

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POETIKA FOLKLORISMU
Případová studie na materiálu souboru Gaudeamus

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, CSc.

Autorka práce: Tereza Svobodová

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: třetí

2009

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 30. dubna 2009

Tereza Svobodová

Poděkování

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce, prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc., za cenné rady, trpělivost, vstřícnost a čas, který mi věnoval. Také děkuji všem tvůrcům programové čísla Svatojánské variace za jejich odpovědi.

Anotace

Tato práce má za cíl zkoumat a popsat proces proměny folklorních prvků na jevy folklorismu, a to na konkrétním případě – na programovém čísle folklorního souboru Gaudeamus „Svatojánské variace“. Stěžejní část práce představují odpovědi samotných tvůrců programového čísla – choreografky, výtvarnice, autora hudby a režisérky. Otázky směřují především k dosažení cíle práce, ale týkají se i zdrojů, z kterých tvůrci čerpali, jejich vztahu k folkloru a folklorismu a jejich názoru na proměnu folklorismu v čase, hlavně po roce 1989.

Práci lze rozdělit do dvou částí – teoretické a praktické. Teoretická část obsahuje podrobnější popis a vysvětlení pojmu folklor a folklorismus a v rámci obou jevů se dále zaměřuje na oblast tance, muziky, krojů a zvyků. Tato část vychází především z literatury uvedené na konci práce v seznamu použité literatury. Praktická část se zaměřuje na soubor Gaudeamus a jeho programové číslo Svatojánské variace. Obsahuje také již zmiňované otázky a odpovědi tvůrců a prvotně o ně se opírající závěr.

Annotation

The objective of this final work is to analyze and describe the process of the transformation of the folklore attributes into the elements of folklorism, using the example the „Svatojánské variace“, the program component of the folklore ensemble Gaudeamus. The main focus of the work is devoted to answers of the authors – namely the choreographer, the costume and scene designer, the music composer, the director. The questions are not only targeted to achieve the work goal, but are also devoted to sources, which inspire the authors, to their relation to folklore and folklorism, and also to their opinion on folklorism development and changes, mainly after 1989.

The work consists of two parts – one theoretical, the other coming from practice. The theoretical part includes detailed description and explanation of such terms as folklore and folklorism. The focus is on music, dance, costumes and customs. Source for this part is mainly literature; please find the list of literature at the end of this work. The second part describes Svatojánské variace, the program component of folklore ensemble Gaudeamus. It also contains the mentioned questions and answers of the authors, and conclusion based on them.

Obsah

1. Úvod	7
2. Folklor	9
2.1 Lidový tanec	14
2.2 Lidová hudba	17
2.3 Lidový oděv	19
2.4 Lidové zvyky a obyčeje	22
3. Folklorismus	27
3.1 Tanec	30
3.2 Hudba	31
3.3 Kroje	32
3.4 Zvyky	33
4. Folklorní soubor Gaudeamus	34
5. Svatojánské variace	36
5.1 Námět a Alena Skálová	37
5.2 Choreografie a Věra Fenclová	39
5.3 Hudba a David Slouka	44
5.4 Kostýmy a Helena Pěkná	48
5.5 Režie a Jaroslava Šiktancová	53
6. Závěr	55
7. Seznam použité literatury	58
8. Seznam příloh	59

1. Úvod

Pojem „poetika folklorismu“ použil Oldřich Sirovátka ve studii *Dvě formy folklorismu a označuje jím „procesy, jimiž procházejí původní folklorní jevy a jevy lidové kultury, když se proměňují ve fakty folklorismu“*.¹ Uvádí jej jako jedno ze základních témat při bádání o folklorismu. Tato práce zkoumá procesy proměny na konkrétním případě, a to na vybraném programu folklorního souboru Gaudeamus. Nezaměřuje se jen na popis těchto procesů, ale klade si i otázky, do jaké míry tvůrci programů z původních folklorních jevů opravdu vycházejí a nechávají se jimi ovlivnit, a jak se přístup k folkloru při tvorbě programových čísel změnil po roce 1989. Praktická část této práce bude vycházet především z rozhovorů se samotnými tvůrci čísel a s dalšími lidmi, kteří se na jejich vzniku podílejí.

Výběr tématu práce a zkoumání procesů právě na repertoáru souboru Gaudeamus není náhodný. Od pěti let jsem tančila v dětském folklorním souboru Rozmarýnek a v současnosti jsem již šest let členkou taneční složky folklorního souboru Gaudeamus. Převážná část mojí rodiny se také angažuje v nějakém folklorním souboru, někteří se i podílejí na organizování různých folklorních akcí a festivalů. Folklor, vlastně folklorismus, mě tedy obklopuje celý život. V posledních letech jsem se ale začala více zajímat o samotný, původní folklor, a zamýšlet se nad tím, do jaké míry „náš“ soubor z folkloru čerpá, co mají či nemají souborová čísla s folklorem společného a pokládala si další navazující otázky. Věřím, že touto prací se mi podaří nalézt odpovědi. Nutno ještě poznamenat, že práce se tedy zaměřuje na český folklor a v rámci něho na oblast tance, muziky, bez níž si tanec nedokážeme představit, a dalších odvětví, která se podílejí na celkovém obrazu programového čísla.

Termíny „folklor“ a „folklorismus“ se hojně vyskytují již v tomto úvodu a budeme se jim věnovat i později. Jsou to jevy, které se vyskytují v naší společnosti. S folklorem s jeho specifickými, původními vlastnostmi se dnes setkáváme spíše zřídka. Dá se říci, že jediné co si do dnešní doby uchovalo folklorní ráz, jsou tři oblasti slovesného folklóru, a to anekdota, vzpomínkové vyprávění a městská příhoda, pověst a fáma. Dále jsou tu tradice – tradiční slavnosti a lidové obyčeje. Jejich formy, motivace a často i místo konání se ale proměňují. Kvůli tomu stojí tradice spíše na hranici mezi folklorem a folklorismem. Naopak folklorismus se v dnešní společnosti vyskytuje poměrně často a má v ní své pevné místo. Funguje zde řada organizací, pořádají se

¹SIROVÁTKA, Oldřich. *Dvě formy folklorismu*. *Národopisné aktuality*. 1989, roč. 26, č. 3, s. 160.

festivaly a různé akce a narůstá počet folklorních souborů, které folklorismus pěstují. Dostává se i do médií, takže je o něm informována veřejnost. Oba jevy jsou také otázkou pro řadu badatelů. Vycházejí odborné knihy, časopisy, studie; pořádají se sympozia, přednášky, školení.

Vraťme se ale k folkloru a folklorismu. V následující teoretické části si oba termíny blíže vysvětlíme a zaměříme se na ty oblasti, které nás v rámci těchto jevů zajímají pro naši práci.

Práce je rozdělena do osmi kapitol, přičemž druhá a třetí kapitola spadají do teoretické částí, čtvrtá a pátá do části praktické, neboť se vztahují k úkolu práce – k otázkám a odpovědím o souboru Gaudeamus a programu Svatojánské variace. Šestá kapitola je závěrem práce, v sedmé je předložen seznam použité literatury a v osmé kapitole seznam příloh.

2. Folklor

Slovo „folklor“ je anglického původu a dá se přeložit jako vědomosti lidu.² Tento termín zdomácněl nejenom u nás, ale dostal se i do většiny ostatních jazyků a vytlačil původní domácí terminologii. Jeho interpretace se ale poměrně liší. Názory a přístup k folkloru se měnily a mění v době i vlivem proměny společnosti. V 18. století byla folklorní tvorba vnímána jako něco méně hodnotného, jako protiklad „vysokého“ umění, který tvoří nižší vrstvy. Naopak v 19. století v době Národního obrození byla folklorní tvorba obrozenci předkládána jako důkaz českého kulturního dědictví a folklor se dostává do středu kultury. První polovina 19. století ale představuje zájem spíše o umělý koncept folkloru. Sběratelé k němu přistupovali výběrově a neměli snahu zachytit folklor v jeho původní podobě. Sesbírané materiály dále upravovali do podoby, která vyhovovala jejich představám. Z tohoto období se sice zachovala řada cenných sbírek – K. J. Erbena, F. L. Čelakovského, F. Sušila; pohádky od B. Němcové, B. M. Kuldy a dalších – pro zkoumání v oblasti folkloru je to ale materiál nespolehlivý právě kvůli jeho přetváření. Změna přístupu nastala v 2. polovině 19. století. Příklon k realismu v umění byl impulsem k dokumentování folklorního materiálů, čímž došlo k odklonu od jeho přetváření. V 80. letech začala první vlna sběru autentického folkloru a roku 1895 se v Praze uskutečnila první Národopisná výstava, která měla obrovský úspěch a odstartovala celou řadu dalších regionálních výstav konajících se až do 20. let 20. století. Další vlna zájmu o folklor přišla se vznikem Československé republiky (hlavně zásluhou A. Masarykové), ale změnu přístupu v jeho zkoumání přináší až strukturalistická škola, která na folklor nahlíží z hlediska funkčně-strukturálního. Poté nastává období masového a ideologického využívání folkloru. A od 50. let 20. století začíná fungovat uměle pěstovaný folklor – folklorismus.

V tomto krátkém přehledu jsme si ukázali, že místo a funkce folkloru se v kulturním a společenském životě našeho národa neustále měnily. Přejděme ale k interpretaci pojmu „folklor“ a k jeho specifickým vlastnostem. Jednoduše se dá říci, že folklor je tradiční lidová kultura; složitěji, že folklor představuje *„osobité, formálně a obsahově vyhraněné projevy hudební, slovesné, taneční a dramatické kultury, závislé na tradování a těsném spojení se způsobem života, zvyklostmi a myšlením venkovského*

² Většina tvrzení v teoretické části vychází z literárních pramenů uvedených v závěru práce, a to především z Úvodu do folkloristiky (B. Beneš, 1989) a Folkloru a folkloristiky (O. Sirovátka, M. Leščák, 1982)

*zemědělského obyvatelstva i městského lidu.*³ Ve Všeobecném slovníku folkloru, mytologie a legend je uvedeno přes dvacet definic folkloru a v Národopisné encyklopedii Čech, Moravy a Slezska najdeme pod heslem „folklor“ kromě výše uvedené ještě mnoho dalších definic hlavně zahraničních folkloristů. Je tedy patrné, že se mění nejenom přístup k folkloru, ale i interpretace významu pojmu folklor. Opusťme ale definice a podívejme se, jak se folklor člení a jaké jsou jeho specifické vlastnosti.

„Na přelomu 20. a 21. století se folklór člení na a) slovesný: lidové písně (z hlediska slovesného), pohádky, pověsti, legendy, povídky, vyprávění ze života, humorky, anekdoty, přísloví, pořekadla, pranostiky a některé drobné projevy slovesného folklóru (např. místní názvy polí, lesů, luk); b) hudební: lidová píseň (z hlediska hudebního), nástroje lidové hudby a lidová hudba; c) taneční: všechny základní druhy lidového tance jako jsou skoky, kola, chorovody, točivé a vířivé, figurální tance, umělé taneční svity aj.; d) dramatický: obřadní hry, občůzky, sousedské, selské hry, lidové zpěvohry, loutkové divadlo.“⁴ Folklor představuje specifickou oblast kultury a od umělé kultury se odlišuje svými svébytnými prvky, kterými jsou:

- a) kolektivnost,
- b) improvizovanost projevu a z ní vyplývající variabilita,
- c) historičnost,
- d) funkčnost, účelovost,
- e) synkretičnost.

a) Kolektivnost

Tento prvek je podmíněn existencí tradice jako komplexu „výrazových a významových prostředků, které ve vlastním i cizím konotačním poli (prostředí) nabývají různých funkcí a obsahují různé postupy, situaci a prostředky, jichž používají lidové autoři nebo interpreti.“⁵ Ačkoliv každé folklorní dílo je vlastně individuálním výtvozem, základní text, melodie vznikli z individuálních impulsů, o osvojení a dalším procesu dotváření však rozhodoval kolektiv. Kolektivnost nespočívá v tom, že by např. jeden zpěvák přidal k písni sloku, druhý obměnil rytmus atd.; ale spočívá hlavně v tom, že tvůrci se museli podřítit určitým kolektivním pravidlům a normám (tedy tradici), které vyjadřovaly aktuální potřebu kolektivu vyjádřit nějakou myšlenku, použít

³ *Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Sv. 2. Praha : Mladá fronta, 2007. s. 219.*

⁴ *tamtéž*

⁵ BENEŠ, Bohuslav. *Úvod do folkloristiky. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1989. s. 4.*

určitou formu a uplatnit při interpretaci určité stylové prvky. Bohuslav Beneš rozlišuje kolektivnost autorskou, interpretační a vnímatelskou a vnímá ji také jako kategorii estetickou, tj. „realizovaný tvůrčí proces, který je složen z mikroprocesů tvorby jednotlivců a skupin lidí bezprostředně spolu spojených.“⁶ Nutno ještě poznamenat, že v různých folklorních žánrech se tlak kolektivity projevuje různě.

b) Improvizovanost projevu a variabilita

Improvizace představuje schopnost bezprostředního hudebního, tanečního nebo dramatického projevu. Každý interpret se změnou prostředí, vnímatelů a okolností mění své předvádění, které je projevem jeho okamžitého stavu. Interpret buď reprodukuje nebo improvizuje. Ani reprodukce ale není přesným opakováním – každé opakování představuje určitý výrazový nebo významový posun, a to podle okolností předvádění, zájmu vnímatelů nebo příležitosti. Při improvizaci tedy dochází k bezprostřední změně tvaru, která vzniká nositelovým záměrným či nezáměrným rozvíjením nebo naopak ochuzením produktu. S každým projevem tak vzniká další nový tvar, nová varianta. „Variabilita, proměnlivost, je příznačná pro lidové umění jako celek a právě na základě její existence můžeme říci, že lidové umění tvoří na rozdíl od umění slohového otevřenou strukturu významů, výrazů, konotací a funkcí.“⁷ Na druhou stranu proměnlivost funguje na základě jistých neměnných jevů, které žijí v určité lokalitě nebo regionu, interpret je zná a ví, že proměnu folklorního produktu smí provést pouze v rámci těchto jevů. Je to pro něj přirozenost, která ani neprobíhá uvědoměle. K formám variačního procesu patří mutace (skladba se mění na jiný folklorní žánr; např. některé písně, které původně patřily k baladám, se při interpretaci měnily nebo krátily a tím se dostaly do okruhu lyrických nebo tanečních písní), cyklizace (jednotlivé motivy se koncentrují okolo klíčové postavy, čímž folklor dospívá až k monumentálním typům a figurám a tím je nahrazen nedostatek, který vyplývá z toho, že v lidové slovesnosti jsou jen kratší literární formy; vyskytuje se v pověstech, legendách, pověrách, pohádkách a v anekdotách), modifikace, adaptace, asimilace, aklimatizace (folklorní skladba se udomácňuje v jiných sociálních, kulturních, náboženských apod. podmínkách), modernizace (starší varianty se přizpůsobují novým poměrům) a archaizace (záměrné přizpůsobení minulým podmínkám, opak modernizace).

⁶ BENEŠ, Bohuslav. *Úvod do folkloristiky*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1989. s. 6.

⁷ tamtéž

c) Historičnost

Jak už bylo několikrát řečeno výše, ve folkloru je velký důraz kladen také na jedince – autora, interpreta. Vliv na proměnu folkloru sice mají především historickospolečenské faktory, ale historická dokumentárnost folkloru se zakládá na výpovědi o vlastním racionálním nebo emocionálním vnímání určité reality prostředky lidového pohledu a v lidové interpretaci, tedy na osobním prožitku nebo názoru mluvčího, který si je samozřejmě může stylizovat nebo vymyslet. Tak psali kronikáři své poznatky do kronik, tak vznikaly pranostiky a přísloví, která obsahují pozorování a znalosti našich předků.

d) Funkčnost

Různé folklorní žánry slouží různě podle svých specifických vlastností k uspokojování jak mimoestetických, tak i estetických potřeb. K mimoestetickým řadíme funkce ideové, obřadní, magické, ekonomické, slavnostní, společensky integrační nebo desintegrační, informační, výchovné aj. Hudební folklor plnil funkci tanečního doprovodu nebo koordinátora pracovního pohybu. K estetickým funkcím patří především funkce zábavné a emocionálně podložené. Tím se folklor velmi liší od umělé kultury, u které je estetická funkce prvořadá. Ale i u folkloru má estetická funkce velkou úlohu – řada folklorních produktů zůstává živá jen proto, že se jednoduše líbí, ačkoliv jejich původní funkce se už vytratila.

e) Synkretičnost

Znamená v tomto případě slučování, spojování různých způsobů zobrazení skutečnosti do jednoho výsledného tvaru – např. spojení písně s tancem, instrumentální hudbou, obchůzkou, obřadem, oděvem apod. Spolu s kolektivitou a variabilitou patří synkretičnost k vývojově nejstarším a nejtypičtějším příznakům folklorní tvorby. Tento charakteristický znak se uplatňuje v jednotlivých folklorních druzích a žánrech rozličně. Folklorní tvůrci při prezentování svého poznání používají známých obecných postupů, to zvláštní, jiné na jejich prezentaci spočívá pouze na zvolené tématice. Každý tvůrce nemůže nevyházet z tradice, tvoří-li folklorní produkt. Tím se liší od slohového umělce, který sice může podlehnout tlaku např. uměleckého směru, ale tento směr si vybral sám na základě svého přesvědčení. Vedle toho lidový umělec tvoří relativně spontánněji. *„Proto také otázka formy a volby žánru není do té míry uvědomělou a jednoznačnou záležitostí jako u spisovatele, malíře nebo skladatele. Zobrazení*

skutečnosti je ve folklorní tvorbě podstatně širší a obsahuje různé žánrové postupy spojené v jednom tvaru. Vyprávění zkušeného a nadaného vypravěče bývá současně divadlem jednoho herce, kdy se interpret proměňuje v jednotlivé postavy své povídky, zpěv lidové písně bývá často doprovázen pohybem, tancem; (...) v tanci se napodobují různé pracovní pohyby; zaříkávání a napodobování magie obsahují celou řadu synkretických prvků.“⁸ Lidový umělec vychází z toho, co zná z vlastního a skupinového estetického povědomí a jednotlivé žánry rozlišuje spíše tematicky a někdy funkčně. Vnímatelé také autorovu či interpretovu synkretičnost žánrů a předvádění očekávají a někdy při ní spolupracují tím, že uplatňují zpětnou vazbu.

V následujících podkapitolách se budeme věnovat těm oblastem folkloru, které souvisí s praktickou částí této práce, tedy tanci, hudbě, kroji, lidovým zvykům a obyčejům.

⁸ BENEŠ, Bohuslav. *Úvod do folkloristiky*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1989. s. 9.

2.1 Lidový tanec

Folklorní tanec je hudebně pohybový projev předindustriálních lidových vrstev a zčásti také industriální společnosti. Charakterizuje jej sepětí s jeho nositelem a z toho vyplývající variační proces a určitá míra improvizace. Je to také jev synkretický, protože byl součástí řady obřadů, obyčejů a dalších tanečních příležitostí. A jako nositel znaků a významů se stává prostředkem komunikace.

