

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Možnosti semiotické analýzy na příklade párových
ľudových tancov na Slovensku**

K premenám genderových rolí

Laura Kolačková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela. Stavělová, CSc.

Oponent práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D

Datum obhajoby: 14. 09. 2021.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance department

Dance science

MASTER 'S THESIS

**Possibilities of semiotic analysis on the example of
couple folk dances in Slovakia**

The transformations of gender roles

Laura Kolačková

Supervisor: doc. Mgr. Daniela. Stavělová, CSc.

Oponent of the exam: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D

Date of rebuttal: 14. 09. 2021.

Awarded academic degree: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Možnosti semiotické analýzy na příklade párových ľudových tancov na Slovensku
K premenám genderových rolí

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Pod'akovanie

Na tomto mieste by som rada vyjadrila veľké ďakujem pani doc. Mgr. Daniele Stavělovej, CSc., za vedenie a školenie diplomovej práce, podporu v štúdiu, trpezlivosť a mnoho cenných poznatkov.

Ďakujem taktiež mojej rodine a priateľovi za zhovievavosť, podporu a pomoc.

Abstrakt

Diplomová práca sa zaoberá tanečnou analýzou štruktúry, formy a možnosťami semiotickej analýzy ľudových párových tancov zo Slovenska. Výskumnou vzorkou sa stali vizuálne pramene, teda archívne záznamy krútivých tancov *čardáš*, *krucena*, *prostá* a *obrtak* z troch rozdielnych regiónov. Analýza nie je cieľom tejto práce, ale nástrojom v hľadaní významu tanečného prejavu. Tanec je vnímaný ako znakový systém, ktorý je zároveň prostriedkom nonverbálnej komunikácie.

Práca je zameraná na minulú podobu a premenu tanečnej kultúry, so zreteľom na rodové roly. Sledujem symbolické významy v tanečnom prejave muža a ženy, ktoré sa pokúšam dešifrovať, a prostredníctvom úvah prinášať ich interpretácie. Na existenciu a premenu tradície vplývajú rôzne faktory vrátane ekonomických a politických zmien, či takých procesov ako modernizácia a globalizácia. Cieľom diplomovej práce je teda sumarizácia poznatkov o postavení muža a ženy v konkrétnej spoločnosti a spôsobov, ako sa prostredie, prírodné podmienky či historický vývoj premieta v tanečnom prejave.

V úvodných kapitolách sa práca venuje metódam a teoretickým konceptom tanečnej analýzy, semiotiky a rodových štúdií. V tretej kapitole sa zaoberá konkrétnymi tancami v ich kultúrno-historickom kontexte, ale aj autoetnografickým pozorovaním s využitím elicitácie. V záverečnej kapitole sleduje jednotlivé časti tanečného prejavu z rodového aspektu.

Kľúčové slová

Ľudový tanec, Krútivý tanec, Párový tanec, Analýza tanečnej štruktúry, Semiotika, Gender

Abstract

The diploma thesis deals with the dance analysis of the structure, form and possibilities of the semiotic analysis of folk couple dances from Slovakia. For the research sample visual sources were used, thus archival records of the whirling dances čardáš, krucena, prostá and obrtak from three different regions. Analysis is not the goal of this thesis, but a tool in finding the meaning of dance manifestation. Dance is perceived as a sign system, which is also a medium of nonverbal communication.

The thesis is focused on the past form and transformation of dance culture, with consideration of the gender roles. I monitor the symbolic meanings in the dance of a man and a woman, which I try to decipher, and bring their interpretations through the reflections. The existence and transformation of tradition is influenced by various factors, including economic and political changes, or such processes as modernization and globalization.

The aim of the diploma thesis is to summarize the knowledge about the status of men and women in a particular society and the ways in which the environment, natural conditions or historical evolution is reflected in dance performance.

In the introductory chapters, the thesis deals with the methods and theoretical concepts of dance analysis, semiotics and gender studies. In chapter three, the thesis deals with specific dances in their cultural and historical context, but also autoethnographic observation using elicitation. In the final chapter, the thesis trace the individual parts of the dance performance from the gender aspect.

Keywords

Folk dance, Whirling dance, Couple dance, Analysis of dance structure, Semiotics, Gender

Obsah

Úvod	1
1 Metódy výskumu	3
2 Teoretické východiská	8
2.1 Analýza tanečnej formy a štruktúry	8
2.1 Semiotika	11
2.3 Rodové štúdie/ Gender studies	13
3 Možnosti semiotickej analýzy ľudového tanca	17
3.1 Čardáš z Pozdišoviec	18
3.1.1 Všeobecné informácie	18
3.1.2 História obce	18
3.1.3 Tanečné príležitosti v Pozdišovciach	21
3.1. 4 Analýza tanca <i>čardáš</i>	22
3.1.5 Autoetnografia tanca <i>čardáš</i>	33
3.2 Krucena z Raslavíc	36
3.2.1 Všeobecné informácie	36
3.2.2 História obce	36
3.2.3 Tanečné príležitosti	38
3.2.4 Analýza tanca <i>krucena</i>	40
3.3 Prostá zo Zuberca	49
3.3.1 Všeobecný prehľad	49
3.3.2 História obce	49
3.3.3 Tanečné príležitosti v obci	51
3.3.4 Analýza tanca <i>prostá</i>	53
3.3.5 Autoetnografia tanca <i>prostá</i>	61
3.4 Obrtak z Oravskej Polhory	64
3.4.1 Všeobecný prehľad	64
3.4.2 História obce	64

3.4.3 Tanečné príležitosti v obci.....	66
3.4.4 Analýza tanca <i>obrtak</i>	68
4 Ľudové tance z rodového aspektu	75
4.1 Interpreti.....	75
4.2 Rozkazovanie a predspev	76
4. 3 Uvedenie do tanca	79
4.4. Držanie a postavenie v tanci	80
4.5 Motívy.....	81
4.6. Pohyb v priestore	82
4.7 Ďalšie tanečné prejavy	82
4.8. Zhrnutie	83
Záver	84
Pramene a literatúra	87
Obrazová príloha	93

Úvod

Ľudovému tancu sa venujem prakticky už od detstva. Postupne som pôsobenie vo folklórnych súboroch, teda tanečnú prax, doplnila vedomosťami získanými štúdiom etnológie, etnochoreológie a tanečnej antropológie. Tanec je mojou vášňou, ktorú rozvíjam aj v súčasnosti. Počas mojich doterajších výskumných prác ma postupne napadali rôzne bádateľské otázky, ktoré by som chcela zodpovedať a témy, ktorým by som sa chcela venovať. Jednou z nich je tanec a gender.

Nepochádzam z rurálneho prostredia, v ktorom je tanec udržiavanou tradíciou. S tanečnou kultúrou som sa stretla až vo folklórnych súboroch, kde je vybraná zo svojho pôvodného kontextu. Už vo svojej bakalárskej práci som svoju pozornosť zamerala na tanečné príležitosti členov a členiek folklórneho súboru v mestskom prostredí. Počas hodnotenia získaných dát bakalárskej práce som si uvedomila svoj záujem o rodovú problematiku, premietajúcu sa v ľudovom tanci a ekológii tanečných zábav. Zároveň som sa v súboroch prvý krát stretla aj s archívnymi prameňmi a tým, ako tanec vyzeral mimo javiskovej scény. Na prvý pohľad ma zaujala prirodzenosť pohybu a tanečná komunikácia medzi partnermi. Uvedomila som si, že tanec je nutné spoznávať v jeho celom kontexte a nie ako vybranú časť kultúry. Preto som sa v magisterskej práci zamerala na tému genderu a tanca, v súvislosti s kultúrno-spoločenským kontextom.

Pôvodné metódy a ciele tejto práce boli rozdielne. Primárne som chcela čerpať z dát získaných počas terénneho výskumu vybraných podujatí v Českej a Slovenskej republike v súčasnosti, v ktorých hrá významnú rolu ľudový tanec. Jedno z vytipovaných podujatí boli fašiangy v Postřekove, ktoré sú zaujímavé svojou silnou tradíciou a kontinuitou. Druhou príležitosťou mala byť Katarínska zábava v Zuberci, kde je naopak možné sledovať inováciu tradície. Ďalej ma zaujímala celoštátna súťaž sólistov v ľudovom tanci- Šaffova ostroha. V rámci súťaže sa tanec dostáva do úplne iného kontextu. V pláne som mala sledovať pomerne nový fenomén tzv. folklórne cvičenia (Folky-polky, Folk It). Vo všetkých spomenutých podujatiach som chcela zachytiť rodové roly muža a ženy v tanečných príležitostiach v súčasnosti.

Kvôli neočakávanej situácii, spôsobenej celosvetovou pandémiou COVID-19 som prehodnotila pôvodný plán. Keďže nebolo možné zrealizovať priamy terénny výskum, vymenila som metódu zúčastneného pozorovania za možnosti tanečnej a semiotickej analýzy. Analýza nie je cieľom tejto práce, ale nástrojom v hľadaní

významu tanečného prejavu. Tanec vnímam ako znakový systém, ktorý je zároveň aj prostriedkom nonverbálnej komunikácie. Za výskumnú vzorku som zvolila archívne pramene, teda videozáznamy vybraných ľudových tancov z rôznych oblastí Slovenska. Ide o tance spadajúce do skupiny krúživých, preto je možná ich komparácia. Zaujímalo ma, ako ovplyvňuje prostredie, prírodné podmienky či historický vývoj tanečnú kultúru. Špeciálne som sledovala ako sa prejavuje fenomén vystáholectva na vyvažovaní roly muža a ženy. Zamerala som sa na to, ako sa premieta ekonomické zaistenie alebo zmena spôsobu obživy v tanečnom prejave. Na existenciu a premenu tradície vplyvajú rôzne faktory vrátane ekonomických a politických zmien, či takých procesov ako modernizácia a globalizácia. Preto som sa v tejto práci zamerala na minulú podobu a premenu tanečnej kultúry, so zameraním na rodové roly. Sledujem symbolické významy v tanečnom prejave muža a ženy, ktoré sa pokúšam dešifrovať, a prostredníctvom úvah prinášať ich interpretácie. Táto téma je v antropologickom diskurze veľmi aktuálna, no v slovenskom ani českom prostredí nebola zatiaľ dostatočne spracovaná.

V ideálnom prípade by som výsledky analýzy doplnila terénnym výskumom. V rámci neho by som zachytila, ako vyzerá konkrétny tanec v súčasnosti a doplnila ho rozhovormi s informátormi z rôznych vekových skupín. Tento postup som však uskutočniť nemohla kvôli nepriaznivej situácii, sťaženému cestovaniu ale hlavne som nechcela ohroziť starších informátorov. Práve preto som zvolila prácu s archívnymi tanečnými záznamami. Túto tému vníma ako plnohodnotnú alternatívu. Umožnila mi naučiť sa pracovať s vizuálnymi prameňmi a nahliadnuť do analýzy tanečných foriem a tanečnej štruktúry. Skúmala som aké sú možnosti semiotickej analýzy a interpretácie získaných poznatkov. Na miesto techniky zúčastneného pozorovania som vyžila metódy autoetnografie a elicitácie.

1 Metódy výskumu

Pri výskume tanca je vždy potrebné prispôbiť postup a metódy podľa konkrétnej témy. K dispozícii je viacero možných metodologických postupov.¹ Často je najvhodnejším riešením ich kombinácia. Hlavnými metódami výskumu v tomto prípade bola kombinácia analýzy tanečnej formy a štruktúry a až následná semiotická analýza. So semiotikou a interpretáciou javov je veľmi úzko spätá kritická diskurzívna analýza², avšak v tomto texte nebolo mojim cieľom ju uplatniť.

Po štúdiu odbornej literatúry bol ďalším krokom zber a následná selekcia materiálu. Už spomínanou výskumnou vzorkou boli vizuálne pramene tanečných záznamov ľudových párových tancov zo Slovenska. Pri výbere som dbala na to, aby nešlo vyslovene o choreografické diela. Dôležitým kritériom bola viditeľná participačná rovina tanca (čím mladší záznam, tým bola menej viditeľná a výraznejšie sa prelínala s prezentačnou rovinou tanca). Vybrala som štyri rôzne tance, ktoré sa rozlišujú svojim regionálnym a lokálnym charakterom ale pritom spadajú do spoločnej skupiny krúživých tancov. Práve preto, že ide o vyrovnané ukážky je možná ich následná komparácia. K niektorým tancom som našla záznamov menej, k iným naopak viac. Snažila som sa vybrať najvhodnejšie záznamy pre ich následnú analýzu. Zároveň som chcela, aby bol z každého tanca približne rovnaký počet videonahrávok. Musím pozitívne zhodnotiť, že od 50. rokov sa na Slovensku uskutočnilo viacero výskumných akcií zameraných na ľudový tanec a hudbu, vďaka ktorým je k dispozícii pomerne veľká zbierka audiovizuálneho materiálu.

Celkovo som pracovala s 23 nahrávkami rôznej dĺžky - od 30 sekúnd až po 10 minút. Záznamy sú natočené v rokoch 1952 až 2019, pričom sú medzi nimi rôzne nepravidelné časové intervaly. Takéto zastúpenie vizuálnych prameňov pokladám za relevantnú výskumnú vzorku k tvorbe diplomovej práce. Väčšina záznamov bola zhotovená v rámci plánovanej výskumnej činnosti, najčastejšie pod záštitou Slovenskej akadémie vied a Národného osvetového centra. Išlo teda o nahrávky tancov mimo ich prirodzené prostredie a kontext. Ostatné záznamy boli súčasťou

¹ Môžeme pracovať s konceptmi etnológie, etnografie, folkloristiky, kultúrnej antropológie, antropológie tanca, sociológie, sociológie tanca, choreológie, etnochoreológie, teatrologie, kulturologie atď.

² Diskurzívna analýza je metóda kvalitatívneho výskumu, vychádzajúca zo sociálneho konštruktivismu. Jej cieľom je pochopiť význam sociálnej reality a spôsob, akým bola vytvorená. Diskurzívna analýza zahŕňa viacero prístupov, ktoré je možné využiť pri rozbere písaného, hovoreného aj znakového vyjadrovania. Podstatné je presvedčenie, že vedenie nemôže byť objektívne, ale naopak je ovplyvnené kultúrno- historickým kontextom (Vašát 2015).

dokumentárnych filmov alebo osvetových programov (túto produkciu zastupovala hlavne Československá televízia). Práve u týchto nahrávok treba byť ostražitý, a citlivo vnímať prípadne režijné a filmárske zámery. V rámci nich sa interpreti dostávajú do televízneho štúdia, čo mohlo ovplyvňovať aj ich tanečný prejav a kognitívne procesy interpretov. Dve ukážky, ktorým sa osobitne venujem v autoetnografickej časti, pochádzajú zo záznamu celoslovenského kola tanečnej súťaže Šaffova ostroha v roku 2016 a 2019.

Výskumnú vzorku tvoria tance, ktoré ma svojim spôsobom zaujali už v priebehu mojej tanečnej praxe – jedná sa o *obrtak*, *prostú*, *krucenu* a *čardáš*. S *obrtakom* som sa stretla priamo v teréne počas prvého ročníkového výskumu³. Na záznamoch ma neskôr zaujal výrazný prejav žien. Druhý tanec *prostá*, som spoznala skrze môjho partnera, ktorý žije v Zuberici. V obci som sa zúčastnila viacerých podujatí zameraných na tradičnú ľudovú kultúru, ale zistila som, že *prostú* miestni obyvatelia takmer vôbec netancujú. O to viac ma tanec nadchol a cítila som akúsi potrebu naučiť sa ho. S *prostou* sme sa zúčastnili aj na súťaži sólistov v ľudovom tanci Šaffova ostroha. Ďalším tancom je *krucena* z Raslavíc. Obec je známa na celom Slovensku, a už od začiatku 20. storočia priťahovala pozornosť svojou silnou tanečnou tradíciou. S tancom *krucena* som sa bližšie zoznámila počas môjho pôsobenia v folklórnom súbore Borievka. Posledným vybraným tancom je *čardáš* z Pozdišoviec,⁴ prezývaný tiež kráľ čardášov. Tanec má v repertoári mnoho slovenských súborov. Ja som sa s týmto typom čardáša zoznámila vo folklórnom súbore Borievka a neskôr sa s ním zúčastnila na súťaži Šaffova ostroha.

Analýza výskumnej vzorky tancov pozostávala zo sledovania každej tanečnej ukážky cez jednotlivé časti, a to predspev a uvedenie do tanca, typy párového držania, tanečné motívy a iné tanečné prejavy. Zohľadňovala som aj zloženie tanečného páru a pohyb v priestore. Následne som vytvorila ku každému vybranému tancu zhrňujúcu tabuľku, ktorá ukazuje zhodu či odlišnosti v rôznom časovom období. Zároveň je takto možné sledovať premenu v rámci vnímania

³ V rámci štúdia etnológie na UKF v Nitre je povinný v 1. ročníku kolektívny výskum. V Oravskej Polhore sme boli v roku 2016.

