Tchekou. Protože Tcheka je písničkář z hlavního města Praia s velmi přesvědčivým zpěvem a velice osobitou kytarovou technikou. V podstatě hvězda, která koncertovala na veletrhu WOMEX,

nahrává ve Francii, jezdí po světě a váš souseď, pořadatel festivalů, měl tohoto umělce už dokonce sám jednou v Praze.

Když hudebník popojde k baru, zajdete za ním a čekáte, že se představí třeba jako Montrond. To by bylo k popukání. On vám ale vyrazí dech: „Já jsem Tcheka.“

## PRAMENY:

Katalogy veletrhu WOMEX 2013–2015.

Katalogy veletrhu Atlantic Music Expo 2013–2015.

Programové brožury Kriol Jazz Festivalu 2013–2015.

*Carnaval do Mindelo*, 2013, magazín karnevalu v Mindelu, č. 0, 2013

## LITERATURA:

DORŮŽKA, Petr 2013a: „Na Kapverdy za hudbou, rumem i vulkány.“ *World music Petr Dorůžka* [online] [cit. 5. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/index.php/na-kapverdy-za-hudbou-rumem-i-vulkany/>>.

DORŮŽKA, Petr 2013b: „Atlantic Music Expo, Kapverdy.“ *World music Petr Dorůžka* [online] [cit. 5. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/index.php/atlantic-music-expo-kapverdy/>>.

DORŮŽKA, Petr 2014: „Karneval v Mindelu.“ *World music Petr Dorůžka* [online] [cit. 5. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/index.php/karneval-v-mindelu/>>.

HOFFMAN, Joanne 2005: Cape Verde. In: SHEPHERD, John – HORN, David – LAING, Dave (eds.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume VI. Africa and the Middle East*. London – New York: Continuum, s. 128–130.

HURLEY-GLOWA, Susan 2001: Cape Verde. In: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, s. 89–91.

HURLEY-GLOWA, Susan 2007–2015: „Cape Verde.“ *Oxford Music Online* [online] [cit. 31. 10. 2015]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/47202>>.

„Kapverdy.“ *Wikipedie. Otevřená encyklopedie* [online] [cit. 6. 12. 2015]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Kapverdy>>.

KLÍMA, Jan 2008: *Kapverdské ostrovy, Svatý Tomáš a Princův ostrov*. Praha: Libri.

KLÍMA, Jan 2014: *Dějiny Kapverdských ostrovů, Svatého Tomáše a Princova ostrova*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

MÁXIMO, Susana – PETERSON, David 1999: Cape Verde: music of sweet sorrow. In: BROUGHTON, Simon – ELLINGHAM, Mark – TRILLO, Richard (eds.): *World Music. The Rough Guide*. London: Rough Guide Ltd., s. 448–457.

PETERSON, David 1994: Sweet Sorrow: The Music of Cape Verde. In: BROUGHTON, Simon – ELLINGHAM, Mark – MUDDYMAN, David – TRILLO, Richard (eds.): *World Music. The Rough Guide*. London: Rough Guide Ltd., s. 274–281.  
*Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích* 1999. Praha: Diderot, sv. 4, s. 222 (hesla kreol, kreolské jazyky), sv. 5, s. 199 (heslo mišeneč).  
WOLF, Josef 1984: *Abeceda národů*. Praha: Horizont.

## **The Music of the Cape Verde Archipelago, or, Tcheka in Fogo, and other genuine events**

The Cape Verdean music scene has developed outside the direct influence of the global British-American stream of music. Outside of tourist centres, it still seems to function as a direct link to the natural social needs of local people. Nevertheless, the music industry has been slowly developing even there, mostly in connection with Portugal, and its closely related infrastructure of culture and economy. There are music festivals (such as Kriol Jazz Festival) which feature big stars, music expositions (such as Atlantic Music Expo), and mass events (such as carnivals) in Mindelo and other towns. Apart from that, a visitor can experience surprising music performances in various remote places. These are typical examples of a close connection of on stage and off stage music. The paper summarizes basic information about the music of the Cape Verde Archipelago, showing it as a distinct intersection of West African and South European music (Portuguese especially); it also comments on an older mix of various influences, which came from South America as the music of Brazil. In the paper, a systematic outline of Cape Verdean music based on accessible sources is extended by the personal experience of the author, who visited the archipelago in the last three consecutive years and observed both official events in big cities and impromptu sessions in remote places.

**Key words:** Ethnic music; popular music; creole; morna; coladeira; funaná; batuco; carnival; Cape Verde Archipelago; Africa; Portugal; Brazil.

## Přílohy:



*Trocha zeleně, hodně pouště, vysoké kopce blízko moře. Sao Vicente, pohled z Monte Verde na Mindelo. Foto Aleš Opekar 2014*



*Trocha zeleně, hodně pouště, vysoké kopce blízko moře. Sao Nicolau, pohled na městečko Ribeira Brava. Foto Aleš Opekar 2015*





*Karneval v Mindelu. Aleš Opekar 2014*



*Jamování na v hospůdce pod Pico de Fogo. Foto Aleš Opekar 2014*



*Muzicírování na ulici. Aleš Opekar 2014*



*Zpěv u moře. Aleš Opekar 2014*



*Batuk během veletrhu Atlantic Music Expo 2013 v Praze. Foto Aleš Opekar*



*Postkoloniální souznění: morna a fado ruku v ruce. Kapverdská diva Nancy Vieira (vpravo) přizvala ke společnému vystoupení na Kriol Jazz Festivalu 2013 svou portugalskou kolegyni Joanu Amendoeiru. Foto Helena Kočmídová*

# HRANÍ PRO RADOST: OD SLEZINY PO SEJŠŇ

*Irena Přibyllová*

Hraní na scéně a mimo scénu jsou pro mnohé hudebníky spojené nádoby – jedno vede k druhému a vzájemně se ovlivňují. Zatímco však radost a potěšení z vlastního hraní na pódiu zažije zlomek populace, hraní „pod pódíem“, mimo vymezený a organizovaný prostor, patří už zřejmě automaticky k naší identitě. Proč jinak by se říkalo „Co Čech, to muzikant“?

V následujících řádcích se zaměřím na dvě oblasti spontánního hraní pro radost, s nimiž mám osobní zkušenost – jsou to trampské sleziny a bluegrassové jam-sessiony. Zatímco trampská hudba vznikla mimo scénu a na pódia se dostala později, bluegrass se odvíjí od pódiového vystupování, takže hraní mimo pódium je až jeho následkem. Někde uprostřed se však bluegrass a trampská hudba a jejich aktéři setkávají. Příležitostí praktikovat hudbu a zpěv mimo opravdové koncertní, divadelní či taneční pódium je v obou příkladech mnoho: v trampské hudbě jsou to osadní táboráky, výroční potlachy<sup>1</sup> a taky samotný tramping, tedy toulání mimo město, o víkendech a dovolených. Zpívá a hraje se ve vlaku cestou na trampský vandr, při pěším přesunu z nádraží k trampské osadě, na výletním parníku či v kánoí, v hospodě při čekání na vlak. Takzvané sleziny jsou potom pro trampy záležitostí městskou a odehrávají se pracovnímu týdnů. Spontánní hraní bluegrassu je u nás spojené se vznikem přehlídek a festivalů pro tzv. amatérské soubory<sup>2</sup>: v zákulisích koncertních sálů a festivalů měli muzikanti z různých kapel řadu příležitostí zahrát si neoficiálně, pro radost a zároveň si vyměnit tehdy nedostupné informace o bluegrassu. Se změnou režimu se po roce 1989 příležitosti rozšířily o cílená setkání v bluegrassové hudebním kempu či na bluegrassové dílně. Proměnil se i charakter bluegrassových jam-sessionů.

