

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav evropské etnologie

Cestami lidového tance

Zdenka Jelínková a česká etnochoreologie

Martina Pavlicová



Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav evropské etnologie

Cestami lidového tance

Zdenka Jelínková a česká etnochoreologie

Martina Pavlicová

Etnologické studie 13

Brno 2012

Publikace byla zpracována v rámci Specifického programu Role folkloru při utváření regionální a národní identity (MUNI/A/0793/2011).

Vědecká redakce:

Předseda: Prof. PhDr. Dušan Holý, DrSc.

Členové: PhDr. Roman Doušek, Ph.D.

PhDr. Daniel Drápala, Ph.D.

PhDr. Alena Kalinová

Doc. PhDr. Alena Křížová, Ph.D.

Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.

PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D.

PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

Recenzovali:

Prof. PhDr. Dušan Holý, DrSc.

Mgr. Jitka Matuszková, Dr.

© 2012 Martina Pavlicová

© 2012 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-7629-7 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-6090-6 (brožovaná vazba)

Obsah

Úvodem	7
O tanci nejen lidovém	11
Lidový tanec v českých zemích a počátky zájmu o něj	17
Konstituování etnochoreologie.....	30
Osobnost Zdenky Jelínkové	44
Cestami lidového tance	67
Slovo na závěr.....	139
Použité prameny a literatura	146
Seznam vyobrazení	163
Bibliografie Zdenky Jelínkové.....	166
Summary	201



Zdenka Jelínková
(30. 3. 1920 — 5. 10. 2005)

Úvodem

S osobností Zdenky Jelínkové (1920–2005) jsem se vzdáleně seznamovala už od dětství. Bylo to zásluhou mé maminky, která v 70. a 80. letech 20. století pracovala jako taneční metodička na okresním kulturním středisku, a v té době Zdenka Jelínková byla na Moravě a ve Slezsku pro všechny zájemce o lidový tanec tou nejvyšší autoritou. Od počátku 50. let byla odbornou pracovnící tehdejšího Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV, kde se zabývala především lidovým tancem a dětským folklorem. Rozsáhlá síť tehdejších osvětových zařízení jí umožňovala předávat své poznatky o tanci širokému folklornímu hnutí, a to zvláště poté, co v 60. letech nastal v dramaturgii folklorních souborů a skupin návrat k pramenům, tedy k původnímu materiálu nezdeformovanému komunistickým ideologickým pohledem. Došlo tak k rozvoji regionálně diferencovaných folklorních kolektivů, které překonaly éru tzv. lidové tvořivosti a „nového folkloru“ 50. let. Vydávání metodických materiálů, které ve skutečnosti byly sbírkami lidových tanců (ovšem často zaměřenými ke konkrétním nácvikům), stejně tak nejrůznější přednášky, školení a soutěže folklorních souborů – to vše byla doména, která na poli lidového tance na Moravě a ve Slezsku patřila především Zdence Jelínkové.

Později jsem se začala se Zdenkou Jelínkovou potkávat osobně. Studium etnologie jsem zakončovala diplomovou prací věnovanou mj. lidovému tanci v jedné moravské lokalitě a oponentkou mi byla právě ona. Disertační práce již byla zasvěcenější studií do problematiky lidového tance v českém prostředí a jako jedna z nositelek a sběratelek lidového tance zde měla medailon i Zdenka Jelínková. Shodou okolností první zpracovanou bibliografií, na které jsem se podílela, byla ta o díle Zdenky Jelínkové. Posledním projektem, v němž jsem se touto badatelskou osobností zabývala, byl grantový úkol Akademie věd České republiky. Na jeho podkladě také vznikla tato práce.

Mnozí znali Zdenku Jelínkovou lépe než já, ať již z pracovních vztahů nebo ze vztahů přátelských či generačních, např. profesor Dušan Holý, který také po její

smrti jako první vyslovil myšlenku potřebnosti monografie o ní. Pro mne její postava zůstala především pilířem oborovým. Nebylo by totiž možno rozvíjet etnochoreologii u nás, kdyby jí Zdenka Jelínková pomyslně nevěnovala nejen svůj profesní, ale i osobní život. Cesty studia lidového tance prošlapala jak vlastním poznáním a erudicí, tak tím, že je neustále připomínala. Často pod jejím vlivem se pak přidávali další zájemci, kteří poznatky o lidovém tanci v jednotlivých regionech dále prohlubovali.