⁴ Podľa medzinárodne uznávanej typológie rozlišujeme tri typy ľudových tancov: krúivé, tance s pevnou vnútornou väzbou a tance kruhové (Kröschlová 2004: 149). Bližšie sa im venujem v kapitole 1.2.1 Analýza tanečnej formy a štruktúry.

V slovenskej etnochoreológii sa vyžíva rozšírená typológia podľa Stanislava Dúžeka, ktorý rozlišuje dve vrstvy párových krúivých tancov. Prvá vrstva sú tance starého štýlu, druhá tance nového štýlu (Dúžek, Garaj 2001: 28 – 29). Aj napriek tomu že ide o čardáš, typologicky zemplínske čardáše vykazujú znaky krúivých tancov starého štýlu.

a narábania s daným tancom u rôznych interpretov (napr. v závislosti od pohlavia a veku).

Získané informácie z vyššie spomínanej analýzy som doplnila sekundárnymi zdrojmi. Išlo hlavne o odbornú literatúru a monografie obcí, ktoré uviedli tanec do kultúrno-historického a spoločenského kontextu. Ďalšími literárnymi zdrojmi sa stali aj internetové zdroje ako webové stránky, elektronické časopisy a viacero záverečných diplomových prác, pojednávajúcich o histórii a kultúrnom živote obcí. Celkový obraz dotvorili aj dokumentárne filmy⁵. Videozáznamy som doplnila dostupnými slovnými opismi analyzovaných tancov. Takto spracované informácie o každom tanci som zhrnula v kľúčovej štvrtej kapitole, v ktorej sa skrze vybrané tance sústredím na rolu muža a ženy.

Nevýhodou tohto postupu je vytrhnutie tanca z jeho pôvodného kontextu a prirodzenej tanečnej príležitosti. Ideálne by bolo pracovať so záznamami zhotovenými počas tanečnej zábavy, kde by tanečný prejav ani priebeh podujatia nikto neriadil. Preto je potrebné vnímať tento materiál kriticky a pracovať, pokiaľ je to možné, s viacerými zdrojmi. Okrem toho je nutné, aby mal bádateľ skúsenosti s vybraným typom tanca (v tomto prípade ľudového tanca) a vedomosti z oblasti etnochoreológie, pretože bez toho môže dôjsť ku skreslenej predstave o tanečnej kultúre.

Súčasťou výskumných metód bolo aj využitie autoetnografie. Do výskumnej vzorky som zaradila ukážky tancov, na ktorých sama účinkujem v rámci súťaže Šaffova ostroha. Z dôvodu veľkého časového odstupu nie je autoetnografia úplne dôsledná. V čase konania súťaže som si nevedla terénny denník a nezaznamenávala všetky okolnosti. Tieto skutočnosti som zohľadnila, a využila vo svojej prospech pri práci s metódou elicitácie⁶. V rámci diplomového seminára sme si vzhladli moje súťažné vystúpenia, a cez podnety docentky Daniely Stavělovej som si spätne rozhýbavala svoju emocionálnu pamäť. Spomínala som si na postupy pri príprave na súťaž, ale aj na motivácie účasti, reakcie mňa, partnera či porotcov. To zároveň odkrylo aj kognitívne procesy⁷ pri spracovávaní súťažných tancov.

⁵ Píšťalôčka moja (1972), Staré oravské nôty (1984), Na Raslavickej muzike (1994), Zemplínska svadba (1987).

⁶ Metóda elicitácie je súčasťou vizuálnej antropológie. Je možno pracovať s videom, fotografiami či inými vizuálnymi prameňmi.

⁷ Tento prístup zdôrazňuje procesy myslenia. Kľúčovým pojmom kognitívneho prístupu je *dance knowledge*. Pojem zahŕňa všetky informácie o tanci, ktoré sa uchovávajú v pamäti

1.1 Pozícia vo výskume

Jedným z dôležitých faktorov výskumu je vnímať subjektivitu bádateľa a jeho doterajšie skúsenosti. Ako som už v úvode spomínala, ľudový tanec ma sprevádza od detstva. Keďže bývam v meste, znalosť tanca som si osvojovala postupne v rôznych folklórnych súboroch v Poprade, Košiciach, Bratislave a napokon aj v Prahe. Každý súbor sa zameriaval na určité regióny, ktoré podľa svojho umeleckého cítenia spracovával.

Ja sama som prešla postupnou transformáciou vnímania tanca. Ako dieťa som prirodzene vnímala činnosť v detskom súbore ako hru. Bavili ma tréningy s deťmi a aj následne vystúpenia. S vyšším vekom sa hravosť vytrácala. V mojej rodine nie je nik zapálený pre ľudové umenie, preto sa niekedy sama čudujem, ako som v tomto koníčku, ktorý bol v tom čase pre väčšinu mojich rovesníkov iba „nudnými ľudovkami“ dokázala vytrvať.

S nástupom na strednú školu som zamenila detský folklórny súbor rovno za vysokoškolský. Prvotný kultúrny šok vystriedalo absolútne nadšenie. Vtedy som nemala ani len potuchy, že existujú rôzne archívne videozáznamy, z ktorých sa dá čerpať napríklad pri tvorbe choreografie. Ale čo viac, vysokoškolský súbor nebol len o nácvikoch a vystúpeniach (ktoré ma mimochodom ohromne bavili), ale aj o neriadenom a spontánnom tancovaní počas rôznych tanečných príležitostí (napr. tanečné domy, festivaly, sústredenia). Práve možnosť neriadenej participácie bola mojou motiváciou v učení sa nových tancov z regiónov celého Slovenska. Z vnímania tanca ako hry, neskôr estetického pohybu som prešla na vnímanie tanca ako súčasť ľudovej kultúry a prostriedok vyjadrovania identity.

Ľudová kultúra ma natoľko zaujala, že som na vysokej škole začala študovať etnológiu a folkloristiku. V rámci štúdia som absolvovala aj prednášky zo základov etnochoreológie. Moje tanečné zručnosti som tak dopĺňala teoretickými poznatkami. Činnosť vo folklórnych súboroch som už často sledovala kritickým pohľadom.

Mojim veľkým medzníkom bola účasť na celoštátnej postupovej súťaži sólistov tanečníkov v ľudovom tanci Šaffova ostroha. Celkovo som sa súťažila štyrikrát, a to dva krát v tanečnom páre a dva krát ako sólistka. Zrazu som sa ocitla na scéne ako samostatný interpret a nie ako členka súboru v rámci choreografie. Pre

tanečníka vo forme schém a vzorov. Následne sa prejavujú v rámci tanečného podujatia, v tanečnom správaní a aj v samotnom tanci (Felöldi 2002: 13 – 18).

potreby tejto súťaže som musela poznať daný materiál, s ktorým som sa zúčastnila. Zisťovala som sociokultúrny kontext, v ktorom konkrétne tance existovali a existujú. Na prácu s dostupným audiovizuálnym materiálom som využila úplne jednoduché, viac menej intuitívne metódy tanečnej analýzy.

Vo svojom štúdiu som pokračovala v odbore etnológie a antropológie, ale aj tanečnej vedy. Takto kombinované štúdium mi pomohlo rozvíjať antropologické myslenie hlavne v otázkach tanečnej antropológie. Okrem toho som postupne naberala skúsenosti aj z praxe, teda terénneho výskumu. Takto erudovaný pohľad v niektorých smeroch obmedzuje vnímanie tanca v intuitívnej či emocionálnej rovine, no v prípade tejto práce je priam žiadúci. Pri analýze vybraných tanečných záznamov som bola priamo ovplyvnená mojou tanečnou praxou (všetky tance ovládam) a vedomosťami ktoré neustále dopĺňam.

V rámci pozorovania tanca so zreteľom na rolu muža a ženy, je dôležité vnímať a rešpektovať to, kto je v úlohe výskumníka/čky. Subjektivita je v etnológii využitá ako nástroj poznávania. Interpretácia kultúrnych javov a významov je priamo ovplyvnená rodom a pohlavím bádateľa/ky. Iné postrehy môžu vzísť z výskumu v ktorom sleduje osoba rovnakého rodu, totožný rod a naopak (Jakubíková 2004: 26).

2 Teoretické východiská

Teoretické koncepty z ktorých vychádzam v tejto diplomovej práci by bolo možné rozdeliť do troch okruhov. Prvým je odborná literatúra venovaná analýze tanečnej formy a štrukturálnej analýze tanca. Následne sa venujem semiotickej analýze a odborným textom z odboru semiotiky. Posledným okruhom je literatúra zaoberajúca sa genderom, rolou muža a ženy v celkovom spoločenskom kontexte.

2.1 Analýza tanečnej formy a štruktúry

Tanečné umenie narazilo hneď v počiatku záujmu na viaceré úskalia, ktoré pramenia z toho, že ide o fenomén prebiehajúci v čase a priestore, v určitom kultúrno-spoločenskom kontexte. Jedným z úskalí bola neustálená terminológia a nejednotná metóda zápisu či záznamu tanca⁸. *Pojem taneční záznam je (proto) široký a predstavuje zachycení tanečního projevu současně v jeho pohybově a hudebně formální i společensko emocionální rovine* (Stavělová 2004: 5). Keďže som pracovala s audiovizuálnym prameňom, nezaoberala som sa zachytením a záznamom tanca. Ukážky som doplnila dostupnými slovnými opismi. Tanec som vnímala v jeho kultúrnom, historickom a geografickom kontexte.

Až po zhotovení záznamu tanca môžeme prejsť k jeho analýze. Analýza tanca, ako ju poznáme v súčasnosti, sa začala systematicky rozvíjať až v 70. rokoch 20. storočia⁹. Hlavnými iniciátormi boli členovia a členky International Folk Music

⁸ Zápis alebo záznam tanca je jedna z najväčších bádateľských okruhov tanečných vedcov a etnochoreológov. Najstaršie zmienky o metóde zápisu tanca pochádzajú z 15. storočia. Tanec bol zaznamenaný slovným popisom pod notovou osnovou. Prielom nastáva v 18. storočí s Beauchamps/Feuilletova notáciou, ktorá okrem krokov zaznamenáva a tanečnú dráhu v priestore. Až v prvej polovici 20. storočia vznikla nová metóda, Labanová kinetografia, ktorá zaznamenáva ľudský pohyb pomocou špeciálnych znakov. Ide o analytický systém, vychádzajúci si z logiky pohybu. Je to najvyužívanejšiu metóda, v ktorej je v jednom znaku zjednotený čas a priestor (Gremlicová 2004: 11 - 17).

V súvislosti s ľudovým tancom sa často stretávame so slovným opisom doplneným grafickými ukážkami, neskôr aj audiovizuálnym materiálom. V Čechách, na Morave a v Slezku evidujeme od 19. storočia zápis tanečných melódií s názvom tanca. Na prelome 19. a 20. storočia vznikajú zbierky ľudových piesni a tancov, kde už nachádzame aj ich popisy. Nejde však o podrobné informácie o tanečnom prejave a kontextoch tanca (Stavělová 2004: 5).

Významným počínom bolo vytvorenie Tyršovej telovýchovnej sústavy. Tyršova terminológia (1865) bola schválená na celoštátnej konferencii choreografov ľudového tanca v Bratislave v roku 1953 (J. Kovalčíková – F. Poloczek 1955: 16). Tento pohybový systém sa stal základom pre systém opisovania ľudových tancov, rozpracovaným Cyrilom Zálešákom a Heleny Livorovej (Jelínková 2004: 47 - 48).

Nemôžem opomenúť ani Štefana Tótha, ktorý vytvoril spôsob zápisu tanca, vychádzajúcu z Labanovej notácie (Tóth 1961).

⁹ Ešte pred vznikom skupiny ICTM sa tanečnou analýzou zaoberali maďarskí bádatelia (Gremlicová 2016: 170).

Council (ďalej iba IFCM), neskôr premenovanú na International Council for Traditional Music (ďalej iba ICTM). Najväčším impulzom bola konferencia v roku 1962 v Zlíne, bývalom Gottwaldove. Na konferencii vznikla zvláštna etnochoreologická skupina, ktorej členmi boli Felix Hoerburger, Vera Proca-Ciorteavová, Anca Giurchescu, György Martin, Ernő Pesovár, Hannah Laudová a Eva Kröschlová a ďalší. Neskôr sa k skupine pridala etnochoreologička z Ameriky, Adrienne Kaeppler, ktorá obohatila metódu analýzy využitím lingvistických konceptov (Gremlicová 2016: 169 – 170).

Analýza tance by měla poskytnout objektivizovaný rámec pro zkoumání struktury určitého tance a jeho vazeb k pojům tanec, divadlo, umění obecně. Dále je jejím smyslem analyzování vztahu mezi konkrétním tancem a tím jak je vnímán v určitém historicky a geograficky definovaném společenském a kulturním kontextu, jaké obsahu/významy jsou mu přitom připisovány, jaké účely a funkce plní. Vedle vlastního významu pro poznání zákonitostí při utváření tance jako jedinečného celku by měla analýza tance jako disciplína přispívat k poznatkům teorie tance, ale je také důležitou spolupracující disciplínou při kritickém historickém zkoumání tance, poskytuje poznatky pro antropologii a sociologie tance, estetiku a další vědní disciplíny (Gremlicová: 2013).

Tanečná analýza sa vyvíjala v dvoch koordinovaných líniách. Oba metodologické prístupy analýzy tanca vedľa seba existujú paralelne a ich kombinácia sa nevylučuje.

Predstavitelia európskej línie, Kurt Peterman a Grażyna Dąbrowská (a ďalší členovia Study Group on Ethnochoreology ICTM) sa zaoberali analýzou tanečnej formy. V 1983 editovali publikáciu *Grundlagen der Struktur und Formanalyse des Volkstanzes*, ktorá položila základy analytickej metódy. Na tomto diele sa značne podieľala aj česká tanečná vedkyňa Eva Kröschlová. Práve Kröschlová aj naďalej rozvíjala metódu analýzy tanečnej formy a spolu s Ancou Giurchescu v roku 2007 publikovala prepracovaný, ustálený model štruktúrálnej analýzy tanečných foriem, ktorý je k dispozícii v zborníku *Dance Structures, Perspectives on the Analysis of Human* (Gremlicová 2016: 170). Model analytickej metódy bol založený na analýze ľudového tanca v európskom prostredí a jeho využitie limituje typ tanca a účely analýzy (Giurchescu, Kröschlová 2007: 23).

Autorkou druhého modelu, analýzy tanečnej štruktúry je americká antropologička Adrienne L. Kaeppler. Metódu vytvorila v 60. rokoch 20. storočia, čo znamená že

sa vyvíjala v rovnakom čase ako prvý model štruktúrálnej analýzy tanečnej formy (pričom o svojich výskumoch a metódach až do roku 1973 nevedeli). Štruktúrálna analýza tanca je metóda, ktorou je možné analyzovať akýkoľvek pohybový systém, alebo špecifické tance. Kaeppler skúmala tance ktoré nepoznala teda z pohľadu outsidera na rozdiel od európskeho modelu, kde analyzovali tance poznané. Pracovala s teóriami lingvistiky a kultúrnej antropológie. Cieľom analýzy nebolo pochopiť štruktúru tanca, ale skrze pohybové systémy pochopiť skúmanú spoločnosť (Kaeppler 2007: 54 -55).

Základom oboch analýz je rozloženie pohybu na najmenšie pohybové jednotky. V rámci analýzy tanečnej formy ide o motív, motivickú bundu a najmenšiu časť motivický element. Tie sa ďalej skladajú do fráz, sekcií, strof, častí a tanca (Giurchescu, Kröschlová 2007: 25 - 29). V americkej línii sú najmenšie pohybové elementy kinémy, ktoré sa zdržujú v morfokinémoch až následne sa sústredia do motívov, fráz, strof, slôh, častí, tanca atď. Táto metóda vychádza z lingvistiky, jej systém je analógiou analýzy jazyka (Kaeppler 2007: 51 -52).