1. Trampský potlach je slavnostní oheň, s typickými rituály a programem. Termín je převzatý z dobrodružné literatury: u indiánů amerického severozápadu původně označoval slavnostní shromáždění.
2. Nejznámější je Porta, založená 1967 jako soutěžní přehlídka trampských souborů, následně rozšířená o žánry zvané folk a country, s regionálními předkoly. Existuje dosud (2015).

Kde a jak se u nás začaly používat výrazy slezina a jam-session? V souvislosti s hudbou patří oba termíny k nespisovné, hovorové, slangové vrstvě češtiny. Slezina je ve spisovné češtině „orgán v břišní dutině“.<sup>3</sup> Dále je slezina uváděná jako slangové slovo a moravismus; typickými příklady jsou ve slovnících rybářská slezina a školní slezina. Ve *Šmírbuchu jazyka českého* Patrika Ouředníka se slezina ocitla ve společenství synonym pro výrazy „schůzka, sraz: scuk, slez, slezák, slezina, sešn, sejšn, spich, rande“ (Ouředník 2005: 282). Lehce tedy vyvodíme, že ve městě Brně se slezinou podle kontextu může rozumět také tramská slezina (čili spisovně schůzka či sraz trampů).

Co se týká jam-sessionů (*džemů, džemsejšňů, sejšňů*), v češtině je tento výraz cizí a zatím nemá český ekvivalent. V Klimešově *Slovníku cizích slov* nacházíme u výrazu džem jen „řidší zavařeninu s nerozvařenými kousky ovoce“ (Klimeš 1981: 129). Podobně i v současném *Slovníku spisovného jazyka českého* (2011) – džem ano, ale *džemsejšň* ne. Jdeme-li k jazykovým kořenům, potom výkladové slovníky angličtiny spojují jam-sessiony výhradně s jazzem nebo rockem a zdůrazňují neformální hraní bez předchozího plánování či zkoušení (*Cambridge*: 770) nebo neformální setkání muzikantů, kteří spolu neformálně hrají nápěvy/melodie, které obvykle všichni znají (*Webster*: 722), případně jde o improvizované hraní, zejména pro vlastní potěšení (*Slovník amerikanismů*: 313). Protože bluegrassový jam-session do jazykových výkladových slovníků ještě nevstoupil, musíme hledat v jiných materiálech. Podle příručky pro bluegrassové houslisty autora Waynea Erbsena (2005: 51) znamená „a jam“ právě jen neformální muzicírování pro pobavení.

Existenci tramských slezin zaznamenali už první historici trampingu. Slovo slezina používá Bob Hurikán v obsáhlé *Historii trampingu*<sup>4</sup> jen asi čtyřikrát, nejprve v souvislosti se slezinou tramských osad na Českokubějovicku v 30. letech 20. století, dvakrát také v odkazu na tehdejší moravské trampy. Pro prvorepublikové trampy znamenala slezina sraz v původním slova smyslu, společenskou situaci, a hudba konkrétně jmenovaná není.

3. Viz *Slovník spisovného jazyka českého* 2011 [online] [cit. 20. 7. 2015]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>.

4. Poprvé vyšla v roce 1940 a autor na ní pracoval podle svých slov dvanáct let.



Historik brněnského trampingu Pavel Čiča Jelínek v knize *Volání větru* (1991) jmenuje u slezin konkrétní místa, osady i osadníky, trampské sbory i kapely a charakter hudby. Nejstarší odkaz na slezinu jsem v jeho textu našla ve spojení s dobou těsně po druhé světové válce, a také zde je zřejmý míněn osadní sráz: „Další osada, která se nesmazatelně zapsala do historie brněnské trampské písně, byla osada Tornádo, založená v Řečkovících roku 1946. Sleziny měla v létě na skalce nad rybníkem nebo na ostrůvku rybníka u Pařízkova mlýna v Řečkovících, v zimě pak na zámečku, který je již zbořený.“ (Jelínek 1991: 19)

Padesátá léta a trampské sleziny zmiňuje krátce Jiří Skuhrovec Lucan v *Trampské historii řeky Oslavky* (2004): „Začínalo pro nás něco nového, na Ketkováku dosud neznámého [...]. Setkávali jsme se s kamarády z Brna, kteří nás učili poznávat ten ‚jejich‘ tramping. Podávali si ruce, jak se dnes říká, ‚zalamovali palce‘, v týdně chodili na sleziny, jezdili na potlachy [...].“ (Skuhrovec Lucan 2004: 4) Zde už je konkrétně vymezeno, že slezina se koná mimo víkend, tedy i mimo osadu.

Období 60. let znamenala pro trampské hnutí nástup nové generace, boj o moderní trampskou písničku a také pokusy o určitou organizaci trampských osad. P. Jelínek upozorňuje na spojitost trampských osad s trampskými sbory a uvádí, jak to fungovalo v jeho domovské brněnské Karabině: „Začátek byl jako u většiny sborů klasický – ohně, potlachy, sleziny, nejvíce se však zpívalo v Ostrově (u Macochy) v restauraci u paní Němcové, zvané Matka jeskyňářů.“ (Jelínek 1991: 41) Zde už je trampská slezina spojená se zpěvem a zahrnuje i nečleny dané osady.

Jelínek je také pamětníkem velkých, strukturovaných meziosadních slezin na Brněnsku v 70. letech, těsně před začátkem normalizace: „Velikým přínosem pro rozvoj trampské písně byly akce Svazu brněnských osad. Svě největší slávy snad dosáhlo SBO v roce 1971. Místo jarních a podzimních ohňů v Šebetově má SBO pravidelné sleziny v Medláncích v sále restaurace u Němců. Na těchto slezinách má každá osada svůj program.“ (Jelínek 1991: 51)

V 80. letech se na slezinách v Brně setkávali jak příslušníci předválečné trampské generace, tak jejich následovníci. Mnohé trampské kapely nebo sbory se v té době už rozpadly (třeba úmrtím nebo emigrací členů), ale právě na slezinách mohl člověk potkat ty, co přežili nebo vydrželi. P. Jelínek vzpomíná na legendární Pavouky: „Pavouci, jak už