Zkoumání nejstarších vývojových etap lidového tance je velmi obtížné kvůli nedostatku pramenného materiálu. Doklady o raném období lidové taneční kultury v českých zemích se vyskytují vzácně. Souvisí to hlavně s tím, že v období středověku a raného novověku nebyl folklorní tanec zařazován do vysoké kultury a kronikáři se mu proto ve svých pracích věnovali okrajově. Větší množství záznamů se objevuje až v období 14. - 16. století, a to především kvůli kritice náboženských mravokárců, zejména příslušníků jednoty bratrské, kteří lidový tanec vnímali jako hříšný a škodlivý. Největší rozkvět lidové taneční kultury nastal v 17. a 18. století, kdy vznikla většina párových tanců, a to v souvislosti s rozvojem barokní instrumentální hudby. Ale stále chybí dostatek materiálu k důkladnějšímu studiu. První záznam lidových tanců v českých zemích vznikl při guberniální sběratelské akci nařízené roku 1819 vládou rakouské monarchie. Jedná se ale o torzovité zápisky obsahující většinou jen název tance s doprovodnou písní a výjimečně i poznámku o provedení tance. Opravdový zájem o tradiční tanec přišel teprve na počátku 30. let 19. století s národně emancipačními snahami českých obrozenců. Vlna sběratelské činnosti přišla kolem poloviny 19. století a vyvrcholila v 80. a 90. letech 19. století v období příprav Národopisné výstavy československé (1895). Ta spustila zájem o zaznamenávání tanečních tradic a díky tomu bylo v této době shromážděno největší množství tanečního a hudebního materiálu, který se stal podkladem pro vznik hlavních sbírek lidových písní a tanců. Postupem času se zánikem tradičního způsobu života vesnice se začaly ze svého původního prostředí vytrácet starší formy lidového tance. Změnu tradičního repertoáru urychlilo období po 2. světové válce, tradiční lidový tanec s proměnou společnosti částečně zanikl, z části však pokračuje v jiných podmínkách.

Třídění tradičního tanečního repertoáru je nutno provádět z několika různých hledisek. *„Taneční projev lze rozdělit do více či méně příbuzných skupin podle společných znaků a fenoménů taneční produkce: podle pohlaví jsou rozlišeny ženské a mužské tance; podle počtu účastníků lze lidové tance dělit na sólové, párové, trojicové*

a skupinové; podle prostorového utváření na kola, řetězové a řadové, párové tance a pak ještě na točivé na místě a postupové; podle funkčního hlediska se tance člení na obřadové a společensko-zábavní. Z hlediska vazby na hudební doprovod lze rozlišit tance s pevnou, polopevnou či volnou vazbou na hudební doprovod. Nejméně spolehlivé je třídění tanců podle jejich názvů, protože pod jedním názvem je možno nalézt tance odlišné struktury a naopak stejné taneční typy se skrývají pod mnoha rozdílnými názvy tvořenými různým způsobem.“⁹ Odlišné tance a různé taneční zvláštnosti najdeme i v rámci jednotlivých regionů českých zemí. Uvedeme si teď některé tance či prvky, které byly typické pro 6 českých regionů¹⁰:

- Blata (oblast České Budějovice, Táborsko, Jindřichův Hradec, Vodňansko; dříve až na Moravu a do českých vesnic v Rakousku): Typický byl tanec do kolečka (párový tanec, dvojice se vířivě otáčela na místě v uzavřeném kruhu), doprovázený zprvu jen zpěvem, později hrou jednoho dudáka. Dále pak dívčí chorovody (řetězová forma prostorově realizovaná různými způsoby) – chození s litem nebo zbytky letniční hry – na královnu. V období Masopustu prováděli občůzku tanečníci přepásáni bílou plenou s hlavami ve vysokých kloboucích zdobených stovkou papírových květů.
- Doudlebsko (nejjižnější český region, pod Blaty, na jihu sousedí s Rakouskem a Německem): Pozůstatkem středověkých cechovních tanců byly švertance (obchůzkový tanec) nebo tanec denárský. Hojně se tančily tance točivé.
- Chebsko: I zde byly typické tance do kolečka. Později tu zdomácněl tanec Lendler (párový tanec obsahující prvek otáčení kolem společné osy tanečního páru).
- Chodsko (západní Čechy, okolí Domažlic): Nejrozšířenějším tancem bylo kolečko (chodské kolo), oblíbené byly také mateníky „zelené kousky“, které se vyznačovaly proměnlivým taktem nebo metrem.
- Plzeňsko: I zde se nejvíce tancovaly tance do kolečka.

⁹ *Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 2. Praha : Mladá fronta, 2007. s. 501-502.

¹⁰ Různé prameny uvádí různé členění a různý počet regionů. Toto je zjednodušené členění zaměřené na Čechy podle oficiálního webu ČR provozovaného Ministerstvem zahraničních věcí doplněné o údaje z webu Folklorního sdružení ČR.

- Prácheňsko(jihočeský region kolem Strakonice a Písku): Typické zde byly tance do kola, především menuet (párový tanec trojdobého taktu a volnějšiho tempa). Dále byla v této oblasti známá figurální třídobá sousedská Řezanka (párový rychlejší tanec s dvoudobým taktem) nebo Cibulička (párový tanec s třídobým taktem a volnějším tempem) a také tanec ženců přestrojených za snopy znám pod názvem Skočná (vyznačuje se přítomností skoku či poskoku, rychlým pohybem a dvojdobým taktem).

2.2 Lidová hudba

Lidová hudba jsou takové typy hudební produkce, jejichž producentem a hlavním konzumentem jsou široké lidové vrstvy – lid. Ve smyslu folklorní instrumentální hudby bývá označovaná slovem „muzika“. Muzika byla těžko oddělitelná od zpěvu (tedy od útvarnosti lidové písně) a často také od lidového tance. Za rysy lidové písně se považuje hudebně strukturní prostota (jako důsledek tvůrčí spontánnosti a hudební neškolenosti autora), autorská anonymita (resp. kolektivní původ písně), přístupnost projevu (snadná osvojitelnost) a nespisovný charakter textu (např. využití nářečí). Díky uchovávaní a šíření písní převážně ústní tradicí docházelo také k neustálenosti a variabilitě daného hudebně textového projevu. Lidová píseň byla vázaná na výroční a rodinné svátky, obyčeje, na pracovní proces a další situace v systému života lidového společenství. Základní textovou jednotkou byla strofa, nápěvy se pohybovaly v rozměru vymezené periodou až dvojperiodou. Písně jsou rozšířeny buď národně nebo regionálně. Ačkoliv existuje velké množství variant jednotlivých písní, žádnou z nich nelze určit jako prvotní nebo naopak odvozenou. Tvar lidové písně se obměňoval v každém dalším znění, s každým novým interpretem a novou situací. *„Široký zpěvní repertoár lidového společenství lze dělit podle proveniencie (písně lidové, zlidovělé, společenské, dělnické, kramářské, kabaretní), věku zpěváků (děti, dospívající, dospělí), religiozity obsahu (světské, světské s duchovními prvky, duchovní, kostelní), podle funkce v lidovém společenství nebo kde či při jaké příležitosti byly uplatněny (při obřadu, mimo obřad, při svatbě, při tanci na taneční zábavě, na pohřbu, na pastvě dobytka, při žních, při vánoční, masopustní, velikonoční obchůzce, k lidovým hrám, k pracovním úkonům), podle míry dějovosti (lyrické, epické, lyricko-epické), prostředí vzniku (venkov, město, škola, chrám, hospoda, vojna, jiné etnikum), podle pohlaví (ženy, muži, děvčata, chlapci).“¹¹* Nejvýznamnějším informačním zdrojem o lidových písních jsou záznamy písní (i fonografické) z 19. století (především od Leoše Janáčka), zaznamenávala se také rytmička, prozodie a kompletní texty.

V lidovém prostředí se z hudebních nástrojů uplatňovala celá řada bubínků a bubnů (bukač, fanfrnoch), specifické, i když okrajové postavení měl vozembouch (tyč s činely a chřestidly, s kterou se bouchalo o zem) a kobza (drnkací nástroj, skříň se 7-13 strunami). Pronikal sem cimbál, jehož předchůdcem byla psaltéria, a harfa. Velmi důležitým smyčcovým nástrojem byly housle, pro potřeby lidové hry různě

¹¹ *Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 2. Praha : Mladá fronta, 2007. s. 486.

upravované. Lépe vyhovovaly lidovým potřebám krátké (resp.dudácké) housle s krkem zkráceným na 18cm. Sporadicky se vyskytoval i kontrabas (basa), spíše se užíval třístrunný bassett. Hojný byl výskyt strunného nástroje niněra (struny byly rozeznívány pomocí kola potaženého kůží a otáčeného klikou). Prosté příčné flétny zhotovené z 1 kusu se nazývaly fejfara či fejfarka, postupně pronikla do lidového prostředí i třídílná příčná flétna. Rozšířen byl i syrx zhotovený z vrbových píst'alek. Velmi rozšířené a oblíbené byly dudy (na Moravě zvané gajdy).

Regionální odlišnosti byly i v oblasti muziky a nástrojů:

- Blata: Nejrozšířenějším nástrojem byly dudy, kterým se říkalo bzikalky. Dudy běžně hrávaly v malé selské muzice. V 19. století docházelo ke sdružování dud s několika plechovými nástroji. Světské lidové písně zde nesou stopy chorálu.
- Doudlebsko: Na tanečních muzikách se do poloviny 19. století užíval malý cimbál, který hrával s dudami, houslemi a basou.
- Chebsko: Tradičním nástrojem zde byly dudy a housle.
- Chodsko: Nejstarším a nejznámějším nástrojem zde byly dudy – pukl. Dudáci chodili sami a vlastní zpěv doprovázeli druhým hlasem na dudy. Později se k nim přidal houslista – houdek. Pak se k této dvojici přidal ještě klarinet a vznikla malá neboli selská muzika. Velká dudácká muzika byla čtyř až šestičlenná se dvěma klarinety, houslemi a později i kontrabasem. Na vánoční a novoroční koledování se chodilo s fanfrnochem – se džbánem, jehož hrdlo bylo potaženo kůží, otvorem v ní vyčnívaly koňské žíně, které se přijížděly mokřými dlaněmi a vydávaly typický bručivý zvuk.
- Plzeňsko: Hudební doprovod zde poměrně dlouho zajišťovali pouze dudáci. Později se uplatnila malá selská muzika. Oblíbená byla i niněra. Velké oblíbenosti dosáhly jarmareční písně skládané lidovými písničkáři.
- Prácheňsko: Základní sestavou byla i zde malá dudácká muzika. Na Písecku bylo zvláštností přidávat k ní trubku nebo lesní roh. Na muzikách hrál často jen dudák s hudcem. Zvláštním nástrojem, který se přidával k muzice, byl vozembouch.

2.3 Lidový oděv

Místo pojmu „lidový oděv“ se dnes častěji používá výraz „kroj“. Kroj představuje fázi historického vývoje lidového odívání. Vyznačuje se charakteristickými prvky, kterými se odlišuje od historického kostýmu. Tradiční lidový oděv byl nejprve odrazem podmínek geografických a klimatických (oděv např. jako ochrana proti drsnému počasí v horách), hospodářských (např. místní výroba a zpracování kůže) a sociálních (sociální postavení nositele kroje a jeho zařazení v pracovním procesu). Některé součásti kroje sloužily pouze věrským představám, které se realizovaly při obřadech (př. úvodní plachty). Jen zřídka mají některé krojové součástky pouze estetický cíl (např. stuhy, kapesníky). Lidový oděv měl také funkci rozlišovací (rozlišení pohlaví) nebo označující věk, označoval také stav (např. čepce nosily vdané ženy). Náboženské vyznání se v českých zemích na kroji projevovalo málo. Reprezentační funkci měl kraj při různých slavnostech a obřadech, a také při církevních svátcích. Čím byl oděv svátečnější, tím důležitější u něj byla estetická složka. Jako velmi důležitý znak fungoval kraj při vyjadřování příslušnosti k určité oblasti. Kraj nositele z určitého místa měl formy a prvky, které příslušníci daného regionu považovali za typické pro svoji oblast. Dříve se lidové oděvy rozlišovaly podle jednotlivých obcí, později se ale odlišnosti obcí začaly stírat a rozlišovaly se kroje jednotlivých regionů. V rámci sociálního rozlišení kroje byl výrazný rozdíl v materiálech a oděvních součástkách. Oděv prostých lidí byl více z domácích materiálů a často zastaralé formy, kdežto oděv selských vrstev byl vyroben z dražších, kupovaných látek a měl vývojově pokročilé doplňky. Lidový oděv se také obměňoval podle účelu; střídaly se tak kroje pracovní, polosváteční, sváteční.

Odlišný byl samozřejmě letní a zimní oděv. V létě se na sebe brávalo jen to nejnútnejší, kraj se nevyznačoval zvláštními součástkami. V zimě bylo obvyklé vrstvit oděvní součástky např. sukně a tím si zajistit ochranu proti mrazu. Jako ochranu proti zimě nosily ženy také plachty, později se používaly vlnáky. Přirozeným a poměrně dostupným zdrojem tepla byly kožešiny. Boty se v zimě plnily nejčastěji slámou a nohy ovinovaly onucemi. V průběhu vývoje kroje a podle sociální příslušnosti se měnil podíl vlastníka kroje na jeho vzniku. Postupem času v lidovém prostředí vznikla řemesla – tkalci, barvíři, tiskaři pláten, výrobci kabátů, obuvi, pokrývek hlavy – která nahradila vlastní domácí výrobu. Tito řemeslníci většinou respektovali regionálnost kroje, zároveň však působili na jeho inovaci.

Nejstarším informačním zdrojem o krojích jsou obrazy z 18. století, pak zmínky ale i popisy krojů v literatuře 18. a 19. století. Významná byla Národopisná výstava československá (1895), která prezentovala kroje shromážděné v rámci celonárodních sbírek. 20. století přináší odborný přístup ke krojům a vychází řada publikací především o krojích jednotlivých oblastí (krojové monografie). Důležitou roli měly také pohlednice a fotografie, později vycházejí převážně obrazové publikace.

Jak už bylo uvedeno výše, jednou z nejdůležitějších funkcí kroje je regionální rozlišení. Následně se podíváme na krojové zvláštnosti jednotlivých oblastí:

- Blata: Pro ženský kroj bylo typické bohaté zdobení výšivkou s použitím korálku a penízků, nejhonosnější součástí byla blatská plena vázaná přes čepec. Kroj byl zdobený a košatý. Mužský kroj byl protiváhou zdobnosti ženského. Svrchní kusy oblečení byly laděné do tmavě zelené či modré barvy, kalhoty ze žluté jelení kůže a k tomu vysoké kožené boty.
- Doudlebsko: Kroje byly prosté a jednoduché. Ženský kroj se vyznačoval červenou sukni s kapsářem a šněrovačkou, přes ramena doplněný hedvábným šátkem. Mužský kroj se skládal ze žlutých jelenicových kalhot – „praštěnek“, modrých pletených punčoch a střeveců s přezkou. Ke kroji se nosil kabátek, vysoký klobouk a široký opasek.
- Chebsko: Převládá červená barva u žen i mužů. Kroje měly často součástí šité z brokátu a hedvábí. Ženský kroj se vyznačoval šněrovačkou a šátkem vázaným nakoso přes prsa. Typické bylo zvláštní vázání šátku na hlavě v týle a do věnce nad čelem. Častý byl i zlatý či stříbrný čepec se stuhami v týle.
- Chodsko: Kroj měl prostý, horský ráz. Základem ženského kroje byla do varhánků skládaná vlněná sukne. Důraz byl kladen na červenou barvu. Živůtek a košile bývaly překryty dvěma šátkem, šátek se nosil i na hlavě. Vdané ženy nosily čepce, tzv. koláče. Pro mužský oděv byl typický polodlouhý kabát bez límce a širák – klobouk se širokou křempou.
- Plzeňsko: Kroje byly střídmější ve výzdobě, ale zato tvarově bohaté. Na ženském kroji nejvíce vynikala široká bílá holubice na ženských čepcích, jejíž křídla někdy dosahovala až do šíře ramen. Sukně dlouhé

do půli lýtek byly bohatě vrstvené – vystlané 15 až 25 spodničkami (pro srovnání – v ostatních regionech se používalo maximálně 6 spodniček). Oblíbené byly červené bavlněné fěrtochy (zástěry) – baboráky – s úzkými pestrými proužky. Muži měli кроj jednoduchý, podobný jiným českým кроjům.

- Prácheňsko: Mezi specifika ženského кроje patřil tzv. kaftan – nabíraná sukně z kanafasu nebo plátna sešitá se živůtkem. Kroje měly bílé vyšívání rostlinné ornamenty. Typické byly i nízké šněrovačky – lajblíčky. Mužský кроj se vyznačoval košilemi – tenčicemi, které mívaly vyšívání manžety, límečky i hrud'.

2.4 Lidové zvyky a obyčeje

Zvyk je „*typ opakovaného chování, o němž se členové nositelské skupiny domnívají, že má velmi dlouhou, dávnou existenci (tradici). Skupina takové chování očekává a na základě povědomí o jeho historičnosti ho považuje za správné.*“¹²

Nejčastěji jsou zvyky spojovány s obřady a obřadními situacemi, s reprezentačním chováním a také s významnými, slavnostními chvílemi v životě jedince i skupiny. Podle obřadů, které se při daném zvyku provádějí, lze dělit zvyky na výroční, rodinné (životné), hospodářské, náboženské a příležitostné. Výroční zvyky byly v tradiční kultuře úzce vázány na křesťanský liturgický rok. Ale i před zavedením křesťanského časového řádu, odvozeného od Nového zákona, provozovali lidé různé zvyky. Byly to zvyky pohanské, vycházející z pohybu nebeských těles (Slunce, Měsíce, hvězd) a ze starých mýtů. Některé z nich zanikly, jiné se v průběhu vývoje propojily s křesťanskými zvyky. Tak jako jsou regionální odlišnosti v tanci, hudbě a krojích, rozdílů najdeme i u zvyků. Některá oblast měla jeden zvyk, který bychom jinde nenašli, a naopak jeden zvyk mohl být rozšířen po celém území, ale v jednotlivých oblastech měl své regionální odlišnosti.

Zvyků a obyčejů bylo v lidovém životě velké množství. Protože přehled zvyků není cílem této práce, podíváme se v následující části jen stručně na některé zvyky. Tentokrát si je ale nerozdělíme podle regionů, nýbrž si obecně popíšeme několik zvyků z cyklu výročního, hospodářského a životního.¹³

Výroční cyklus:

- Masopust: Masopustní období není přesně kalendářně vymezené. Začíná po svátku Tří králů 7. ledna, tedy s koncem období Vánoc, ale končí v různém datu – v den před začátkem velikonočního postu. Masopust je čas veselosti, požitků a hodokvasů – jídlo, pití, zpěv a tanec jsou základem tohoto období mezi Vánocemi a Velikonoci. Typickým atributem Masopustu jsou masky, maskované průvody (obchůzky). Ve svém původu to nebyly jen objekty zábavy, ale činitelé, kteří převlekem účastníkům pomáhali přiblížit se vytčenému cíli (např. najít takovou sílu, jako má medvěd, do jehož masky se aktér oblékl). Jiné

¹² *Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 3. Praha : Mladá fronta, 2007. s. 1232.

¹³ Zvyky jsem vybírala s ohledem na téma práce, tedy takové zvyky, které nejčastěji zpracovávají dnešní folklorní soubory.

masky zase roznášejí plodnost, další se spojují s mrtvými předky atd. Masek byla celá řada a lišily se i regionálně. V období Masopustu lidé dávali průchod tomu, co se celý rok potlačovalo. Nebylo to ale jen období veselosti, byla to doba plná obřadů, které symbolizovaly vzývání a oslavu života, úrody a plodnosti.