Ako som už spomínala, výskumnú vzorku tvoria párové krúživé tance. K rozlíšeniu a definovaniu odlišných druhov párových tancov došlo až v roku 1980¹⁰. Tance sú rozdelené do troch skupín, pričom odzrkadľujú historické vývinové obdobia. Prvou skupinou sú tance krúživé (v českom jazyku točivé), ktoré sú spojené s ľubovoľným sledom a počtom inštrumentálnych melódií. Hlavným znakom je krútenie páru okolo spoločnej osi na mieste alebo z miesta. Okrem točenia sa v tancoch vyskytujú aj ďalšie segmenty ako bikinetická časť, v ktorej taneční partneri využívajú iné motívy. Ďalej tu patrí úvodná časť tanca pri predspeve a zavedenie do tanca jednoduchým krokovým motívom. Niekedy je v závere tanca prítomná coda, v ktorej tanečníci využívajú odlišné motívy. Druhou skupinou sú tance s pevnou vnútornou väzbou (v češtine figurálni, v slovenčine strofické). Od prvej skupiny sa líšia tým, že tanec je pevne viazaný k jeden strofickéj melódii a často je pevne určená ich vnútorná štruktúra. Do poslednej skupiny patria tance kruhové (v českom jazyku krouživé, pôvodne kolové). Tieto tance sú založené na jednom typickom motíve, ktorý môže byť rôzne varíovaný. Ich základným znakom je postup po kruhovej dráhe s točením okolo spoločnej osi (Kröschlová 2004: 149 – 150).

¹⁰Autorkou návrhu je Eva Kröschlová. Návrh bol publikovaný v zborníku Conseil International de la Dance UNESCO roku 1980.

Pri tejto práci som síce vychádzala z metódy tanečnej analýzy formy a štruktúry, ale nerozvinula som ich v plnej miere. Analýza nebola cieľom práce a prostriedkom k odkrytiu roly muža a ženy v tanečnej kultúre. Do výskumnej vzorky patria krúživé tance, ktoré nemajú pevnú tanečnú formu ani pevnú väzbu na hudobný doprovod preto som sa prikláňala skôr k analýze tanečnej štruktúry, v ktorej som sledovala aj časti prejavu ktoré predchádzajú samotnému tancu.

Mojim cieľom nebolo vytvoriť záverečné vzorce daného tanca a rozloženie tanca do najmenších stavebných jednotiek (teda motivických elementov či kinémov). V rámci analýzy tanečnej formy som sledovala hlavne motívy, ich obmeny a premeny. Zaujímalo ma, ktoré motívy využíva samostatne muž, žena a ktoré motívy využívajú spoločne v rámci bikinetickej časti. Zámerom bolo vysledovať štruktúru tanca a pomenovať jednotlivé prvky a vzťahy medzi nimi, k čomu mi dopomohol semiotický pohľad.

2.1 Semiotika

Pri výskume tanca je možné využívať rôzne teoretické koncepty. Vzhľadom k tomu, že tanec vnímam ako znakový systém, ktorý je zároveň textom v kontexte, je vhodné využiť koncepty semiotickej analýzy. Prostredníctvom analýzy tanečnej kultúry môžeme sledovať aj rolu muža a ženy v spoločnosti: [...] *taneční projev jako prostředek nonverbální komunikace může pomoci dešifrovat či lépe pochopit mnohé zásadní společenské procesy* (Stavělová 2003: 67).

Metódy semiotiky a štrukturálnej analýzy začali taneční bádatelia využívať od 70. rokov 20. storočia. Išlo predovšetkým o záujem spojený s vytváraním modelov tanečnej analýzy. Aj samotní etnochoreológovia a taneční antropológovia však zdôrazňujú, že analýza nie je cieľom ale nástrojom k pochopeniu významov (Kaepler 2007, Gremlicová 2004, Giurchescu, Kröschlová 2007). V tanci nachádzame skryté významy, ktoré môžeme dešifrovať na základe analýzy. Je potrebné znaky nie len rozoznať, ale pochopiť aj vzťah medzi formou znaku a jeho významom.

Za zakladateľov teórie znaku a znakových systémov je považovaný Charles Sanders Peirce (sémiotika) a Ferdinand de Saussure (sémiológia). Ich koncepty predstavujú dva rôzne prístupy skúmania znakov.

Charles Sandres Pierce, znaky rozdelil na tri typy: *ikony*, *indexy* a *symbols*. Vníma znaky ako uzatvorené jednotky. Ikona je znak, ktorého zložky sú spojené s určitou podobnosťou. Index vystihuje vzťah medzi označovaným a označujúcim. A na záver symbols ktoré sú spojené s konkrétnymi objektmi a jazykovou definíciou v spoločenskej zhode. Vďaka týmto konceptom nim sa na hudbu a tanec nazerá ako na jav, ktorý má v spoločnosti význam a taktiež by mohli pomôcť pri hľadaní odpovedí na to prečo a aký (Turino 2008: 3 - 5).

V koncepcii lingvistu Ferdinanda de Saussura vnímame znak ako súčasť štruktúry, v ktorej nadobúda význam. Zásadná je dichotómia *langue* a *parole*, teda jazyk a reč (Saussure 1996: 20 – 24). Na túto dichotómiu naviazal aj Noam Chomsky s pojmami *competence* a *performance*. *Competence je schopnosť používať daný jazyk gramaticky správne a srozumiteľne, k čemuž jsou zapotřebí i neměnné znalosti, které Chomsky nazývá „hloubkovými strukturami“ (deep structures). [...] Jejich opakem jsou naopak „struktury povrchové“ (surface structures), v sémiologii „tranzitivní“. Ty jsou individuálním majetkem konkrétního člověka a ovlivňují jeho konkrétní výpověď v aktuálním čase s ohledem na příjemce* (Hayashi 2013: 119). Termíny vychádzajú z modernej lingvistiky a v súčasnosti sú často využívané v tanečnej antropológii. Samotnej performancii predchádza získanie kompetencie, čo je pre samotnú existenciu tanca rozhodujúce (Stavělová 2003: 69).

V rámci tanečného výskumu je možno využiť aj myšlienky Rolanda Barthesa, ktorý vychádzal z konceptu Ferdinanda de Saussura. Barthes posunul jeho teóriu od lingvistických znakov k neverbálnym a kultúrnym znakom. Tým sa značne rozširuje uplatnenie aj na tanečný prejav. V jeho zásadnej práci *Mytológia* dešifruje vybrané javy, ktoré nazýva mýtmi. Mýtus je podľa Barthesa určitou rečou, ktorá niečo signifikuje [...], *je systémom komunikace, je sdělením. [...] Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje* (Barthes 2004: 107). Pojmom mýtus môžeme označiť čokoľvek. Vyjadruje vzťah medzi označovaným a označujúcim.

V práci čerpám poznatky aj z publikácie *Music as Social Life* od Thomasa Turina. Ústrednou tézou tejto knihy je, že hudba a iné druhy umenia, môže skrz participáciu umožniť proces sociálnej integrácie. Niektorí antropológovia tvrdia, že umenie je stredobodom ľudskej evolúcie a prežitia. Hudba, tanec, festivaly a iné verejné expresívne kultúrne praktiky sú primárnym spôsobom, ako ľudia formulujú kolektívne identity, ktoré sú zásadné pre formovanie a udržanie sociálnych skupín,

ktoré sú zase základom pre prežitie. Hudba a tanec sú kľúčom k formovaniu identity, pretože sú to často verejné prezentácie tých najhlbších pocitov a vlastností, vďaka ktorým je skupina jedinečná (Turino 2008).

Ďalším autorom s teoretickým konceptom je antropológ Georgy Bateson, ktorý vníma umenie, ako špeciálnu formu komunikácie, ktorá má hlavne integrujúcu funkciu. Podľa neho zjednocuje a integruje členov sociálnych skupín. Jeho myšlienky ďalej rozvádza psychológ Mihaly Csikszentmihalyi v teórii optimálneho zážitku alebo toku (flow), ktorý pomáha jednotlivcom dosiahnuť úplnejšiu integráciu. Tok znamená stav zvýšenej koncentrácie, keď je človek natoľko zameraný na danú činnosť, že všetky ostatné myšlienky, obavy a rozptýlenie zmiznú a aktér je plne v súčasnosti (Turino 2008: 4).

Využívanou dichotómiou, je aj participačná a prezentačná rovina tanca, ktorej autorom je Andriy Nahachewsky. Tanec v prezentačnej rovine je skôr produktom, najčastejšie na javiskách. Naopak v participačnej rovine je tanec procesom, spoločenskou udalosťou v komunite. Nahachewsky taktiež vníma tanec ako formu komunikácie, kde je dôležitý príjemca a kontext (Nahachewsky 1995).

Pre tanečnú antropológiu a semiotiku je zásadný príspevok *Danse comme objet sémiotique* od Ancy Giurchescu. Autorka vníma tanec ako formu ľudskej kultúrnej činnosti a spôsob komunikácie. Zdôrazňuje jeho polysémickú povahu ovplyvnenú daným kontextom a prostredím. Rozlišuje dva okruhy komunikácie (dlhý a krátky okruh), v ktorom je dôležité postavenie príjemcu (insider alebo outsider) (Giurchescu 1973).

2.3 Rodové štúdie/ Gender studies

V tejto diplomovej práci okrem analýzy tancov, sledujem aj vzťah medzi tanečnou štruktúrou a sociálnym prostredím z perspektívy rodových vzťahov. Zaujíma ma, ako sa odráža správanie muža a ženy vo verejnom prostredí na tanečnom prejave. Rod (v anglickom jazyku gender) vystupuje ako jedna z významných kategórií opisu tanečných štruktúr.

Hneď v úvode je potrebné vysvetliť, aký je rozdiel medzi rodom a pohlavím. Zatiaľ čo pohlavie je biologický termín, rod je pojem psychologicko-kultúrny. Pohlavie každého ľudského jedinca určuje hlavne prítomnosť pohlavných chromozómov a ďalších kritérií (Oakleyová 2000: 6).

Rod je *sociální konstrukt, který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností. Na rozdíl od pohlaví, které je univerzální kategorií a nemění se podle času či místa, působení gender ukazuje, že určení rolí, chování a norem vztahujících se k ženám a mužům je v různých společnostech, v různých obdobích či různých sociálních skupinách rozdílné* (Oakleyová 2000: 11 – 12).

Ďalším dôležitým termínom sú rodové roly. Sú to [...] *predstavy o tom, ako sa majú správať muži a ženy v danej spoločnosti. Vzťahujú sa predovšetkým k delbe práce podmienenej ekonomickými faktormi* (Bužeková 2018: 5). Práve na pozorovaní tanečného prejavu v rôznych oblastiach a obdobiach, je možné sledovať procesy konštruovania rodu a rodových rolí. Vzhľadom k tomu, že je tanec neverbálny prejav, môže demonštrovať hlboko ustálené vzorce správania.

V rámci rodových štúdií existuje mnoho teoretických konceptov, s ktorými je možné pracovať. Medzi najvýznamnejšie osobnosti patrí Pierre Bourdieu a Judith Butler.

Bourdieu sa rodovej problematike venoval špeciálne v publikácii *Nadvláda mužov* (1998), v ktorej v rámci historického vývoja ľudstva hľadá príčinu nadradenosti mužského princípu. *Táto nadradenosť nespočíva v čomsi prirodzenom alebo dopredu danom. Je to úzus, ktorý sa vytvára predovšetkým v dôsledku historického pojatia roly muža a ženy v spoločnosti* (Bužeková 2018: 43).

Bourdieu tvrdí, že muži boli vnímaní ako silnejšie pohlavie aj na základe telesnej stavby, určitých charakterových vlastností ako napríklad češť ale hlavne vykonávali „dôležitejšie“ práce. Ženy sú naopak prezentované ako jemné a zraniteľné, ich miesto je v domácom prostredí a ich práca bola vnímaná ako podradná.

Aj napriek tomu že sa podľa Bourdieuho v modernej spoločnosti postavenie žien zlepšuje, mení sa ich vnímanie ako pracujúcich a nezávislých, stále je prítomné začleňovanie do podradených pozícií. *Sociálne vzťahy nadvlády prechádzajú do tiel a vzniká sociálne diferencované telo buď mužského alebo ženského rodu. Znamená to, že telo, sexualita a rodová identita sú sociálne konštrukty* (Bužeková 2018: 44).

Judith Butler sa vo svojom diele *Trampoty s rodom* (2014) venuje súvislosti medzi kategóriou rodu a pohlavia. Vníma rod ako nástroj, ktorý vytvára sociálne identity a podmieňuje sociálne vzťahy. *Rod slúži ako aparát, je performatívny v tom zmysle, že konštituuje tú identitu, ktorou sa sám chce stať* (Kobová 2014: 241). Významným faktorom sú podľa Butler mocenské vzťahy.

Etnológia a kultúrna antropológia bola pre výskum a štúdium rodu veľmi prínosná. Vďaka dátam získanými terénnym výskum v rôznych kultúrnych spoločnostiach dokazovala, že k rozlišovaniu mužov a žien dochádza vo všetkých komunitách avšak rozdielne sú genderové systémy. *Z toho logicky vyplynulo, že rodové rozdiely nie sú určené výlučne biologicky. Etnológia tak prispela zásadným podielom k sociálno-konštruktivistickému chápaniu kategórie rodu* (Jakubíkova 2004: 25).

Ľudový tanec je fenomén, v ktorom sa odrážajú normy uznávané danou komunitou. To čo vidíme, je verejné, tolerované a signifikantné. Práve v párových krúživých tancoch sme svedkami potvrdzovania rodových rolí.

Rodová diferenciácia v tradičnom vidieckom prostredí bola umocňovaná jednak hospodárskymi pomermi, ktoré panovali na slovenskom vidieku do polovice 20. storočia, ako aj platnými normatívmi, určenými lokálnym spoločenstvom, ktoré boli záväzné pre každého jedinca. Navonok sa rozdielne postavenie mužov a žien prejavovalo dominantným postavením mužov a „podriadenu“ pozíciou ženy, ktorá vyplývala z jej ekonomickej nesamostatnosti a závislosti od muža. V tradičnej tanečnej kultúre sa rodová diferenciácia obyvateľstva prejavila v rozdielnej participácii na tanečnom živote obce, určovala pravidlá správania sa mužov a žien pri tanci, rozsah tanečného repertoáru a dôležitosť zastúpenia jednotlivých typov tancov v tanečnom poriadku, a mnohé ďalšie javy, ktoré boli späté s ľudovým tancom (Javorská 2004: 230).

Na vnímaní rolí muža a ženy sa podpísali aj veľké udalosti ako napríklad vojny, prírodne katastrofy alebo fenomény ako vystáholectvo, neskôr zmena spôsobu obživy a ekonomického zabezpečenia. Tieto zmeny ľudia citlivo vnímali rôznymi spôsobmi sa s nimi vyrovnávali.

Spôsoby nazerania na svet sú ovplyvnené tým, kedy a kde žijeme. Napriek tomu, že vo fyziológii ženy a muža sa nič nezmenilo, za posledných sto rokov sa dramaticky zmenil obraz „typickej ženy“ a „typického muža“. Podobne môžeme predpokladať, že sa obraz „typického muža“ a „typickej ženy“ bude odlišovať v závislosti od kultúrneho priestoru, v ktorom sa budeme pohybovať. Dôležité je pritom uvedomiť si, že v inom čase a v inom priestore bol/je vnímaný (a potvrdzovaný) väčšinou spoločnosti tento obraz, rozdelenie „typických“ úloh, charakteristík a znakov ako niečo dané a prirodzené (Cingerová, Motyková 2017: 8).

V súvislosti s témou genderu a tanca bolo publikovaných niekoľko zborníkov a publikácií ako napr. *Dance, Gender, and Meanings; Contemporizing Traditional Dance* (2012), *Dance, Gender and Culture* (1993), *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach* (2017).

3 Možnosti semiotickej analýzy ľudového tanca

V nasledujúcej kapitole sa venujem štyrom spomínaným tancom- *čardáš*, *krucena*, *prostá* a *obrtač* z rôznych oblastí Slovenska. Pre pochopenie vybraného javu kultúry, akým je tanec, považujem za nutnosť uviesť ho do kultúrno-spoločenského kontextu. Preto sa v každej podkapitole zaoberám aj históriou a vývojom obce z ktorej daný tanec pochádza. V texte poskytujem aj prehľad tanečných príležitostí, ktoré tancu samotnému zabezpečujú priestor pre realizáciu, kontinuitu a uchovávanie.