*Pavel Jelínek ukazuje  
CD Setkání na Kančí louce,  
jedno z mnoha alb trampské  
hudby, které produkoval.  
Foto Irena Příbylová 1996*



jejich název naznačuje, nikam nespěchali, prostě někdy přišli a pěkně zazpívali. Nejlépe snad na svých slezinách, které se stěhovaly od Bicana ke Komárkovi, do Ponorky a přes Antoníčka ke Špinavcovi. Na jejich slezinách si zahraje Rolf, zazpívá Róra, prostě každý, kdo přijde. Sbor již delší dobu oficiálně nefunguje, ale Pavouci pořád ještě zpívat dovedou.“ (Jelínek 1991: 23)

Osmdesátá léta jsou na Brněnsku spojena také s osadami Rowers a Příboj. Jelínek připomíná osadní „usedlost Rancho de Rowero v Radoškově nad údolím Vajtecu. A tam v konírně se konají některá setkání a sleziny“ (Jelínek 1991: 40). Tyto sleziny byly věhlasné. To, co v publikaci *Volání větru* zařazuje Jelínek do roku 1985, platilo pro většinu z nich: „Kouzlo této sleziny však bylo v tom, že se zpívalo pro radost přítomných muzikantů a několika hostů...“ (Jelínek 1991: 40)<sup>5</sup>

5. Uvolněnou atmosféru těchto hudebních setkání zachytilo CD *Vandr do padesátých 2*, s podtitulem *Betálné potlach na Vajtecu* (Venkow, 1992). Na ranči osady Rowers natáčeli osadníci a muzikanti z Karabiny, Rowerů, T.E. Bandu a z trampských osad od řeky Oslavky. Podobně v roce 1991 vznikl na ranči pořad České televize s názvem *Vandr do Rowers City*, kde spolu v jedné místnosti hráli – jako na slezině – domácí Rowers, dále Karabina, T.E. Band, hosté Miki a Wabi Ryvolovi, Tony Linhart a skupina K.T.O.



V 80. letech bylo na Brněnsku množství příležitostí, při nichž tramské skupiny a sbory (a také bluegrassové kapely) mohly vystoupit před publikem, na scéně.<sup>6</sup> Dokonce se o některé z nich začala zajímat televize (brněnské studio tehdejší Československé televize) nebo rozhlas (brněnské studio Československého rozhlasu). Odkaz na dobový televizní pořad ve svém jméně, ale soukromý charakter měla v roce 1986 přehlídka tramské písně *Hudba z trampíria*. P. Jelínek uvádí, že ji, „pořádaly osady Rowers a Příboj. Konala se vždy v sále [v Brně] na Botanické a byla to čistě tramská sešlost, neboť vstup byl hlavně pro pozvané kamarády ze slezin [...]. Hrály vždy pořádající osady [...] a jejich hosté.“ (Jelínek 1991: 65) Společenský sál funkcionalistické budovy Husova sboru Církve československé v Botanické ulici v Brně se nezdá být tím pravým místem pro tramské sleziny, jako pamětník však musím říci, že místo vyhovovalo skvěle a snad tam fungovalo i nějaké tekuté občerstvení.

Z výše uvedených příkladů je vidět, že slezina je pohyblivý útvar, na jehož jedné straně může stát živelné hraní v hospodě a na straně druhé soukromá přehlídka hraní pro pozvané. Jádrem slezin je však zpěv pro radost. Na slezině zpívají nebo hrají všichni přítomní, osady nebo kapely se smísí a repertoár náhle všichni znají. Atmosféra společného zpívání a hraní přiměje ke zpěvu i náhodné návštěvníky nebo nezpěváky. Opakované a početné brněnské tramské sleziny v 70. a 80. letech 20. století přispěly ke vzniku a upevnění tzv. brněnského tramského soundu: charakteristických rysů, jimiž se tramská píseň na Brněnsku lišila od písní pražských nebo ostravských trampů<sup>7</sup>.

Sleziny, jak si je pamatuji z 80. a 90. let, se odbyvaly nejčastěji v hostincích nižší cenové skupiny, v samostatném zadním salónku, uprostřed pracovního týdne v podvečerních hodinách. Den v týdnu a frekvence schůzek byly výsledkem neformální dohody. Na sleziny přicházeli jednotliví členové tramských osad nebo trampové samotáři

6. Kromě městských a krajských kol Porty existovaly přehlídky v Brně v Rubínu, v sále Stadionu a v přilehlém letním kině, skupina Ozvěna pořádala večery PTO na Klajdovce v Líšni. Nadregionální soutěž a přehlídka tramské písně Náměšťská placka se konala v městě nad řekou Oslavou pravidelně už od roku 1971.

7. Převládající swingový rytmus, v obsazení výrazná sólová kytara či kytary, ideálně jedna z nich značky Gibson, kromě sólového i sborový zpěv.

a také jejich partnerky, které třeba o víkendech zůstávaly doma; cizince (netrampa) musel někdo pozvat nebo přivést. Běžným nástrojem byla a dodnes je na slezině kytara (více kytar) a další nástroje podle dostupnosti nebo módy. Na slezině se zpívá a hraje, pije pivo, domlouvají se víkendové a jiné vandry, prohlížíjí či doplňují se záznamy z cest. Může tu zaznít ještě nehotová písnička, kterou pak přítomní vyzkoušejí a dají jí definitivní podobu. Případně má na slezině – nebo ještě před ní – zkoušku osadní sbor nebo kapela. Mnozí účastníci jsou oblečeni po tramsku – v zeleném, v maskáčích, někdy i s pověstným liščím ohonem na klobouku. Trampa, který jede v týdnů v Brně *šalinou* na slezinu, každý pozná.

V době rozvoje bluegrassu v českých zemích, tedy v 70. a 80. letech 20. století, sloužily jam-sessiony nejen jako spontánní muzicírování pro radost zúčastněných, ale ještě častěji jako neformální školy či dílny – pro hry na nástroje, zpěv a souborovou hru, dále jako místa výměny informací o dění a repertoáru v oboru u nás i za tzv. železnou oponou a zároveň i jako přehledky hudebních nástrojů a informací o nich. Bluegrassový jam-session, podobně jako trampská slezina, je záležitost okamžitá, jedinečná a spíše nezachytitelná. Protože se u nás v 70. a 80. letech jam-sessiony odehrávaly obvykle po skončení hudebních festivalů, přehlídek nebo soutěží, můžeme vzpomínky na ně najít ve festivalových zpravodajích, ročenkách nebo zpěvnících a školách hry na nástroje.

Výraznou úlohu pro domácí bluegrassovou komunitu měl festival Banjo Jamboree, dnes uznávaný jako nejstarší a nejdéle trvající bluegrassový festival v Evropě. Vznikl v roce 1973 v Kopidlně jako „sraz banjistů a zároveň takový malý festiválek kapel, které si mezi sebou předají zkušenosti“, jak napsal jeho zakladatel Jan Macák (1997: 7) ve sborníku k pětadvaceti letům této akce. Během devatenácti let existence na louce u místní sokolovny (než se festival přesunul jinde)<sup>8</sup> se Banjo Jamboree v Kopidlně profilovalo jako přehlídka toho nejlepšího v domácím bluegrassu, ale zároveň i jako ohromná hudební dílna. Ve zmíněném sborníku vzpomínají desítky banjistů na jednotlivé ročníky festivalu, na atmosféru a hudební setkání na pódiu i mimo. Zdeněk Farář z pražské skupiny Stop V5 barvitě vyličil jam-session po

8. Festival později změnil pořadatele a přestěhoval se. Od roku 2002 dosud (2015) se koná v Čáslavi a jeho pořadatelem je Bluegrassová asociace ČR. Více na <[www.bacr.cz](http://www.bacr.cz)>.