- Velikonoce: Velikonoce jsou nejvýznamnějším křesťanským svátkem, připomínajícím umučení a zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Spadají do období jarní rovnodennosti, a proto převzaly i některé prvky předkřesťanských kalendářních obyčejů. Předchází jim čtyřicetidenní půst. Čtrnáct dní před Velikonocemi se na Smrtnou neděli vynášela smrt. Tento zvyk představoval v symbolických protikladech střet života a smrti s cílem očisty (vynášela se smrtka a vnášelo se líto – nové léto). Na poslední postní neděli – květnou se v kostelech svítily jarní ratolesti jako připomínka slavného přivítání Ježíše Krista v Jeruzalémě palmovými ratolestmi. Pak nastává pašijový týden. O Zeleném čtvrtku se připomínala Jidášova zrada chlapeckou hrou „honění jidáše“. Od Zeleného čtvrtka do Bílé soboty se také konaly chlapecké obchůzky doprovázené klapáním dřevěných klapáček, které nahradily zvonění kostelních zvonů, které na znamení smutku z umučení Krista „odlétají“ do Říma. Tradičním velikonočním zvykem byla kolední obchůzka – pomlázka na Pondělí velikonoční, nazvaná podle pomlázky spletené z proutků jívky nebo vrby. Pomlázka měla zajistit svěžest a zdraví („pomlazení“). Odměnou za blahodárny akt „pomlazení“ byly stuhy na pomlázku, ale především malovaná vejce (kraslice), jako symbol rodícího se života a znak přicházejícího jara.
- Svatojánská noc: Svatojánská noc připadá na noc 24. června. Je hned za slunovratem a je to jedna z nejvýznamnějších nocí. V této noci se rozhodovalo o tom, jaká bude budoucnost a jaká bude druhá polovina roku. Byla to noc plná zlých mocností a čarodějnic, před nimiž bylo třeba se chránit. Typické pro tuto noc byly svatojánské ohně, které se pálily na nejvyšších místech krajiny. Lidé ohně nejen zapalovali, ale také je přeskakovali, aby se nabili jejich silou. Dalším významným prvkem této noci bylo svatojánské čarování. Pro magické úkony se užívaly čerstvé natrhané rostliny, a to také jako ochrana proto moci čarodějnic. Květy natrhané tajně v noci na louce sloužily na čáry milostné. Způsobů čarování uprostřed svatojánské noci byla celá řada.

- Vánoce: Základem Vánoc je oslava zrození Spasitele Ježíše Krista, zároveň i zimního slunovratu. Na Vánoce, především na Štědrý den, se prováděla spousta křesťanských i předkřesťanských obyčejů. Patří k nim pověrečné předpovědi budoucnosti (lití olova, krájení jablek, třesení bezem, házení střívece, pouštění ořechových skořápek se svíčkami po vodě aj.), magické praktiky směřující ke zajištění zdaru lidského konání, štedrovečerní pokrmy, pečivo, výzdoba stolu a domácnosti – především betlém, ke kterému se také původně nadělovaly malé dárky, a později vánoční stromek. Závěrečnou částí Vánoc byl čas koledy 26. prosince, kdy se mladé vesnické chase měnila služba a vyplácely se celoroční odměny za službu. Čas Vánoc končil 6. ledna svátkem sv. Tří králů. Slaví se na závěr cyklu, jako slavnostní přísaha zjevení tohoto slavného počátku prostřednictvím „královské pečeti“. V tento den se konaly obchůzky tří králů po domech – postavy tří chlapců, přestrojených do převleků tří králů, v rukou měli atributy patřící k ději a křídu, kterou psali nade dveře datum obchůzky a své žehnající iniciály.

Hospodářský cyklus:

- Dožínky: Dožínky byly krátké slavnosti, konané na ukončení žní. Obsahovaly oslavy sklizně úrody, poděkování za dobrou úrodu a snahy zajistit prosperitu i pro příští rok. Při dožínkách se slavnostně odvezl z pole ozdobený poslední snop (nejčastěji zvaný baba), ozdoben byl i vůz a zemědělské nářadí. Cestu doprovázela muzika a zpěv. Snop byl předán hospodáři a uchován v domě jako symbol roční úrody. Nejdůležitějším atributem dožínek byl ale dožínkový věnec - uvitý ze všech druhů obilí a ozdoben byl slavnostně předán hospodáři s přáním štěstí a zdraví. Následovalo pohoštění a taneční zábava pro žence a žnečky.
- Vinobraní: Vinobraní je také spojeno se závěrem sklizně ale vinných hroznů. Jedním ze zvyků je např. „zarážení hory“ – označení vinice s uzrálým vínem před sklizní, jako výstraha pro zákaz vstupu. Obřadní byla už sama sklizeň, propojená s prvním lisováním a ochutnáváním vína, pití burčáku a také taneční zábavou.

Životní cyklus:

- **Narození:** Velký počet zvyků a pověr při porodu a šestinedělí byl dán rizikem a vysokou úmrtností dětí, která byla v tomto období velmi častá. Porod se odehrával zásadně doma. Lože šestinedělky bylo umístěno v koutě, který byl vykrápen svícenou vodou, odděleno od ostatní jizby červeně vyšitou koutní plachtou, která matku i dítě chránila před temnými silami. V okamžiku porodu (v „těžké hodině“) se rozvazovaly všechny uzly na ženě šatě a otvíraly všechny zámky a zásuvky v domě, aby se usnadnil porod. Po šestinedělí byla teprve rodička uvedena zpět do společnosti a církve.
- **Svatba:** Svátba byla provázena mnoha pověrečnými úkony, kterými mělo být zabezpečeno úspěšné hospodaření mladé rodiny, zajištěno jejich vzájemné porozumění a shoda i početnost zakládané rodiny. Ve svatební den přicházela ženichova strana do domu nevěstinych rodičů vedena družbou. Dům byl zavřený. K otevření domu a uvedení nevěsty k ženichovy do komory došlo až po vyjednávání družby o vydání nevěsty. Družičky pletly ve svatební den trávu, aby zajistily manželům zdar v polním hospodářství. Důležitým zvykem české tradiční svatby bylo čepení nevěsty. Po svatební noci byl nevěstě sundán věnec – znak svobodné dívky, panny – a místo něj dostala čepec – znak vdané ženy. Zvyk se prováděl v kruhu vdaných žen zpravidla v komoře a zpívaly se u něj smutně laděné písně. Po čepení následovalo pohoštění vdaných žen nevěstou, uvedení začepené nevěsty mezi svatebčany, svatební tanec a konečně její vyplacení ženichem.
- **Odvod:** Odvod branců na vojnu – regrútů znamenal významnou událost v životě chlapců, jejich rodin i celých obcí. K odvodu jezdili chlapci v regrútském kroji na ozdobených vozech i s muzikou. Na muzikách pořádaných odvedenci se hodně verbovalo – tančil se mužský tanec verbuňk (typický hlavně pro Slovácko). Po taneční zábavě věnovali regrúti své milé vonici s pavími pery, kterými se označovali odvedenci.
- **Smrt:** Smrt se dala předvídat různými způsoby – hlavně ze snů, z chování zvířat, z nezvyklých jevů v domě aj. Po skonání umírajícího v domě se otevíralo okno, aby jeho duše mohla ven. Smrt se pak oznamovala umíráčkem (vyzváněním zvonů.). Podle rytmu zvonění se usuzovalo, kdo zemřel. Zemřelý se pokládá na umrlčí prkno – dřevěnou desku sloužící k pokládání a přenášení nebožtíka

před jeho uložením do rakve. Umrličí prkna se také různě zdobila. Smrt hospodáře se oznamovala všemu domácímu zvířectvu, aby netesknilo, i ovocným stromům, aby neuschly.

3. Folklorismus

Termín „folklorismus“ zavedl německý národopisec H.Moser roku 1962 a označuje jím existenci, využití, adaptaci a přeměnu tradičních jevů lidové kultury v nepůvodních podmínkách. Toto označení se rychle ujalo nejen v německé vědě, ale zdomácnělo po celé Evropě i světě, protože se týká aktuálního problému. Předmětem studia folklorismu jsou jevy vysokého umění a masové kultury a zábavy. „*Jevy folklorismu se opírají o autentický folklor nebo o lidovou kulturu, avšak vyvíjejí se z nich jevy, které patří do jiného systému – do vysokého umění nebo do masové kultury.*“¹⁴ Jedná se tedy o zprostředkování a předvádění lidové kultury z druhé ruky. Pro folklorismus jsou příznačné určité rysy:

- ⇒ Folklorismus je uvědomělá a záměrná péče a pěstování folkloru v moderní kultuře a společnosti.
- ⇒ Folklorismus představuje rozdíl, protiklad k autentickému, vlastnímu folkloru a lidové kultuře.
- ⇒ Tento jev probíhá v organizovaných prostředcích a na institucionalizovaném základě.
- ⇒ Pro folklorismus mají značný význam prostředky masové kultury – tisk, knihy, rozhlas, televize, internet.
- ⇒ Projevy folklorismu dostávají jiné funkce než původní folklorní jevy a vytvářejí se i některé nové funkce – zábavné, komerční, reprezentační.
- ⇒ Folklorismus je obecně vzato neutrální, kladnou nebo negativní hodnotu dostává pouze v určitých souvislostech.

V rámci folklorismu rozlišujeme dva přístupy k folkloru: buď chce autor, soubor nebo režisér, hudebník či spisovatel co nejvěrněji tlumočit folklorní předlohu, nebo se folklorní předlohou jen inspirovat a vytváří samostatné, umělecké dílo. Badatelé také rozlišují folklorismus přímý a nepřímý. Přímý folklorismus probíhá v kontaktní formě a napodobuje systém autentického folkloru a lidové kultury. Snaží se kopírovat a fingovat projevy autentického folkloru, cílevědomě je režiruje, připravuje folklorní píseň, tanec, hru nebo obyčej jako divadlo pro publikum. „*Dá se říci, že přímý folklorismus se omezuje na tzv. souborové hnutí, tedy na vystoupení souborů lidových písní a tanců, na „folklorní“ skupiny a soubory a na ucelené pořady, (...) na „svátky*“

¹⁴ SIROVÁTKA, Oldřich. Dvě formy folklorismu. *Národopisné aktuality*. 1989, roč. 26, č. 3, s. 160.

lidových písní a tanců a na festivaly. Je to tedy v podstatě folklorismus scénický.“¹⁵

Vedle toho nepřímý folklorismus opouští kontaktnou komunikaci a využívá technických prostředků a písemné komunikace. Jde tedy o zprostředkovaný folklorismus. Má také své uplatnění v jiných systémech než folklorních, např. v literárním, hudebním, výtvarném systému – uplatňuje se v umění, ale i v předmětech každodenní potřeby a zábavy. S jeho projevy přichází do styku každý, nikoli jen ohraničený okruh lidí. Každá z těchto forem folklorismu má tak jiný kulturní smysl a odlišný sociální okruh, v němž působí.

Jak už bylo řečeno, přímý folklorismus souvisí s činností souborových hnutí a s festivaly. Soubory a festivaly sdružuje snad nejvýznamnější organizace Folklorní sdružení ČR, která v roce 2000 měla 372 dospělých a dětských souborů. Další významnou organizací je Ústav lidové kultury ve Strážnici, Artama, spolek Baráčníci, Hanáci, Slovácký krúžek Praha a Valašský krúžek Praha. V roce 1997-1999 realizovalo Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy s Artamou, FoS ČR a ÚLK Strážnice dvouletý vzdělávací cyklus o lidovém tanci, choreografii, hudební výchově a zpěvu a dalších oblastech, souvisejících s využíváním lidových tradic pro současnou profesionální i amatérskou činnost.

Nejvýznamnějším festivalem je Mezinárodní folklorní festival ve Strážnici, Chodské slavnosti v Domažlicích, Mezinárodní dudácký festival Strakonice, Frenštátské slavnosti a Liptálské slavnosti.

Folklorismus pěstují i muzea v přírodě nebo - li skanzeny. K neznámějším patří Valašské muzeum v Rožnově pod Radhoštěm, Muzeum vesnice jihovýchodní Moravy ve Strážnici, Muzeum lidových staveb v Kouřimi a Soubor lidových staveb a řemesel Vysočina.

Zvláštním odvětvím folklorismu je agrofolklorismus. Ten nabízí, objednává a organizuje prezentace jednotlivých atraktivních jevů a procesů lidové kultury (lidová architektura, výročí a jiné obyčeje, barvitě kroje, lidové slavnosti, rukodělné výrobky, zajímavé plody a výpěstky).

K rozmachu folklorismu zjevně přispívá turistický ruch a komercializace folkloru. Je to fenomén, který lze pozorovat přinejmenším ve všech průmyslových zemích. V západoevropském prostředí má pojem folklorismus spíše hanlivý charakter. Jak už bylo ale naznačeno výše, nelze jej jednoznačně charakterizovat ani záporně, ani kladně.

¹⁵ SIROVÁTKA, Oldřich. Dvě formy folklorismu. *Národopisné aktuality*. 1989, roč. 26, č. 3, s. 162.

Každopádně je jevem, který si získal stabilní postavení v kultuře a životě dnešní společnosti .

V následujících podkapitolách se budeme věnovat hlavně přímému folklorismu, a to tanci, hudbě, krojům a zvykům v souvislosti se současnými folklorními soubory.

3.1 Tanec

Jak už bylo napsáno výše, folklorní soubory zpracovávají lidový tanec pro scénu, jeviště. Většinou soubory zobrazují tanec, který byl typický pro lokalitu, ve které daný soubor působí dnes. Často ale do svého repertoáru zahrnou i tance z jiné oblasti. Existují také soubory, které se zaměřují jen na folklor z jiné konkrétní oblasti, než ve které samy působí (např. pražský soubor Rosénka zpracovává lidový materiál pouze z moravského Slovácka). Některé soubory se snaží přesně rekonstruovat určitý tanec. Studují tedy dostupné literární prameny, rukopisné dokumenty a využívají vzpomínek pamětníků, aby co nejlépe napodobily daný tanec. Někdy ale ve snaze obohatit repertoár souboru dochází ke spekulativním výkladům některých tanečních forem nebo také k jejich inovacím, ačkoliv jsou pak vydávány za tradiční materiál. Přesně napodobit se soubory snaží i hudbu a kroje. Jiné soubory se nechávají lidovým tancem a lidovým uměním obecně jen inspirovat a vytvářejí různá scénická pásma nebo tématické bloky. Taková čísla často obsahují velkou míru stylizace a divadelnosti. Někdy jsou náměty z lidového umění rozvíjeny i pro vyjádření nadčasových životních situací.

Choreografie programových čísel vytvářejí buď samotní vedoucí souborů, nebo soubor přizve ke spolupráci profesionálního choreografa. V některých choreografiích dochází i k propojení tance a mluveného slova (např. pranostik) a k zapojení muzikantů do tance, což v lidovém prostředí neexistovalo. Na vytváření choreografií mají vliv i soutěže folklorních souborů.

Svá vystoupení prezentují soubory v různých programech v divadlech, na festivalech domácích i zahraničních, ale vytváří jimi i doprovodný program pro různé akce.

Od roku 2002 pořádá Artama a Národní ústav lidové kultury Strážnice každý druhý rok Celostátní přehlídku choreografií folklorních souborů, na které soubory prezentují své choreografie a pak se mohou zúčastnit veřejné diskuze s odborníky, kteří je také hodnotí. Rozsáhlým projektem v oblasti lidového tance byla videoencyklopedie Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska, kterou připravil Ústav lidové kultury. Encyklopedie dokumentuje lidové tance z jednotlivých regionů. Natáčení se zúčastnili pamětníci i současní členové folklorních souborů.

3.2 Hudba

V současnosti fungují folklorní soubory buď vícesložkové – mají složku taneční, hudební a někdy i zvlášť složku pěveckou, nebo soubory, které jsou pouze jednosložkové – soubor představuje jen muzika (např. Hradecká cimbálová muzika, Strakonická dudácká muzika). Na druhou stranu existují i soubory, kterým se nepodařilo sehnat si k tanci hudební doprovod a tak vystupují za doprovodu reprodukováné hudby. Oddělení pěvecké složky od hudební také není pro lidové prostředí typické. Dříve bylo přirozené, že si muzikant k hraní i zpíval. Dnes mají některé soubory zvlášť skupinu většinou zpěvaček (mužský zpěv zajišťují spíše muzikanti), které na nic nehrají, svým zpěvem doprovázejí hudbu a tanec, nebo vystupují s muzikou samostatně v těch písních, které tanec nedoprovázejí.

V lidovém prostředí často doprovázel tanec jen jeden někdy dva muzikanti, později se vytvořilo větší seskupení – selská muzika. Dnešní muziky jsou větší. Působí většinou, podle svých možností, v seskupení dvoje housle, viola, basa, dva klarinety, případně flétna, dudy a v moravských muzikách nesmí chybět cimbál. Někdy je muzika zpestřována zvláštními lidovými nástroji jako je vozembouch, fanfrnoch, valcha. Všechny nástroje jsou samozřejmě vyráběny na zakázku profesionály.

Do svého repertoáru si muziky, většinou vedoucí muziky, vybírají písně ze sbírek lidových písní a následně je upravují. Muzikanti se upravené písně naučí z not nazpaměť a pak je hrají při vystoupeních. Tvořivost a improvizace hudebníků tak zcela vymizela. Jsou ale i takové muziky, které písně nazpaměť neumí a při vystoupení hrají z not. Pro scénická pásma si soubory často nechávají napsat nové sklady od externích spolupracovníků.

Velkou popularitu získaly upravené lidové písně díky činnosti cimbálové muziky Hradišťan, která prolнула lidovou hudbu i s vážnou hudbou, s folkem a jinými hudebními kulturami; a také díky skupině Čechomor, která upravovala písně pro elektrické pojetí místo akustického.

Oblíbené a rozšířené jsou také dechovky, které hrají upravené lidové písně s důrazem na použití dechových nástrojů.

3.3 Kroje

V současných folklorních souborech mají kroje především roli kostýmu. Zatímco v lidovém prostředí měl kroj hlavně praktické funkce, pro soubory je nejdůležitější funkce estetická, protože kroj doplňuje celkový obraz programového čísla působící na diváka. Kroj musí být také přizpůsoben náročnosti tanečních prvků. Soubory si nechávají šít takový typ kroje, který dříve příslušel k regionu, do které soubor patří nebo ke kterému se hlásí. Na různých festivalech a slavnostech tak dochází k míšení krojů z různých oblastí a někdy i zemí, což je pro diváka jistě velmi zajímavá a rozmanitá podívaná. V rámci jednoho souboru může být více stylů krojů. Mohou zde být autentické kroje, které se rekonstruuji podle regionálních předloh, ale i vzdáleně stylizované kostýmy. Oba styly se ale upravují podle dobových stylizací a potřeb souboru (používají se dobové látky a jiné materiály, vynechávají se neforemné a pohybu překážející doplňky aj.). Soubory se také snaží vytvářet pro své choreografické záměry co nejjednodušší kostýmy.