Vo vybraných tancoch sledujem názov, rok vzniku a miesto (ak je uvedené), pretože prostredie natáčania môže ovplyvniť aj konečný vizuál tanca. Podstatný je aj samotný kontext natáčania, teda za akým účelom prípadne v rámci akého programu záznam vznikol. Druhým sledovaným znakom sú interpreti. Zaujíma ma zloženie páru, teda či ide o pár zmiešaný alebo ide o pár žien. Ďalej či tancuje na zázname jeden alebo viac párov. Zásadné je, či ide o mladých interpretov alebo o osoby v zrelšom veku. Je veľmi nápomocné, ak je možnosť sledovať viac generácií natočených v tom istom čase. Vtedy je vidno prípadnú premenu najzreteľnejšie. V rámci priebehu tanca sledujem predspev ako samostatnú časť. Zaujíma ma či je vôbec prítomný, kto ho spieva (teda muž alebo žena, obaja naraz atď.), ako dlho a v akom tempe (v pomalšom tempe ako samotný tanec alebo sa tempo nemení). Všimam si, či sa v prípade záznamu na ktorom tancuje viacero párov v predspeve striedajú, a ak áno, akým spôsobom. Ďalším znakom je pozvanie do tanca. Ak je pozvanie prítomné, vnímam akú má podobu (zvolanie mena, gesto ruky). Zaujímavý je spôsob roztancovania, ktorý pri sledovaní viacerých záznamov z rôznych období môže potvrdiť kontinuitu tanečnej tradície alebo ukázať jej vývoj. Osobitnou zložkou je párové držanie. To existuje v mnohých variantoch (otvorené, uzatvorené, polobočné, bočné atď.). Sledujem premenu v rámci využívania držania naprieč generáciami. Čo od seba najviac samotné tance odlišuje sú motívy. Sledujem, čo tancuje žena a čo tancuje muž a aké sú spoločné motívy. Zaujíma ma, či tancujú rovnaké motívy naraz alebo nie, aké je ich prevedenie (razantné, jemné) a či sú rôzne varíované. Na záznamoch sledujem ako využíva tanečný pár priestor. Či je to iba točenie na mieste okolo spoločnej osi alebo sa vedome a pravidelne hýbe v priestore, prípadne vedome ale nepravidelne. Táto zložka úzko súvisí s motivickou štruktúrou a typmi držania. K tancu patria aj ďalšie prejavy ako napríklad gestá rúk, potlesky, podtáčanie, točky ale aj hlasové prejavy (pokriky, výskanie, hvízdanie). Každý tanec je vytvorený z mnohých motívov, prejavov a

spolu tvorí jeden celok, ktorý nám môže niečo vypovedať. Je dôležité všímať si aj malé detaily a ich symbolické významy.

Každý tanečný záznam je samostatne analyzovaný a zosumarizovaný v tabuľkách, ku ktorej patria aj vysvetľujúce legendy. Jedna legenda, vysvetľujúca párové držanie a pohyb v priestore je spoločná pre všetky analyzované tance (s. 27 – 28). Legenda k tanečným motívom je ku každému tancu samostatne. Následne sa v slovnej analýze venujem zhrnutiu vybraných tancov z konkrétnej lokality. V rámci tejto analýzy sledujem vybrané prvky, ktoré sa následne pokúšam vysvetliť v ich semiotickom význame. Ku niektorým tancom prináleží aj autoetnografická časť, obohatená metódou elicitácie.

3.1 Čardáš z Pozdišoviec

3.1.1 Všeobecné informácie

Pozdišovce sa nachádzajú na východnom Slovensku, v Košickom kraji, okrese Michalovce. Obec má rozlohu 1 805 ha a leží v nadmorskej výške 122 metrov (Mišíková 2015: 11). Regionálne sa radí k Dolnému Zemplínu. Patrí do severnej časti Východoslovenskej nížiny, pre ktorú sú charakteristické ideálne podmienky pre poľnohospodárstvo (Beňušková 2005: 205). V sčítaní obyvateľstva z roku 2011 mala obec 1260 obyvateľov.

Od roku 1991 sa v obci pravidelne konajú Folklórne slávnosti. V súčasnosti pôsobí v obci MSS Harčare, ŽSS Harčarki a DFS Harčarik. Obec je známa hlavne pozdišovskou keramikou a hrnčiarstvom. Obyvatelia vnímajú hrnčiarstvo ako ich symbol.

3.1.2 História obce

Územie obce bolo pravdepodobne osídlené už v 11. storočí. Dôkazom toho sú rôzne archeologické nálezy. Prvá písomná zmienka je z roku 1315, kedy je obec spomínaná v darovacej listine Michalovi Akušovi. Obecná kronika spomína existenciu hradu v období 1230-1300 na mieste zvanom Kripta, ktorá však doteraz nebola potvrdená. V 14. storočí bol v obci vybudovaný rímskokatolícky kostol. Pôvodné obyvateľstvo bolo zložené hlavne zo sedliakov, želiarov a podželiarov. Neskôr v 16. storočí sa podmienky pre obyvateľstvo s prijatím nevoľníctva zhoršili. (Mišíková 2015: 11 – 15).

Od 15. storočia mali Pozdišovce viacero zemepánov, striedalo sa tam veľa šľachtických rodov. V roku 1640 sa stala obec majetkom Szirmayovcov, ktorí tu popri ďalších menších rodoch vlastnili majetky až do začiatku 20. storočia. Ich príchodom sa začína súvislejšia reťaz správ o obci. Zo začiatku 15. storočia pochádza najstaršia, nepriama zmienka o hrnčiarstve na Slovensku (Mišíková 2015: 18 – 23).

Začiatkom 16. storočia nastáva obdobie proti-tureckých vojen, reformácií a stavovských povstaní uhorskej šľachty proti Habsburgovcom, trvajúce viac ako dve storočia. Pozdišovce boli na konci 16. storočia pomerne veľkou obcou s približne 200 obyvateľmi. Okrem roľníctva a remeselnej výroby (napríklad tkáčstva, kožušníctva) bolo hlavným zdrojom obživy hrnčiarstvo. Ťažké pomery poddaných boli spôsobené vyplieňovaním vojskami, vysokými daňami, prírodnými katastrofami a morovými epidémiami, kvôli ktorým výrazne klesol počet obyvateľstva. Obce v zemplínskej stolici sa vyľudňovali. Situáciu upokojilo až uzavretie Satmárskeho mieru v roku 1711 (Mišíková 2015: 24 – 36).

V roku 1743 bol v obci založený cech hrnčiarov, čo dostalo obec do významnej pozície v regióne. V cechu sa združovalo 41 majstrov. Vďaka dobrým klimatickým podmienkam v obci pestovali pšenicu, jačmeň a ovos. Podstatný bol aj dostatočný zdroj vody. Obyvatelia využívali aj ťažbu dreva z okolitých lesov. Pracovať mohli v okolitých vinohradoch, živilí sa aj predajom dreva, obchodom s hrnčiarskymi predmetmi na trhoch v Michalovciach a Humennom. Po zrušení poddanstva sa výrazne zlepšili životné podmienky. Obyvateľstvo sa mohlo slobodne sťahovať, vykonávať remeslo podľa výberu a dávať deti do škôl. Koncom 18. storočia obec obývalo viac ako 1000 obyvateľov. V prvej polovici 19. storočia zasiahlo aj územie Pozdišoviec cholera. Prísne opatrenie si chudobnejšie obyvateľstvo vysvetľovalo ako ich poškodzovanie. Nepokoje prepukli až do Východoslovenského roľníckeho povstania v roku 1831, ktoré sa obce priamo nedotklo (Mišíková 2015: 40 – 45).

Na konci 19. storočia žilo v obci viac ako 1100 obyvateľov (tento údaj však kvôli vystáhovalectvu kolísal). Pozdišovčania sa živilí prevažne poľnohospodárskou činnosťou a remeslom (chov domácich zvierat, pestovanie tradičných plodín ale aj ovocných stromov). V tomto storočí bol v obci postavený mlyn, liehovar, škola a ďalšie stavby. Pracovné príležitosti poskytovala aj pila. Po neúrodných obdobiach a biednej príležitosti zárobku zasiahla Pozdišovce vlna vystáhovalectva do Ameriky. Začala v 70. rokoch 19. storočia a trvala až do začiatku 20. storočia.

Vystáhovalectvo pozdvihlo životnú úroveň rodín, ovplyvnilo architektúru aj tradičné odievanie (Mišíková 2015: 55, 68).

Pozdišovce boli známe svojou pestrou konfesijnou štruktúrou. V obci spolu žili v najväčšom zastúpení luteráni (evanjelická cirkev augsburského vyznania) rímskokatolíci, gréckokatolíci. Ďalej aj židia a kalvíni (Mišíková 2015: 70 – 71).

I. svetová vojna sa podpísala hlavne na životnej úrovni obyvateľstva. *Veľká časť mužov bola mimo domova, množstvo pôdy nemal kto obrábať. Bremeno prác na gazdovstve tak museli niesť ženy a deti (Mišíková 2015: 75).* Na bojoch sa priamo zúčastnili aj obyvatelia Pozdišoviec.

Podľa druhého oficiálneho sčítania obyvateľstva v Československej republike v roku 1930 žilo v Pozdišovciach 1164 obyvateľov. O 8 rokov neskôr stúpol počet obyvateľov na 1320, pričom to boli obyvatelia rôznej národnosti, prevažne slovenskej, maďarskej, poľskej, židovskej a rómskej národnosti. V 30. rokoch 20. storočia sa začalo s elektrifikácie obce. Životnú úroveň pozdvihlo aj zavedenie autobusovej dopravy (Urban 2015: 82, 86).

Obdobie II. svetovej vojny sa dotklo aj Pozdišoviec. Poľnohospodárska činnosť bola sťažená, čím sa znižovala aj životná úroveň. Niekoľkí obyvatelia odišli na robotnícke práce do Nemecka. Obyvatelia židovského vierovyznania boli z obce deportovaní. Vojna sa obce dotkla priamo s presunom nemeckých vojsk a uskladnením techniky v miestnom kaštieli. Neskôr začal aj presun munície a obec ohrozovali aj nálety lietadiel. Časť občanom bola evakuovaná, niektorí ostali skrytí v pivniciach. Obec bola oslobodená 29. 11. 1944 (Urban 2015: 95 – 99).

Situácia sa po vojnovom období upokojuje. Postupne sa opravujú zničené stavby. Bolo obnovené potravné družstvo, založené strojové a hrnčiarske družstvo. Pre miestne poľnohospodárstvo bolo významným počínom založenie Jednotného roľníckeho družstva (ďalej JRD). Tvrdou ranou bola menová reforma v roku 1953, ktorá znehodnotila finančné úspory a znížila životnú úroveň. V 60. rokoch sa začína s výstavbou kultúrneho domu (Urban 2015: 101 – 110).

Obyvatelia obce pracovali v polovici 60. rokov prevažne ako robotníci v závodoch v Michalovciach, Strážskom, v n. p. Benzina, niektorí ako hrnčiari a na JRD. V roku 1980 mali Pozdišovce viac ako 1200 obyvateľov. Z toho približne 600 obyvateľov žilo ekonomicky aktívne a viac ako polovica z nich pracovala mimo

obce. V roku 1985 vznikol závod Keramika, ktorý zamestnával miestnych obyvateľov. Na konci 90. rokov bola obec plynofikovaná (Urban 2015: 114 - 120).

3.1.3 Tanečné príležitosti v Pozdišovciach

Vzhľadom k tomu že sa autori vo vydaných publikáciách sústredili hlavne na fenomén hrnčiarstva, obyčajová kultúra obce nebola špeciálne spracovaná. Preto je obraz o tanečných príležitostiach v tomto prípade obmedzený.

K najväčším tanečným príležitostiam všeobecne, patrí v tradičnom prostredí svadba. V minulosti sa svadby v Pozdišovciach konali v doma postavených šiatroch a počet hostí dosiahol až 300 svadobčanov. V súčasnosti sa svadby konajú buď vo väčších reštauráciách či kultúrnom dome alebo často krát aj mimo obce. K rodinnému cyklu môžeme zaradiť aj oslavy jubileí. Oslavujú sa za účasti 30 až 50 ľudí. (Leščák 2005: 282). O iných príležitostiach viazaných k rodinnému cyklu nemám informácie.

V zimnom období sa v obci v súčasnosti nekonajú tanečné príležitosti. O tom, aká bola situácia v minulosti nemáme žiadne správy. V súčasnosti sa v obci oslavuje záver roka silvestrovskou zábavou. Organizátormi sú členovia záujmových organizácii a obecný úrad (Leščák 2005: 160).

V období fašiang sa v Pozdišovciach konajú plesy. V minulosti sa neorganizovali žiadne sprievody ani tanečné zábavy. *Fašiangy sa odbavovali na priadkach v „kudzeľných chižoch“. Aj toto zaniklo zhruba pred 20 - 25 rokmi. Teraz sa organizujú len plesy. Organizujú ich záujmové organizácie (poľovníci, športovci, „folkloristi“ a pod.). Sú to obyčajné zábavy väčšinou pri disko hudbe* (Leščák 2005: 173).

Zvyk stavania májov sa v obci zredukoval na stavenie obecného mája a následného majálesu. *Už viac rokov sa stalo dobrou tradíciou v obci, že sa stavia spoločný vysoký máj na verejnom priestranstve. Organizuje to obecný úrad a Matica slovenská za aktívnej účasti folklórnej skupiny Harčare. Akt stavenia sa koná podľa priloženého scenára, ktorý sa upravuje podľa toho, kto a aký folklórny súbor alebo skupina ešte v programe vystupuje. Po postavení mája sa prítomní občania a účinkujúci ponúkajú vínom a koláčmi* (Leščák 2005: 240).

3.1. 4 Analýza tanca čardáš

Takmer všetky archívne záznamy z ktorých čerpám v tejto podkapitole vznikli za účelom výskumu ľudového tanca. Jedna nahrávka pochádza z tanečnej súťaže Šaffova ostroha. Materiál z Pozdišoviec je v tejto práci výnimočný, pretože tu bol uskutočnený návratný výskum po 36 rokoch s tými istými interpretmi a ďalšími mladšími generáciami.

Pri analýze tanca som čerpala z piatich nasledujúcich záznamov:

1. Slovenské ľudové tance. Ústav hudobnej vedy SAV. Bratislava: štúdio populárno-vedeckých a náučných filmov, 1951. Čardáš.
2. Čardáš. Pozdišovce. SAV Bratislava (Záznam bez zvuku). Východná. 1955.
3. Tance z obce Pozdišovce. 1987. Návratný výskum. Čardáše v podaní staršej generácie.
4. Tance z obce Pozdišovce. 1987. Návratný výskum. Čardáše v podaní strednej generácie.
5. Tance z obce Pozdišovce. 1987. Návratný výskum. Čardáše v podaní mladej generácie.
6. Šaffova ostroha. Záznam celoslovenské kolo, 2016. Vranov nad Topľou. Archív NOC. Bratislava. Čardáš z Pozdišoviec

Slovný opis čardášu z Pozdišoviec som našla v publikácii Slovenské ľudové tance od Cyrila Zálešáka:

Ako na celom Zemplíne, vyznačuje sa tu čardáš rytmicky bohatými čapáškami parobkov. Pri zábave v miestnosti stáli vždy parobci na jednej strane (pri muzike) a dievčatá na druhej. Keď hudba začala hrať čardáš, parobok si kývnutím hlavy, alebo len žmurknutím zavolať dievča, to prišlo k nemu tancovať. Začali obyčajne dvojkročkou v držaní čelnom v páse (chlapec drží dievča často pomerne nízko za boky), alebo v držaní zatvorenom. Potom sa už riadne roztancujú, pričom parobok často čapáškuje vedľa dievčatá, oproti nemu, alebo ho obtancúva. Kombinovaním úderov v rôznych často veľmi zložitých rytmoch (oblúbené sú synkopy), vzniká množstvo figúr, sluchove aj na pohľad veľmi efektných [...]

[...] figúry sa striedajú občas s krútenou bočnou v držaní v páse, alebo zatvorenom držaní (na každú dobu krok, začínajú vonkajšími nohami). Krok vonkajšími nohami sa robí s predchádzajúcim nadnesením, pri rýchlejšom krútení

je to už preskok. Krok vnútornými nohami sa robí s malým poklesom. Pretože držanie je viac polobočné, ako úplne bočné, krok vnútornou nohou je skoro skríženým krokom (kroky sa teda podobajú karičkovým krokom). Pre Pozdišovce a okolie je typické, že krútenie nikdy netrvá dlho; obyčajne sa tancujúci zakrútia raz až dva raty, potom sa hneď zastavia, parobok začapášuje a obaja sa zakrútia zase na druhú stranu. To sa viac krát opakuje [...] Tento tanec, známy väčšinou pod názvom Treščak, sa tancuje obyčajne na konci čardáša ako jeho vyvrcholenie. Má svoju zvláštnu melódiu, ktorú, žiaľ, miestni tanečníci nevedeli zanôtiť. [...] Tanec sa tancuje v o niečo rýchlejšom tempe ako čardáš. Najčastejšie v pároch, v držaní čelne za ruky pokrčené predpažmo hore. Pri tanci používajú tie figúry čardáša, pri ktorých sa nečapášuje [...] (Zálešák 1964: 91 – 98).

Druhý opis je od Štefana Nosála. V publikácii *Choreografia ľudového tanca* je dostupný zápis čardášu v Labanovej notácii.