*Banjo Jamboree 1975. Jan Macák třetí zprava v dolní řadě, Zdeněk Farář druhý zleva v horní řadě. Foto z archivu Jana Macáka*

Banjo Jamboree roku 1975 jako fantastické šílenství (viz citace níže). S odstupem času dnes musíme říci, že bluegrassové jam-sessiony, na kterých se hrály americké skladby a zpívalo se anglicky a česky, představovaly v 70. a 80. letech ostrůvky okamžité a naprosté svobody a umožňovaly zapomenout na to, co člověka čeká po návratu z víkendu doma, v reálném Československu.

\*\*\*

Zdeněk Farář vzpomíná na Banjo Jamboree 1975 ve sborníku *Bluegrass v Kopidlně 25 let* (srov. Macák 1997: 30–31):

*„Tehdy se sjeli hlavně muzikanti a i s diváky jsme se všichni vešli do sokolovny. Vlastní soutěžní vystoupení bylo pouze rozinkou na dortu, to hlavní se dělo všude kolem. Počasí tehdy přálo a my jsme okamžitě po příjezdu v sobotním dopoledni vytáhli nástroje a hráli prakticky až do našeho vystoupení téměř bez přestání. Dnes, když nad tím uvažuji, tak nechápu, co jsme vlastně tak dlouho mohli hrát, protože repertoár tak bohatý nebyl, a tak jsme vlastně ‘hoblovali’ notoricky známé breakdowny a hornpipy pořád dokola a hrozně nás to bavilo. Schytávali jsme si navzájem různé rify a kombinovali složení našich muzikantů*



*Banjo Jamboree v roce 1986. Skupina Vědro z Brna se chystá na vystoupení: Laco Povolný s banjem, Tomáš Bužek s dobrem, Jiří Plocek s mandolínou. Foto Irena Příbylová*

*v improvizovaných sestavách. To, co bylo fantastické, byla absolutní pohoda a pocit ohromného přátelství se všemi lidmi, které člověk potkával, ačkoliv je nikdy předtím neviděl. V tu chvíli jsem ale ještě nevěděl, že to hlavní nás teprve čeká. Na tehdejší 'jam' v Ledkově do smrti nezapomenu. Ten šílený maraton pidlikání různých (převážně podomácku vyrobených) benz, mandolín, kvílení houslových slajdů vyvrcholil asi ve dvě v noci uvnitř v narvané hospodě šíleným 'Will the Circle Be Unbroken' a následným 'Oranžovým expresem', kdy Vínček z Volupsijí a Pepa Brázda z Krajanů stáli uprostřed hospody na stole a stírali housle jak o život a všichni ostatní kolem v davovém šílenství (a alkoholovém opojení) víc řvali, než zpívali a víc mlátili do svých nástrojů, než aby se to dalo nazvat hraním. Ani nevím, kdy a kde jsem usnul, ale vím, že jsem měl ráno prošoupaný lak na zadní desce vlastnoručně vyrobeného banja a na nedělní gala vystoupení mi musel tričko půjčit kamarád, protože jsem svoje měl hrozně zamazané od mořidla. Můj mozek byl tak zblblý bluegrassovou muzikou, že když jsem v neděli večer nastoupil do autobusu a ten se rozjel, tak jsem byl přesvědčen, že v něm někdo hraje na basu, v tramvaji jsem zase slyšel mandolínu a takhle halucinace mě pak provázely ještě celý den.“*

Podobně jako na Banjo Jamboree fungovaly bluegrassové jam-sessiony např. na regionálních přehlídkách a soutěžích typu Posvícení v modrém (Jablonec nad Nisou od roku 1973, bluegrass a country) nebo Mohelnický dostavník (Mohelnice od roku 1975, bluegrass, trampská hudba a folk). Bluegrass Marathon (založený v Boru u Tachova roku 1980)<sup>9</sup> měl ve srovnání s východočeskými nebo moravskými přehlídkami dosti výlučný charakter a filozofii díky moderní historii regionu, v níž figurují Američané osvobozující Plzeň v roce 1945. Bluegrassové jam-sessiony, které propukaly po skončení festivalu na chalupě pořadatelů v nedalekých Borovanech a trvaly celý víkend, dosahovaly ve své barvitosti věhlasu jam-sessionů v Kopidlně a ještě je překonávaly.

Místem bluegrassových jam-sessionů se v 80. letech stalo i několikaleté finále celostátní Porty v Plzni, kam se tato soutěžní přehlídka v letech 1981–1991 vracela opakovaně. V rámci nesoutěžních bloků (divadla, country taneční, regionální přehlídky) tam získal prostor i bluegrass. V noci se v hospůdkách v areálu festivalu setkávali bluegrassoví muzikanti – zástupci jednotlivých krajů, kteří prošli sítím soutěže. Dá se říci, že to opravdu byli ti nejlepší v republice. A teď měli několik dnů na to, aby si zahráli spolu, okoukali, co je kde nového, probrali jména těch, kteří zmizeli a jejichž místa je třeba v kapelách nahradit, něco nového vymysleli a po několikaletém hraní se těšili na příště. Kytarista, zpěvák a textař Míša Hromčík<sup>10</sup> vzpomínal v roce 2014 pro portál *Blue Grass Cz* na plzeňské jam-sessiony takto: „Myslím třeba vypěstovaný zvyk v 80. letech na plzeňské Portě sejít se po koncertním programu každý večer v salaši Bajkal pod Výstavištěm a jamovat až do rána. Účastníci jamů si hraní tam tak oblíbili, že stačilo říct ‚příští rok ve středu v Bajkalu‘ a věděli jsme, že se tam znova sejdeme.“

V době, kdy v domácím bluegrassu byl často ve výhodě ten, kdo měl přístup k zahraničním nahrávkám, ukázaly bluegrassové jam-sessiony, jaký význam má neformální hraní s někým opravdu lepším. Koncem 80. let se na jednotlivých akcích v konkrétních regionech, často díky

9. O historii BG Marathonu píše Tomáš Hněvsa – srov. na <<http://www.bgmarathon.cz/historie.htm>>.

10. Člen skupiny Ucho, která v roce 1986 získala v Plzni nejvyšší ocenění – interpretační Portu.