Po 2. světové válce, kdy se hlavně v 50. letech začalo rozvíjet souborové hnutí, si soubory vytvořily bohatý krojový fond a většinou kroje z této doby používají dodnes. Nové kroje a krojové součástky si soubory v současnosti nechávají vyrobit na zakázku, a to buď od běžných švadlen nebo od lidí, kteří se specializují na výrobu krojů. Na Internetu je možné najít řadu takových výrobců, kteří mají výrobu krojů jako hlavní profesi nebo jako zájmovou činnost. Při navrhování krojů spolupracují soubory s odborníky – etnografy, krojovými znalci, s pracovníky muzeí, výtvarníky. Po 2. světové válce začalo kroje vyrábět družstvo Slovač v Uherském Hradišti. Od počátku 50. let šilo družstvo nejrůznější krojové součástky pro celou ČSR. Dlouhou dobu byl Slovač téměř monopolním výrobcem krojů, ale objednávky na kroje začaly být stále řidší, a to kvůli malým finančním prostředkům folklorních souborů a obtížím při získávání vhodných materiálů. Významnou organizací bylo Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV), které podchytilo schopné lidové tvůrce a poskytlo jim možnost pokračovat ve výrobní i výtvarné tradici. ÚLUV bylo jediná veřejná instituce, která se snažila řemesla a řemeslníky zachránit (po roce 1948 kdy byly rušeny drobné řemeslnické dílny), vytvářelo vzorkové dílny a výrobky tradiční výroby prodávalo v prodejnách Krásné jizby. Díky tomu přežily ve svých regionech mnohé řemeslnické rodové dynastie. ÚLUV bylo v roce 1995 privatizováno formou likvidace.

3.4 Zvyky

Mnoho současných kulturních aktivit navazuje na lidové obyčeje. Řada lidových zvyků se dodržuje i v dnešní době, i když většinou ve změněné podobě. Lidé se spíše navracejí k atraktivnějším obyčejům, které přinášejí i zábavu. Hospodářské a rodinné lidové zvyky dnes už skoro nenajdeme. Ty zvyky, které se udržely v naší kultuře, jsou spojeny s výročním cyklem, jsou tedy vázány na křesťanský liturgický rok. Během posledních padesáti let se tato návaznost uvolnila více v Čechách než na Moravě. Dnes lidé provádějí zvyky spíše pro zábavu nebo zpestření svátečních dní, než že by věřili, že si jimi zajistí prosperitu či zjistí budoucnost, tak jako tomu věřili naši předkové. V místech, kde dříve fungovalo folklorně živé zázemí (zvláště na vesnici), působí často skupina lidí, která se snaží udržovat staré zvyky, a to prostřednictvím občanských obřadů. Toto udržování je samozřejmě umělým zásahem, který nevychází se současného života, ale často se stane, že z nového obřadu vznikne opakovaný jev, který navazuje na minulost, a zakotví ve společnosti jako nový zvyk. Do českého prostředí pronikají také některé zvyky ze zahraničí.

I současné zvyky mají zajímavé regionální odlišnosti. V roce 1999 zorganizoval Ústav lidové kultury dotazníkovou akci, jejímž cílem bylo zmapovat současnou existenci nejvýznamnějších výročních obyčejů a tradičních slavností (jako je Masopust, Velikonoce, Máje, Posvícení, Advent atd.). Dotazníky jsou jistě významným dokumentem pro zkoumání stavu zvyků u nás.

Lidové zvyky a obyčeje jsou významným zdroje pro dnešní folklorní soubory. Některé soubory si dají za cíl přesně zobrazit, rekonstruovat určitý zvyk, proměňují tedy obyčejové jevy v lidové divadlo; jiné soubory se zvykem jen inspiřují a vytvoří na jeho základě vlastní programové číslo.

4. Folklorní soubor Gaudeamus

Soubor vznikl po válce roku 1949 při tehdejší Vysoké škole politických a hospodářských věd (VŠPHV), později Vysoké škole ekonomické. Zhruba 15 studentů založilo nejprve pěvecký sbor, pak vznikl početný symfonický orchestr, taneční skupina, která měla dvě složky – českou a slovenskou, a cimbálová muzika. Vznikl tak soubor VŠPHV, který se postupně rozrůstal, až dosáhl 140 členů. Zřizovatelem souboru se stal závodní výbor ROH na VŠPHV a pak jeho pokračovatel na VŠE. V roce 1953 byl soubor přejmenován na Vysokoškolský soubor Zdeňka Nejedlého, a to u příležitosti Nejedlého 75. narozenin. O organizaci nácviků, hledání uměleckých spolupracovníků a zajišťování vystoupení se staralo organizační vedení souboru. Soubor měl v té době dobré podmínky pro svoji činnost. VŠE poskytla učebny a tělocvičny pro nácvik a také vyčlenila v budově školy prostory pro uložení souborového inventáře. V této době se také ušilo velké množství krojů. V českých vysokomýtských krojích, ušitých na přelomu 50. a 60. let, se vystupuje dodnes. Program v období 50. let tvořila jednotlivá čísla pěvecká, hudební a taneční. Umělecká úroveň souboru byla vysoká, jak o tom svědčí řada ocenění v tehdejších soutěžích lidové umělecké tvořivosti. Významným uměleckým počinem této doby byla Taneční suita z Národního obrození (choreografem byl F. Bonuš). Soubor jezdil na vystoupení do různých českých měst, na zemědělské a stavební brigády, kde se práce pojila s vystoupením, ale i do zahraničí. V 60. letech došlo k organizačním změnám – ze dvou tanečních skupin vznikla skupina jedna, zanikl orchestr a po roce 1969 zaniká i sbor. Souboru se také zhoršily existenční podmínky, protože začal být pro svého zřizovatele organizační i finanční zátěží. Umělecká činnost navazovala na předchozí období, ale objevuje se i nové téma – zpracování studentského života. Soubor začal více využívat humor a hledal nové výrazové prostředky. Začátkem 70. let se soubor dostal do velkých problémů. Bylo mu zakázáno vyjíždět do zahraničí a odešla většina jeho členů. Proto se roku 1973 konal první velký nábor nových členů, který funguje každoročně dodnes. Vedoucí souboru se stala jedna z tanečnic Věra Fenclová, která v této funkci vydržela do současnosti. Během let 70. a 80. se soubor několikrát dostal do finančních potíží, vždy se ale podařilo existenci souboru zachránit. Soubor obnovil některé minulé úspěšná čísla, ale vznikaly i programy nové, a to i delší tematické bloky (např. Od kolébky, Staropražské obrázky). V 70. letech začala také významná spolupráce s choreografkou Lenkou Homolovou, která pro soubor vytvořila několik tanců, z nichž některé jsou v repertoáru

stále. Během 70. a 80. let vystupoval soubor v řadě domácích festivalů, plesech a uskutečnil několik premiérových pořadů, ale do zahraničí směl vyjet jen výjimečně.

V roce 1989 se soubor přejmenoval na Pražský folklorní soubor Gaudeamus VŠE. Ukončení činnosti ZV ROH znamenalo hledání nového zřizovatele, kterým se nakonec po dlouhých jednáních stala Vysoká škola ekonomická. Soubor nadále tvořily tři skupiny – taneční, pěvecká a lidová muzika. Počátkem 90. let začala se souborem spolupracovat Alena Skálová, a tak další období probíhá především ve znamení spolupráce s touto choreografkou. Její tvorba byla zaměřená především na zpracování komponovaných pořadů (Čertovská suita, Dobré jídlo, dobré pití, základ všeho živobytí, Gaudeamus vánočně, Pocta Erbenovi). K řadě vystoupením v Čechách přibylo souboru i mnoho zahraničních zájezdů a ocenění.

V současnosti má soubor kolem 40 členů a stále funguje při VŠE. Ve svých pořadech se soubor snaží propojovat tradici se současností a tím oslovit i dnešního diváka. Dnes má Gaudeamus na repertoáru jak jednotlivá taneční a hudebně pěvecká čísla, tak hudebně taneční tematické pořady. K současným spolupracovníkům patří především choreograf Martin Pacek, manželé Sršňovi a David Slouka jako autoři hudebních úprav, režisérka Jaroslava Šiktancová a výtvarnice Helena Pěkná. Repertoár také tvoří členové souboru – hudbu Marek Janata a Milan Buňata, choreografii Věra Fenclová.

5. Svatojánské variace

Premiéru programového čísla Svatojánské variace uvedl soubor Gaudeamus 1. června 2003 v Divadle U Hasičů v Praze (Příloha 1).

Autorkou námětu je Alena Skálová, scénář vytvořily Věra Fenclová a Jaroslava Šiktancová, hudbu David Slouka, kostýmy Helena Pěkná a režijní spolupráci Jaroslava Šiktancová.

Námět na Svatojánské variace vzešel od choreografky Aleny Skálové již v roce 1996, kdy začala připravovat pořad Pocta Erbenovi. Kvůli nemoci nemohla ale pak docházet na zkoušky souboru a tak práci na programu o Svatojánské noci převzala Věra Fenclová a ostatní (hlavně s J. Šiktancovou). Do tvorby se zapojila celá řada lidí a Věra Fenclová chodila nápady konzultovat s Alenou Skálovou k ní domů. Premiéra pořadu se ale uskutečnila až čtyři měsíce po smrti Aleny Skálové. K vytvoření hudby byl přizván bývalý člen souboru David Slouka, který soubor dobře znal a měl v té době za sebou hudební úpravu přibližně 150 písní, z nichž některé byly i pro soubor Gaudeamus. Také autorka kostýmů – Helena Pěkná předtím spolupracovala se souborem Gaudeamus i s Alenou Skálovou a stejně tak i režisérka Jaroslava Šiktancová.

Programové číslo má přibližně 27 minut. Propojuje se v něm tanec s hudbou, zpěvem i mluveným slovem. V čísle vystupuje celkem 20 tanečnic a tanečníků, 9 muzikantů (housle, viola, klarinety, basa, flétna) a 5 zpěvaček. (Příloha 5)

5.1 Námět a Alena Skálová

Alena Skálová

Narodila se 11. září 1926 v Ostravě. Po studiu pedagogiky a choreografie novodobého tance u Jarmily Kröschlové a státních zkouškách pohybového a pedagogického zaměření působila od roku 1947 jako pedagog na hudební škole, jako asistentka pohybové výchovy herců na DAMU, na tanečním oddělení pražské konzervatoře a v Lidové škole umění. Od roku 1948 byla členkou Vycpálkova folklorního souboru, 1959 – 61 vedoucí jeho taneční složky, 1951 – 67 zde působila jako choreografka. Roku 1967 založila s J. Krčkem a dalšími soubor Chorea Bohemica, pro který vytvořila svá nejcharakterističtější díla, jako např. vánoční legendy, Úsměvy pana Lady, Loď bláznů. Pohybově a choreograficky spolupracovala také s jinými soubory, s filmem a televizí, s Národním divadlem, Divadlem J. Wolкера, ABC, s Violou, Divadlem na Vinohradech, Laternou Magicou a dalšími scénami. V 90. letech začala spolupracovat se souborem Gaudeamus, kde vytvořila pořady Čertovská suita, Dobré jídlo, dobré pití, základ všeho živobyť, Gaudeamus vánočně a Pocta Erbenovi. Zemřela 3. února 2003.

Alena Skálová vnímala lidový materiál především jako východisko.¹⁶ Nechtěla na scénu převést jen nedotčený lidový tanec, ale snažila se jeho prostřednictvím vyjádřit se i k současnému člověku, protože vnímala folklor, respektive umění vůbec, jako spolehlivé zrcadlo člověka. Čerpala z náladového a obsahového bohatství různých lidových prvků. Neinspirovala se jen ve sbírkách písní, tanců a zvyků z 19. století tak jako většina jejich současníků a předchůdců, ale čerpala především ze starších projevů lidové kultury, také z městského folkloru i různých sociálních prostředí. Tím se někdy dostala do problému s neúplností informačního materiálu, na druhou stranu díky tomu měla větší prostor na vlastní dotváření. Často se inspirovala třeba jen hudebními a tanečními fragmenty nebo výtvarnými památkami. Pohyby jejich tanců tak někdy navozují atmosféru výtvarného díla. Do svých tanců přejímala i nelidové prvky, které dávají jiné druhy tance. Ať zpracovávala jakýkoliv námět, vždy kladla důraz na zobrazení lidských vztahů s nadčasovou platností. Výrazová a emotivní škála jejich choreografií je velice široká, přičemž nálada či citové zabarvení je v souladu s obsahem, který choreografie sděluje. Stejně tak podoba každého kroku úzce souvisí s významem,

¹⁶ V této kapitole se snažím nastínit názory a způsob tvorby A. Skálové. Vycházím přitom z knihy Alena Skálová – fenomén choreografie (2006).

který má nést. Alena Skálová zpracovávala jednoduché prvky lidového tance, ale přetvářela je v množství rytmických a tvarových variant. Dalo by se říci, že přinesla na scénu určité taneční herectví.

5.2 Choreografie a Věra Fenclová

Věra Fenclová

Narodila se 10. června 1946. Absolvovala MFF UK v roce 1969, Lidovou taneční konzervatoř PKS pro vedoucí a choreografy folklorních souborů v roce 1989, kde složila zkoušky z choreografie u Aleny Skálové. Od roku 1956 tancovala v dětském souboru, od roku 1962 byla členkou taneční skupiny Vysokoškolského souboru Zdenka Nejedlého-dnes folklorní soubor Gaudeamus VŠE v Praze. Nejprve interpret, později vedoucí taneční skupiny souboru a členka vedení souboru, asistentka řady choreografů, naposledy Aleny Skálové. Ta ovlivnila nejvíce její přístup ke zpracování lidového umění na scéně, později pak spolupráce s výtvarnicí Helenou Pěknou a režisérkou Jaroslavou Šiktancovou. Ke spolupráci se souborem Gaudeamus pozvala choreografa Martina Packa.

V letech 1994-1996 vedla spolu s Alenou Skálovou, pak do roku 1999 sama, dětský taneční kroužek na ZŠ nám Jiřího z Lobkovic v Praze 3, dnes soubor Vrbina.

Je spoluautorkou všech pořadů věnovaných Aleně Skálové včetně studijního materiálu ČT „Alena Skálová v televizi a filmu“, byla iniciátorkou vydání knihy Alena Skálová-fenomén choreografie.

Za choreografii Čarodějnice obdržela 2. cenu na Celostátní přehlídce školních tanečních skupin, na Mezinárodním studentském festivalu v Polsku v roce 2000 obdržela dvě ocenění za interpretaci v tancích Čertovská ukolébavka a Byl ten pán, s režisérkou Jaroslavou Šiktancovou získala za pořad Láska manželská aneb na jeho hrobě poskočím sobě cenu Strážnice 2005.

Učí matematiku a fyziku na ZŠ.

1. Námět na Svatojánskou vzešel od Aleny Skálové. Cítila jsi povinnost její nápad dotáhnout do konce, nebo tě toto téma zaujalo a osobně zajímalo? Co tě motivovalo k tomu se toho chopit a zpracovat?

Při přípravě Erbena řekla A. Skálová: „Až uděláme Erbena, uděláme Svatojánskou“, dokonce to poznačila na Erbenův scénář. Již při přípravě Erbena se ale projevila nemoc a postupně bylo zřejmé, že na zkouškách končí. Chápala jsem, ale těžko tomu bylo uvěřit.

Byla ale schopna o věcech povídat. Snažila jsem se tedy pokračovat v práci na scénáři. Dokonce jsme se u Aleny k tomuto tématu sešli: já, Helenka Pěkná, Jarka Šiktancová, Jirka Fišer. Měla zajímavé poznámky - hejkalové, zvuky lesa.... Ale bylo jasné, že musíme sami.

Nevím, jestli jsem cítila povinnost. To asi ne. Byla jsem před složkou náhle sama, ale s navrženým tématem. Strašně jsem se bála, jak mě tanečníci přijmou, vždyť po Skálové to bylo strašně obtížné. Ale téma mě velice lákalo. Jarka mne neopustila, několikrát

jsme seděly nad scénářem, ale já začala cítit, že musím nejprve hledat v literatuře. Otázky, co o tom vím a co jsem vlastně k tomu četla, mi začal pokládat Viktor. A tak jsem začala hledat články, které mi především Viky vyhledával a zároveň podtrhával v textech nosné pohybové motivy. Byl úžasný. Zadané články mi v knihovnách vyhledávala a nosila Hanka, na internetu Jirka Kocourek¹⁷. K tomu já prošla celého Weisse, Holase a Erbena, až jsem našla písničky. Pak jsme napsaly v jedné pizzerii první scénář, no a už to začalo. Mnoho lidí muselo vydržet mé tápání a blbé dotazy, mezi nimi především Helenka Pěkná, která mi věnovala hodiny a hodiny, snad dny, a nekompromisně nacházela formálnosti v choreografiích. Takže povinnost ne, spíš téma bylo na světě, byla nutnost pracovat a mě navíc lákalo. A pak, prožila jsem na chalupě u ohně noc a pocítila, co bych chtěla říci, o čem by to mělo být. Bylo to velmi silné. To byl asi druhý veliký důvod, proč jsem začala. Odvážila jsem se do toho, protože jsem měla úžasnou podporu lidí, kteří po Skálové pokračovali v práci se mnou. A podporu i ve složce, která to vše vlastně dotvořila se mnou. A podporu muzikantů včetně Marka, který mi domluvil práci s Davidem Sloukou. Bez toho bych nedokázala. Je to pro mne dodnes zázrak.

2. Na přípravě čísla se podílelo více lidí. Kdo měl poslední slovo na konečné podobě a proč? Nebo to byla otázka kompromisu?

Po mnoha diskuzích s Jarkou, Helenkou, Markem jsem mnoho přijala., protože se mi argumenty zdály správné. Cítila jsem, že mají pravdu, někdy jsem důvěřovala, neboť nejsem tak vzdělaná po stránce režie, hudební. Např. u Hořela Lípa, zkrácení, zrychlující se tempo.

Ale přesto, konečné slovo jsem měla já.

Dokonce text v programu - režijní spolupráce - je výsledkem našich diskuzí s Jarkou, neb původně bylo režie. Ale Jarka cítila některé věci jinak, např. větší dramatickost, choreografii kořenářky.

Když jsem udělala takto, tak mě požádala, aby tam nebyla jako režie, ale jako režijní spolupráce.

O pořadu stále přemýšlím a myslím, že některé věci, o nichž hovořila, jsem pochopila mnohem později a možná dopracuji. První bylo, že jsem krátila některé části, hutněl závěr s říkáním holek.

3. Prameny, z kterých jste čerpali, jsou různorodé – z různých období i různých míst. Hrál to při výběru konkrétního materiálu nějakou roli a pokud ano, jakou?

Ne, nehrálo. V české literatuře toho moc není, popis zvyku trošinku u Němcové, ale i u té ne z prostředí Čech. Hledala jsem cokoli a kdekoli, kde bych našla čeho se chytit, texty, zvyky, i ve staré české poezii.

Zvyk velmi starý, podoba jeho všude velmi podobná. Byla jsem dokonce na festivalu „Zlatá Praha“ zhlédnout film ,tuším, běloruský a porovnávala s tím, co o tom víme a jak známe my. Stejně tak jsem se vyptávala na zájezdech místních choreografů, např. v Polsku, Litvě

4. Co vás motivovalo k vybrání právě těch textů a svatojánských zvyků, které nakonec v čísle jsou? Podle čeho nejvíce jste je vybírali? (Nejvíce se líbily, byly nejvhodnější pro zpracování na jevišti, byly nejlepší pro zobrazení toho zvyku, atd.)

Nutno odpovédět zvlášť zvyky a zvlášť texty.

¹⁷ Viktor Bezdíček, Hana Prokopová, Jiří Kocourek – tanečníci souboru Gaudeamus

Zvyky

.....musel být zajímavý obsah, který neuhýbá od tématu (snažila jsem se důsledně rozvíjet téma a neuhýbat k „potancujme si“ – „tož děcka, zatancujme si“, jak říkala Skálová).

... pohybově nosný

... nebo se nabízela zajímavá pěvecká úprava

Textyvýběr vycházel z obsahu a mých představ o pohybovém ztvárnění.