Pozdišovský čardáš má s uhorským čardášom len spoločné pomenovanie. Je to tanec novšieho typu, ale jeho súvis so staršími párovými sedliackymi tancami je evidentný. Tancuje sa na karičkové i čardášové piesne „slovenského typu“, v mierne rýchлом tempe. Po úvodnom cifrovaní a synkopickom čapášaní muža nasleduje párové krútenie s partnerkou, ktoré prerušuje čapášaním o sebe, alebo v otvorenom držaní. Typické je že, že krútenie krokom i skokom netrvá dlho – muž po zakrútení zacifruje, začapášuje a zase sa krúti s dievčaťom na druhú stranu. Okrem týchto motívov je časté pretáčanie, prehadzovanie tanečnice z jednej strany na druhú, alebo aj podtáčanie a prekrúcanie pod rukou. Je to motivicky veľmi bohatý a temperamentný tanec improvizáčného charakteru (Nosál 1964: 55).

Zemplínsky čardáš má improvizáčny charakter a je bohatý na tanečné motívy. Sú to základné motívy úvodného tanca – cifrovanie a čapáše u muža, krútenie v páre, zakončené obyčajne otvorením páru a mužským čapášaním. Vyvrcholením tanca obyčajne býva teščak (fogáš) – rýchle treščakové cifry nohami, čapáše a párové krútenie. Muži majú na nohách ostrohy, zvukom ktorých vedia vytvárať tanečné motívy veľmi bohaté na rytmické obmeny. Postavenie tela je vzpriamené, kolená sú mierne pokrčené, aby sa zvládli náročné cifry nohami. Keď muž robí čapáše, žena buď stojí vedľa neho, alebo robí „zrážané“ motívy (Nosál 1964: 69 – 70).

Tabuľka k tancu čardáš z Pozdišoviec

	Názov	Rok	Interpreti	Takt	Predspev	Uvedenie do tanca	Držanie	Motívy	Ďalšie tanečné prejavy	Pohyb v priestore
Záznam 1	Čapáš a čardáš	1951 Slovenské ľudové tance	3 tanečné páry (1 muž a 1 žena)	$\frac{2}{4}$	Rozkázanie muža bez spevu. Spievajú prízerajúce dievčatá.	Privolanie partnerky do tanca gestom, menom. Následne cifrovanie v držaní D, alebo roztočenie páru.	A B C C1 E	a, a1, b, c, e, e1, f	Čapáš, podtočky, prehadzovanie ženy, výskoky muža	1 3 4
Záznam 2	Čardáš	1955 (Východná)	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	Bez zvuku		Roztancovanie cifrovaním v držaní D.	B C C1 E	a, a1, b, c, e, e1, f, g	Čapáš, prehadzovanie ženy	1 3 4
Záznam 3	Čardáš	1987	6 tanečných párov (1 muž a 1 žena) Staršia generácia	$\frac{2}{4}$	Rozkázanie muža bez spevu.	Privolanie partnerky gestom, menom. Následne cifrovanie v držaní D, roztočenie páru alebo dvojkročka.	A B C C1 D E	a, a1, b, c, d, e, e1, f	Čapáš, podtočky, prehadzovanie ženy, polobraty, výskoky muža	1 3 4
Záznam 4	Čardáš	1987	4 tanečné páry (1 muž a 1 žena) Stredná generácia	$\frac{2}{4}$	Rozkázanie muža bez spevu.	Partnerka prichádza na tanečný parket s mužom. Roztancovanie dvojkročkou.	A C C1 D E	a, b, d, f, h, g	Čapáš, podtočky, točky	1 3 4
Záznam 5	Čardáš	1987	2 tanečné páry (1 muž a 1 žena) Mladá generácia		Rozkázanie muža bez spevu.	Partnerka prichádza na tanečný parket s mužom. Roztancovanie dvojkročkou.	A C C1 C2 D E	a, b, d, f	Čapáš, podtočky, točky	1 3 4
Záznam 6	Čardáš z Pozdišoviec	2016 Saffova ostroha (Dihé Kíčovó)	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	$\frac{2}{4}$	Rozkázanie muža bez spevu.	Privolanie partnerky gestom, menom. Následne cifrovanie v držaní D.	A B C C1 D E	a, a1, b, c, d, e, e1, f	Čapáš, podtočky, točky prehadzovanie ženy, výskoky muža	1 3 4

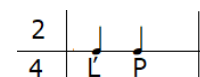
Legenda k tancu *čardáš* z Pozdišoviec

1. Motív *krok a*

- Točenie v páre (m, ž)

1 takt- 2 motívy

1= 1/4



2. Motív *cifra a1*

- Cifra na rýchle roztočenie v páre (m)

2 takty- 1 motív

1= 4/4

1= 1/2 + 2/8 + 1/4



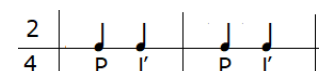
3. Motív *dvojkročka b*

- Oddychový motív v párovom držaní (m, ž)

2 takty- 1 motív

1= 4/4

1= 2/4 + 2/4



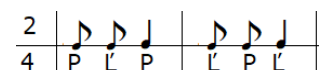
4. Motív *premenný c*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)
- Cifrovanie v samostatnom postavení (m, ž)

2 takty- 1 motív

1= 4/4

1= 2/8 + 1/4 + 2/8 + 1/4



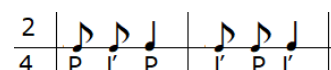
5. Motív *valašský d*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)

2 takt- 1 motív

1= 4/4

1= 2/8 + 1/4 + 2/8 + 1/4



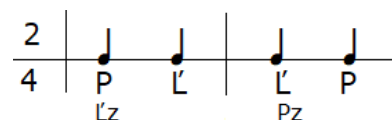
6. Motív *zrážaný e*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)

2 takt- 1 motív

1= 4/4

1= 2/4 + 2/4



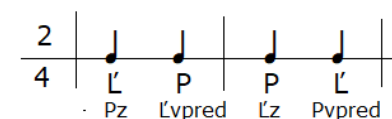
7. Motív *zrážaný s predsúvaním nohy e1*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)

2 takt- 1 motív

1= 4/4

1= 2/4 + 2/4



8. Motív *podup f*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)
- Mnoho rytmických variant

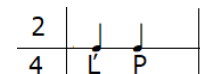
9. Motív *preskok g*

- Cifra v točení v páre (m)

1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 1/4+ 1/4



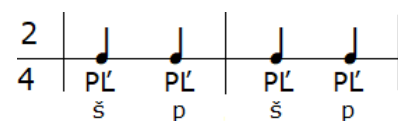
10. Motív *zoskok do strán h*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)
- Cifrovanie v samostatnom postavení (m, ž)

2 takty-1 motív

1= 4/4

1= 2/4+ 2/4



Párové držanie

Legenda k tabuľkám

A

Postavenie bez párového držania. Žena alebo muž stoja samostatne pri predspeve čelom k muzikantom.

A 1

Postavenie bez párového držania. Žena a muž cifrujú v priestore čelom oproti sebe.

B

Otvorené bočné držanie. Muž a žena (alebo ženy) pri speve stoja vedľa seba, vnútornou stranou bokov, obaja čelom k muzikantom. Žena má jednu ruku voľne pri tele, druhú ruku na mužovom ramene. Muž má jednu ruku voľne pri tele, druhú ruku na páse ženy.

B1

Otvorené bočné držanie pri točení.

C

Uzatvorené držanie čelné. Muž a žena stoja čelom oproti sebe. Muž drží ženu zdola v oblasti lopatiek až pod lopatkami. Žena drží muža z hora za ramená, alebo šiju.

C1

Čelné držanie za dlhé ruky. Muž a žena sa držia za dlane oproti sebe.

C2

Čelné držanie za jednu ruku krížom. Muž drží pravou rukou pravú ruku ženy (alebo naopak).

D

Uzatvorené držanie bočné až polobočné v točení. Muž a žena, rovnaké boky vedľa seba (podľa smeru točenia pravé alebo ľavé). Pri točení doľava má muž ľavú ruku pod pravou pazuchou až lopatkou ženy zdola. Pravú ruku má na lopatke ženy položenú z hora. Žena má ľavú ruku pod pravou pazuchou až lopatkou muža. Pravú ruku má položenú na ramene až pod ramenom z hora. Pri točení doprava sa partneri prechytiť.

E

Valčíkové držanie. Partneri sú čelom k sebe. Muž drží pravou rukou lopatku ženy zdola. Ľavú ruku má vystretú do strany, dlaň smeruje na hor. Žena má pravú ruku polo-vystretú do strany, dlaň smeruje dolu k mužovej. Ľavú ruku má položenú na mužovom ramene alebo lopatke z hora.

F

Uzatvorené držanie v točení. Dve ženy a jeden muž, otočený čelom k sebe, mierne vytočení v smere točenia s rukami krížom za chrbtom.

POHYB PO PRIESTORE

Legenda k tabuľkám

1.

Točenie okolo spoločnej osi v párovom držaní.

2.

Účelový nepravidelný pohyb po priestore kvôli zmene predspievavajúceho

3.

Účelový nepravidelný pohyb s motívmi v priestore v párovom držaní (vodenie, oddychová časť).

4.

Účelový pohyb bez párového držania (cifrovanie).

5.

Využitie priestoru v rámci vábenia a naháňania

Čardáš z Pozdišoviec je párový krúťivý tanec nového štýlu v rýchlom tempe. Strieda sa ňom točenie ťahom okolo spoločnej osi do oboch strán, cifrovanie partnerov v držaní aj v samostatnom postavení a oddychová časť. Tanec býva niekedy ukončený rýchlejšou časťou zvanou *fogáš*. Tanec je veľmi dynamický a temperamentný. Tanečná hudba je prevažne v 2/4 alebo 4/4 takte. K tancu hrali hudobníci rómskej národnosti v zložení prvé husle, druhé husle, viola, kontrabas, cimbal. V súčasnosti je kapela nahradená jedným hráčom na akordeón.

Tanec začína rozkázaním tanečníka muzikantom. Na rozdiel od ostatných analyzovaných tancov sa spieva v čardáši úplne minimálne. Na najstaršom zázname z Pozdišoviec spievali k tancu jedného tanečného páru prihliadajúce dievčatá. To som na ďalších záznamoch nepostrehla. Mohlo by to súvisieť s tým, že v niektorých prípadoch sa mohol čardáš tancovať aj na karičkové melódie, a preto si k tomu v daný moment chceli zaspievať. Druhým možným vysvetlením by mohli byť režijné zámery natáčania.

Zvyčajne príde muž pred muzikantov a rozkáže im, aby hrali („tu moju“, „teraz mne hrajte“ a pod.). Miesto toho môže muž začať krátkym sólovým prejavom, po ktorom si privolá partnerku. Najstaršia generácia tanečníkov používa gesto ruky, zvolanie mena alebo očný kontakt. Stredná a mladšia generácia nevyužíva privolanie partnerky do tanca, pretože pred muzikantov predstupujú spoločne.

Zo záznamov zároveň vyplýva že medzi hudobníkmi a tanečníkmi nie je tak silná väzba ako napríklad v tancoch, kde sa predspev využíva často. Tanečník takmer vôbec s hudobníkmi nekomunikuje. Ak chce inú pieseň, muzikantom zakričí. Vzhľadom na to že ide o tanec v rýchlom tempe je dôležité udržanie tempa, ako sa hovorí, aby muzikanti hrali pod nohy. Práve to by mohlo odzrkadľovať spätosť miestnej komunity, kedy muzikanti vedia, ktorú pieseň majú ktorému tanečníkovi zahrať. Okrem toho by to mohlo poukazovať na to, že dôležitejšie ako predspev je udržanie rytmu. Neprerušovaný a rýchly tanec môže dostať tanečníkov do tzv. toku (flow).

O tom, že tanec nemá počas výskumných prác iba prezentačnú rovinu, dokonca, že v niektorých prípadoch prevažuje aj napriek jeho dekontextualizácií participačná rovina môže svedčiť príklad z nahrávky z roku 1951. Pri vyzvaní do tanca dievča nereaguje, pretože na muža cez ďalší tanečný pár nevidí. Tanečník musí predísť tancujúci pár aby vyzvanie do tanca dievča videla. To dokazuje, že

v tomto prípade nejde o nacvičenú ukážku. Zároveň to môže byť doklad o určitej hierarchii komunity, kedy si žena na vyzvanie do tanca musela počkať.

Uvedenie do tanca má v pozdišovskom *čardáši* viacero podôb. Na najstarších záznamoch z roku 1951 a 1955 začína tanec privolaním partnerky a cifrovaním v čelnom držaní za dlhé ruky, alebo rovno točením. Táto generácia rovnako začínala tanec aj v návratnom výskume a v jednom prípade tanečný pár začínal tanec dvojkročkou. Je zaujímavé že stredná a mladšia generácia začína tanec vo všetkých ukážkach dvojkročkou. Posledná tanečná ukážka zo súťaže Šaffova ostroha začína cifrovaním na dlhé ruky. To ukazuje, že v rámci súťaže vychádzal tanečný pár z prejavu staršej generácie.

V rámci párového držania som zaznamenala sedem rôznych typov. Na záznamoch so staršou generáciou prevláda v točení valčíkové držanie a to v oboch smeroch. Stredná a mladšia generácia využíva tiež valčíkové držanie, no oveľa častejšie točí v uzatvorenom bočnom párovom držaní. Ďalším spoločným typom vyskytujúcim sa vo všetkých záznamoch je uzatvorené čelné držanie na dlhé ruky v ktorom muž a žena cifruje. Po ňom sa často partneri pustia a pokračujú v cifrovaní v samostatnom postavení. Toto postavenie bez držania pozorujem na všetkých záznamoch okrem jedného z roku 1955. Vzhľadom k tomu že ide o fyzicky náročný tanec v rýchlom tempe je cifrovanie a točenie niekedy prerušené oddychovou časťou v čelnom uzatvorenom držaní. Nasledujúci typ držania súvisí s charakteristickým znakom pozdišovského *čardášu*- prehadzovaním partnerky. Tanečníci sa po prehodení partnerky dostávajú do otvoreného bočného držania. V tomto držaní sa zároveň môžu premiestňovať v priestore. Toto držania používa staršia generácia a tanečný pár na súťaži. Posledným typom je otvorené držanie za jednu ruku vystretú. To využíva iba mladšia generácia.

Motivicky je *čardáš* z Pozdišoviec zo všetkých analyzovaných tancov najbohatší. Viacero motívov využívajú tanečníci/e v rôznych rytmických a dynamických obmenách. Spoločným motívom pre všetky záznamy je základný *krok*, s ktorým sa pár točí okolo spoločnej osi. Muž niekedy využíva variantu *kroku*, s ktorým zrýchľuje rotáciu. Na zázname z roku 1955 využíva muž v točení aj *poskok* žena pri tom stále točí jednoduchým *krokom*. Ďalším spoločným motívom je *dvojkročka*, ktorá je zároveň charakteristickým znakom *čardášu*. Tú využívajú buď na roztancovanie alebo ako oddychový motív medzi točením a cifrovaním.

V rámci cifrovania používajú tanečníci/e rôzne obmeny *zrážaného, zoskočného, premenného, valašského* motívu a rôznych *podupov*. Mužské prevedenie pôsobí viac razantnejšie zatiaľ čo ženské jemnejšie. Na prvý pohľad sa javí, že muž je jednoznačne v tanci dominantný. Po hlbšom nahliadnutí si však myslím, že aj keď muž vedie a určuje poradie tanca, žena má taktiež priestor prejavíť svoje tanečné schopnosti. V tanci musí vedieť okamžite reagovať na prudké zmeny, čo síce na prvý pohľad vyzerá ako jednoduché, no vyžaduje si to kompetenciu.

Zaujímavé je sledovať cifrovanie v páre. V staršej generácii pri cifrovaní využívajú v tom istom čase tanečníci rozdielne motívy. Napriek tomu v páre musí byť súhra, nie všetky motívy sa môžu robiť v rovnakom čase. Niekedy je okázalejší muž a žena má menej výrazný motív a naopak. Napríklad ak muž robí výskoky v držaní na dlhé ruky, žena mu musí byť oporou a nemôže pri tom využívať iné motívy. Čím mladšia generácia, tým sa viac motívy unifikujú a muž aj žena využíva v rovnakom čase tie isté motívy.

K ďalšiemu tanečnému prejavu patrí mužský čapáš. Ten má mnoho variant podľa každého tanečníka. Čím mladšia generácia, tým je viditeľná menšia kompetencia vo využívaní čapášu. V tanci sú ďalej využívané podtočky ženy, výnimočne ženy a muža naraz, ďalej samostatné točky ženy. S podtáčaním sa môžu tanečníci rôzne vyhrať, čo dokazuje obratnosť a šikovnosť tanečného páru. Prehadzovanie partnerky je charakteristický znak tohto *čardášu*. Muž k nemu pripája čapáš, žena rôzne rytmické podupy. Túto časť využíva iba staršia generácia a pár zo súťaže. Je možné, že ďalšou generáciou nie je využívané prehadzovanie kvôli technickej náročnosti.