*Bluegrassový jam-session na Portě v Plzni v polovině 80. let. Autor neznámý.  
Foto z archivu Ireny Příbylové*

osobním kontaktům a odvážným či osvědčeným pořadatelům, mohli naši muzikanti na domácí půdě výjimečně setkat mimo pódium i s hráči ze zahraničí. Na tyto okamžiky vzpomíná Petr Kůs<sup>11</sup>, zpěvák, autor a mandolinista: „Teprve o něco později jsem na vlastní oči viděl první Američany hrát a zpívat. Bylo to na koncertech pořádaných americkým velvyslanectvím. Zdaleka nejvíc pro mne znamenalo setkání [v roce 1987] s Markem O’Connorem, Jerry Douglassem, Russem Barenbergem, Glennem Worfem a Kathy Chiavolou. Kromě koncertu v Lucerně jsem se se všemi potkal ještě dvakrát v soukromí a jednou jsme si dokonce společně zadžemovali. Přestože jsme nikomu z nich nesahali ani po kotníky, nedali nám to nikterak znát. Prostě to táhli, a když se to hodilo, dali prostor i nám. A mně se najednou zdálo, že vím, co mám hrát, jak to mám hrát, a že je to všechno úplně normální a jednoduché.“ (Kůs 1999: 13)

11. Člen skupiny Blanket, která v roce 1987 získala v Plzni nejvyšší ocenění – interpretační Portu.

Setkání a jam-sessiony s bluegrassovými západními cizinci v 80. letech nebyly početné. Přijeli Amazing Grass z Francie (1984), Country Trash z Holandska (1986), výše zmínění Američané na české turné USIA (The United States Information Agency) v roce 1987, Tony Trischka a skupina Skyline (1988) a v roce 1989 Tony Trischka, italský kytarista Beppe Gambetta a holandská skupina Groundspeed<sup>12</sup> (srov. Doležal – Langer 1991). Nejruznější bluegrassové jam-sessiony a existence kvalitní domácí bluegrassové scény mi pomohly při rozhodování, koho na konci 80. let oslovit a přemluvit na pozici lektorů na prvních československých bluegrassových dílnách.<sup>13</sup>

Vývoj trampských slezin a bluegrassových jam-sessionů vstoupil se změnou politické situace v zemi po roce 1989 do nové fáze. Po otevření hranic vyjeli do světa jak trampové, tak bluegrassoví muzikanti, a mnozí emigranti se naopak vrátili domů. Trampské sleziny se konají i v zahraničí a na jiných kontinentech, čeští (a slovenští) trampové už mohou volně jezdit na své celosvětové potlachy. Naši bluegrassoví muzikanti na sebe upozorňují na americké i evropské hudební scéně; poté, co navázali první kontakty, jezdí do zahraničí na turné i na soutěže a mnozí získali dobré jméno jako vynikající lektori na evropských hudebních dílnách nebo jako výrobci nástrojů. Tradiční trampské sleziny i neformální bluegrassové jam-sessiony se z hudebního světa nevytratily. Kromě nich se však pod starým jménem může objevit i nový obsah nebo forma. Pavel Jelínek pět let uváděl na komerčním rádiu v Brně hudební pořad s názvem *Slezina*<sup>14</sup>. Nejruznější trampské sleziny a jejich devadesátileté či mladší aktéry mohli vidět diváci dokumentárních pořadů České televize, v roce 2015 např. v rámci cyklu *Folklorika* nebo v seriálu *Zvláštní znamení touha*. Bluegrassové jam-sessiony se dostaly na oficiální pódia: vznikl a zanikl festival Jamgrass v Jindřichově Hradci, v Praze a širším okolí

12. Také na několik ročníků festivalu Intercountry, který pořádal Pragokonzert, přijeli do Prahy koncem 80. let zahraniční umělci, mj. američtí The Bellamy Brothers, The Moody Brothers, George Hamilton IV nebo Asleep at the Wheel. O následných bluegrassových jam-sessionech se však v souvislosti s Intercountry nemluví.

13. V červenci 1989 v Plzni na Portě, v srpnu 1989 ve Velkých Němčicích u Břeclavi, na jaře 1990 na Rýchorské boudě v Krkonoších, v srpnu 1990 opět ve Velkých Němčicích.

14. Já jsem v něm pak pokračovala téměř dva roky. Pořad skončil se změnou formátu vysílání v srpnu 2015.



*Účastníci Bluegrass Jamu získali  
opravdový bluegrassový džem...  
Foto Irena Příbylová 2015*



existují nejružnější pravidelné „otevřené bluegrassové jamy“, na severní Moravě zorganizovali pro veřejnost už třináctkrát festival Bluegrass Jam<sup>15</sup> a v centru Moravy se třikrát konal muzikantský víkendový Bluegrass Jam ve westernovém městečku v Boskovicích. Novinkou jsou certifikované bluegrassové tábory, v nichž se zájemci učí základy hry na jam-sessionu. Pod názvem Jam Camp si je nechal zaregistrovat americký banjista Pete Wernick a jeho čeští a slovenští lektori je úspěšně nabízejí i u nás.

Bluegrass a trampská hudba provozované aktivně mimo pódium mají hodně společného. Bluegrassový jam-session i trampská slezina jsou ukázkové spontánní zpěvní a herní příležitosti, které umožňují svým účastníkům získat pocit sounáležitosti se skupinou stejně naladěných lidí. Pomineme-li stylové a žánrové atributy, jsou si slezina i *sejšn* vlastně dost podobné: u obou najdeme důraz na společně sdílený prostor, cílenou komunikaci prostřednictvím hudby či textu písně, pozitivní

15. Srov. <<http://bgdzem.cz/>>.

emoce a spontaneitu. Na slezině i na *sejšnu* se hraje a zpívá pro radost. Teprve výběr a vznik repertoáru a vztah k pódiu však tramskou slezinu a bluegrassový jam-session dotváří a vzájemně odlišuje. Tramská hudba vzniká primárně pro potřeby komunity (tramských osad, tramských sborů, tramského hnutí), šíří se ústním podáním a na pódia se dostává až s nějakým zpožděním. Bluegrass u nás představuje kontakt s cizí kulturou. Aby mohli hrát bluegrass, museli našinci nejprve zvládnout taje hry na pětistrunné banjo (nebo si i banjo vyrobit), naučit se anglicky (alespoň někteří) a přijmout za své skladby či rytmy, které vznikaly za oceánem (např. hornpipy a breakdowny, o kterých mluvil Zdeněk Farář). Jednou z věcí, která umožnila cestu bluegrassu na česká pódia, byla také předchozí existence tramské hudby. Kapitola o bluegrassu a tramské hudbě na pódiu si však musíme nechat na jindy.