Vybírala jsem takové, které by vyjadřovaly co nejvíce obsah i dramatičnost mého sdělení. Tak např. písničku *V lese na vršíčku kaplička stojí...* tu jsem hledala hrozně dlouho. Měla jsem dost přesnou představu o sdělení, navíc i o charakteru tance – menuet - a snažila jsem se, aby nebyl jako jediný používán ve všech zpracováních viz *Čarování milému*. Nedala jsem záměrně a hledala texty, které by vyjádřily pocity, nálady holek za nádherné červnové noci.

5. Jak jste pracovali s různorodostí literárních pramenů, např. z hlediska jazyka, přístupu – snažili jste se to sjednotit? Pokud ano, jak a podle čeho? Jak se v případě takto stylizovaného folklorního programu stavíte k regionálnímu folkloru?

Zvyk všude velmi podobný, dokonce svatojánské ohně se zapalovaly na návrších u Prahy (dnes v Praze)

A jak jsem řekla, českých textů tak pomálu, českých písniček nejvíce v Plickovi - Léto a i tam hrozně moravských. Představovala jsem si, jak by mohl text vypadat u nás. Našli jsme tedy texty české, moravské, slovenské a co bylo třeba, jsme si upravili.

Tak u Němcové v Chyši pod horami jsou texty, které jsme s Vikim přebásnili, Viki vyhrál a jeho text se užívá „Tvářičko milená rozkveťej...“.

Něco jsme užili, jak bylo, např. ve staročeské poezii jsem našla: “Milý bože nedej dlouze s mojí milým býti v touze...”

Něco jsme upravili např. “Na svatého Jana křtitele, víno a med pijeme...” zkrácený text, uveden v časopise v článku o zvycích o sv. Jánů.

Změnili slovo: “Čtyři noci nespala jsem, rozmarýnu (původně levanduli)...”

Něco vymysleli na texty popisující událost, zvyk např. “Černý bílý dříví škvíří...” - Viki „Kapradí, kapradí semínko ukrývá“ a „Kapradím třese...” – já.

6. Vnímáš u našeho souboru nějaké limity v rámci tvoření folklorních čísel? Pokud ano, zohledňovala jsi to nějak při přípravě choreografie a při tvorbě čísla? Co ti vyhovuje právě na našem souboru?

Limity snad jakou máme techniku: – tj. pohybovou, pěveckou a technické možnosti muzikantů, výrazové prostředky, cítění hudby, schopnost improvizace.

Proto jsem šťastná za Martina Packa¹⁸, který posunuje pohybové, výrazové, improvizční schopnosti dál.

U Svatojánské si neuvědomuji, že bych se něčím omezovala, musela vypustit, co bych ráda udělala.

¹⁸ Martin Páček – choreograf, který spolupracuje se souborem Gaudeamus.

Dramaturgii ovlivňuje i to, kde se může vystupovat, jaké jsou obvyklé technické možnosti.

Co mi vyhovuje na souboru?

Že mě zatím bere.

„Svobodná volba repertoáru“

Po 15 letech připravenost lidí (a na nové se předává) nebýt stereotypní, vstřebat i bláznivé nápady, být za sebe a něco přinášet, tvořit, hledat.

Společné cítění všech složek, společná zodpovědnost za výsledek jako jeden celek.

Spolupráce s muzikou, muzikanty.

Úroveň a myšlení muzikantů.

K tomu vztahy lidí v souboru i ve vedení a zapojení mnoha členů do zajištění chodu.

7. Co pro tebe znamená zpracování folkloru? Myslíš, že má smysl se jím zabývat v dnešní době a proč? Mění se podle tebe přístup ve zpracování folkloru v čase?

Možnost vyjadřovat své pocity a to „ tanečně – pěvecky – hudebně - uměleckou formou“

Uvažovala jsem, jestli by mně vyhovoval jiný žánr než folklor. Myslím, že možnost využít scénického zpracování a bohatost lidové kultury, která obsahuje vše, co člověk prožívá, dává netušené možnosti k tvorbě, k vyjádření.

V dnešní době se lidé začínají ke kořenům vracet, všeobecně. Hledají v této době hektické, penězi hnané době, nějaký záchytný, jistý bod, nějaký řád. Vztahy, víru i naději, uklidnění. A lidové tradice, kultura, řád běhu života jim to přináší.

Přístup ke zpracování folkloru se určitě změnil.

Někde žije, tam se opravdu udržuje a my můžeme tak poznávat a z toho čerpat.

Při jevištním zpracování dochází k vytržení z prostředí, jde o určitou stylizaci.

Toto chápání, schopnost určitého úchopu, který vlastně oslovuje nejen jeho tvůrce, ale i diváky, to se určitě mění a nabývá různých forem.

Od zakonzervovaných neměnných forem se hledá možnost vyjádření obsahu.

Ale vždyť i my jsme součástí současného folkloru, resp. nějaké kultury.

A to co na jevišti divákům předvádíme je zprostředkované právě našim pohledem, přístupem.

Ale Martin Pacek se snaží uchopit tak, jak vlastně pocity vznikaly, tudíž právě v tomto čísle staví a čerpá hodně z improvizace lidí, z toho, co oni nabídnou. (byť to pak upraví, dá nějaký řád)¹⁹

A to je nové. To je určitě jiná forma při zpracování.

8. Tvoje postavení v souboru se postupem času změnilo, změnil se s tím i přístup k folkloru? Pokud ano, jak?

Moje postavení se změnilo. Jak mohlo ovlivnit můj přístup k folkloru?

V začátcích svého tancování jsem byla šťastna, že tančím, že se pohybuji.

První sprcha přišla, když mi bylo asi 16 a na zkoušce mi řekl prof. Bonuš, že to, co se dělá na jevišti, není přece folklor.

S mým postavením rostla možnost resp. nutnost se vzdělávat - to jsem mohla i bez toho postavení, že.

¹⁹ V čísle Cestou krajinou, které choreograf M.Pacek vytvořil pro soubor Gaudeamus.

Moje postavení mně ale umožnilo setkat se s řadou umělců, poznávat jejich tvorbu, přístupy, možnost konzultovat, diskutovat a hledat. Bez přehledu, kontaktů s dalšími je to špatné. Tak jsem se začala trochu orientovat v tom uměleckém folklorním světě. Moje postavení mi umožnilo setkat se a pracovat s Alenou Skálovou a lidmi kolem ní. Jak řekl Bárta: "Setkání s geniem je ohromující." To mi přineslo svobodnější náhled i nutnost kázně. Moje postavení, myslím i můj přístup k hledání a práci s lidmi, vybídlo ke spolupráci Jirku Kocourka. A to je pro mne další obrovské otevírání obzorů.

Tak postupně hlouběji a hlouběji poznávám hloubku lidového umění a možná i sama sebe.

9. Uvedla jsi, že informace k Svatojánské jste hledali v článcích, knihovnách, na internetu. Co jste vlastně hledali, jaké bylo „zadání“ pro vyhledávání?

Konkrétní zadání na začátku nebylo. Hledali jsme všechno.

A to ve sbírkách (Erben, Holas, Weiss, Vycpálek, Bonuš - ten např. píše o Hořela lípa hořela - a dalších...), knížkách (Němcová), článcích, od pamětníků... S rostoucím počtem článků rostl i počet odkazů, a ty se dále dohledávaly v knihovnách.

10. Dostal někdo z tvůrců programu za svou práci finanční odměnu? Pokud ano, kdo? Pokud jen někdo, proč ne všichni?

Pokud se pamatuji, tak zapláceno dostala Helenka Pěkná. Je externí spolupracovnice, není členka souboru. Já, ani David Slouka, a tuším ani Jarka za režijní spolupráci nedostali nic. Za tvorbu pro soubor nemohu nic vzít. Ani Marek, Milan²⁰, ... Jo, možná, že mi něco dali s tím, že to bylo možné dát souborové kasy. Takže ne.

11. Změnil se podle tebe přístup k folkloru po roce 1989 a zvláště v oblasti choreografie? Pokud ano, jak?

Obecně nedovedu odhadnout, říci, jestli právě rok 89 změnil přístup k choreografiím. Např. Skálová učila i dřív a učila stejně jako po roce 89. Tvořila stále na stejných principech a samozřejmě se i ona vyvíjela. Viz Loď bláznů...

Změna mohla být snad i v tom, že někteří choreografové mohli svobodněji tvořit a dostávat se na různé festivaly, kam dříve ne.

V tomto nejsem ještě tak vzdělaná, i když vím, že ve Strážnici na témata vývoje zpracování lidového umění jsou semináře. To jsem ale nezvládla, jen četla.

Diskuse se točí o tom, jak zpracovat pro scénu. Neb tam jsou zákonitosti, nelze stavět jak v reálu.

Přijít dnes s něčím úplně novým, tj. s úplně novým způsobem zpracování, to není jednoduché.

A myslím, že Martin Pacek tyto postupy přináší. Jak tématem, tak způsobem.

Proto ho do souboru zvu, přes všechny jeho připomínky k folkloru, poznámky a trápení, které s ním je.

Způsob zpracování závisel a závisí především na invenci tvůrce!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

²⁰ Marek Janata, Milan Buňata – členové hudební složky souboru Gaudeamus a autoři některých hudebních úprav a hudby

5.3 Hudba a David Slouka

David Slouka

Narodil se 6. srpna 1974 v Pardubicích. V roce 1992 složil maturitu na Gymnázium v Pardubicích. Poté absolvoval VŠE v Praze se zaměřením na mezinárodní obchod, mezinárodní politiku a diplomacii. V roce 2000 vystudoval ještě konzervatoř v Pardubicích. Od téhož roku pracuje jako hudebník v orchestru Moravského Divadla Olomouc a na částečné úvazky jako učitel ZUŠ učí hru na kontrabas, flétnu a lidové muziky.

Díky rodičům, kteří vedli folklorní soubor Lipka Pardubice, se věnoval folkloru od dětských let. Nejprve byl tanečníkem dětského souboru Holoubek, pak už jen muzikantem, a to v souborech Kolovrátek, Radost, Lipka, Gaudeamus, Ondráš. Od roku 1988 začal dělat hudební úpravy, vytvořil přibližně 330 úprav pro 18 souborů, nejvíce pro soubory Perníček, Křiničánek, Gaudeamus.

1. Co tě přimělo k tomu, abys vzal nabídku napsat hudbu ke Svatojánské?

Od roku 1992 jsem působil v souboru a dokonce se podařilo propašovat do repertoáru pár mých úprav. Patrně se líbily i Věrce, a tak se na sklonku mé Gaudeamovské kariéry (po studiích na VŠE jsem zmizel z Prahy) odhodlala mne oslovit s nabídkou na celovečerní pořad. Docela mne to potěšilo, protože to pro mne byla po úspěšném období tvůrčího tandemu Skálová-Fišer čest a také velký úkol přinést do repertoáru krapet jiný hudební rukopis. A navíc možnost pracovat s lidmi, které jsem velice dobře znal, a také byli mými přáteli, to se neodmítá. Když dostaneš příležitost psát hudbu skutečně „na tělo“ jednotlivým interpretům, je to veliká výzva. Myslím, že Věrka tenkrát na moji souhlasnou odpověď příliš dlouho čekat nemusela.

2. Jaké základní informace jsi potřeboval, abys mohl začít psát?

Musím říci, že to byla radost v tomto směru pracovat s Věrou Fenclovou - bylo vidět, že tento námět nosila v hlavě už delší dobu. V podstatě jsme hned od prvních schůzek seděli nad téměř dokonalým scénářem. Ono jsou v podstatě dvě možné cesty, jakými se choreograf s autorem hudby (hud.úprav) může vypravit. Buď je na počátku víceméně jasná představa o muzice a choreograf se jí nechá inspirovat anebo přesně naopak. Svatojánská byl ten druhý případ a musím říci za sebe, že tento způsob práce mám snad radši. Když sedíš s choreografem a on ti zaníceně vypráví o svých představách, tu a tam vstane, zatančí pár kroků, naznačí výrazové prostředky, tempovou představu, náladu... to je prostě on-line inspirace. Já zpočátku jen seděl, poslouchal Věrčino vyprávění a psal si poznámky svým „esperantem“. Potom se naše úlohy otočily a já k danému číslu naznačoval, jak bych si představoval hudební strukturu, rytmické prvky, jaké asi by tam mohly zrovna zaznívat nástroje, aby to odpovídalo celkovému charakteru a tak. Tedy základní informací pro mne byl v tomto případě jakýsi širší návrh bodového scénáře, který měla Věrka připravený. To byla kostra, na kterou jsme oba začali navěšovat stužky nápadů, až se to pak ve finále podařilo stmelit do celého pásma v té podobě, ve které ho znáš ty.

3. Čerpal jsi z nějakých literárních pramenů nebo zvukových záznamů? Pokud ano, z jakých a proč zrovna z těchto?

Jak již bylo napsáno výše, existovala už celkem konkrétní představa včetně předvýběru písní. Některé (jako např. Hořela lípa) byly jasné a neměnné, tvořily základní kameny a některé mi příliš neseděly. Musím pochválit Věrku za to, že většinou měla výběr možných písní širší, dalo se tedy vybírat popř. jsem k danému motivu nabídl také něco já. Jako každý hudební aranžér (v té době jsem měl na svém triku už cca 150 písniček), totiž čas od času jen tak listuju sbírkami a značím si písničky, které mne něčím zaujaly. Je to takový předfiltr pro budoucí použití. Tedy z těchto předvýběrů jsem také něco použil ve Svatojánské. Moje oblíbené sbírky jsou pochopitelně celý Erben: Prostonárodní české písně a říkadla a Rittersberk: staré české rukopisy (nebo tak nějak). No a na čistě taneční celky nebo na zhudebněná říkadla jsem „komponoval“ nápěvy nebo spíše motivy vlastní. Ve Svatojánské je to tak půl na půl – úpravy písniček ze sbírek a vlastní hudební motivy.

4. Přemýšlel jsi i o složení nástrojů nebo jsi noty psal pro ty nástroje, které má muzika Gaudeamu k dispozici?

Základem samozřejmě bylo momentální nástrojové složení kapely – ba co víc, mohl jsem v tomto případě skutečně psát „na míru“. Všechny muzikanty jsem dobře znal a také jsem znal hudební dovednosti a limity každého z nich. Proto jsem se snažil k těmto individuálnostem při psaní přihlížet. Pro mne je jedním ze základních měřítek dobře napsané muziky to, jak dobře se hraje muzikantům. Dají se napsat nejrůznější vylomeniny, ale když to pak způsobí akorát megatronu a výsledek je „s odřenýma ušima a vypětím všech sil“, celkový dojem je potom spíše negativní. Zato když muzikant dostane part, který bez problémů zvládne, má pak prostor do svého hraní dát i něco navíc – takovou tu živelnou radost z hraní a to divák - posluchač okamžitě vycítí. Nicméně pro zpestření jsou ve Svatojánské použity také další (zejména bicí a ozvučné) nástroje, které mají hlavně přispět svojí barvou k dokreslení atmosféry té které části.

5. V programu je část – Bludičky, ve které se muzikanti hýbou – tančí na scéně. Zohledňoval jsi to nějak v hudbě?

No tak je tu objektivní omezení – třeba s takovým kontrabasem se polka těžko tančí. Nicméně právě Gaudeamus (nevím, jak teď, ale v době mého působení určitě) měl tu jedinečnou výhodu tedy kapelu, která má s pohybem po jevišti už zkušenosti a umí... Jak sama víš, v těch Bludičkách jsou nástroje používány nejen s ohledem na svojí barvu zvuku a „tancovatelnost“, ale je s nimi zajímavě pracováno jako s rekvizitami (housle a smyčce vytvářejí „strašidelný les“). To byla nesmírně zajímavá práce a celé toto číslo se rodilo za invenčního přispění Věrky zase někde v kabinetu nebo v šatně tělocvičny.

6. Vnímál jsi na muzice Gaudeamu nějaké limity? Pokud ano, jaké?

No limits !!! ☺ Já bych to nazval individuální předpoklady a nechápal bych to v negativním smyslu slova, ale jako tvůrčí výzvu, se kterou jsem se snažil vypořádat. A upřímně, někdo zvenčí by měl tento úkol daleko těžší...

7. A jak to bylo s výběrem textů písní? Poskytla ti je V.Fenclová nebo jsi některé vybíral sám? Pokud sám, kde jsi je hledal?

Na tohle už jsem asi odpověděl u otázky č.3. S takovým časovým odstupem už si nedokážu přesně vybavit, které z nich jsem ve výsledku volil já a které Věra- jistě je, že všechny autorské hudební motivy jsou z mojí dílny. (Jestli jsem někoho omylem vykradl, pak se mu tímto zpětně omlouvám, ale stát se to i mohlo – vždyť tónů ve stupnici je jen osm!)

Co se týče textů říkadel, tam je jednoznačné, že dvorními dodavatelkami byly dámy Fenclová a Kasalová. (občas s minikorekcemi v zájmu zachování rytmu ☺)

8. Co je pro tebe při tvoření hudby nejdůležitější? (Pocit, „zadané“ téma, aby se líbilo, aby vyhovovalo muzikantům,...)

Ta důležitá kritéria jsou především: celkový dojem pro posluchače, instrumentační vstřícnost k muzikantům a taneční rytmičtější, pakliže se na tu hudbu tančí. Jestliže není hudba (ať už se jedná o nové „autorské“ melodie nebo o úpravy sbírkových nápěvů) psána s ohledem na druhé a třetí kritérium, není možné očekávat, že výsledek diváka nějak zvlášť zaujme.

Myslím, že léta praktického působení v několika lidových muzikách dostatečně přizpůsobila můj hudební rukopis tak, aby moje úpravy byly hratelné, tancovatelné a snad i invenční...

9. Myslíš, že je správné dělat novou muziku pro současný folklor a soubory? Proč?

Toto je ožehavé téma. Asi ses sama setkala se dvěma nesmiřitelnými tábory: „archaiky“, kteří považují lidové umění v dochované podobě za součást národního kulturního dědictví a snaží se jej prakticky v nezměněné podobě uchovávat a předávat dalším generacím. Ostatně jen díky těmto „archaikům“ a také později písemným nebo audio-vizuálním záznamem takové práce má i naše generace v oblasti lidového umění z čeho vycházet. A potom jsou tu „novátoři“, kteří považují lidové umění minulých generací za zdrojový soubor prvků, s nimiž se snaží pracovat moderně, nově a přiblížit tak folklor širším vrstvám současníků.

Abych pravdu řekl, vážím si obou těchto názorových proudů za předpokladu, že se jedná o vkusné provedení. Oba tyto trendy jsou ruku v ruce hybateli „folklorní evoluce“ a oba zde mají své místo. Sám svoji práci hodnotím spíše jako „tradicionalistickou“, ale jako každého tvůrce i mne občas láká vyzkoušet nějaký nový prvek, nezvyklé nástrojové obsazení, moderní harmonii nebo souzvuk a překvapit.

Odpověď na tuto Tvoji otázku by byla: spíše ano, ale vkusně.

10. Jak při tvoření muziky zohledňuješ regionální odlišnosti? A zvlášť v takto stylizovaném programu jako je Svatojánská?

Rád bych zde odpověděl, že dokážu psát „regionálně specificky“, ale obávám se, že to tak úplně není. Ale folklorní prostředí, ze kterého jsem vzešel i pro které byla moje muzika určena, nějaké folklorní specifčnosti ani nemají. Tento styl „městského obrozeneckého folkloru“ má spíše charakteristické nástrojové obsazení a rytmičtější doprovodů. Spíše odpovím takto, že jsem se nesnažil tyto hudebně-formální zvyklosti záměrně bořit. Maximálně sem tam pro ozvláštňování (viz Čarodějnice), ale pak zase honem zpátky do krabičky. Toto pásmo se podle mne námětově a obsahově nehodí

k přílišným experimentům. A potom také přílišná extravagance v rámci tak dlouhého celku dokáže nenávratně narušit spád děje a jeho kompaktnost.