Práce není typickou studií o významné kulturní postavě a jejím životě, spíše o fenoménu lidového tance na Moravě a ve Slezsku, jeho historii a formování, který jedna osobnost (v tomto případě Zdenka Jelínková) zásadní měrou podpořila v teoretické i praktické rovině. Předkládá materiál, který byl pro Zdenku Jelínkovou vodítkem v rámci jejích vlastních výzkumů, pomáhal jí o tanci přemýšlet a hledat vzájemné souvislosti. Na něm vystavěla základy poválečné etnochoreologie, zejména její moravské části.

O lidovém tanci, jeho studiu, podobě tance v jednotlivých regionech a přehledu výrazných sběratelů a zájemců, jež mu často vtiskli osobní pečeť, není u nás dosud zpracováno mnoho odborných souhrnných textů. I tato práce stojí na počátku cesty. Při její přípravě byla možnost opřít se, kromě osobních zkušeností, o vydané publikace a texty badatelky, o její rukopisné zápisy uložené ve fondech brněnského pracoviště Etnologického ústavu Akademie věd České republiky, částečně o její pozůstalost, která je uložena v Národním ústavu lidové kultury ve Strážnici a také v Etnologickém ústavu Akademie věd České republiky v Brně. Z rodinných příslušníků to pak byla zejména sestra Zdenky Jelínkové, paní Bohuslava Mahovská (1921–2012), která mi při našich rozhovorech poskytla cenné poznatky a velmi si přála, aby odkaz Zdenky Jelínkové nezapadl a byl doceněn pro další generace. Tyto prameny, spolu se studiem literatury a tanečních sbírek, pomohly dotvořit prvotní představu o vzniku etnochoreologie u nás, jejím předmětu bádání a o historických skutečnostech, na které Zdenka Jelínková navazovala a které pro ni byly východiskem při poznávání lidového tance. Od poloviny 20. století se zvláště na Moravě a ve Slezsku totiž dějinami oboru proplétá především její jméno. Troufám si tvrdit, že bez ní by se zformování této vědní specializace stěží uskutečnilo, a pokud ano, pak by její tvář rozhodně vypadala jinak než dnes.

Mé poděkování patří všem, kteří mne v přípravě práce podporovali a její napsání umožnili, tedy kolegům v Ústavu evropské etnologie FF MU v Brně a pracovníkům Etnologického ústavu AV ČR v Brně, především PhDr. Janě Pospíšilové, Ph.D.,

PhDr. Lucii Uhlíkové, Ph.D., a Mgr. Andrei Zobačové, dále PhDr. Romaně Habartové ze Slovákého muzea v Uherském Hradišti, pracovníkům Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, rodině a mnohým dalším, kteří mně vyšli vstříc.

Martina Pavlicová

Brno, říjen 2012

O tanci nejen lidovém

Dějiny tance jsou dějinami pohybu těla a jeho různých forem, ale jsou také dějinami lidské duše. O tanci, který nebyl primárně určen pro scénu, to platí dvojnásob. Ačkoli vnějším projevem zůstává pohyb, bez vyjádření nitra člověka by tanec byl pouze kinetickým procesem lidského těla. To, co mu dává tvar, hloubku a sílu, jsou emoce. Moderní etnologie a taneční antropologie už dlouho pracují se všemi aspekty tance. V minulosti tomu tak vždy nebylo, a to přesto, že dějiny tance obecně nám podávají bezpočet příkladů, kdy se tanec objevoval v nejrůznějších textech a traktátech často v psychologických souvislostech.