Priestor v tom tanci sa mení nepravidelne a záleží na vedení muža. Vzhľadom k tomu, že sa k tancu nepredspievava, ale často iba vykrikuje názov pesničky, nie je úplne nutné ako v ostatných analyzovaných tancoch chodiť pred muzikantov. Prevláda točenie okolo spoločnej osi na mieste. V priestore sa môžu hýbať dvojkročkou alebo krokom v otvorenom bočnom držaní. Menší pohyb vzniká aj pri samostatnom cifrovaní. Tanečná plocha však v minulosti nebola veľká (napr. krčma alebo dom), preto si myslím, že tanečníci sú zvyknutí v tanečnom prejave priestorom šetriť. Zároveň je tu viditeľná premena medzi generáciami. Zatiaľ čo na starších záznamoch muž predstupuje pred hudbu sám, mladší tanečníci už s partnerkou. Pôvodne mohlo ísť o prejav zdvorilosti muža k žene, kedy vydobyl priestor na tanec, až následne privolal partnerku. Muž mal na starosti ustrážiť ich

pohyb počas tanca. Pri rýchlom prehadzovaní partnerka nevidí či môže do niekoho naraziť a prípadne si ublížiť. Za to všetko bol zodpovedný muž.

Čardáš z Pozdišoviec je mimoriadne známy a veľmi často tancovaný, či už na javisku v choreografických úpravách alebo na tanečných zábavách (najčastejšie v podaní aktérov folklórneho hnutia). Je však paradox, že v obci už dlhodobo chýbajú výrazní nositelia tanečných tradícií. Celá sláva pozdišovského *čardášu* je založená na generácii natočenej z roku 1951. Tanec som sledovala v rozmedzí 65 rokov pričom išlo o materiál z návratného výskumu a záznamu z tanečnej súťaže.

Zdalo by sa, že muž je v pozdišovskom *čardáši* v nadradenom postavení. K tejto úvahe vedú aj opisy tanca, v ktorých sa mužskému prejavu venuje na rozdiel od ženského oveľa väčšia pozornosť. Aj keď muž vedie a určuje poradie tanca, žena dokáže dokonale reagovať na všetky impulzy. Pokiaľ by tanečný pár nebol vyrovnaný a zohratý, nebolo by možné improvizovať, a tak by v tanci chýbal jeho charakteristický prvok. Ukazuje sa tu veľmi intímne a citlivé vnímanie partnerov a využívanie svojho mikro-priestoru. Rýchla rotácia a prehadzovanie si vyžaduje absolútnu spoluúčasť partnerov. V tanci sú rodové roly vyvážené vtedy, ak muž necháva žene priestor pre tanečnú improvizáciu. Žena využíva rovnaké motívy ako muž, len v iných variantoch a jemnejšom prevedení (čapáše sa u žien nevyskytujú). Čím sa približujeme k súčasnosti, tým viac je viditeľný vplyv mestskej kultúry (hlavne v etikete tanca). Tanec sa stáva jednoduchší, vynechávajú sa náročnejšie motívy či tanečné fráze. Prejav muža a ženy je vyrovnanejší, rovnako ako postavenie v spoločnosti.

3.1.5 Autoetnografia tanca čardáš

Ako 20 ročná som sa v roku 2016 prvý krát zúčastnila tanečnej súťaže Šaffova ostroha¹¹. Predchádzala tomu dlhoročná aktívna skúsenosť členky vo folklórnych súboroch. O účasti na tejto súťaži som snívala dlho, avšak, najväčší problém bol nájsť tanečného partnera ktorý sa chce súťaže zúčastniť. Často krát sa zúčastňujú tanečné páry ktoré sú zároveň v partnerskom vzťahu, alebo tanečné páry zložené z tanečníkov, ktorí so sebou vyrastajú od detských folklórnych súborov (niekedy aj súrodenci).

V roku 2016 som sa súťaže zúčastnila s mojím vtedajším tanečným partnerom, ktorý mal viacero skúseností z predchádzajúcich ročníkov Šaffovej ostrohy. Vybrali sme si čardáš z Pozdišoviec, ktorý je to podľa môjho názoru najtemperamentnejší zo Zemplína. Výber bol podmienený našmu vkusu a myslím, že hlavne povaha, keďže sme boli veľmi energickí, temperamentní a dominantní. Obaja sme tanec už poznali z prostredia folklórnych súborov. Prípravou na súťaž sme však prišli na to, že je potrebné tanec znova naštudovať, pretože to ako sme ho ovládali, spĺňalo iba podmienky konkrétnej choreografie folklórneho súboru. Zároveň bol tento čardáš výzva, pretože snáď nie je člena súboru, ktorý by tento tanec nepoznal. Tým pádom nás mohol ktokoľvek kriticky hodnotiť aj pri najmenších chybách.

V roku 2016 nastúpila na vysokú školu študovať etnológiu a folkloristiku. Partner bol môj starší spolužiak. V rámci štúdia sme absolvovali aj prednášky o základoch etnochoreológie, o dejinách tanca a jeho historických kontextoch, o obyčajovej a sociálnej kultúre atď. Všetky získané vedomosti nás v tom čase ovplyvňovali pri spracovaní materiálu.

¹¹ *Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov tanečníkov v ľudovom tanci Šaffova ostroha sa koná každoročne v hornozemplínskej obci Dlhé Klčovo, rodisku vynikajúceho tanečníka Juraja Šaffu. Podujatie nadviazalo na súťaž sólistov tanečníkov vo Východnej, ktorá sa konala v rozličnej periodicite od roku 1965. Šaffova ostroha sa uskutočňuje od roku 1993, pôvodne ako regionálna, od roku 1997 ako celoštátna súťaž. Tanečníci a tanečnice interpretujú voliteľné i určené tanečné typy v troch kategóriách: interpretácia tanca podľa nositeľov tanečných tradícií, interpretácia regionálnej tanečnej tradície a interpreti od 10 do 16 rokov. Súčasťou podujatia je tiež nesúťažná prezentácia nositeľov tanečných tradícií. Poslaním súťaže je prispievať k vyhľadávaniu talentov v oblasti ľudového tanca, podnecovať interpretov a tanečných pedagógov k vyhľadávaniu a poznávaniu tradičného tanečného materiálu, ako aj k osvojeniu si ľudového tanca a jeho zákonitostí, a tiež inšpirovať interpretov k tvorivej a kvalitnej interpretácii ľudového tanca. Súťaž tak prispieva k zachovávaniu, rozvíjaniu a oboznamovaniu verejnosti s jedinečnými hodnotami ľudového tanca ako súčasťou nášho nehmotného kultúrneho dedičstva.* Dostupné z : <https://www.nocka.sk/wp-content/uploads/2018/09/Saffova-ostroha-2021-propozicie-1.pdf>

V propozíciách súťaže sa prihliada na:

- štýlové, technické a výrazové zvládnutie daného typu tanca,
- rešpektovanie zákonitostí daného typu tanca,
- výber hudobného repertoáru viazaného na daný typ tanca,
- vhodne zvolený odev a odevné doplnky,
- využitie dosiaľ neznámeho pramenného materiálu,
- celkový dojem a presvedčivé zažitie tanca.¹²

Z toho vyplýva, že tanečníci ktorí postúpia z krajského kola, spĺňajú prevažnú väčšinu podmienok a na základe poznámok poroty¹³ si môžu svoj prejav do celoslovenského kola vylepšiť.

Pri príprave sme sa snažili nájsť všetky dostupné zdroje, v ktorých by sme sa mohli dozvedieť o konkrétnom tanci viac. Opisy tohto tanca pochádzajú z druhej polovici 20. storočia. Následne sme sledovali tanečný záznam z roku 1951, na ktorom sú tri tanečné páry. Každý jeden pár sme si veľmi jednoducho analyzovali (aká je štruktúra tanca, aké motívy používajú a s akými sú kombinované, ako dlho sa pár točí, ako dlho cifruje a pod.). Z týchto analýz sme vyvodili vzorec „podľa nás správnej štruktúry“. Príprava nespočívala vo vytvorení choreografie. Práve naopak, skúšali sme, tancovali sme, bolo to založené na improvizácii, cvičení impulzov a reakcii na nich, na párovej komunikácii. Pred samotnou súťažou sme si stanovili pevné body, tzn. motívy a rôzne spôsoby podtáčania ktoré sme chceli

¹² Dostupné z : <https://www.nocka.sk/wp-content/uploads/2018/09/Saffova-ostroha-2021-propozicie-1.pdf>

¹³ *Na objektívne hodnotenie súťažných vystúpení sa zostavujú odborné poroty z aktívnych odborníkov etnochoreológie, tanečnej pedagogiky, etnomuzikológie, etnológie a pod. s adekvátnou viacročnou praxou. Počet členov poroty s tanečným zameraním (tanečná pedagogika, etnochoreológia) má byť nadpolovičný.*

Poroty môžu mať 3 až 5 členov, pričom odporúčaný počet porotcov je kvôli hlasovaniu nepárny. Odporúčame vytvoriť osobitnú porotu pre dospelé kategórie (A, B) a pre detské a mládežnícke kategórie (C, D).

V odbornej porote na krajskej úrovni musí byť minimálne jeden člen vybraný Národným osvetovým centrom. Ostatných členov krajskej poroty vyberajú regionálne a krajské osvetové strediská, ktoré organizujú krajské kolá súťaže. Pri výbere porotcov odporúčame organizátorom krajských kôl vyberať z odporúčaného zoznamu porotcov, ktorý tvorí prílohu týchto propozícií. Zloženie poroty odporúčame konzultovať s odbornými pracovníkmi Národného osvetového centra, ktoré je odborným garantom súťaže.

Celoštátnu porotu vymenuje generálny riaditeľ Národného osvetového centra. Člen odbornej poroty na každom stupni súťaže nesmie byť v konflikte záujmov, t. j. v porote nemá pôsobiť porotca, ktorý súťažiacich pripravoval alebo je so súťažiacimi v blízkom príbuzenskom vzťahu. Dostupné z : Tamže.

ukázať. S prípravou na súťaž na pomáhali aj taneční pedagógovia. Myslím, že to veľmi ovplyvnilo konečnú podobu tanca, keďže si mohli všímať detaily, ktoré sme my počas tanca nemohli postrehnúť.

Naše nácviky neprebíehali vždy hladko. Vzhľadom k tomu že od vtedy prešlo už 5 rokov si nepamätám presné detaily, no viem, že sme mali počas prípravy časté nezhody. Dôvodom bola naša tvrdohlavosť ale aj partnerova dominantnosť. Pri skúškach sa opieral o argument: „Ja som muž, ja viem, ja rozhodujem“. S tým som ja samozrejme nesúhlasila a snažila sa mu vysvetliť, že na našom tanci by sme sa mali podieľať obaja rovnako.

Pred súťažou sme si museli vybrať vhodný hudobný doprovod. Čerpali sme z už známeho repertoáru a archívnych hudobných záznamov, a snažili sa nepoužiť obohrané melódie a správne dramaturgicky nastaviť sled piesni. Následne sme vyberali vhodný ľudový odev, ktorým sme sa chceli čo najviac priblížiť tanečníkom z archívneho záznamu z roku 1951. Išlo aj o to, aké možnosti použitia odevov sme mali. Pôvodne sme chceli siahnuť po staršom type kroja, no vtedy nebola možnosť zapožičania zo žiadneho folklórneho súboru, a na ušitie kroja som vtedy nemala finančné prostriedky.

Naším cieľom bolo v súťaži uspieť a samozrejme sa dobre umiestniť. V prostredí, v ktorom sme sa pohybovali, znamenal úspech na tejto súťaži určité tanečné kvality a možno nové otvorené dvere. Okrem toho víťazné páry vystupujú aj v rámci programu na medzinárodného folklórneho festivalu Východná (ďalej MFF Východná), čo je snom každého „folkloristu“. Zároveň som v tejto individuálnej práci (mimo súborovej) videla veľký potenciál rozvoja tanečných zručností. Okrem toho som si chcela vyskúšať, aké je to byť na javisku v jednom páre miesto súborových formácií.

Z krajského kola sme postúpili na celoslovenské. Porota na krajskom kole nemala veľké výhrady, ale vyjadrovala sa hlavne k tanečnému partnerovi. Bohužiaľ je časté, že sa k tanečniciam porotcovia vyjadrujú menej (usudzujem z rôznych rozhovorov s účastníkami). Dve porotkyne mali pripomienku, že som ako žena v tomto tanečnom páre nemala dostatok priestoru, teda že mužský tanečný prejav bol až príliš v popredí. V tanečnom vystúpení na celoslovenskom kole sme skrátili dĺžku úvodného čapášu, a myslím že aj tanečný partner si zobral k srdcu hodnotenie poroty. Z tejto verzie som mala lepší pocit. Na celoslovenskom kole sme skončili v striebornom pásme. V tom čase som hodnotenie poroty kvôli

zdravotným problémom ani nevnímala. Veľmi krátko po súťaži sme náš vzťah ukončili. Zhodli sme sa, že ako partneri si nerozumieme. To sa pravdepodobne pretavilo aj do konečného vystúpenia.

3.2 Krucena z Raslavíc

3.2.1 Všeobecné informácie

Obec Raslavice sa nachádza v Prešovskom kraji a spadá do okresu Bardejov, regiónu Šariš. Priaznivý vplyv na vývoj nemala len ich poloha medzi kráľovskými mestami - Bardejovom a Prešovom, ale aj výhodné klimatické podmienky a relatívne úrodná pôda. Leží v nadmorskej výške 310 m. n. m. a rozprestiera sa na 1645 ha. Územie spadá do v juhozápadnej časti Ondavskej vrchoviny na hranici s Čergovským pohorím, v južnej časti Bartošovskej kotliny, v doline Sekčova a na južnom okraji Nízkych Beskýd (Bálaž - Lamanec 2010: 5). Obec vznikla zlúčením Vyšných a Nižných Raslavíc v roku 1971 (Klempay 2010: 67)

Významnú rolu vo formovaní kultúrneho života v obci zohrala Folklórna skupina Raslavičan (ďalej iba Fsk) ktorá svoje počiatky datuje v rokoch 1920 – 1921. O 70 rokov neskôr bol založený aj detský folklórny súbor Raslavičanik a v roku 2004 Detská ľudová hudba s rovnomeným názvom. Jednou z najdôležitejších udalostí v obci sú od roku 1969 Šarišské slávnosti piesní a tancov (Balážová- Baláž 2010: 285 – 307).

3.2.2 História obce

Najstaršia písomná zmienka o obci pochádza z roku 1261, aj keď podľa archeologických nálezov bolo územie osídlené už od praveku. Názov obce vychádza zo slovanského osobného mena, preto je možné predpokladať že bola pôvodne osídlená slovensky hovoriacim etnikom. Na prelome 13. - 14. storočia sa situácia mení a na územie obce prichádzajú Maďari. Usadili sa mimo obývanej časti slovenskej dediny a tak vznikli Uhorské resp. Nižné Raslavice a Slovenské resp. Vyšné Raslavice (Sabol 2010: 19 – 24).

Na konci 16. storočia boli Slovenské Raslavice priemerne veľkou dedinou a Uhorské Raslavice menšou dedinou, v ktorých prevažovalo poddanské obyvateľstvo. Ich poloha medzi Prešovom a Bardejovom prinášala na jednej strane možnosti zárobku (predaj rôznych produktov, opravy dopravných prostriedkov

atď.), a na druhej strane isté negatíva, napr. presun povstaleckých vojsk (poskytnutie obživy, krádeže, znásilnenia často až vyplienenie). Pokles počtu obyvateľstva zapríčinili aj morové epidémie (Klempay 2010: 34 - 37).

18. storočie začína ukončením protihabsburských povstaní a nastolením Satmárskeho mieru. Zničené obce sa začínajú postupne obnovovať. Obyvateľstvo sa živilo prevažne poľnohospodárskymi prácami, menej remeslami a ojedinele prácou v kaštieloch, mlynoch. Chovali rožný statok, kone a hydinu. Ťažný dobytok sa okrem orania využíval aj na furmančenie. Priaznivý dopad mala tereziánska reforma, zrušenie nevoľníctva a zrovnoprávnenie evanjelikov a katolíkov (Klempay 2010: 37 - 39).

Nepriaznivá situácia v 19. storočí vyústila do roľníckeho povstania v roku 1831 (ktorému predchádzala morová epidémia) a neskoršej revolúcie na prelome rokov 1848/49. Po nej sa ruší poddanstvo a práva šľachty. Národnostnú štruktúru ovplyvnil príchod Rómov a Židov. V roku 1867 vzniká Rakúsko-Uhorsko a sním spojená silná maďarizácia. Ani v tomto storočí obec neminuli prírodné katastrofy ako extrémne tuhé zimy, požiare a povodne. Významným počinom bola výstavba železnice Prešov - Kapušany - Raslavice - Bardejov (Klempay 2010: 39 - 44).