11. Jak moc jsi pak upravoval muziku v průběhu vzniku čísla? Byly to zásahy, které vyžadoval někdo jiný nebo úpravy z tvé iniciativy? Pokud je vyžadoval někdo jiný, kdo? (Věra, muzikanti, tanečníci,...)

Jakmile je již porod dokonán – myslím tím. jakmile mají muzikanti své party, snažím se zasahovat do dílka jen minimálně. Zpravidla jde spíše o dodělání nějakých výrazových prostředků, dynamické korekce apod. To, že by se větší celky předělávaly nebo pozměňovaly, si v tomto případě opravdu nevzpomínám. Nicméně jelikož se jedná o výsledek práce více lidí a i v mém zájmu je pochopitelně co nejlepší celkový výsledek, nejsem zapřísáhlý odpůrce takovýchto úprav, pokud to např. režijní koncepce nebo případně taneční choreografie vyžaduje. Pak jsem schopen na základě upřesnění choreografií či režiséra operativně upravovat nebo doplňovat i v hudbě.

A to je právě krásné na tvůrčí práci – zvláště u celků, které se dělají po delší časové období -, že je možné postupně plácát celé dílo, aby se pak z té neforemné hroudy nápadů, prvků, motivů vytvořilo něco pěkného, kompaktního, dokonalého (?). Člověk je rád nejen za ten výsledek, ale i za svoji účast v tom procesu tvorby... A když pak nakonec i ten divák zatleská,...

5.4 Kostýmy a Helena Pěkná

Helena Pěkná

Narodila se v Praze 8. května 1946. V roce 1965 absolvovala Střední umělecko průmyslovou školu a roku 1971 DAMU v oboru scénografie, loutka. Široký záběr jejího výtvarného působení zahrnuje ilustrace pro děti (Mateřídouška, omalovánky, dvě knihy pro nakladatelství Albatros aj.), gramofonové obaly (Händel, Šostakovič, J. V. Sládek aj.), filmové plakáty, kreslený animovaný film (O červeném autíčku). Vytvořila kostýmy pro představení Československého státního souboru písní a tanců (Tanec a čas, Devatero artikulí aj.), Armádního uměleckého souboru, souboru Chorea Bohemica (Vánoční legendy, Loď bláznů aj.), Baletu Praha. S choreografem V. Bártou a A. Skálovou spolupracovala také na inscenacích divadla Na zábradlí. Jako výtvarnice kostýmů spolupracovala i s televizí a filmem. Kostýmy a kroje pro soubor Gaudeamus, ke kterému se dostala přes A. Skálovou, tvoří od roku 1994 (Čertovská suita, Dobré jídlo, dobré pití, Pocta Erbenovi, Svatojánské variace, Spor Masopusta s Pustem).

1. Inspirovala jste se při tvorbě kostýmů v nějakých literárních či výtvarných pramenech? Pokud ano, v jakých?

Literárně ano, v dostupných zprávách o tématu a částečně i v beletrii, která se Svatojánské, ale spíše okrajově dotýkala. Nemyslím, že šlo o inspiraci, ale o ověření si nějakých fakt. Téměř každá země má svou „Svatojánskou“, a její variace. Takže důležité byly informace o způsobu „provozování“ tohoto magického svátku v Čechách, jeho podtextů a atributů. Ani o výtvarné inspiraci nelze mluvit. Lokalizací do české krajiny, barevnosti a tvarovosti oděvů je jaksi dána výchozí platforma. Inspirací pro vytváření kostýmu, i na dané téma, je pro mne vše, co každodenně vnímám. Někdy i vizuální a existenciální vjemy velice vzdálené a zdánlivě nesouvisející s „věcí“. Nejdůležitějším impulzem pro můj způsob interpretace je pro mne atmosféra, kterou dané téma v sobě obsahuje, záměr a ladění choreografa, jeho požadavky na funkci kostýmu. Vzhledem k tomu, že jsem měla možnost „Svatojánskou“ realizovat s různými choreografy, tanečními soubory a hudebním zpracováním, mohu do jisté míry podat svědectví o proměnách přístupu k výtvarné interpretaci. Opakuji – vše je závislé na úchopu a záměru choreografa. Na jeho naturelu, invenci a v neposlední řadě možnostech souboru, s kterým dané téma choreograf realizuje.

Chorea bohemika – choreografie A. Skálová, hudba M. Puklický. A. Skálová byla razantní, divoká, vášnivá a v podstatě hluboce nábožensky založená. Výtvarná interpretace si vyžádala absolutní stylizaci, čistotu tvarů a linií, silné barevné akcenty - lesklé sukňe dívek, pomalované „rituálními“ květinami, úvazky kolem čela z hedvábných šátků s uzlíky, napodobujícími ještě nerozkvetlé květiny, stejně jako barevné opásání mužů, zauzlovanými pásy z hrubého materiálu, v kontrastu ke světlé barvě dívčího oděvu a vílých košil mužů, jako symbolu čistoty. To vše umocňovalo pocit toho stále se opakujícího zázraku – návratu barev do přírody. Podobný princip jsem použila v souboru Gaudeamus. „Variace na Svatojánskou“, choreografie V. Fenclová, hudba

D. Slouka. V. Fenclová je lyričtější a navíc vložila do své verze konkrétní, někdy až humorné příběhy (kapradí, čarodějnice, atd.). Také hudba D. Slouky invenčně sledující záměry choreografa, obzvláště v pasážích příběhů byla pro mne inspirací. Při variaci Komorního baletu P. Šmoka „Svatojánská svita“, choreografie A. Skálová, hudba J. Krček, to bylo pro mne, ale i pro choreografku A. Skálovou, nejtěžší. Profesionální tanečníci v podstatě nejsou schopni v rámci své baletem školené profese, těch nejprostších pohybů, jako je třeba nabírání vody do dlaní a omývání tváře. A. Skálová, poprvé za celou dobu, kdy jsem měla tu vzácnou možnost s ní spolupracovat, se uchýlila k ilustrování tématu. Svým pojetím akcentovala v tomto případě spíš rituálnost a obřad. Moje výtvarné pojetí bylo také v tomto případě vrcholně stylizované barevně i tvarově. Základní barvou dívčích kostýmů byla bílá (symbol čistoty) a tomu odpovídající bílé košile mužů. Ne nepodstatnou roli hrály i obnažené části těla (rozhalené límce, vyhrnuté rukávy košil mužů, holé paže dívek atd). Barvy kalhot byly tlumené hnědě, modře, černě. S černými holinami a nebarevnými vestami z přírodního materiálu, evokovali muži pně a kořeny stromů, které mají v této magické noci jedinečnou možnost dát se do pohybu. Výtvarně technický problém pro mne byl, když v jediné vteřině a na jevišti se dívky měly proměnit v rozkvetlou zahradu. Téměř filmový střih. Vyřešila jsem jej pomocí bílých zástěr, které měly zesponu našité barevné plátky květin v určitých kompozicích a jediným, obřadným pohybem choreograficky akcentovaným, se tato proměna uskutečnila. A efekt se po smyslu záměru podařil. Byla to světová premiéra v Paláci kultury, ale přesto tato verze „Svatojánské“ nedosáhla účinku a upadla v zapomnění, na rozdíl od jiných choreografií A. Skálové a zpracování tématu „Svatojánské“.

2. Podle čeho jste volila materiály, barvy a střihy?

Samozřejmě podle své představy, kterou jsem si na základě inspirace tématem, scénářem, požadavků choreografa a reflektování scénické hudby vytvořila. U dívčích kostýmů jsem usilovala o to, aby jejich zjev byl co nejvíce dívčí. A vzhledem k tomu, že jejich kostým měl evokovat představu rozkvetlých květin, volila jsem střih kolové sukně, které se v pohybu a při prudkých otáčkách rozvinou do šíře jako kalichy květin. Volbou lesklého a lehkého materiálu (saténu v různých odstínech barev a pomalovaných motivy květin v tom čase dostupných) jsem leskem chtěla docílit nejen dojmu svátečnosti, „neomšlosti“ kroje, ale především evokovat představu záblesků ohně, anebo měsíčního svitu. Stylizované věnečky na hlavách dívek jsou nejen zdobivým prvkem, ale symbolizují i jejich panenství. Mužský kostým je vždy „jednodušší“, determinovaný základními částmi mužské garderoby. Ale přesto je pro mne vždy větším problémem, protože zde mohu pracovat převážně jen s barevností. Při střízlivé barevnosti a linii, jediným zdobným prvkem (po smyslu tématu), byly aplikace žlutých květů na černém podkladě kratičkových, velice stylizovaných vest a barevné „opasky“ s uzly v tlumenějších barvách ženských sukní. Celková linie kostýmů je velice střízlivá, lineární. O to větší možnost má kostým, speciálně dívčí, překvapit svým tvarem v pohybu.

3. Jakou roli hraje fakt, že se jedná o taneční kostýmy? Liší se váš přístup ke kroji tanečnicků od kroje muzikantů ?

Velice podstatnou, dokonce tu největší. Taneční kostým má svá specifika. Je lhostejné jde - li o „folklor, balet, výrazový tanec atd. Především musí splňovat požadavky maximálního pohybu. V žádném případě nesmí omezovat choreografickou kreaci tanečnicka. Ani zvoleným materiálem, střihem kostýmu a už vůbec ne výtvarnými ambicemi. Patří k profesi výtvarníka tohoto žánru, aby byl schopen splnit si své vize na základě těchto požadavků. Kostýmu muzikantů je věnovaná větší pozornost od chvíle, kdy muzika přestala být jakýmsi tělesem umístěným v rohu jeviště a byla akčně zapojena do „děje“ i jako herecký partner. Myslím, že i to byl přínos choreografky

A. Skálové, která tento princip prostřednictvím Chorey Bohemiky první použila a realizovala. To znamená, že kostým muzikantů přestal mít formu „stafážovitého“, v podstatě bezvýznamného oblečení, ale stal se nutnou a smysluplnou součástí celkové vizuální prezentace. Pro výtvarníka to znamenalo možnost vytvářet muzikantským kostýmem určité typy ,které třeba nebylo možné uplatnit u tanečního kostýmu. Ale i tento typ kostýmu má svá specifika a požadavky. Stejně jako u tanečního kostýmu nesmí jeho střih klást meze potřebnému pohybu hráče na ten který nástroj. Při úpravě hlav, speciálně u dívek, je třeba počítat s tím, že nesmí mít zakryté uši. A vůbec -žádná ze součástí kostýmu nesmí „znervózňovat“ a rušit tak jejich plné nasazení při hře. Vzhledem k tomu ,že vizuální pozornost diváka směřuje nejvíce k akci tanečnicků, je třeba, aby v barevnosti a tvarovosti kostýmu „nepřebíjeli“ střed divákovy zájmu. A navíc, tvarovost nástroje a způsob hry na něj si vyžadují střihové i zdobnosti prostší verzi tanečního kostýmu, který je vlastně jakýmsi pohybovým „partnerem“ tanečnicka.

4. Do jaké míry se pro takto stylizované číslo necháváte ovlivnit folklorem?

Termín „folklor“ je pro mne svým způsobem i přes jeho jakési „uzákonění“ nepřijatelný. Dokonce i v běžné komunikaci s folkloristy, nefolkloristy má jakýsi pejorativní význam a pachut'. Folklor je co? Termín, odvozený ze zkomoleniny cizího slova a jestliže má být pojmenováním pro návaznost na poklady lidové kultury, obsahově prázdný a docela směšný. Ale nenapadá mne jiné slovo ani termín, kterého bych mohla používat. Odpověď na otázku je jednoduchá. Je to zdroj a základ, který je při každém tematickém doteku s lidovou kulturou, neodmyslitelný. Obzvlášť jde - li o záměrnou a nutnou stylizaci. Ale vždy záleží na osobní invenci a schopnosti při vědomí kontinuity, vyhmátnout ten „živý nerv“ a přesah do současnosti. Sofistikovanost a stylizace se mi zdá nejadekvátnějším přístupem, ovšem za předpokladu citové vazby.

5. Jaká funkce kostýmu je pro vás nejdůležitější (Estetická, praktická...)?

Myslím, že jsou důležité obě dvě. Na oboje jsou kladeny maximální nároky, tím více, že jde o taneční kostým. Ta estetická stránka je kupodivu pro mne snazší (zdánlivě). Ale to jen proto, že plně závisí na mé invenci a schopnosti kostýmem, jeho tvarem, barevností vytvořit emotivní vjem. A navíc kostým sám o sobě má možnost být artefaktem a prezentovat se jako samostatná výtvarná hodnota. Jeho úlohou je „nasvětlit“ charakter postavy a v souladu s choreografickým záměrem, barevností, nějakým kostýmovým detailem dokonce upozornit na budoucí osud postavy.

Praktická funkce kostýmu je důležitá hlavně pro tanečnický. Volbou materiálu a hlavně střihem kostýmu. V žádném případě nesmí kostým „artefakt“ blokovat pohyb a omezovat tak svobodu taneční kreace. Je pravda, že při složitějších variantách, kdy je třeba zapotřebí použít masky nebo naddimenzovaných tvarů, musí si svůj kostým tanečnick „uchočit“. Ale odměnou bývá zpětná vazba, kdy takový kostým dá jeho

pohybům přesvědčivost potřebnou při ztvárnění určité postavy (např. kostýmy pro „Spor masopustu s postem „).

6. Měnila (upravovala) jste ještě nějak kostýmy po vytvoření? Pokud ano, proč a z čí iniciativy (něco nevyhovovalo tanečnickům, vám, Věře Fenclové...)?

Vzhledem k tomu, že jde o „Variace na Svatojánskou“, mohu odpovědět docela konkrétně, ale nevím, je - li to natolik zajímavé. Základem problému bylo ušití kostýmů, speciálně dívčích sukní. Jejich střih, zdánlivě banální - kolové sukně z barevného saténu, pomalované květinami - potrápily švadlenu, mne a nakonec i tanečnice. Nedostatek financí neumožnil ušití nové kalhoty tanečnickům. a tak se přešívalo z dostupných součástí pánské garderoby. Já osobně jsem zrušila jen “kšandy“ u dívčích sukní, které s vysokým pásem měly jaksi nahradit a napodobit hluboce vystřižené šněrovačky. Vlastně to byly jen technické problémy, a proto si myslím, že nijak zvlášť zajímavé.

7. Vnímáte nějaké rozdíly v přístupu k folkloru a kostýmu (kroji) po roce 1989? Jaké?

Nevím, jestli jsem kompetentní k zodpovězení této otázky. K tomu by spíš posloužil solidní statistický údaj. Pro mne je spíš podstatné, že byl zrušen ČSSPT (Soubor písní a tanců), který přesto, že svojí podstatou byl konzervativní, přece jen ve snaze o progresivnější produkci, poskytl možnost realizování se takovým osobnostem jako byl hud. skladatel Zdeněk Lukáš, choreografka A. Skálová a prof. Fr. Bonuš. A navíc, díky státní subvenci si mohl dovolit „zastřešovat“ např. Komorní balet P. Šmoka, Černé divadlo Jiřího Srnce atd. Po všech stránkách velice fundovaný projekt prof. Fr. Bonuše „Tanec a čas“, což byla velkolepá freska na téma proměn tance od gotiky až po současnou dobu, na kterém se úspěšně pracovalo od r. 1983, byl rokem 1989 ukončen. Díky tomu, že jsem měla tu vzácnou možnost s prof. F. Bonušem na tomto projektu spolupracovat jako kostýmní výtvarník, mohu jen s lítostí konstatovat zmarnění této obří a smysluplné práce všech, kteří se na realizaci scénáře podíleli. Třeba jen kostýmy, kterých bylo v té době víc než 400, shnily v náhradních skladech, anebo byly úspěšně rozkradeny. Fr. Bonuš nedlouho po r. 1989 zemřel. Bývalý ředitel ČSSPT je v současné době ředitelem Státní opery, přestože existuje v lustračních seznamem jako agent pod šifrou „Bílý“.

Stejně tak byl zlikvidován Aus, s báječnou choreografkou J. Mlíkovskou, s jeho tanečním souborem realizovala A. Skálová některé své choreografie, se mnou jako výtvarníkem kostýmů.

Struktura a trendy amatérských souborů se snad nezměnily (soudím podle Gaudeamu), možná, že jich i přibýlo. Pro mne jako kostýmní výtvarnici se situace změnila velice podstatně. Materiály pro realizace kostýmů, které byly nejen v dostatečném množství, škále barevností a vzorů, ale i finančně dostupné, zmizely a s nimi i celá dobře vybudovaná síť prodejen Divadelní služby a Řempa. V současné době realizace kostýmů, alespoň pro mne, přestala být radostí, a to nejen vzhledem k drahotě současných materiálů, ale hlavně vzhledem k nedostatku těch, které jsem byla zvyklá používat a které na rozdíl od „pravých a drahých“ byly vhodné pro jevištní „čarování“.

8. Je podle vás lepší rekonstruovat původní kroje, nebo vytvářet nové?

Samozřejmě nové. Opravdu nevím, co by mne mělo vzrušovat na „rekonstrukci“. Je to spíš řemeslná práce, při vší invenci a uměleckém citění. Měla jsem štěstí, že po celý čas, kdy se tanečním kostýmem pro folklorní soubory zabývám, to po mě žádný z choreografů nechtěl. Naopak vybírali si mne pro jistou schopnost „transpozice“,

důsledné stylizace a to v rámci účinu, volbě zajímavého a netypického materiálu, ale hlavně kvůli smyslu pro jevištní proporce kostýmu. A ještě jeden, neméně podstatný důvod pro vytváření nových kostýmů. Lidový kroj, jako takový, se proměnil ve své funkci, stejně jako celá folklorní tematika. Kroj „vstoupil“ na jeviště a stal se tak vlastně řádovým kostýmem. A je nutné, aby v tomto případě splňoval především jevištní parametry. A to nejen vizuálně, ale i v souznění se stylem a záměrem choreografa. Podle mé zkušenosti téměř nic „pravého“, na jevišti neobstojí. Jeviště je iluzivní prostor a tam má šanci „hadr“, výtvarně pojednaný, působit jako třeba jako brokát, a v těch zdařilých případech je brokátem víc než brokát sám. Details pravého kroje, cizelářská práce výšivek, krajek atd. na jevišti nevyzní. Je třeba citlivě vybrat ze zdobivých motivů, kterými je vlastně pravý kroj přehlacen, ten podstatný, naddimenzovat ho, aby se kostým stal znakem třeba pro určitou oblast.

V rámci stylizace jde vlastně o vyhmátnutí „duše“ kroje a převést ji adekvátními výtvarnými prostředky do nového, jevištního „těla“. To je ten proces, který je vzrušující asi jako vyrábění zlata v alchymistickém tyglíku. A stejně jako v alchymii existuje i zde princip náhody, malá změna v použití množství stále stejných ingrediencí, anebo spadne do tyglíku moucha a je tak dosaženo výsledku usilování (Promiňte mi tento možná příkrý přírůstek, ale zdál se mi k osvětlení odpovědi na otázku vhodný).

9. Jaký je váš vztah k folkloru? Je rozdílné dělat kostýmy pro folklorní soubor od kostýmu pro jiná odvětví (divadlo, balet, film...)? V čem?