O jeden z pohledů na tanec vedený z pozice nejstarších dějin se pokusila polská badatelka Jolanta Kowalska ve studii *Taniec w mitach kreacyjnych* (1991). Za jedny z nejzajímavějších pramenů vztahujících se k tanci považuje mýty o stvoření světa a člověka. Četnost tohoto motivu nastoluje podle ní otázku, proč vlastně tanec? Co bylo vlastní náboženskému myšlení lidí, že mnozí z nich na počátek své cesty postavili tanec.¹ Jolanta Kowalska uvažuje spolu s předními antropology a filozofy (např. Melville Herskovits, Gerardus van der Leeuw, Ernst Cassirer) v tom smyslu, že v tradičních předindustriálních společnostech byl tanec prostředkem komunikace se světem bohů a nahrazoval slovní vyjádření. Jedině tanec garantoval podstatu a zároveň neškodnost sdělení.²

Nahlédneme-li např. do jednoho z nejstarších textů o tanci, který sepsal Lukianos ze Samosaty (2. století n. l.), s názvem *Dialog o tanci*, jenž je veden mezi zastáncem tance Lykinem a jeho odpůrcem Kratonem, vidíme, že velká váha obhajoby je dávana do souvislosti s tancem jako nejranějším projevem lidstva: „*Předně se mi zdá, že je to nehrubě známo, že tanec není nějakou novinkou, ani něco, co vzniklo včera nebo předevčírem, tj. za dob našich dědů nebo pradědů. Nikoliv. Ti, kteří udávají nejsprávněji genealogii tance, tvrdí, že je od prvopočátku světa a že se objevil zároveň*

1 Kowalska, J.: *Taniec w mitach kreacyjnych*. Wprowadzenie. *Etnografia Polska* 35, 1991, č. 1, s. 31.

2 Tamtéž, s. 31–32.

s oním prastarým Erote³. Kromě příkladů z mytologie a z děl antických autorů, které zmiňují tanec jako součást slavností, ale i boje, klade Lukianos důraz na synkretismus tance a vnitřní svět tanečnicka: „Ostatní zábavy pro oči a uši nám ukazují každá jen jednu věc: buď je to píšťala nebo kithara či zpívající hlas nebo tragická báseň dramatická nebo žertovná komedie. U tanečnicka však je to vše spojeno: lze vidět pestré a rozmanité vyprávění, píšťalu, syrinx, dupot nohou, zvuk cymbálu, lahodný hlas herce, sborový zpěv. Jiné projevy lidské zaměstnávají jedno ze dvou: buďto duši nebo tělo. V tanci se účastní obě. Neboť gesto ukazuje i myšlenku i úsilí o tělesný výcvik, a co je nejdůležitější, že je každý pohyb uvážen a má svůj smysl.“⁴

Řecké antické tance rozdělil klasický archeolog Fritz Weege (1880–1945) na bojové a extatické, na tance náboženské a na mimické tance uplatňované na slavnostech a v divadle.⁵ Řecká kultura tance přešla i do kultury římské, historie tance se však samozřejmě vždy věnovala tanci scénickému, v tomto případě mimickému, který se i v Římě velmi výrazně rozvíjel. Jak uvádí Jarmila Kröschlová, obliba pantomimických her vycházela v celém římském impériu z toho, že tyto projevy byly srozumitelné také v jinonárodním prostředí římských měst a často představovaly určitou reflexi společenského dění, na které musela vládnoucí vrstva reagovat.⁶ Vlivem stále větší úlohy křesťanské církve v evropské společnosti se pantomimické a další taneční projevy postupně dostávaly mimo oficiální pozice a role mimů, histriónů a tanečnicků byly určeny pro zábavu a ulici.⁷ Předpokládá se, že projevy dionýského charakteru, které v sobě nesly odkaz antiky, se přetavily do středověkých potulných šašků, žakéřů a kejklířů, stejně tak do karnevalových zvyků apod.⁸ Jistá rezidua či ohlasy na tento charakter středověké taneční, resp. obyčejové kultury lze nalézt v některých, v podstatě však už jen sporadických, projevech tradiční venkovské kultury, tak jak byly dokumentovány badateli od konce 18. a počátku 19. století. Karnevalové masky a saturnálie, stejně tak některé spojnice s letnicovými obyčejí, tvoří už jen zlomek toho, co mohlo přežít v evropské lidové kultuře jako předkřesťanské dědictví. V mnoha ohledech jsou to však spíš hypotézy, pro které chybí dostatek důkazů.