Do života celého Slovenska zasiahlo výrazne vysťahovalectvo. Hospodárska slabosť Uhorska, schudobnenie poľnohospodárskeho vidieka a veľký národnostný útlak boli hlavnými príčinami vysťahovalectva, najmä USA a Kanady. V druhej polovici 19. storočia sa z oboch obcí vysťahovala výrazná skupina najmä mužov v produktívnom veku čo sa prejavilo na prirodzenom prírastku obyvateľstva v Raslaviciach (Klempay 2010 : 43).

Obdobie 1. svetovej vojny bolo pre obec devastujúce. Okrem rukovania mužov sa v obci zdržoval veľká časť rakúsko-uhorského vojska, ktoré obyvateľom konfiškovalo zvieratá aj potraviny. Postupne sa obec spamätáva no kvôli nedostatkom mužov padli ťažké obnovovacie práce často krát na ženy. Po ukončení vojny a stabilizácii situácie dochádza v roku 1919 k obsadeniu Raslavíc (a ďalších obcí) vojskami Maďarskej republiky. Po vyhlásení Slovenskej republiky v roku 1938, obsadením česko-slovenským vojskom a odchodom maďarskej gardy sa situácia upokojuje. *Napriek výraznému zlepšeniu postavenia Slovákov v novom štáte bol osud Slovenska najmä z hospodárskeho hľadiska veľmi ťažký. Slovenské hospodárstvo a výrazným agrárny charakterom nemohlo konkurovať vyspelejším, viac priemyselne orientovaným českým a moravským častiam republiky. Mnoho*

obyvatel'ov bolo bez práce, situáciu zhoršovali aj hospodárske krízy. Preto v tej dobe mnoho Slovákov z najchudobnejších regiónov Slovenska, Šariš nevynímajúc odišlo za prácou do Ameriky. Takmer v každej rodine v Raslaviciach bol dočasný alebo trvalý vystaňovalec. Navrátilci za ťažko zarobené a ušetrené peniaze postavili dom a prikúpili poľnohospodárske pozemky (Klempay 2010: 45 - 46). Napriek ťažkej hospodárskej životná úroveň obce postupne stúpala. Revolučnou zmena bola jej elektrifikácia v roku 1935 (Klempay 2010: 48).

II. svetovú vojnu spočiatku cítili obyvatelia Raslavíc iba presunom vojskom v smere Prešov – Bardejov. Neskôr obec obsadili Nemci, slovenské vojská a partizáni sa skrývali v okolitých lesoch. Obyvatelia ich zásobovali prípadne sa k nim pridávali. Neskôr Nemci nariadili verbovanie všetkých mužov do veku 60 rokov, odpálili mosty, telegraf aj železničnú trať čím značne poškodili obec. Smutnou kapitolou bol osud deportovaného židovského obyvateľstva (Klempay 2010: 53 – 55).

Po vojne nastáva obnova obce, rozvoj kultúrneho aj spoločenského života, za ktorou stála Telovýchovná jednota Sokol založená v roku 1949. Obec veľmi rýchlo nastúpila aj na systém Jednotného roľníckeho družstva (ďalej JRD). Zrekonštruovalo sa kino, pribudlo rozhlasové vysielanie, vzniklo obvodné zdravotné stredisko. V obci od 50. rokov začal fungovať závod KOVO, ktorý sa stal druhým najväčším zamestnávateľom v okolí. Kľúčovým je rok 1971, kedy sa spojili Vyšné a Nižné Raslavice a vzniká jednotná obec so zlúčeným JRD. V 90. rokoch 20. storočia sa JRD premenovalo na Poľnohospodárske družstvo (ďalej PD). V roku 2000 PD zaniklo kvôli nepriaznivej ekonomickej situácii, no v rovnakom roku vzniká Agro Raslavice s.r.o. (Klempay 2010: 62 - 72).

3.2.3 Tanečné príležitosti

Najväčšou a najčastejšou tanečnou príležitosťou bola svadba alebo v nárečí *Vešeľe*. Pôvodne trvala aj niekoľko dní a bola plná spevu a tanca. V rámci rodinného cyklu v Raslaviciach sú v radostnom móde aj krstiny. Tie sú často spájané s hostinou a spievaním (Baláž 2010: 242 - 248).

S kalendárnym obradovým cyklom sa v obci spájajú priadky. V zimných mesiacoch sa dievčatá schádzali v jednom dome, kde priadli. V neskorších hodinách sa k nim často pridávali mládenci s harmonikou. Ďalším veselým obdobím boli fašiangy. Dievčatá sa v maskách vydali na „skladačku“ po obci. Z vyzbieraných peňazí

vyplatili muzikantov a z materiálnych darov upiekli koláče (Baláž 2010: 233 – 234).

Počas žatvy sa v obci neorganizovali tanečné zábavy, pretože verili, že tým môžu privolať nešťastie na vypestované obilie. Po skončení žatvy hospodár objednal muzikantov a vystrojil hostinu. V letnom období stavali mládenci dievčatám v Raslaviciach máje. Tie sa im odvdáčili na tanečnej zábave podarovaním pierka alebo šatky (Baláž 2010: 236 - 237).

Zaujímavou tanečnou príležitosťou bola „rukovačka“¹⁴, ktorú prežívalo celé spoločenstvo. Okrem toho, že išlo o rozlúčku mládenčov s frajerkami a rodinou sa tu odohrával dôležitý rituál *dvíhanie mládenca* (iniciačný obrad) (Baláž 2010: 237-238).

V obci sa taktiež pravidelne konali tanečné zábavy- *Muziky*. Konali sa na verejnom priestranstve, v krčme a neskôr aj v kultúrnom dome¹⁵. Išlo o spoločenskú udalosť pre celú obec. Na morálku dozerali vydaté ženy, ktoré sedeli na lavičkách. Dievka nemohla odmietnuť pozvanie do tanca, inak mohla byť zo zábavy vyhodená. Špecifické bolo aj mužské rozkazovanie ženáčov aj mládenčov. Často si za pieseň aj zaplatili (Baláž 2010: 238 - 241).

V súčasnosti sa v obci konajú diskotéky, tanečná zábava pri stavaní májov a plesy. Najvýznamnejšou udalosťou v roku sú Šarišské folklórne slávnosti.

¹⁴ *Rukovačka: nárečové označenie nástupu mládenčov na vojenskú službu v zmysle všeobecnej brannej povinnosti, v Rakúsko-Uhorsku uzákonenej r. 1868. Rukovačke predchádzali odvody, asentírka, pred vojenskou komisiou. Odvedenie mládenca do armády zvyšovalo jeho spoločenské postavenie medzi mládencami aj medzi dievkami. Služba u pozemných vojsk rakúsko-uhorskej armády trvala tri a u námorníctva štyri roky. Odvody i služba v armáde sa stali námetom mnohých prejavov tradičnej slovesnosti.*

Dostupné z: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/rukovačka/>

¹⁵ Kultúrny dom v Raslaviciach bol vystavaný už v 30. rokoch 20. storočia (Baláž 2010: 238).

3.2.4 Analýza tanca *krucena*

Obec je známa svojou tradičnou kultúrou, ktorú už desaťročia prezentuje aj Fsk Raslavičan. Impulzom pre vznik skupiny bola aj návšteva významnej osobnosti-etnológa, zberateľa, fotografa Karola Plicku. Z jeho iniciatívy začala skupina vystupovať aj mimo obce (Balážová, Baláž 2010: 286). Preto vzniklo veľa rôznych nahrávok, ktoré by sa dali využiť v rámci tanečnej analýzy. Mnoho z nich má však čisto prezentačnú rovinu ako napríklad vystúpenia na festivaloch, či záznamy výročí skupiny. Ani obec Raslavice neobišli tendencie folklórneho hnutia ktoré sa odrazili skrze vysokú štylizovanosť v tvorbe Fsk. Preto som vybrala záznamy, v ktorých nejde primárne o choreografiu a dá sa v nich vypozať aj ich participačná rovina. Všetky ostatné audiovizuálne dokumenty mi však pomáhajú zaciť informácie o danom tanci.

Pri analýze tanca *krucena* som čerpala z nasledujúcich materiálov:

1. *Krucena, Šarišská polka, Čardáš. Uderman s manželkou.* SAV Bratislava (Záznam bez zvuku). Východná. 1955.
2. *Tanečný záznam bez pasportizácie.* Archív KMF, Košice.(Záznam bez zvuku) 1957-1960.
3. *Klenotnica východoslovenského folklóru (Interpreti starých ľudových tancov).* Slovenská televízia. Košice. 1996. Umelecko-dokumentárny film.
4. *Ľudové tance slovenských regiónov. Ústav hudobnej vedy SAV.* Bratislava. 2006. Dokumentárny film. Podnázov: Ľudové tance Šariša. *Krucena.* (starší)
5. *Ľudové tance slovenských regiónov. Ústav hudobnej vedy SAV.* Bratislava. 2006. Dokumentárny film. Podnázov: Ľudové tance Šariša. *Krucena.* (mladší)

Okrem archívnych záznamov boli k dispozícii aj tri opisy *krucenej* z Raslavíc. Vzhľadom na dĺžku opisu tanca neuvádzam v druhom a treťom prípade ich celé znenie.

V monografii obce Raslavice nachádzame stručný opis tanca:

Raslavicka krucena- tanec sa začína predspevom pred muzikou, cifrujúci tanečník si vyberie tanečnicu a tanečnom pohybe ju vodí po tanečnom priestore. Potom sa predvádzajú spolu v cifrovaní a v spoločnom krútení. Tento tanec patrí k najpôvabnejším ľudovým krútivým tancom. Tancuje sa v 2/4 takte (Baláž 2010: 252).

Stanislav Dúžek opísal *krucenu* nasledovne:

Krucena v Raslaviciach (Bardejov) v Šariši má živšie tempo ako na Spiši ($\text{♩} = 114$), je motivicky a tanečne pestrejšia ako predchádzajúca [krucena z Krivian] a tanečníci sú suverénnejší, čo zrejme svedčí o desaťročia trvajúcim pestovaní tancov v miestnej folklórnej skupine. Tanečníci majú vyvinuté hudobno tanečné cítenie, čo sa prejavuje aj v improvizáciách vo frázovaní tanca. Motívy prislúchajúce určitej časti tanca sa predchádzajú obyčajne v 4, 5, 8, 10- taktových úsekoch zodpovedajúcich forme a uceleným častiam sprievodných piesni.

Okrem obligátneho rozkázania piesne hudobníkom- predspevu tanečníka, eventuálne i pokračujúceho spevu v priebehu tanca, vyskytuje sa ďalej dôsledne v páre realizované oddychové vodenie tanečnice, cifrovanie, krútenie a ako zriedkavejší spojovací motív podvrtka. Roztancovanie je značne variabilné. Párnici v čardášovom držaní používajú prešľapovanie, jednokročku, hladkú chôdzu na každú dobu, ale tiež chôdzu s perovaním váhou alebo jemným natriasaním na každú osminu. Pár takto postupuje, ustupuje alebo sa mierne pootáča, a to prípadne aj prísunným krokom bokom alebo premenným krokom.

Pri cifrovaní v osminovom rytme sa páry držia za ruky v predpažení a používajú obmeny štvorčlenného skočného motívu so zrážaním chodidiel známeho ako čerkanie. [...] Cifrovanie, najčastejšie čerkanie páru strieda oddychové vodenie tanečnice alebo krútenie spravidla v smere p. s. . Prechod do neho sa deje dôrazným prešľapom alebo ešte aj dvojitým prídupom na každú dobu, resp. poskokom (nadnesením) na ľavej nohe. Nasleduje podvrtka alebo chytenie sa do čardášového alebo valčíkového držania a začne hladké krútenie páru v osminovom rytme opätovne zakončené podvrtkou alebo sa pokračuje oddychovým vodením tanečnice (Dúžek – Garaj 2001: 133 - 135).

Posledný je opis tanca od Cyrila Zálešáka z roku 1964:

Pieseň k tanci si parobok rozkáže obyčajne zaspievaním. Tanec sa začína tak, že parobok si vodí dievča po sále v držaní čelnom pod pazuchami, na každú dobu krok (chlapec dopredu, dievča dozadu), na každú osminu nepatrný pokles. Je to odpočinková figúra Krucenej a používa sa častejšie v tanci.

Najčastejšou figúrou Krucenej je krútená bočná v držaní pod pazuchami polobočne, alebo v držaní zatvorenom. Krútenú tancujú tak, že vždy na prvú osminu každej doby je krok vnútornou nohou s veľmi jemným poklesom, častejšie takmer bez poklesu, na druhú osminu je prísun, až krok vonkajšou nohou. Na začiatku tanca sa krútia obyčajne pomalým krokom (na každú dobu krok – perovanie ako vpredu pri vodení dievčaťa). Keď potom prechádzajú do rýchlej krútenej, poskočia si na vonkajšej nohe (tento poskok sa vyskytuje takmer vždy pri začínaní rýchlej krútenej, takže sa stáva typickým).

Prechod z držania zatvoreného do držania pod pazuchami sa robí tak, že dievča urobí podvrtku pod ľavou rukou chlapca. Pritom obyčajne zmenia aj smer krútenia. Z krútenia sa zastavujú typickým spôsobom tak, že sa obrátia do čelného čardášového držania a v ňom sa niekoľkokrát poobrcajú (pozvrtajú) z boka na bok (ako pri jednokročke).

Pri krútení v smere h. r. v držaní pod pazuchami si chlapec občas ešte kombinuje krútenie s potleskami o „sáru“[...].

Toto urobí počas krútenia viac ráz. Nakoľko pri krútení v smere hodinových ručičiek môže udrieť po sále len ľavou (voľnou) rukou, musí robiť poskok na ľavej nohe, to znamená že figúru začína ľavou nohou.

Krútená sa počas tanca viac krát strieda s cifrovaním na mieste v držaní za obidve ruky (pozri ďalší opis). Z tohto držania prechádzajú do krútenej tak, že rukami niekoľkokrát vykrývajú zo strany na stranu, posledný výkyv je najväčší a pri ňom sa obidvaja pustia (prípadne sa dievča raz zavrtí) a potom sa prechytiť do držania pod pazuchami. Inokedy si chlapec iba uvoľní pravú ruku a objíme dievča do zatvoreného držania.[...] (Zálešák 1964: 104 – 105)

Tabuľka k tancu *krucena* z Raslavic

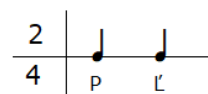
	Názov	Rok	Interpreti	Takt	Predspev	Uvedenie do tanca	Držanie	Motivy	Ďalšie tanečné prejavy	Pohyb v priestore
Záznam 1	Krucena	1955 SAV Bratislava Záznam vo Východnej	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	Bez zvuku		Vodenie po priestore jednokročkou.	C C1 D E	a, a1, b, c, f	Podtáčania ženy	1 2
Záznam 2		1967-1960	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	Bez zvuku	Predspev muža a následné roztancovanie.	Miernym gestom naznačuje muž žene začiatok spoločného tanca. Vodenie po priestore jednokročkou.	A C C1 D E	a, a1, b, b1, d, f	Gestá rúk, podtáčania ženy, mierne natačanie ženy mužom (navigovanie rukami)	1 2
Záznam 3	Krucena	1996 Klenotnica východného Slovenska Slovenská televízia	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	2 — 4	Rozkázanie tanečnika bez spevu.	Vodenie po priestore jednokročkou.	C C1 D	a. a1, b	Podtáčania ženy, mierne natačanie ženy mužom	1 2
Záznam 4	Krucena	2006 Ľudové tance slovenských regiónov	4 tanečné páry (1 muž a 1 žena) Staršia generácia	2 — 4	Rozkázanie a predspev jedného tanečnika, a privolanie partnerky. Ostatní tanečníci privolanie partnerky miernym gestom, pohľadom.	Predspevujúci tanečník roztancoval motívom c. Ostatné páry vodenie po priestore jednokročkou.	A B C C1 D	a, a1, b, e, e1, g	Gestá rúk, podtáčania ženy, mierne natačanie ženy mužom, čapáš, spev pri tanci	1 2
Záznam 5	Krucena	2006 Ľudové tance slovenských regiónov	6 tanečných párov (1 muž a 1 žena) Mladšia generácia	2 — 4	Rozkázanie a predspev jedného tanečnika, a privolanie partnerky. Ostatní tanečníci privolanie partnerky tlesknutím, menom.	Roztancovanie podtočením ženy, vodením po priestore, točením, motívmi c.	A B B1 C C1 D	a, a1, b, e, g	Gestá rúk, podtáčania ženy, čapáš, spev pri tanci, výskanie, pokriky	1 2

Legenda k párovému držaniu a pohybu v priestore na strane 27 – 28.