#### Literatura:

- BOHLMAN, Philip V. 1988: *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University.
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, 2008. Third Edition. Cambridge: CUP.
- DOLEŽAL, Ivan – LANGER, Miloslav Jakub 2001. *Porta znamená brána... (i do nového století?)*. Praha: Adonai s.r.o.
- ERBSEN, Wayne 2005: *Old-Time Fiddle for the Complete Ignoramus!* Native Grounds Books and Music.
- HURIKÁN, Bob 1990 1940: *Dějiny trampingu*. Praha: Novinář.
- JELÍNEK, Pavel Čiča 1991: *Volání větru. Historie brněnské tramské písně*. Brno: Konvoj.
- KLIMEŠ, Lumír 1981. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN.
- KŮS, Petr 1999: *Fámy – Písničky a povídaní o bluegrassu*. Mnichovice: Country Home.
- MACÁK, Jan 1997: *Bluegrass v Kopidlně 25 let*. Kopidlno: Autoklub ČR Kopidlno.
- OUŘEDNÍK, Patrik 2005: *Šmírbuch jazyka českého. Slovník nekonvenční češtiny 1945–1989*. Praha a Litomyšl: Paseka.
- PEPRNÍK, Jaroslav 1982. *Slovník amerikanismů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Redakce: „Rozhovor s Michalem Hromčíkem“. *Blue Grass Cz* [online] [cit. 25. 8. 2015]. Dostupné z: <[www.bgecz.net](http://www.bgecz.net)>.
- SKUHROVEC LUCAN, Jiří 2004: *Tramská historie řeky Oslavky*. Padochov: Oslavské boudy.
- „*Slovník spisovného jazyka českého*.“ Ústav pro jazyk český, v. v. i. [online] 2011. Dostupné z: <<http://ssjc.ujc.cas.cz/>>.
- Webster's New World Dictionary of American English*. 1991. Third College Edition. New York: Prentice Hall.

## Playing for fun: From a tramping music get-together to a bluegrass jam-session

The article explores informal music-making in two distinct Czech music areas, tramping music and Czech bluegrass music. Starting with a linguistic point of view, the author shows that a tramping music get-together uses the Czech slang term *slezina*, while bluegrass music jam-sessions keep their English name in Czech. The tramping music *slezina* has developed in connection with informal social meetings of followers of an outdoor movement called tramping. While the movement flourished during weekends along the mountain hikes, forest walks and canoe trips of young people, the music get-togethers filled their work-day evenings in the city. The features and philosophy of tramping music get-togethers are shown on examples from the 1940s to the 1980s, with a special focus on the city of Brno and surroundings. Bluegrass music backstage jam-sessions provided fun and excitement, but they also functioned as informal workshops in Czechoslovakia in the 1970s and 1980s. Vivid personal recollections of those involved in bluegrass music jam-sessions are provided. The author stresses the role of the Banjo Jamboree and other bluegrass music festivals in informal music making, the rare and important presence of American pickers in Czechoslovakia, as well as the sense of liberty which bluegrass jam-sessions provided under communism. Finally, the author briefly comments on the changes in the form and content of *slezina* and bluegrass music jam-sessions after 1989 in the country.

**Key words:** Jam-session; get-together; informal music-making; bluegrass music; tramping music; Banjo Jamboree; Americans in Czechoslovakia.

## JAK SE RODÍ HUDBA ANEB JEDEN MALÝ BLUEGRASSOVÝ PŘÍBĚH

*Jiří Plocek*

Znovu a znovu si kladu otázku, jak se to stane, že se z někoho vyloupne muzikant? K této otázce se váže zákonitě druhá: Jak se vůbec rodí hudba? Z čeho pochází ono vnitřní nutkání vyjádřit to, co se v člověku rozehrálo, anebo kde se vůbec bere potřeba rozehrát sebe samého? Nápodoba hraje bezpochyby důležitou roli, člověk se identifikuje s něčím, co jej zasáhne, co jej vnitřně osloví, ale není to vše. Jeho duše, jež je nabita určitým potenciálem (je „pod napětím“) a vykazuje určitý typ nadání k seberealizaci („vybití“), se v určitém okamžiku potká s rozhodujícím zážitkem, zážehem, který udá azimut další cesty. Není to s největší pravděpodobností jeden jediný okamžik, byť působivé chvíle si později vybavujeme snadněji, ale je jich celá řada, a tak se postupně zpřesňuje životní orientace zasaženého. Jeho snažení se zacílí na určitý typ životního projevu. Děj se co děj.

Muzikantem se člověk stává především pod vlivem těch nejhlubších, velmi bezprostředních a intenzivních rezonancí, jež se dotýkají samých základů bytosti a její potřeby vnitřního vyladění. Ta potřeba se vyznačuje velkou naléhavostí a cesta jejího naplnění je veskrze iracionální v tom nejlepším slova smyslu. Můžeme připustit, že někdo má od útlého dětství racionální plán, že se stane Beethovenem, Pavarottim nebo Gottem, bude úspěšný a osloví miliony posluchačů. Moje osobní zkušenost – ať už vnitřní či odpozorovaná z muzikantského prostředí – svědčí spíše pro něco jiného: Hlavním hybatelem je osudová láska k hudbě, to je *conditio sine qua non*. Hudba je jako řeka, do níž se člověk touží vnořit a nechat se unášet. Radost z hudby, která prostupuje tělem i duší, je jedno z nejintenzivnějších opojení, které znám. Cíl, k němuž se člověk upíná, je zahalen tajemstvím. Málokdo na počátku jasně ví, jak vysoký je horizont jeho touhy, zda zůstane na úrovni spontánního samouka, nebo se posune k pokročilejším formám hudebního vyjadřování a uplatnění.

Na druhé straně – onen zjevný tvořivý potenciál, specifické nadání a schopnosti člověka jsou neobyčejně vlivnými faktory. Jsou podmínkou „správného“ setkání. To, že se někdo zamiluje zrovna do kytary, by bylo

možná vysvětlitelné její širokou oblibou a všestranným uplatněním, ale proč se někdo osudově upne na banjo, mandolínu, nebo dokonce na zcela okrajový nástroj, jakým je dobro? To nejsou v žádném případě mechanické „známosti“, založené na nějaké libovůli. Zde se potkává správné vnitřní nastavení se správným protějškem, s jeho podobou i zvukem, přitahují se jako póly plus a minus. Stejně tak není libovolné to, jakým hudebním jazykem se člověk rozhodne promlouvat. Nevybavuje se mi žádná jasná paralela mezi kulturou rodného regionu, rodným jazykem a posléze hudebním jazykem (žánrem), k němuž člověk přilne – nebo lépe, jež v sobě člověk objeví. Bylo by tu asi zapotřebí vícevrstevného zkoumání, ale to už jsou otázky pro samostatné pojednání, k němuž se nyní necítím kompetentní. Chci popsat jen jeden malý příběh, jak se rodila hudba u mne a v mém nejbližším okolí.