3 Lukianos: O tanci. Praha: J. Reimoser, 1930, s. 33–34.

4 Tamtéž, s. 33–34.

5 Weege, F.: Der Tanz in der Antike. Halle/Saale 1926; cit. podle Kröschlová, J.: Výrazový tanec. Praha: Orbis, 1964, s. 7.

6 Kröschlová, J.: Výrazový tanec, c. d., s. 13.

7 Tamtéž, s. 16.

8 Tamtéž, s. 16.

Studium středověké kultury je pro tanečního historika nesmírně cenné, protože v ní nalezneme zobrazování protikladů – nebeského a pozemského, spirituálního a tělesného, tragického a komického, života a smrti.⁹ Právě studium středověku vneslo do bádání dvojí dimenzi kultury – jednu z nich můžeme vnímat jako oficiální, druhou jako lidovou. K lidové kultuře této doby pak bývají často řazeny přívlasky smíchová či karnevalová. Teoretické diskuse o hranicích, přesazích či celistvosti středověké kultury a jejích proudů jsou obsahem děl řady medievalistů, kteří se na základě nejrůznějších dobových pramenů, zejména latinských církevních spisů, snažili osvětlit podstatu starších vrstev lidové kultury, jejich systémy a jednotlivé kategorie. K jedné z nejdiskutovanějších patří již zmíněná kategorie smíchu. Slovy ruského vědce Arona Gureviče „smích se tu jeví jako projev svérázného psychického mechanismu, který jediný člověku umožňoval pohledět do tváře smrti a jejích nositelů, nečistých sil, představitelů pekla. Smích neničil strach, nepřemáhal jej a neosvobodil od něho, ale uvolňoval nesnesitelné napětí vyvolávané vědomím smrti a posmrtné odplaty, která po ní nevyhnutelně přijde.“¹⁰

Lidé byli v minulých staletích se smrtí konfrontováni velmi silně. Přispívaly k tomu války, vysoká dětská úmrtnost, neléčitelné nemoci, ale např. i veřejné popravy. Od poloviny 14. století to byly především velké morové epidemie, které se v Evropě objevily v několika vlnách a které byly doslova katastrofou. Německý historik Norbert Ohler uvádí, že právě morové rány byly příčinou vzniku středověkého motivu „tance smrti“, který se objevoval ve výtvarném umění, dramatu i v literární produkci. „Umožňoval zachytit hrůzu ze smrti slovem i obrazem, a tak ji ovládnout,“ říká autor.¹¹ Smrt byla zobrazována jako tanečník, vlastní umírání pak jako tanec smrti. Byla to extrémní forma a zároveň církevní podoba vyjádření strachu ze smrti, i když tematika „onoho světa“ a vyprávění o něm v sobě zahrnovala i syžety a obrazy z východních kultur nebo antiky. Vyprávění se četla, zapisovala, šířila ústně a získávala regionální mutace.¹² „Tanec smrti“ zároveň vyjadřoval myšlenku, že před smrtí jsou si všichni rovni a že je jediné hledisko, jak se na ni dívat – hledisko pomíjivosti.¹³ Středověká exempla o tanečnicích a božích trestech zařazuje Aron Gurevič mezi sémantické elementy kultury vyskytující se již v ranějších obdobích středověku, z nichž se teprve v pozdějším stadiu vyvinul karnevalový systém (tedy jde o tzv. „karneval před karnevalement“).¹⁴