Tato otázka je pro mne ve své první části nejtěžší. Ve vztahu bývá přítomna i stopa lásky a podstatou je hluboké souznění. O ničem takovém nemohu mluvit. K folkloru jsem se dostala velice náhodou, díky setkání (pro mne velice podstatnému a „určujícím“) s choreografkou A. Skálovou. Takže jsem okamžitě spadla do onoho „pravými folkloristy“ do jisté míry opovrhovaného prostředí. Paradoxně to byla ona a moje výtvarné kostýmové kreace pro její choreografii, které mne pasovaly na „tvůrce“ folklorních kostýmů. V podstatě žádným folkloristou nejsem, takže o vztahu nemohu mluvit. Ale objevila jsem si v lidovém umění mnoho rezonujících prvků, principů spontánní tvorby, nehledě na používání barev, nesofistikované, ale především citově laděné

Vzhledem k tomu, že jsem vždy byla okouzlena především tancem a hudbou, nikdy jsem neusilovala o realizaci třeba činoherních kostýmů. K vnímání obsahu slova (až na nějaké výjimky) patřím k těm, kteří nepotřebují vidět konkrétní tvář, ústa, kterými je sdělují, natož herecká gesta, kterými je provází. Ale samozřejmě z podstaty žánru zde jistě rozdíl je. Filmový kostým je samostatná kapitola. Už jenom vzhledem k fotografickému a mnohdy detailnímu snímání má tady kostým daleko větší možnost, dokonce povinnost, i v detailu být výtvarným artefaktem, protože zde může hrát roli – na rozdíl od divadelního kostýmu - i způsob obšití knoflíkové dírky.

5.5 Režie a Jaroslava Šiktancová

Jaroslava Šiktancová

Narodila se v Praze 2. října 1954. Roku 1974 byla přijata na DAMU, ale v roce 1978 z ní byla vyloučena za podpis dokumentu Charta 77. Po roce 1989 jí bylo absolutorium přiznáno. V letech 1978 – 1990 pracovala jako ošetřovatelka, průvodkyně, zahradnický pracovník, uklízečka, zdravotní pracovník, zapisovatelka a správkyňe badatelny divadelního oddělení Národního muzea. I tehdy se však divadlu trvale věnovala na nejrůznějších úrovních a v nejrůznějších postavení. Jak režisérka působila v loutkovém divadle Pimprle a v Malém českém divadle, spolupracovala na režijní přípravě několika inscenací Národního divadla, s A. Skálovou při realizaci větších koncertů souboru Chorea Bohemica. Od roku 1990 vytvořila několik režii pro Západočeské divadlo Cheb, Divadlo F.X.Šaldy Liberec, Divadlo E.F.Buriana v Praze, divadlo Labyrint v Praze, divadlo Pod Palmovkou v Praze a Divadelní spolek Kašpar. Od roku 1993 působí jako odborná asistentka katedry činoherního divadla DAMU, vyučuje předměty herecká a režijní tvorba. Již druhý cyklus působí jako vedoucí ročníku herectví, režie a dramaturgie. Se souborem Gaudeamus spolupracuje od roku 1997, podílela se na režii pořadu Pocta Erbenovi a Svatojánské variace.

1. Jaká byla tvoje role při vzniku Svatojánské? Zasahovala jsi i do jiných oblastí než do režie?

Řekla bych, že nejdříve spojenecká a posléze oponentská. Obě jsme (s Věrou Fenclovou) vycházely z toho, s čím jsme se potkaly u Aleny Skálové... i třeba v jednotlivých poznámkách, útržcích vět... A to jsme pak rozvíjely každá po svém způsobu. Z toho vyplynuly i pozdější odlišné představy o pojetí jednotlivých čísel. Ne vždy choreografie odpovídá původním představám choreografa, natož „scénaristy„! Ale jako režisér komponovaných představení jsem se naučila přistupovat k látce, která je choreografem zpracována a já se následně snažím zvýraznit a dynamizovat záměr, dodržet stavbu plánované kompozice. Někdy je ale třeba věci hodně měnit, zkoušet je jinak. Proto je dobré mít jakýsi společný základ a k němu se referovat.

2. Kdo měl při tvorbě poslední slovo? Cítila jsi často, že bys udělala něco jinak? Jak moc jsi vůbec chtěla zasahovat do vzniku čísla a jak moc nakonec zasahovala?

Už jsem trochu odpověděla v minulé otázce. Já se přímo do choreografie nepletu, dokonce ani do obsazení - Věra Fenclová má navíc velice silnou intuici při vytváření tanečních párů a jako pedagog i trpělivost je vést. Víím, že u Svatojánské mi mírně překážela jista idyličnost, cítila jsem ji divočejší. Ale i u paní Skálové jsem narazila na menuet u Hořela lípa, hořela... Možná ony byly víc sevřeny hudební formou, já bych dala přednost dramatickému náboji. Divokosti.

3. Je pro současný folklor – folklorní soubory režie důležitá? Proč?

Režie je velmi důležitá, protože chápe folklorní vystoupení jako scénický tvar a povyšuje některé jeho prvky, vybírá detaily, zdůrazňuje, propojuje. Realizuje ještě jednu kompozici... (např. nasvítí středovou dvojici a tím podvědomě divák vnímá motiv dvojice=lásky, sleduje texty po sobě jdoucích písniček atd.)

4. Jak se liší režie folklorních programů od režie divadelních představení? Jaká má specifika?

Režie divadelního představení je inscenování textu nebo realizace scénického tvaru. Pracuješ s dramaturgem, scénografem, výtvarníkem kostýmů a herci. Režie folklorních programů je něco mezi dramaturgií a organizací, přičemž nejdůležitějším zůstává téma programu a rytmus celého vystoupení.

5. Má pro tebe folklor v dnešní společnosti smysl? Proč?

Pro mne a podle mne má smysl očistný, což je těžko dokazatelné, ale kdo se o věc skutečně zajímá, tak ji zná a kdo ji zná, bude chápat, o čem mluvím. Folklor nastoluje v lidech pocit řádu, v některých vzbuzuje dokonce víru v řád. Pro mnoho lidí, které jsem díky folkloru poznala, se stal mravní i estetickou mírou věcí života.

6. Jaký je tvůj vztah k současnému folkloru (k jeho jevištnímu zpracování)?

Z této otázky si vyberu tu druhou část, na první odpovídám vlastně v jiných. Na jevištní zpracování je myslím kladen stále větší důraz - myslím, že stále víc přehlídek počítá s komponovanými programy, že se osamostatňují muziky. Z toho se raduji, to může občerstvit folklor z jiné strany, když už se na polích nezpívá a obilí v rytmu na mlatech nemlátí... Jeviště vždy počítá s fantazií, a asociacemi...

7. Myslíš, že se přístup k folkloru mění a zvláště po roce 1989? Jak a proč?

Určitě se mění, protože patří k lidové tvořivosti i k pěstovanému uměleckému proudu a tudíž reaguje na všechno, co se ve společnosti děje. I když třeba pomaleji a méně viditelně. Po roce 1989 se uvolnilo mnoho energie a ta vytvářela nové cesty, do všeho přinesla čerstvý vzduch, ale třeba i zmatení a otrěs. Takže i celá ta organizovaná část folklorního světa musela projít různými změnami... to nevím přesně, nejsem člen FOS, to by jistě bylo zajímavé pátrání... a možná by člověk narazil na nečekaná úskalí, kdyby o tom chtěl otevřeně psát. Nicméně zůstali hudebníci, zpěváci a tanečníci, kteří chtěli hrát - a to ve všech věkových kategoriích... a zdá se, že ti, co dnes folklor pěstují, to dělají opravdu kvůli tanci a lásce k tradici, tak, jak ji sami chápou... Ne už protože "nic jiného není" nebo „i rodiče to dělali“. A také se folklor zbavil té společenské „pozitivnosti“, která jej řadila mezi socialistickou společností podporované oblasti zájmové činnosti. Folklor byl vždy státem podporovaný - až mnohem později mi došlo, jak bezohledné bylo vesnici zničit a pak se vychloubat jejími zvyky a tanci, uchovanými ve folklorní podobě... ale to je zase na jinou úvahu...

6. Závěr

Jak vyplývá z odpovědí tvůrců a z informací o programu Svatojánské variace, toto číslo vychází z lidových zvyků, které se vztahují ke Svatojánské noci. Přitom nejde o přesné zobrazení, rekonstruování daných zvyků na jevišti, ale o inspirování se Svatojánskou nocí v lidovém životě, tedy o vytvoření námětu, který otevírá prostor pro tvůrčí práci. Inspirace spočívá také v náladách, pocitech, které v tvůrcích vzbuzují prameny. Roli ale sehrálo i obecnější kulturní povědomí o určitém zvyku, se kterým se tvůrci snažili svým způsobem vyrovnat. Pro Svatojánské variace byla inspiračním zdrojem také osobnost Aleny Skálové. Z odpovědí je cítit, že navrhla námět a přinesla vize různých částí, prvků a kroků, ale většinou jen útržkovité. To dalo jistý směr a vytvořilo rámec ostatním tvůrcům. Zjevně došlo také k určitému inspiračnímu řetězu mezi tvůrci, kdy se jeden inspiroval druhým – choreografka námětem A. Skálové (jak už bylo napsáno výše), autor hudby představami choreografky, sdělovanými při společných sezeních „nad scénářem“, a výtvarnice hudbou.

Nejprve tedy vzešel záměr – námět na zpracování zvyků spojených se Svatojánskou nocí. Choreografka A. Skálová ale nemohla svůj nápad uskutečnit kvůli nemoci. Proto se realizace chopila V. Fenclová a společně s dalšími spolupracovnicemi A. Skálové – H. Pěknou a J. Šiktancovou, které soubor Gaudeamus již znaly ze dřívější spolupráce – začaly o námětu diskutovat s A. Skálovou a hojně pak i mezi sebou a vytvořily první scénáře. O napsání hudby byl požádán bývalý člen souboru D. Slouka, který tedy muzikanty a celkové možnosti souboru také znal.

Jak vyplývá z odpovědí V. Fenclové a J. Šiktancové, obě ze začátku vycházely z nápadů a myšlenek A. Skálové, které ale začaly rozvíjet po svém, a tím vznikaly odlišné představy o ztvárnění. O nich diskutovaly a ačkoliv poslední slovo měla V. Fenclová, mnoho poznámek přišlo od ostatních; autorka konečné verze je přijala a respektovala, jak sama uvedla, neboť cítila, že nemá dostatečně znalosti hlavně v oblasti hudební a režijní. Tvorbě prvních scénářů předcházelo (a vlastně s ní i probíhalo) ještě hledání v literatuře, do kterého se zapojili i další členové souboru. Nejprve se vyhledávalo vše, co souviselo se Svatojánskou nocí. Následně pokračovalo vyhledávání odkazů, které vzešly z prvních rešerší. Pro choreografku byly důležité především pohybově nosné prvky, ale vyhledávala i texty a písně, které potom nabídla autorovi hudby. Dále si každý vyhledávala sám to, co považoval za inspiraci či zdroj ve svém oboru. Prameny, z nichž tvůrci čerpali, byly převážně literární, a to sbírky,

knížky, články. Již zde se tedy jedná o určitou selekci a stylizaci od autora sbírky či odborných studií a článků. D. Slouka hledal ve sbírkách písní. Výtvarnice H. Pěkná neuvedla konkrétní prameny a ani zjevně nepovažuje literární prameny za inspiraci, nýbrž jen za ověření fakt, která již o Svatojánské noci měla. Vzhledem k tomu, že literárních pramenů nebylo příliš mnoho, uchýlili se tvůrci ke sjednocení a úpravě časově či místně různorodých textů (české, moravské, slovenské).

Proces tvorby pokračoval postupným upravováním scénáře a přidáváním nových a nových nápadů od všech tvůrců. Autor hudby upravoval vyhledané písně a zároveň komponoval vlastní hudební motivy. Nejdříve vyslechl nápady a představy choreografky a poté přinášel své vlastní. V. Fenclová zkoušela své představy (pohybové prvky) s taneční složkou souboru a vytvářela obsazení. Vnímala ale i zpětnou vazbu od tanečníků a jejich nápady. I nadále konzultovala své idey s J.Šiktancovou a H. Pěknou. Režisérka J. Šiktancová výrazně zasáhla do vytvoření základního scénáře. Pak se podílela především na zvýraznění a dynamizování záměru programu využitím režie. Výtvarnice vytvářela kostýmy v průběhu celého tvoření čísla. Po jejich dokončení pak provedla ještě drobné úpravy, a to z technických důvodů. Jako jediná ale nemohla své představy úplně realizovat kvůli nedostatku finančních prostředků na kostýmy. Nedostatek financí je v oblasti zájmového folklorismu častým problémem. Nebývá však jen provozním omezením, nýbrž i nechtěný ale často silně působící tvůrčí faktor.

V případě souboru *Gaudeamus a Svatojánských variací* je znát, že tuto „práci“ všichni tvůrci vidí jako zájmovou činnost, při které je každý spolupracovník, spolutvůrce také kamarádem. Z odpovědí je cítit, že všichni vnímají folklor jako prostředek, kterým lze vyjádřit své pocity k danému tématu. Přičemž folklorní prvky jsou zdrojem inspirace spíše než předlohou pro přesné kopírování.

I když premiéra programu se uskutečnila před šesti lety, neznamená to, že by proces tvoření byl u konce. Z odpovědí V. Fenclové je patrné, že o programu stále přemýšlí a já mohu dosvědčit, že na souborových zkouškách v něm občas něco změnit nebo jen zkouší změnit.

Součástí otázek o Svatojánských variacích byly i obecnější otázky, které se týkaly změny přístupu k folkloru při tvorbě programových čísel po roce 1989. Z odpovědí vyplývá, že dotazovaní vnímají větší volnost, svobodnější tvoření a možnost podívat se i za hranice země na to, jak se tam folklor zpracovává. Všimají si také většího důrazu na jevištní zpracování folkloru a zájmu o zpracovávání delších komponovaných programů. Pro výtvarnici H. Pěknou naopak znamenal tento přelom zdražení materiálu

a změnu sortimentu, který jí nevyhovuje. Jinak se tvůrci necítili kompetentní k detailnějšímu zodpovězení této otázky.

Program Svatojánské variace, stejně jako většina podobně komponovaných pořadů, má své specifické postavení v naší kultuře. Čerpá z folkloru a inspiruje se jím. Protože ale nejde o přesné provádění zvyků během Svatojánské noci v původním prostředí, nýbrž o inspirování se zvyky a přenesení této inspirace na jeviště, přesouvá se z oblasti folkloru do oblasti folklorismu. Na druhou stranu tento program obsahuje prvky režie, choreografii, úpravu scény. Tím se hodně blíží k představením kamenných divadel. Na rozdíl od nich byl ale program Svatojánské variace tvořen s větší volností. Řada věcí vyplynula až během procesu tvoření. To je zase způsob, který u kamenných divadel nemůže existovat. Toto číslo má tak své specifické postavení mezi folklorem a divadelním představením. Zkoumání rozdílů a společných prvků v tvoření programového čísla amatérské folklorního souboru a představení kamenného divadla by bylo jistě zajímavým námětem pro další studium a práci.

7. Seznam použité literatury

BENEŠ, Bohuslav. *Úvod do folkloristiky*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1989.

Československá vlastivěda díl III : Lidová kultura. Praha : Orbis, 1968.

LANGHAMMEROVÁ, Jiřina. *Lidové zvyky*. Praha : Lidové noviny, 2004.

Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska I - III. Praha : Mladá fronta, 2007.

Od folkloru k folklorismu : Slovník folklorního hnutí v Čechách. Ústav lidové kultury : Strážnice, 2000.

Slovník české hudební kultury. Praha : Edition Supraphon, 1997.

SIROVÁTKA, Oldřich, LEŠČÁK, Milan. *Folklór a folkloristika*. Bratislava : Smena, 1982.

SIROVÁTKA, Oldřich. Dvě formy folklorismu. *Národopisné aktuality*. 1989, roč. 26, č. 3, s. 159-165.

Alena Skálová - fenomén choreografie : Život a dílo očima současníků. Jinočany : H&H, 2006.

50 let souboru VŠPHV - VSZN - Gaudeamus : Sborník textů k výročí založení. Praha : VŠE, 1999

8. Seznam příloh

Příloha 1 - Program k premiéře programového čísla Svatojánské variace

Příloha 2 - Některé literární prameny V. Fenclové k programu Svatojánské variace

Příloha 3 - Poznámky V. Fenclové z diskuze s H. Pěknou, příprava ke scénáři programu Svatojánské variace.

Příloha 4 - Scénosled programu Svatojánské variace

Příloha 5 – DVD záznam programu Svatojánské variace z premiéry ze dne 1. června 2003

PŘED PŘESTÁVKOU

Dramaturgie: Věra Fenclová, Marek Janata,
Květa Matoušová
Kostýmy: Helena Pěkná, Zdislava Kasalová
Režijní spolupráce: Jaroslava Šiktancová



Když Bůh Jihochechy stvořil (Růženka Srstová)

JARNÍ DÍVČÍ TANCE
Hudba: Miloš Černý
Choreografie: Lenka Homolová

PO PRÁDLE
Hudba: Miloš Černý
Choreografie: Lenka Homolová

Šavičička (David Slouka)
Šila košiličku (Milošlav Rychta)
Vojenské mundúry (David Slouka)

JIHOČESKÁ KOLA
Hudba: Jiří Fišer
Choreografie: Alena Skálová

Sedláková dceruška (Marek Janata)
Pod našima okny (Milošlav Rychta)

FORMANSKÁ BALADA
Hudba: Jakub Srešň
Choreografie: Martin Páček

Kolovrat (Marek Janata)

BUCHTY
Hudba: Růženka Srstová
Choreografie: Martin Páček

Varvařov (Jiří Fišer)

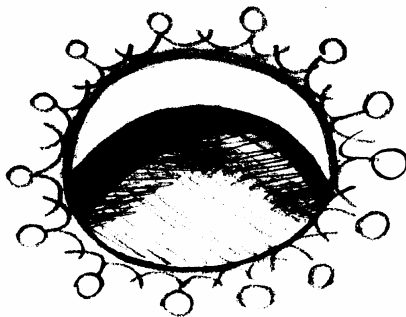
SVĚDIVÝ MATENÍK
Hudba: Růženka Srstová
Choreografie: Martin Páček

Gaudeamus
folklorní soubor
VŠE PR LHA
ČESKÁ REPUBLIKA

uvádí

předletní setkání s premiérou programu

**SVATOJÁNSKÉ
VARIACE**



Účinkují:

Zdeněk Bartoš
Pavel Brenner
Marie Brennerová
Milan Buhata
Pavla Čujanová
Eva Fenclová
Jana Fenclová
Věra Fenclová
Stanislava Hantonová
Gabriela Ivanco
Marek Janata
Eva Janatová
Adéla Kalabisová
Zdislava Kasalová st.
Zdislava Kasalová ml.
Jiří Kocourek
Martina Krajská
Veronika Krajská
Marie Králová
Pavla Králová

Gabriela Kubanová
Bohumír Kubík
Zuzana Lacinová
Helena Machová
Dagmar Majnušová
Ivona Matějů
Jiří Matoušek
Květa Matoušová
Radek Miciák
Lucie Petrášková
Miroslav Popelík
Eva Prokopová
Hana Prokopová
Radek Roubíček
Helena Strajlík
Jana Svobodová
Zuzana Svobodová
Ivana Vodvářková
Eva Živná

Dále přispějí

vzhledným pramením: Viktor Bezdiček, Zdislava Kasalová st., Jiří Kocourek
choreografickými náměty především: Eva Živná, Martina Krajská, Jiří Kocourek, Pavel Brenner, Zdislava Kasalová st., Marie Brennerová, Eva Janatová
zajištěním látkových obalů od zeleniny pro kostýmové doplňky: Kuchařky jídelny ZS nám. J. z Lobkovic v Praze

Tištěný program

Výzvarné návrhy: Helena Pěkná
Grafická úprava: Hana Prokopová



Pražský folklorní soubor Gaudeamus VŠE Praha

<http://nb.vse.cz/gaudeamu>

E-mail: gaudeamus@vse.cz

Zřizovatel: Vysoká škola ekonomická
Nám. W. Churchila 4
130 67 Praha 3-Zlitzkov

Toliko jediné je jisto: že Slované pohané jako
jiní národové oslavovali v době, kdy se nyní
obrády svatojánské ději, veliký svátek přírodní,
letní slunovrat.