### **Bluegrassové slunce**

V příspěvku pro loňské kolokvium Od folkloru k word music jsem sice psal metaforicky o své muzikantské cestě do Ameriky a zpět, ale ve skutečnosti jsem se také snažil popsat ony momenty prvotního okouzlení, které mne a moje kamarády přivedly k aktivnímu pěstování hudby. A které mne zdánlivě paradoxně v českém prostředí přivedly k bluegrassu a posléze i k dalším žánrům, které se nám staly naší hudební mluvou. Okouzlení prvními nahrávkami českých Greenhorns, jejich americkými vzory (Bill Monroe&Blue Grass Boys, Flatt&Scruggs), stejně jako pozdější uhranutí tvořivými výboji mladé generace amerických bluegrassových muzikantů (David Grisman, Tony Trischka, New Grass Revival, Andy Statman, Tony Rice, Bela Fleck) byly nepochybně pevnou součástí naší muzikantské cesty. Při pohledu zpět se vždy znovu musím ptát: Co nás k té hudbě tolik přitahovalo? Ta touha musela být neobyčejně silná, protože o tomto, svým způsobem okrajovém, žánru jsme se za reálného socialismu (normalizace) v 70. letech nemohli přímým způsobem dozvědět takřka nic. Informace i nahrávky jsme získávali krkolomně a s obtížemi, o nástrojích ani nemluvě. Originální instrumenty (např. od renomované firmy Gibson) se tu nedaly nikde koupit – a i kdyby, tak jejich ceny dosahovaly pro nás za „železnou oponou“ astronomických výšin. Na banjo, dobro či mandolínu v našem okolí nikdo oficiálně nevyučoval. Ano, existovaly jakési publikace: jednoduchá Kotíkova škola hry na mandolínu či později banjová škola Marko Čermáka, ale upřímně

řečeno – mezi nimi a reálným světem bluegrassu zela obrovská propast. Ty správné noty tam zkrátka chyběly. Učili jsme se tedy především pracným kopírováním původních nahrávek (šířených v nejrůznější kvalitě na magnetofonových páscích), což přinášelo mnohé zapeklité chvíle způsobené třeba krkolomnými prstoklady, poněvadž jsme neměli systematické školení v herní technice.

### **Nejen hrát, ale mít na co hrát**

Ještě složitější to bylo s hudebními nástroji. Když jsem si v obchodě koupil mandolinu české výroby, tak nejenže vůbec nevypadala jako ty, na něž hráli na fotkách naši američtí hrdinové, ale nepřibližovala se jim ani zvukem, který byl slabý a „drátěný“. Při hraní v kapele neplnil svou úlohu. Pětistrunná bluegrassová banja se v socialistickém Československu zprvu vůbec neprodávala a až někdy po polovině 70. let se v obchodech objevil první tuzemský typ. Jenže konstrukčně i zvukově s ním byl podobný problém jako s mou první mandolinou. Pak jsme zjistili, že v tzv. východním Německu (Německé demokratické republice) se vyrábí pětistrunné banjo pod značkou Marma a občas si je tam někdo koupil. Banjo od západoněmeckého velkého výrobce hudebních nástrojů Framus také výjimečně někdo přivezl. Obecně však nebyly tyto nástroje jednoduše dostupné.

A tak jsme hledali cesty, jak si nástroje opatřit. Svat'a Kotas, později jedna z nejvýraznějších a nejoriginálnějších osobností české banjové hry, od roku 1979 spolutvůrce hudební tváře slavné skupiny Poutníci, si první banjo postavil v první polovině 70. let za pomoci svého otce, zdatného zámečníka. Stavěli je podle fotografie a výsledkem bylo exoticky vypadající banjo (tzv. folkové) – mělo totiž kolík pro pátou strunu umístěný na boku hmatníku u sedmého prazce. Právě bluegrassové banjo jej má u pátého prazce. Další dvě banja už si postavil Svat'a sám a jedno z nich zapůjčil Robertu Křesťanovi, který s ním pak od roku 1979 působil ještě nějakou dobu ve skupině Poutníci. Svat'a Kotas vedle své muzikantské aktivity staví banja dodnes. Robert Křesťan si jako chlapec své první banjo postavil sám – z rýsovacího prkna vyrobil hmatník a z tamburíny tělo nástroje. Tento nástroj však příliš dlouho nevydržel. Pak se mu od jednoho známého podařilo koupit podomácku vyrobenou kopii banja Framus – na splátky, za celých tisíc korun! Pro gymnaziálního studenta to tehdy byly obrovské peníze.



*Blue Water Mill Band natáčí v roce 1983 své první nahrávky na chalupě rodiny Křížovy. Zleva: Petr „Pedro“ Surý (kontrabas), Josef Pokorný (housle), Lubomír „Kudlas“ Novotný (mistr zvuku), Petr Švec (kytara), Jiří Plocek (mandolína), Petr „Rollins“ Kříž (dobro), Robert „Šlach“ Křesťan (banjo). Zdroj: Archiv Jiřího Plocka*

Mně se podařilo uskutečnit kuriózní výměnu – svou provozuschopnou, ale zvukově nevhodnou mandolínu jsem vyměnil ve skladu jednoho tamburašského spolku za mandolínu, která měla sice ulomený krk – ale tělem se vzdáleně podobala základnímu modelu americké mandolíny značky Gibson. Houslař mi krk opravil a zvuk tohoto nástroje se už přibližoval vytouženému zvuku z nahrávek. Další nástroj mi pak vyrobil František Furch, který v 80. letech začínal podomácku s výrobou nástrojů. Jeho první mandolíny a banja byly kuriózními hybridy – těla nástrojů byla vytvořena z laminátu tvrzeného epoxidem, což připomínalo tehdejší světovou novinku – kytary Ovation. S tímto nástrojem jsem později absolvoval většinu svého angažmá u Poutníků (1988–1991). Furch posléze od této techniky upustil a začal vyrábět ve větším množství celodřevěné nástroje – kytary i mandolíny. Takto vynalézavě si počínala tehdy celá naše bluegrassová generace.

Tyto úsměvné vzpomínky jsou jen malým střípkem v mozaice hudební historie, ale dokumentují sílu touhy, která nás nakonec přivedla ke zrození



naší hudby. Ta je zachována na mnoha nahrávkách nejen Poutníků, ale i skupin, které tvořily součást jednoho vzájemně provázaného hudebního pole a našly si svou cestu a uznání doma i v zahraničí.

Současně se zrozením hudby nelze nevidět i další výsledky tohoto spontánního úsilí: Vyrostla tu generace výrobců hudebních nástrojů světových parametrů. Namátkou uvedu jména Eduard Křišťůfek (mandolíny Krishot), František Furch (Furch Guitars), Jaroslav Průcha (Průcha Bluegrass Instruments), Rost'a Čapek (Capek Bluegrass and Jazz Instruments) nebo Vladislav Ptáček, který vyrábí a dodává speciální banjové segmenty našim i renomovaným americkým výrobcům. S těmi všemi jsme se v 70. a 80. letech potkávali nejen jako kolegové – amatérští muzikanti – ale byli jsme svědky (či prvními uživateli) jejich prvních výrobních pokusů. Tak se rodí hudba.

*Tento esej věnuji Ireně Příbylové, naší soupeřnici a nedocenitelné kronikářce, která pro mne a mě spoluhráče znovu objevila zapomenuté nahrávky sessionové skupiny Blue Water Mill Band z let 1983–1985. Zvláště první nahrávka tvoří první – byť oficiálně nevydané – „album“ naší brněnské bluegrassové generace. Setkali se v ní muzikanti ze skupin Vědro, Poutníci a Classic Newgrass Quartet. A perlička na závěr – houslista Vědra Josef Pokorný z první nahrávky se později stal primášem muziky Slováckého krúžku v Brně. I takové jsou cesty hudby!*

## **How music is born, or, one little bluegrass music story**

Music is born long before it reaches its listeners. Young people are hit and enchanted by ideas which penetrate their bodies and souls and give rise to a great desire to make music regardless of what is available. In Czechoslovakia in the early 1970s, the author of the paper was one of many young people who followed a huge wave of interest in American bluegrass music (even bigger in the Czech lands than in the rest of Europe). Personal memoirs symbolically unite the author with the whole musical generation of the period. The author shares his recollections with readers: the lack of original recordings, the early Czech model performers, the non-existence of appropriate musical instruments, and the urge for information. As a result, the country produced respectable musical bands, a great number of original recordings, and excellent Czech makers of musical instruments.