9 Gurevič, A.: Nebe, peklo, svět. Cesty k lidové kultuře středověku. Jinočany: H&H, 1996, s. 355.

10 Tamtéž, s. 368.

11 Ohler, N.: Umírání a smrt ve středověku. Jinočany: H&H, 2001, s. 324–325.

12 Gurevič, A.: Nebe, peklo, svět, c.d., s. 238.

13 Huizinga, J.: Podzim středověku. Jinočany: H&H, 1999, s. 238–239.

14 Gurevič, A.: Nebe, peklo, svět, c. d., s. 363, 415.

Tanec, vyjma tance liturgického, který ve středověku doprovázel obřady nebo procesí,¹⁵ byl totiž církví vždy chápán jako něco nepatřičného, hříšného a tzv. zápo-
vědi proti tanečníkům do velké míry ovlivnily poznávání dobové taneční kultury.¹⁶
V českém prostředí nejuceleněji shromáždil a zveřejnil uvedený materiál kulturní his-
torik Čeněk Zíbrt ve své práci *Jak se kdy v Čechách tancovalo* (1895). Migrující motiv
výstrahy tanečníkům, kteří tancovali, kdy neměli (např. o Vánocích či jiných křesťan-
ských svátcích), se v evropské kultuře objevoval již od středověku, a to v nejrůznějších
pramenech, písemných i výtvarných.¹⁷ Boží tresty, jež zasahovaly bezbožné tanečníky,
se vyskytují např. ve středověkých exemplech (dívka byla odnesena ďáblem, blesk za-
pálil kostel s tanečníky apod.),¹⁸ narazit na ně můžeme ale i v pozdějších ústně trado-
vaných pověstech¹⁹ nebo kramářských písničkách. Např. *Nová píseň aneb Strašlivý příběh
k vejstraze přílišným tanečníkům* vypravuje o porušení adventního času tancem
a o trestu osmi dní nepřetržitého tance, který skončil smrtí zúčastněných tanečníků:

*V celé okolní krajině
dostali nařízení,
všechny mládenci a panny
tam přijíti museli,
aby si z nich příklad vzali,
všech žertů zanechali.
Žádný jim nemoh' pomoci,
až všechny zahynuli,
muzikanti devátou noc,
zas se všickni zmizejí,
žádný neví, odkud byli,
aneb odkud tam přišli,
že tak tanečně mládence
a panny si našli.²⁰*

15 Heers, J.: Svátky bláznů a karnevalu. Praha: Argo, 2006, s. 69–71. .

16 Stavělová, D.: Kultura lidových slavností: tajemství tance. In: Rousová, A. (ed.): Tance a slavnosti 16.–18. století. Praha: Národní galerie, 2008, s. 82.

17 Katona, L.: Maďarská knížka z r. 1764 o trestu bezbožných tanečníků v Čechách. Český lid 9, 1900, s. 385–390 (s dodatkem od Č. Zíbrta, s. 388–390).

18 Gurevič, A.: Nebe, peklo, svět, c. d., s. 415.

19 Katona, L.: Maďarská knížka z r. 1764 o trestu bezbožných tanečníků v Čechách, c. d., s. 388.

20 Janota, V.: Nová píseň aneb Strašlivý příběh k vejstraze přílišným tanečníkům. Český lid 31, 1931, s. 346.

Na tanec tedy nebylo nahlíženo, zvláště na tanec lidových vrstev, jako na ušlechtilou zábavu. Nemůžeme však všechny tyto poznatky vnímat jen jako obecné doklady vztahu společnosti k tanci, ale musíme je vždy obezřetně vykládat v kontextech historických a filozofických a hledat jejich dobové významy. Zřetelně se to projevuje právě ve studiu středověké kultury, která sama procházela různými vývojovými stadii. Již zmíněná známá teorie Michaila M. Bachtina o středověké smíchové kultuře, grotesknosti a karnevalu²¹ se vztahuje spíše ke konci středověku a k městskému prostředí a je otázkou, do jaké míry se dotýká venkova.²² Zároveň badatelé poukazují, že samotná literatura a výtvarné umění na konci středověku jsou velmi bizarní a burleskní, a to zvláště v líčení lidového života.²³ Dobové myšlení také bylo silně ovlivněno démonologií – nečistá síla personifikovaná ďáblem byla všudypřítomná a neustále obklopovala člověka.²⁴ Zároveň však nesmíme zapomenout, jak podotýká Daniela Stavělová, že „šlechta a knížecí společnost tančily dlouho relativně neodděleně od lidu“.²⁵ Až postupující společenská diferenciací 16.–17. století vymezila tanec do jednotlivých společenských vrstev, kde se začal odlišně formovat. Lidový tanec samotný, propojený v konkrétních tanečních příležitostech s řadou magických předkřesťanských funkcí a s rustikálním a živočišným charakterem svého výrazu, se pak stal zejména z dobových církevních pozic cílem zmíněné kritiky v nejrůznějších traktátech a nařízeních.²⁶