Čeněk Zibrť: Lidové slavnosti, obyčeje
a pověry na den sv. Jana Křtitele

**SVATO-
JÁNSKÉ
VARI-
ACE**

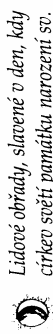
Námět: Alena Skálová
Scénář: Věra Fenclová,
Jaroslava Šiktancová
Hudbu: David Slouka

Choreografie: Věra Fenclová

Výtvarník kostýmů: Helena Pěkná
Asistent výtvarníka: Zdislava Kasalová
Režijní spolupráce: Jaroslava Šiktancová



Divadlo U Hasičů, Praha
1. června 2003



Lidové obřady, slavené v den, kdy církev svěť památku narození sv. Jana Křtitele, sahají do dob předkřesťanských. Byl to obřad na oslavu letního slunovratu, obřad prastarý, společný všem národům indoevropskými.

Při letním slunovratu ocitne se slunce na vrši své moci – tof tedy nejvhodnější příležitost velebnosti jeho vzít čest. Že se to nemohlo stát jinak než uctíváním Imohtného obrazu jeho – ohně, jest pochopitelné.

...Čakáno u cestv trham té pro štěstí. Nejen (česanka, ale i další) květinou jako dobromysl, navrátněk (kopřena - vřetě), měly pry moc přivolat mléko.

...Církev katolická a gím přispěním i světské úřady znova a znovu zapovídaly luhébné pnsné, lidové tance při ohnách svatojanských. „Nedobře i ti žen ten pamatují, kteří blízkožné ohně pñli.“

...Rvcharům nakázáno, aby jich nedopouštěli, poněvadž svatojanský ohně dílem skrze pověru dílem nebezpečnosti ohně pñsne zapovězen jest.

...Dlužno si všimnout, kterak třeba ohně rozkvetati... u mele točti zvláště k tomu upraveným dřevem, až se rozpálí a vzatí. Je to známý staroněmecký „notfy“, po slovansku nový, dřevěný, živý, bož ohně.

...Hudění a taneční zapis pñsne Horla lipu, horla pñsánave v českém ľudním u tanečním folkloru, vzeci zcela opědnělná. Vzeci obřadní a sborová. Taneční se při palení svatojanské kupy na Rychmansku a Hronsku.

...Hoši postavili se na různých stranach ohně, se svými vvolenými proti sobě a stavše věnce z hlavy, divali se jimi přes ohně na sebe, aby se doveděli, budou-li si věni a dostanou-li se. Po tom hleza děvčata hochům třikrát své věnce přes ohně a hoch musil je pokáže chytit.



SVATOJANSKÉ VARIACE...

...Věnečky nesmějí být ledajaké. Divky je plnou z devatera květ, byva lo kapradí, svatojanské květi, třezalka, materidouška, utorník ...

...Jakého stavu bude nastávající manžel, hledí si divky odpovědět z nathanych a po paměti plerých žitých listů večer před svatým Janem.

...Zvláštní podírnou sílu nadáno jest kapradí. Ktete jenom jedinou úřadu v roce, a to okolo pñsnoči před sv. Janem. Kdo má své kapradí, může se zmocnit zmešklých polodů. Třmát se nesmí, jen strías do tří rovníky. Ale hlídají je uřti.

...Lesní pannu provozují v noci svatojanské reje. Svudně kouzelnice lákají zpěvem i silby junaky ve svůj střed, ale běda tomu, kdo by se dal svěsti.

...Nadpřirozené bytosti, jak praveno, mají v ten den plnou svobodu. Proto čarodějnice spíždějí se, lečte vzduchem na košatech.

...Zvláštní úlohu má při palení ohně svatojanských černobíl. Hoši a divky vjí z něho věnce, opasají se jím, aby k nim zle mocnosti neměly přisnupu, aby je záda nebolela.

...Mnohé byliny jsou dobrými léky úřajko v roce, ale neklamným se stává úžnek jen tehdy, jsou-li shrány v čas zmíněný. Kormučky dobře jsou si toho vědomy, a proto popíňují, aby s prac svou byly hotovy, než na sv. Jana Křtitele, „rosa obryje.“

...Mladá chasa trochu odrostlá sebrala se a nanosila úřvi, naroomala je do hranice a zapálila. Když hranice horěla plamenem, vzali se za ruce a vyškápezi okoložné skálení.



Když ohně dohořel a uhlí vyjaslo, utichlá jásot. Rozcházejí se účastníci slavnosti. Popelu a uhlí, opáleným věncům a zbytkům metel a košťat byva pñsuzována moc podivná, ocitranující před učarováním, prospívají úřodě...



...NA NÁMĚT ALENY SKÁLOVÉ



Ke scéně pořadu Pocta Erbenovi, který přinesla v roce 1996 Alena Skálová do souboru na první zkoušku, bylo dolo rukou připsáno: „Stihme-li, pak Svatojanská.“ Doufala jsem, že „stihneme“. Alena dokončila Erbenova s námi ještě v roce 1999 nabídku spolupráci Martinu Pačkovi. Po krásných dvou letech hledání a tvorby se v roce 2001 uskutečnila premiéra Masopustní hry o svatbě. A Martin navíc opět pozvedl technickou a výrazovou úroveň souboru.

Dál se souborem spolupracovaly výtvarnice Helena Pěkná a režisérka Jaroslava Šiktancová – a pomáhaly mi, kde mohly. V těchto letech jsme připravili kromě oslav 50. výročí souboru i úspěšný pořad S humorem i něhou na festivalu Strážnice 2001, absolvovali soutěžní přehlídku v Anglii a v Polsku. To vše s jarcinou režii a s Helenčinými výtvarnými návrhy.

Získala jsem tak čas na přípravu Svatojanské. Do tvorby se až neuvěřitelně zapojil téměř celý soubor – od hledání v knihovnách po choreografické nápady.

Moje poděkování patří ještě choreografe Lence Homolové a její důvěře, že práci dokončím. Ale především Jaroslavě Šiktancové a Heleně Pěkné za jejich odbornou pomoc a psychickou podporu.

A zatímco klepala dřívky, každý se snažil předvest hejškala, jakého uměl. Pak Alena velela kulhat, holky kulhají na první, kluci na druhou dobu, přidají ruce..., a tak šlo až do konce zkoušky. Nohy zoutale bolely, nemohli jsme chodit. A ta dáma, Alenka Skálová, se zvedla a plna elánu opustila tělocvičnu.

Připravily jsme s Jaroslavou Šiktancovou první verzi scénáře Svatojanské a přinesly k Aleně do bytu na schůzku autorského týmu. Měla ráda taková setkání. Bylo ale jasné, že další práce už bude na nás. Začala jsem studovat, hledat ve sbírkách, dotazovala jsem se některých pamětníků na Chodsku, s Jarkou jsme připravily nový scénář, Jirka Fišer upravil dvě písničky, ale pak už neměl čas. Požádali jsme našeho bývalého člena, Davida Slouka, aby se ujal hudební úpravy. Já začala připravovat choreografii. Se svými nápady jsem pak chodila za Alenou Skálovou domů. Ona si sedla do houpacích křesla a já na ploše asi metr čtvereční předváděla taneční variace okolo ohně – tedy boty –, odpovídala na Aleniny otázky a hltila její připomínky.

Díky, díky za ten čas!

Bylo pro mne nanejdnou těžké převzít veškerou odpovědnost na sebe a pokračovat po Aleně v tvůrčí práci. Ona nás všechny svými nároky velmi poznamenal.

Po oslavách 50. výročí založení souboru jsem v roce 1999 nabídku spolupráci Martinu Pačkovi. Po krásných dvou letech hledání a tvorby se v roce 2001 uskutečnila premiéra Masopustní hry o svatbě. A Martin navíc opět pozvedl technickou a výrazovou úroveň souboru.

Dál se souborem spolupracovaly výtvarnice Helena Pěkná a režisérka Jaroslava Šiktancová – a pomáhaly mi, kde mohly. V těchto letech jsme připravili kromě oslav 50. výročí souboru i úspěšný pořad S humorem i něhou na festivalu Strážnice 2001, absolvovali soutěžní přehlídku v Anglii a v Polsku. To vše s jarcinou režii a s Helenčinými výtvarnými návrhy.

Získala jsem tak čas na přípravu Svatojanské. Do tvorby se až neuvěřitelně zapojil téměř celý soubor – od hledání v knihovnách po choreografické nápady.

Moje poděkování patří ještě choreografe Lence Homolové a její důvěře, že práci dokončím. Ale především Jaroslavě Šiktancové a Heleně Pěkné za jejich odbornou pomoc a psychickou podporu.



A tak tedy představujeme v premiéře pořad Svatojanské variace na námět Aleny Skálové. Stejně mám často pocit, že je na zkoušce s námi.

Pro ty, kteří nevědí – pani Alena Skálová zemřela letos v únoru.

Věra Fenclová 1. 6. 2003



Příloha 2

Čeněk Zíbrt: *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku*
Academia Praha 1995

Čeněk Zíbrt: *Veselé chvíle v životě lidu českého*
Vyšehrad Praha 1950

Čeněk Zíbrt: *Jak se kdy v Čechách tancovalo*
Knihotiskárna F. Šimáček Nakladatelé V Praze 1895

Čeněk Zíbrt: *Lidové zábavy, obyčeje a pověry na den sv. Jana Křtitele*
Str. 252

Čeněk Zíbrt: *Sv. Jan Křtitel*
Staročeské výroční obyčeje

F. V. Vykoukal: *Lidové slavnosti o sv. Janě Křtiteli*
Květy 1887, II, 105 a d. a str. 165 dokončení

J. G. Frazer: *Vysvětlení slavnosti ohně*
Zlatá ratolest, kap. 63, str. 553

Karel Plicka: *Český rok v pohádkách, písních, hrách.....Léto*
Nakladatelstvo Družstevní práce, V Praze 1950

Božena Němcová: *Obrázky z okolí domažlického*
str. 73. 105

Božena Němcová: *Chýše pod horami, str. 452*

Emil Hanzelka: *Váňův kámen v Kopřivnici*

Emil Hanzelka, František Bonuš: *K variacím písně Hořela lipka, hořela*
asi časopis Kovářsko

Karel Pejml: *Český lid ve svých názorech, obyčejích a pověrách*
Jos. R. Vilímek, Praha, str. 82

Jan Štoviček: *Lidové zvyky na Podřipsku*
Oblast. galerie výt. um. a Městský nár. výbor v Roudnici nad
Labem, 1986, str. 44

Karel Jaromír Erben: *Prostonárodní písně a říkadla*

Příloha 3

Co si pamatuji z povídaní o Svatojanské, které jsme měli s Helenkou v sobotu, 25.1.03

Zacátek představení:

scena zhasnuta: na ní sedí kytky, v 1. řadě sedí tanečnice nebo už je na scéně vpředu zády k divák.

Povídání: V publiku stojí na různých místech Zp. a začínají říkání o kytkách: Cěkanko u cesty.....

Devčatko mály/kostymy kytek pohádkové/zavoj, velké kytky

Konci zpěv resp. říkání: Pak na scéně ze 2 stran ti muzikanti, kteří hrají Devčatko mály, Zp. se scházejí, jdou k podiu a zpívají Devčatko mály. Na 1. sloku dojdou na scéně, do Pr. rohu, muz. přejdou na svoji stranu, buď vyskoci z 1. řady tanečnice/devčatko, nebo už tam je.

1. mezihra: představují se kytka, sundávají zavoje, mají v hlavách každá několik stejných květín.

2. sloka: Bylinko mála/Zp. zpívají, M hraje a Devčatko sbírá květiny. Vezme květinu z hlavy, ta kytka se zvedá a točí do kytice. Na konci sloky kytka zdivoká a Devčatko v ruce kytici. Helenka chce kytka velké.

Další hrana muzika: tanec devčatka s kytkami, jsou jako vily, duše květín, mohou jí i carovat. Na závěr odchází divky s devčatkem.

Karatel + chasa o Svatém Janu:

Prichází karatel/maska + plast, zezadu doprostřed scéně. A hovoří, pod tím je jeden ton fletný.

Hovoří strídá se se Zp. a Muz. Ti vyběhají do středu na rampu a povídají o sv. Janu -porekadla a zase se vrací zpět, tj. pohyb rovnoběžně s rampou. Na karatele se nedívají, říkají divákům a sobě., Podbarveno fletnou, jiny, mekci ton.

Závěrem karatel opět odchází dozadu.

Zapalování a 1. tanec okolo ohně

ŘÍKÁNÍ, VPOZADÍ KLUCI + STAVENÍ HRANICE

NA SV> JANA KRTITĚLE/tanec okolo , strídá chasa a plamínky-do rukou satecky/ohynky

HORELA LIPA/ 1. zpěv kluci, postupně se z jedné oddělují divky, až všechny na kruhu jen 1. zůstává klecet /sedět na bobku . nezpívána sloka/holky procházejí mezi kluky, 1. div. sedí uprostřed zpěv divoká/Cožpak vy pro mě ...tanec všech, i sedící, divoká v kruhu, chorov.

nezpívána /pruplet s klekaním.

MAM JA OBRAZEK MAM: zpěv kluku, rozjareny., vpředu vpravo, divky jdou do zadního levého rohu

dohra 1. sloky: asi 4 takty- divky skupinu jako by 3, pak za nimi např. 4, a zbytek., venci dávají před sebe, hledají si mladence jim asi souzenceho, kluci se otáčejí

. další 4 takty ticho, strážo všech, dívají se , možná divky na spíčkách , přes oheň na chlapce a oni na D.. Nektera neuvidí mlad., spustí ruce s vencem, otáčejí se, jen 1 z onech 4 zůstane jako symbol otocena do jevístě.

Dalsich 6 divek bezi k chlapcum. ???daji jim vence na hlavu nebo jen naznaci???

Na sv. Jana Navrat k tanci okolo ohne/chasa + plaminky. Vsichni odchod.

Něco k choreografii podrobneji//pro mne Veru

rikani: Zp. Vprostred....

M. Vprostred

Zp.Mily Boze,... T vzadu jdou a sekaji

M. Mily Boze...T vzadu sekaji

Zp. Vprostred, M. Mily Boze 2x., T stejne

Tuky drivek, Pavel se Zdenkem prichazeji.

Rezani + prichod klad. Pozor, nekde suk, pichak, asi az P.+Zd.

Soucasne prichod divek/chrosti.

P.+Zd. 6x naposled rezou, pak stuj, ramena + pichak, zady k divakum tapajici klady, zleva do prava se naklaneji, ustupuji, na [posledni dva takty asi 2x tak rychle.Mozna uz i zady k divakum.

Ticho. Eva P. 123,123 do leva toc., 123- vyskok ohynek

Muzika: 123/Eva Proskoci do kruhu, s ni vyskoci asi 1 divka a dal

ZMĚNA v chor.: T: tanec a zaroven zpev Na sv. Jana.... preskok a P. noha: behy a preskoky

PLPbeh LP.preskok, LPpreskok

*LPLbeh **PL VYSKOK, VYSKOK***

PLPbeh L do kruhu

a dal stejne

posledni poskoky a choreogr. mam napsanou jiz jinde.Konec do 3 kruhu.

CARODEJNICE: zvažit tanec okolo Zdicky//pusobeni cernobyly.Az pak letet.

KORENARKA pozadi brumlajici. Zacina sama: toceni a rikani Cerny bily drivi skviri, cernobyly neublizi, cerny tam a bily sem, cernobyly plna zem-Viki B.

BLUDICKY az dovedou muz. do baziny.

ZRCATKA zjeveni svatby v zrcatku

2.TANEC OKOLO OHNE:

Povez nam mily boze, svaty Jene divky divoce + dodatec. kluci, kostata, preskakovani ohne, od pomalejsi do frekvence skok na kazdy takt

Nepudeme domu az bude svitat skoky do stronza, 1 kluk zpev

Nepudeme..., pak vsichni a pak divoke kolo okolo ohne.

Nevim jak při 6 klukach koncit na scene, nebo postupne odbihat.

PADEJ PADEJ SVITANICKO:jakasi motlitba nad ranem, aby mily neodesel, aby se vdala. postupne 1 divka říká a pridavaji se ostatni.

OMYVANI RANNI ROSOU:tvaricko milena rozkvetej ruzickou, budu te omyvat tou ranni rosickou, tou ranni rosickou sbiranou po ranu, když slunce vychazi o tom svatem ranu.tanec divek, nabirani a omyvani obliceje rosickou-postupne.

ZAVER//ODCHOD

První scenosled pro Helenku a Jarku i ostatní.

SVATOJANSKE VARIACE

O KYTKACH / zp. v hledisti

DEVCATKO MALY

KARATEL/ZAPOVED/ A POREKADLA

ZAPALOVANI OHNE

1.TANEC OKOLO OHNE

Na sv. Jana

Horela lipa

Mam ja obrazek

Na sv. Jana

ZRCATKA

BLUDICKY

CARODEJNICE

KORENARKA

2.TANEC OKOLO OHNE

Povez nam mily boze

Nepudeme domu az bude svitat

PADEJ PADEJ SVITANICKO/jako motlitba

OMYVANI ROSOU

ZAVER/ODCHOD

Příloha 4

SCÉNOSLED SVATOJÁNSKÁ

Na svatého Jána

Na svatého Jána

Zpívaná pořekadla v hledišti
Děvčátko malý
Trhání kyttek

Pořekadla o sv. Jánů-zp + Karatel, střídají se.

Kde my tě pálit budeme

Vprostřed léta narodil se nám svatý Ján

Stavění hranice

Čarovná noc svatojánská

Zapálení ohně

Tanec okolo ohně

Kořenářka

kořeníčko koření, předávání šátku

Zrcátka

Připomenutí ohně

Kapradí

3 kluci mizí
jeden zůstává ve středu jeviště a balí si semínko do šátku
do toho zvuky lesa, valcha, šustění ?????

Čerti (Mezitím se chystá muzika v zákulisí)

Jeden

Rozhlíží se , snad utekl, je ticho, když se ozve klarinet

Bludičky

Ze stran se objevují jen části hudebních nástrojů
blikání světýlek-blikání světel , jízlivý chechot!!!!
muzika prochází už nehraje

Jeden se šátkem, na střed jeviště, rozhlíží se,
Zvuky lesa houká sova , skřípění, šustění, vrzání!!!!
(mezitím si muzikantky svléknou pytlkové pláštěnky), uslyší čarodej, utíká

Čarodějnice na rampě kluk kořenářce šátek

Kořenářka na středu v přední půli
-Černý bílý dříví škvíří, černobýlu neublíží, černý tam a bílý sem,
černobýlu plná zem

-Kluci a kořenářka: *Kdes chodila*

-**Tanec kořenářky** v přední části jeviště vysvítit přední část
Zpěv kořenářky Já bába po Bohu pomohu co mohu
Odchází za zpěvu do pravého předního rohu ke zpěvačkám-

Tanec okolo ohně (před skokem Růža zatavit-takt- štronzo)

Nad ránem

Sbírání rosy

Svítá

Končí plně jeviště