**Key words:** Bluegrass music; banjo; recordings; instrument makers, Czechoslovakia.

## Medailony autorů:

**Mgr. Kateřina Černíčková, Ph.D.**, je absolventkou Katedry tance HAMU v Praze. V současnosti působí jako odborná pracovnice pro lidový tanec v organizaci NIPOS-ARTAMA v Praze, vedle toho se zabývá problematikou proměn lidové taneční kultury v souladu s dobovým kontextem a výzkumem tanečního folkloru.

**Kontakt:** katerina.cernickova@seznam.cz

**PhDr. Marian Friedl** absolvoval obor hudba – zaměření jazz na Vyšší odborné škole J. Ježka a etnologii na Filozofické fakultě UK v Praze. V současnosti působí jako hudebník na volné noze, pedagog na katedře muzikologie FF UP v Olomouci a externí redaktor Českého rozhlasu stanice Vltava. Zabývá se mj. výzkumem hudebního instrumentáře severozápadních Karpat. Je stálým členem několika hudebních projektů různého žánrového zaměření.

**Kontakt:** mandaF@seznam.cz

**Ing. Petr Dorůžka** absolvoval ČVUT, obor zvuková technika, od roku 2002 přednáší světové hudební kultury na Fakultě humanitních studií UK, pro Český rozhlas připravuje pravidelný pořad Hudba na pomezí, publikuje příspěvky v českém i mezinárodním hudebním tisku. Od roku 1992 je členem rozhlasového panelu World Music Charts Europe, roku 2007 byl jmenován členem odborné poroty hudebního veletrhu WOMEX.

**Kontakt:** pdoruzka@gmail.com

**Doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc.**, vystudoval estetiku a literární vědu na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě, kde v současnosti přednáší na Katedře estetiky a Katedře etnologie a kulturní antropologie. Je autorem četných scénických folklorních programů pro festivaly na Slovensku i v zahraničí. Věnuje se též scenáristické tvorbě. Od roku 2010 je ředitelem Slovenského ľudového umeleckého kolektívu v Bratislavě.

**Kontakt:** juraj.hamar@sluk.sk

**Mgr. et Bc. Sabrina Kedroňová** absolvovala Právnickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, v současnosti studuje v magisterském programu etnologii na Filozofické fakultě téže univerzity. Působí ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.

**Kontakt:** s.kedronova@seznam.cz

**Mgr. Alžbeta Lukáčová, PhD.,** je absolventkou hudební vědy na Univerzitě Komenského v Bratislavě. Pracuje jako dramaturgyně Štátnej opery v Banské Bystrici a připravuje folklorní rozhlasové relace pro Rádio Lumen a RTVS. Vedle toho působí jako aktivní cimbalistka v bratislavské hudební skupině Banda.

**Kontakt:** alzbetena@gmail.com

**PhDr. Aleš Opekar, CSc.,** je absolventem oboru čeština – hudební výchova na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Pracoval jako muzikolog Ústavu pro hudební vědu zaměřený na teorii a historii populární hudby. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, řídí projekt Popmuseum a pracuje jako hudební dramaturg Českého rozhlasu Vltava v Praze.

**Kontakt:** ales.opekar@rozhlas.cz

**Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.** vystudovala etnologii 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.

**Kontakt:** pavlicov@phil.muni.cz

**RNDr. Jiří Plocek** vystudoval Přírodovědeckou fakultu Masarykovy univerzity (dříve UJEP) v Brně, pracoval několik let ve výzkumu. Kromě toho působil několik let jako profesionální hudebník a hudební vydavatel (GNOSIS BRNO) zaměřený na moravskou lidovou hudbu. V současné době pracuje jako rozhlasový redaktor v Českém rozhlase Brno, je činný též jako publicista a šéfredaktor Kulturních novin.

**Kontakt:** jplocek@volny.cz

**PhDr. Irena Příbylová, Ph.D.,** učí na Katedře anglického jazyka a literatury Pedagogické fakulty MU v Brně. Specializuje na literaturu anglicky mluvících zemí, včetně ústní lidové slovesnosti, nabízí také výběrový předmět Lidová a etnická hudba anglicky mluvících zemí. Dvě desetiletí spolupracovala s Českým rozhlasem Brno, v letech 2014 a 2015 uváděla hudební pořad Slezina na Rádiu Čas/Brněnsko.

**Kontakt:** irenap@volny.cz

**PhDr. Jan Sobotka** absolvoval obor knihovnictví a vědecké informace na Filozofické fakultě UK v Praze, působí v Národní knihovně. Od roku 1990 publikuje v hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

**Kontakt:** brokenharp@centrum.cz

**Mgr. Milan Tesař** je vedoucím hudební redakce Radia Proglas. Jako hudební publicista spolupracuje s dalšími médii (časopisy FOLK, Harmonie, Katolický týdeník, MF Dnes, Česká televize). Věnuje se především tzv. menšinovým hudebním žánrům: folku, jazzu, blues, world music a alternativní hudbě.

**Kontakt:** tesar@proglas.cz

**PhDr. Marta Toncrová pracuje** v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zabývá se zpěvností v městském i venkovském prostředí, monografickým studiem interpretů, interetnickými vztahy v hudebním folkloru, současnou etnokulturní tradicí a přípravou písňových edicí. Externě přednáší na Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně.

**Kontakt:** marta.toncrova@seznam.cz

**PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D.,** působí na katedře antropologie Západočeské univerzity. Zabývá se hudebním životem západočeského regionu. Více než dvacet let je stálou přispěvatelkou kulturní rubriky Plzeňského deníku. V současné době též přispívá do časopisu Plž (Plzeňský literární život).

**Kontakt:** ulrichova.marta@gmail.com

**PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D.,** vystudovala hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1994 působí v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno. Zabývá se zejména výzkumem a zpřístupňováním folklorních pramenů, folklorismem, etnokulturními tradicemi v současné společnosti a etnickými stereotypy.

**Kontakt:** uhlikova@seznam.cz

## **Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu**

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia  
konaného ve dnech 28.–29. července 2015 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Přibyllová a Lucie Uhlíková.

Překlady Irena Přibyllová

Jazykové korektury: Irena Přibyllová, Ailsa M. Randall, Lucie Uhlíková

Obálka a výtvarná spolupráce: Rostislav Pospíšil

Grafická úprava: Petr Večeřa

Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou,

Masarykovo nám. 100, 675 71 Náměšť nad Oslavou,

za podpory Ministerstva kultury.

Tisk: Petr Večeřa, Bačice.

Náklad 200 ks

211 stran

Náměšť nad Oslavou

2015

ISBN 978-80-904905-7-4

ISSN 2336-565X