Vlastní vydělení lidového tance spadá v evropských souvislostech do 18. století, kdy se tak začaly označovat taneční formy venkova na rozdíl od tance vyšších tříd ve společnosti.²⁷ Zároveň však termín lidový tanec, který se vžil v českém prostředí a který souvisí nejen s vymezením kategorie lidu, ale nese v sobě také dějiny teoretických diskusí o lidovosti a zlidovění vůbec, se v Evropě nepoužívá všeobecně. Svědčí o tom např. terminologie ve Velké Británii, kde je běžné rozdělení na tanec obřadní a společenský. Lidový tanec je zde znám od působení významného sběratele Cecila Sharpa (1859–1924) jako tanec venkovský, který se dále dělí na staré venkovské tance

21 Bachtin, M. M.: *Francoise Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2006.

22 Gurevič, A.: *Nebe, peklo, svět*, c. d., s. 359.

23 Huizinga, J.: *Podzim středověku*, c. d., s. 516–517.

24 Gurevič, A.: *Nebe, peklo, svět*, c. d., s. 376.

25 Stavělová, D.: *Kultura lidových slavností: tajemství tance*, c. d., s. 81.

26 Tamtéž, s. 81–82.

27 Craine, D. – Mackrell, J.: *Folk Dance*. In: *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2000. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Masaryk Univerzity. Dostupné z: <http://www.oxfordreferencemcom/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t74.e973> (cit. 5. 2. 2009).

a nové párové tance.²⁸ Cecil Sharp ve svých výzkumech akcentoval starší tradiční taneční formy, zejména mečové tance a morris tance (společenské tance se mu zdály příliš jednoduché), přes svůj obdiv k venkovské lidové tradici se však nebránil ani interpretaci dobových tanců, které byly zaznamenány v 17. století ve sbírce Johna Playforda.²⁹

Odlišnost kulturního vývoje v různých částech Evropy přivedla zájemce o tanec často k vícevrstevnatému pojetí taneční kultury v konkrétních oblastech. Jedno východisko však zůstává společné – tanec nelze oddělit od toho, kdo tancuje a proč tancuje, protože jenom tak zůstává tento způsob výpovědi celistvý.

28 Simpson, J. – Roud, S.: Dance. In: A Dictionary of English Folklore. Oxford University Press, 2000. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Masaryk University. Dostupné z: <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t71.e255> (cit. 5. 2. 2009).

29 Gammon, V.: 'Many useful lessons'. Cecil Sharp, education and the folk dance revival, 1899–1924. *Cultural and Social History* 5, 2008, č. 1, s. 78.

Lidový tanec v českých zemích a počátky zájmu o něj

Výzkum lidového tance, tedy tance tradičního především ve venkovských oblastech, u nás téměř výsostně patří do zkoumání etnologie; v některých intencích jej zmiňuje např. hudební nebo taneční věda, ale i sem vnášíjí erudovaná hlediska badatelé, kteří většinou mají etnologické či folkloristické školení.³⁰ Je paradoxem, že umělecké obory velmi často obecně marginalizují projevy lidové tradice jako mimoumělecké, ale etnologie sama během různých etap svého vývoje hovoří o lidovém umění, do kterého řadí projevy výtvarné, hudební, taneční či slovesné. Připomeňme zde např. Antonína Václavíka (1891–1959), Karla Chotka (1881–1967) a řadu dalších jmen, která vlastně kontinuálně od počátků národopisu a vůbec společenského zájmu o lidovou kulturu přinášela do zkoumání lidové tradice mj. i kvality estetické.³¹ „*Nicméně přiznávám se, že národopisná individualita našeho lidu je mi tak drahá, že přes všechny rozumové důvody těžce se smíruji s myšlenkou, že vše to má vzíti v poměrně krátké době za své a zmizeti v nivelisující prostřednosti a nevkusy,*“³² píše Karel Chotek v roce 1926. Toto pojetí, kdy estetická funkce byla upřednostňována v analýze tradičních projevů lidové kultury, a to zejména ve výtvarné kultuře a ve folkloru, na dlouhou dobu podvědomě ovlivnilo náhled na předmět oboru, i když formující se etnologie již vstřebávala významné teoretické proudy sociologických či antropologických orientací – v době meziválečné u nás připomeňme zejména Inocence Arnošta Bláhu (1879–1960), Vladimíra Úlehlu (1888–1947), Bedřicha Václavka (1897–1943) ad.³³ Zúžíme-li pohled pouze na lidový tanec, vidíme,

30 Část kapitoly je založena na výstupu grantového úkolu ve studii Pavlicová, M.: Lidový tanec jako pohyb i emoce. *Národopisný věstník* 26 (68), 2009, č. 1, s. 76–84.

31 Ve výtvarné oblasti se snažil korigovat tuto terminologii např. R. Jeřábek, který prosazoval pojem výtvarná kultura lidu (tedy ani lidová výtvarná kultura, ani lidové umění).

32 Chotek, K.: *Národopisné slavnosti a národopis*. *Národopisný věstník československý* 19, 1926, s. 21.

33 V souvislosti s tradiční kulturou pracuje současná etnologie nejen s pojmy *lidová estetika* (podle definice „tradiční, volný a proměnlivý proces estetického vnímání, hodnocení a tvorby, který se vytváří latentní systematizací kolektivních vkusových norem... Z hlediska estetických kritérií teorie a dějin umění nakonec ob stojí z obrovské produkce lidové tvorby jen zlomek, který zpravidla tvoří

že situace v odvětví, které se zabývalo jeho studiem, ještě v druhé polovině 20. století nejevila příliš mnoho změn od doby, kdy zájem o lidový tanec získal širší rozměry, tedy od konce 19. století. Důvodů bylo více. Tanec se začal zkoumat a popisovat později než většina artefaktů tradiční kultury – souviselo to zejména s problematikou zápisu tance, který byl pro laika složitou záležitostí³⁴ a kterému bude ještě v této práci věnována pozornost, ale souviselo to i s obecným náhledem na tanec, jenž svými projevy v lidovém prostředí nebyl vždy chápán pro svou živelnost a rustikálnost zcela jednoznačně ani nadšenými zájemci, kteří v lidové kultuře viděli zdroj kultury národní. Pro pochopení fenoménu lidového tance je potřeba se seznámit se širším spektrem taneční problematiky a s kulturně-historickými okolnostmi, které zájem o tanec a lidový tanec provázely v novodobých dějinách. K takto koncipovanému studiu pak samozřejmě patří také studium osobností, jež se problematice tance věnovaly, protože bez jejich osobních vkladů a přínosů by zcela jistě mnohé poznatky o něm zůstaly neprozkoumány.

Počátky zájmu o lidový tanec v českých zemích můžeme hledat v souvislosti s jeho prezentací, nikoli však v přirozeném prostředí, ale účelově většinou pro cizí publikum. V českém kontextu se setkáváme s poznatky o tanci v tomto vymezení poměrně záhy. První zprávy pocházejí ze 17. století a dokladují především předvádění tance pro šlechtu jako dobovou kratochvíli. V literatuře jsou zmiňovány historiky, muzikology i etnology, kteří tak dokumentují první proměny funkcí lidového tance a počátky pozdějšího folklorismu.³⁵

Postupně se k této zábavní funkci pro vyšší společnost přidávají funkce společenské, reprezentativní i politické. Dokladem jsou lidové slavnosti pořádané při pražských korunovacích v roce 1791 a 1792, o kterých Čeněk Zíbrt mj. píše: „*Podle starodávného obyčeje byly oslaveny korunovace Leopolda II. r. 1791 a Františka I. r. 1792 panským i lidovým tancem s různými radovánkami a slavnostmi.*“³⁶ Korunovace

výjimečná špičková díla, z národopisného zřetele netypická.“ Srov. Jeřábek, R.: Lidová estetika. In: Brouček, S. – Jeřábek, R. (eds.): Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska, sv. 2. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 481–482), ale i *mimoumělecká estetika, nonartificiální estetika* („vyabstrahovaná kategorie norem a projevů, mj. výtvarných, které provázejí tisíciletý vývoj kultury i umění a stávají se také předmětem estetického hodnocení. Jde tedy o objekty nebo výtvořiny působící podle dobově platných měřítek esteticky, vyznačující se trvalými i proměnlivými estetickými hodnotami, aniž by to do nich bylo intencionálně vkládáno jejich strůjci či tvůrci.“ Srov. Jeřábek, R.: *Mimoumělecká estetika*. In: Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska, sv. 2, c. d., s. 560–561.

34 Stavělová, D. – Traxler, J. – Vejvoda, Z. (eds.): Tanec – záznam, analýza, pojmy. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004.

35 Srov. např. Jančář, J. – Krist, J.: Národopisné slavnosti a folklorní festivaly v České republice. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2007, s. 19–24.

36 Zíbrt, Č.: Veselé chvíle v životě lidu českého. Praha: Vyšehrad, 2006, s. 383.

Ferdinanda V. pak přinesla zajímavé doklady z moravského prostředí, kterými jsou dokumenty z přípravy slavnosti, jež se v rámci korunovace uskutečnila 20. srpna 1836 v Brně v Lužánkách. Pozváno bylo téměř dvě stě poddaných z různých moravských panství, kteří měli předvést pestrost krojů, hudby a tance.³⁷ Konkrétně zpráva hejtmana Hradištského kraje z 27. června 1836 uvádí: „*Abych mohl vyhověti ctěnému nařízení z 24. května t. r. 9/p. – vyslat jeden manželský pár a dva dospělé mladíky a dvě dívky ve svátečním nebo ve svatebním oděvu k představení v době přítomnosti J. M. císaře a krále v Brně, z území, kde jsou pozoruhodnější venkovské kroje, a abych mohl učinit co možná nejlepší výběr, uložil jsem přednostům úřadů dominií Milotice, Šardice, Strážnice, Vizovice, Vsetín a Broumov, dále Bzenec, aby mi poslali několik manželských párů, dále dospělé mladíky a dívky, urostlé, dobrého chování a poněkud majetné, abych z nich vybral ty, kteří by byli vysláni k představení do Brna. Vybídl jsem také představené úřadů, aby zaslali podrobný popis stávajícího kroje a v případě, že v tamější krajině jsou obvyklé zvláštní hudební nástroje a tance, aby zaslali též jejich popis... Zvláštní hudební nástroje a tance nejsou ani u Slováků ani u tzv. Valachů obvyklé, obvyklý tanec Slováků se skládá jenom ze skoků a je blíže popsán v podání šardického vrchního.*“³⁸ V archivu se tak dochovala hlášení o vybraných párech, popis lidového oděvu na daných panstvích, a někde též charakteristika tance a hudby, což je dnes důležitý srovnávací materiál pro studium tradičního lidového tance. Informace o hudbě a tanci byly zaslány zejména z oblasti dnešního Podluží, Brněnska, Horácka a Kyjovska. Jak uvádí Hannah Laudová, je poněkud překvapivé, že absentují zprávy o tancích Hanáků a Valachů, přičítá to však nedůslednosti úřadů, které měly vypracování dokumentů na starosti, a případně i ztraceným spisům.³⁹ V těch listinách, kde se zprávy o hudbě a tanci dochovaly, však máme cenný dobový doklad alespoň části folklorní tradice. Je tomu tak např. v dokumentu z Vrchnostenského úřadu panství Milotice (datovaného 14. 6. 1836), který poskytuje informace o vybraných poddaných ze Svatobořic a Mistřína: „*Zvláštní hudební nástroje Slováci při svých tanečních zábavách nemají; jejich nejoblíbenější tanec, jehož melodii muzikantům sami předzpěvují, spočívá ve vzosných, vysokých skocích, v nichž se muži střídají, načež se tanečník otáčí se svou tanečnicí*

37 Laudová, H.: Lidový oděv, hudba a tanec na Moravě podle archivního materiálu z roku 1836. Český lid 45, 1958, s. 159.

38 Laudová, H.: Dokumenty o lidové slavnosti uspořádané 20. srpna 1836 v Brně při příležitosti poslední korunovace na českého krále. In: Etnografie národního obrození III. Praha 1978, s. 134–135; zprávy byly podávány samozřejmě v němčině, překlad byl pořizen H. Laudovou, která první studii z tohoto materiálu uveřejnila již v roce 1958, viz výše.

39 Tamtéž, s. 181.