Legenda k tancu *krucena* z Raslavíc

1. Motív *krok a*

- Vodenie v priestore (m, ž)
- Pomalé točenie v páre (m, ž)

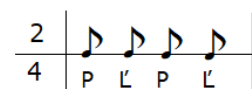


1 takt- 2 motív

1= 1/4

2. Motív *prísuný a1*

- Rýchle točenie v páre (m, ž)



1 takt- 2 motívy

1= 1/4

1= 2/8 + 2/8

3. Motív *zrážaný b*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)



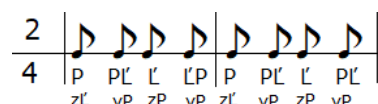
1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 2/8 + 2/8

4. Motív *zrážaný s predsúvaním b1*

- Cifrovanie v párovom držaní (m)



1 takt- 1 motív

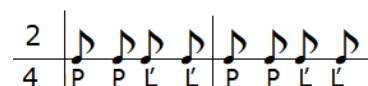
1= 2/4

1= 2/8 + 2/8

5. Motív *poskok c* (ž)

Motív *poskok g* (m)

- Cifrovanie (ž)
- V točení ako ozdoba alebo zmena smeru (m)



1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 2/8 + 2/8

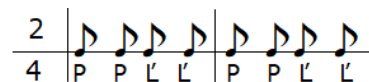
6. Motív pokladaný- do strán **d**

- Cifrovanie v párovom držaní (ž)

1 takt- 1 motív

$$1 = 2/4$$

$$1 = 2/8 + 2/8$$



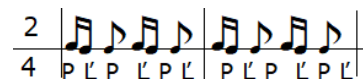
7. Motív premenný- do strán **e**

- Cifrovanie v párovom držaní (ž)

1 takt- 1 motív

$$1 = 2/4$$

$$1 = 2/16 + 1/8 + 2/16 + 1/8$$



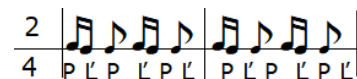
8. Motív premenný- rovný **e1**

- Cifrovanie v párovom držaní (ž)

1 takt- 1 motív

$$1 = 2/4$$

$$1 = 2/16 + 1/8 + 2/16 + 1/8$$



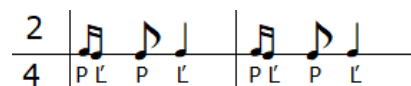
9. Motív podup f

- Ukončenie tanečnej fráze (m)

1 takt- 1 motív

$$1 = 2/4$$

$$1 = 2/16 + 1/8 + 1/4$$



Krucena z Raslavíc je párový tanec starého štýlu v miernom tempe, v ktorom sa strieda vodenie po priestore, točenie váhou a cifrovanie partnerov v párovom držaní. Piesne k tomuto typu tanca sú prevažne v 2/4 takte interpretované štyrmi a viacerými hudobníkmi (prvé husle, druhé husle, viola, kontrabas, cimbal a neskôr aj klarinet, akordeón, bubon či saxofón), pričom v minulosti išlo hlavne o rómskych muzikantov.

Krucenu tancuje vždy zmiešaný pár tzn. muž a žena. Ani na jednom zázname sa nevyskytoval tanečný pár žien. V opise tanečnej zábavy v monografii Raslavice a z dokumentárneho filmu *Na raslavickej muzike* z roku 1994 viem o pravidlách, kedy dievka alebo žena vždy čaká na vyzvanie do tanca. Pri odmietnutí by bola sankcionovaná vyhodením zo zábavy. Ide o zaujímavý fakt, ktorý dokazuje prísne dodržiavanie hierarchie. To čo sa prezentuje na tanečnej zábave je odrazom toho, čo je v danej komunite vnímané za morálne správne. Ženy využívajú čas počas prestávok muzikantov na tancovanie kolies. Mužský sólový prejav je spojený výlučne s verbunkom.

Vzhľadom na mierne tempo tanca sa predspev vyskytuje často, no nemusí to byť pravidlom. Väčšinou sa spieva celá sloha bez opakovania, po ktorej nasleduje tanec v rovnakom tempe. Spievajú zásadne iba muži. Tanečník si zaspieva ľubovoľne dlhú časť, najčastejšie celú slohu bez opakovania, po ktorej si privolá partnerku (ak nestojí pri speve vedľa neho). V prípade dvoch záznamov, na ktorých tancuje viac tanečných párov sa v predspeve strieda viacero mužov. Vzhľadom na mierne tempo tanca je na predspev kladený väčší dôraz ako napríklad pri *čardáši* či *polke* z Raslavíc. Gestá rúk pri predspeve prispievajú k celkovému presvedčivému prejavu muža, hlavne v prípade starších záznamov a staršej generácii tanečníkov. Pri poslednej ukážke, mladšej generácie z roku 2006 je však viditeľný vplyv folklorizmu a javiskovej prezentácie. Prejav mládencov je oproti staršej generácii mierne umelý a celkovo pôsobí strojene. Dochádza tu k stereotypizácii rodových rolí. Žena vedľa muža stojí, čaká kým dospieva, prípadne sa mierne natáča na mieste do strán.

Po predspeve nasleduje privolanie do tanca. Môže mať podobu mávnutia rukou, zavolaním mena, prípadne očným kontaktom (napríklad ak ide o manželský pár je jasné, že tvoria aj pár tanečný). V dvoch najstarších záznamoch však privolanie absentuje (video začína až samotným tancom). Opäť mierne vyčnieva prejav najmladšej generácie, v ktorom privolanie do tanca na rozdiel od staršej generácie pôsobí neprirodzene.

V rámci párového držania ponúka *krucena* viacero variant. V úvode tanca, teda pri predspeve môže stáť muž a žena samostatne. Muž je otočený čelom k muzikantom a následne si privolá partnerku. Druhou možnosťou pri predspeve je otvorené bočné postavenie čelom ku kapele, pri ktorom stojí muž a žena vedľa seba vnútornou stranou bokov. Vonkajšie ruky tanečníkov sú voľne pri tele, prípadne v bok alebo v geste. Žena sa vnútornou rukou drží za rameno muža a muž drží ženu v zadnej časti pása. Pri vodení v priestore využíva tanečný pár uzatvorené čelné držanie, v ktorom stoja tanečníci čelom oproti sebe. Muž ktorý vedie má, ruky na lopatkách ženy. Žena má v podstate položené ruky na mužových ramenách alebo šiji, v závislosti na výškovom rozdiely tanečníkov. V tomto držaní sa nám objavuje funkčný prvok natáčania v ktorom muž mierne dlaňami natáča ženu v držaní do strán. Tento prvok pôsobí veľmi intímne. Je zaujímavé že na zázname mladšej generácie z roku 2006 nie je takmer vôbec viditeľný, dokonca v niektorých prípadoch je už samotné držanie absolútne nefunkčné.

Po vodení v priestore môže tanec pokračovať v cifrovaní alebo točení. V rámci točenia využívajú dva typy držania a to valčíkové držanie a uzatvorené polobočné držanie, v závislosti na smer točenia. Vo valčíkovom držaní sú partneri otočení čelom k sebe. Pri točení doprava sa žena ľavou rukou drží ramena muža a druhú ruku má položenú v ľavej ruke muža. Muž drží pravou rukou ženy v oblasti lopatiek. Tento typ držania využívajú hlavne v točení doprava. V polobočnom držaní majú tanečníci mierne vytočené boky k sebe v závislosti na smer točenia (ak sa točia doprava, majú k sebe pravé boky). Pri točení doľava drží muž ľavou rukou ženu pod pazuchu až na lopatke zdola. Druhú ruku má položenú zhora na ramene až lopatke ženy. Žena má pravú ruku položenú na ramene až pod ramenom muža z hora, v závislosti na výške tanečníkov. Druhú ruku pokladá na oblasť lopatky muža. Pri točení doprava žena iba premení pravú ruku na rameno muža a muž ľavú ruku na lopatku ženy. V tomto držaní sa pár točí v oboch smeroch. Držanie ovplyvňuje aj ďalší faktor, ktorým je očný kontakt. Najmladšia generácia sa na seba v páre neustále pozerá aj pri točení, čím musia byť viac vytočení do vnútra.

V cifrovaní využívajú držanie za dlhé ruky. Muž drží jednou alebo oboma rukami dlane ženy. V dvoch najstarších záznamoch je viditeľný proti-ťah partnerov, ktorý už v ďalších novších záznamoch vyskytuje iba minimálne. V tomto držaní je potrebná absolútna rovnováha a vyváženie oboch tanečníkov v páre.

Krucena je motivicky rozmanitá. Najvyužívanejším motívom je *krok*, s ktorým sa môže pár v pomalom tempe točiť okolo osi alebo pohybovať v priestore vo vodení. V rýchlejšom tempe sa pár točí *prísunným* krokom. Tieto motívy sú spoločné pre všetky analyzované záznamy. V záznamoch z roku 2006 využívajú muži v niektorých prípadoch ako nástup do točenia alebo ozdobu v točení *poskok*.

Ďalším motívom využívaným na všetkých nahrávkach je *zrážaný*. V tomto prípade je však zaujímavé, že na najstarších záznamoch ho tancujú iba muži zatiaľ čo v novších záznamoch ho tancujú aj ženy, aj keď jemnejším spôsobom. K zrážanému môžu muži pridať aj ozdobu s predsunutím nohy. Cifrovanie môže byť mužom niekedy ukončené *zadupaním*. To je viditeľné na dvoch najstarších nahrávkach.

Pri cifrovaní využívajú ženy najčastejšie *premenný* motív rovný alebo do strán. Jeden krát som zaznamenala aj *poskok* a motív *pokladaný* do strán. Zaujímavý je motivický vývoj, kedy ženy preberajú v najmladšej generácii aj motív zrážania.

Medzi ďalšie tanečné prejavy patrí podtáčanie ženy. Môže ísť o jednu podtočku, ktorá je využívaná ako predel v zmene smeru točenia alebo o viacero podtočiek za sebou. Pre muža je špecifický čapáš o sáru čižmy v točení (vždy vonkajšou rukou o vonkajšiu nohu). Tento prvok je prítomný iba na dvoch najmladších záznamoch z roku 2006. U staršej generácii je čapáš využitý v *krucenej* úplne minimálne, zatiaľ čo mladšia generácia ho využíva relatívne často. Opäť by mohlo ísť o vplyv folklorizmu a potrebu robiť tanec vizuálne efektným. Okrem tanečných prejavov využívajú interpreti aj hlasové prejavy vo forme výskania, pokrikov, pískania.

Zo všetkých záznamov môžem konštatovať že v *krucenej* má dominantnú rolu muž. Ten predspevuje, vedie, určuje poradie tanca. Žena sa mu však vyrovnáva dokonalou reakciou na jeho impulzy. Najčastejšie sa v *krucenej* využíva točenie okolo spoločnej osi v párovom držaní na jednom mieste. Účelovo sa premiestňuje pár, ktorý má v úmysle rozkázať si pieseň. Tanečný priestor najviac využívajú pri vodení. Ide o oddychovú časť tanca pri ktorej môže muž prípadne aj spievať. V rámci vodenia si určuje každý tanečník dráhu individuálne, pričom je to jednoznačne o rozhodnutí muža.

Krucenu sledujem z archívnych záznamov v rozmedzí 51 rokov. Prvý analyzovaný záznam vznikol až 30 rokov po vzniku Fsk. Na príklade Raslavič môžem sledovať kultivované udržiavanie tanečnej tradície. Z analyzovaných záznamov je značne viditeľný rozdiel naprieč obdobiami a generáciami tanečníkov. Je však zaujímavé,

že pretrváva dosť výrazná tanečná kompetencia. V rámci tanca v tomto prípade platí, že čím novší záznam, tým motivicky bohatší. Nielenže sa motívy pridávajú ale aj premieňajú, napr. z mužských na spoločné. Zároveň sa u najmladších záznamov vyskytuje stereotypizácia roly muža a ženy v preexponovanom prejave. V tanečnom prejave sa fenomén vystáhovalctva mohol prejavovať skrze utvrdzovania rodových rolí.

3.3 Prostá zo Zuberca

3.3.1 Všeobecný prehľad

Zuberec je obec s rozlohou 7 244 ha, nachádzajúca sa na severe Slovenska, v juhozápadnej časti regiónu Orava. Spadá do Žilinského kraja, okresu mesta Tvrdošín. Leží v studenej doline Západných Tatier v nadmorskej výške 7640 m. n. m. (Kocian 2011: 22). Vďaka svojej pozícii v bezprostrednej blízkosti Roháčov, patrí medzi významné turistické lokality. V sčítaní obyvateľstva z roku 2011 mala obec 1806 obyvateľov.

Od roku 1978 pôsobí v Zuberci Podroháčska folklórna skupina (v súčasnosti vystupuje iba v rámci miestnych podujatí) a od roku 1993 aj Detský folklórny súbor Roháčik. Významnú rolu v živote obce zohráva od roku 1967 Múzeum Oravskej dediny. O deväť rokov neskôr vznikla aj tradícia festivalu Podroháčske folklórne slávnosti, ktoré sa konajú pravidelne každý rok až do súčasnosti (Matysová 2011: 504 - 516).

3.3.2 História obce

Zuberec bol založený v 16. storočí na valaskom práve ako jedna z viacerých obcí Oravy. Prvá písomná zmienka o Zuberci pochádza z roku 1588 v rámci opisu chotárnych hraníc Bieleho Potoka (Maňugová 2011: 58). Obec bola spomínaná v daňovom súpise Oravského hradu v roku 1593 pod názvom Zwberczyc (Pilarčíková 2003: 35). Vzhľadom na podhorské prírodné podmienky bolo nutné pôdu najprv vyklčovať a zúrodniť. Obyvatelia sa zaoberali hlavne ovčiarstvom a dobytkárstvom (Maňugová, 2011: 59).

Počas svojej existencie bola dedina niekoľkokrát vyplienená. Prvý krát v roku 1604 počas povstania Bocskayho, neskôr koncom 17. storočia, kedy ju vyplienili kurucké a litovské vojská (Pilarčíková 2003: 35). Okrem veľkých škôd na majetku odviedli

do vojny aj mladých mužov. Na začiatku 18. storočia sa situácia v Uhorsku ukludnila a dedina sa postupne obnovuje. Obec sa vďaka prísnyim opatreniam dokázala ubrániť dvom choleroým epidémiám. Aj naďalej pretrváva ako primárny zdroj obživy chov dobytka, oviec a menej prosperujúce poľnohospodárstvo. Známe bolo povozníctvo, drevorubačstvo a rôzne remeslá (tkanie, kožušníctvo, košíkárstvo, tesárstvo, debnárstvo) (Maťugová 2011: 64 - 70).

Už v prvej polovici 19. storočia boli nútení obyvatelia Zuberca kvôli ťažkým životným podmienkam migrovať za prácou na Dolnú zem. Úbytok obyvateľstva zapríčinilo aj opätovné verbovanie mladých mužov. Od 90. rokov 19. storočia prevažuje vysťahovalectvo do Ameriky. Cieľom bolo zarobiť financie a vrátiť sa do rodnej obce. Mnohí sa však v zámorí usadili, založili nové rodiny a nikdy sa už nevrátili. V niektorých prípadoch za mužom emigrovala jeho slovenská rodina a bohužiaľ sa stali aj prípady, kedy muži zahynuli počas prepravy. Amerikánstvo výrazným spôsobom ovplyvnilo ďalší vývoj obce (Maťugová 2011, Pilarčíková 2003). Odrazilo sa v architektúre (stavbe murovaných domov „na kľúč“) v tradičnom odievaní ale aj v hudobno-tanečnom repertoár (piesne s vysťahovaleckou tematikou a nové folklorizované tance).

I. svetová vojna priniesla do obce biedu. Bez mužskej sily v obci spadala práca na ženy a starých ľudí. Tí nevládali dostatočne obrábať pôdu. Okrem toho situáciu zhoršovala konfiškácia dobytka a plodín ako seno, slama či kapusta (Maťugová 2011: 114).

Počas II. svetovej vojny bola obec obsadená fašistami. V lesoch sa skrývali partizáni a vo veľkom sa ukrývali aj židia. Miestni im napomáhali aj napriek veľkému nebezpečenstvu, zásobovali ich potravinami a podávali im informácie o situácii (Maťugová 2011).

Po vojne sa začína situácia úplne meniť. V novej Československej socialistickej republike sa mení pojem práca a zamestnanie. V Zuberci a okolí vznikajú postupne nové formy zárobku (Pilarčíková 2003: 36). Nová vláda nebola ľuďmi prijímaná úplne nadšene. Najväčším problémom boli neúnosne kontingenty - povinné dodávky poľnohospodárskych produktov, ktoré boli často privysoké a nereálne. Táto situácia nútila zameniť roľnícku prácu za iné viac vynášajúce zamestnanie (ťažba dreva, stavebníctvo, baníctvo) (Vrláková 2011: 186 - 194). Cieľom bolo odradiť ľudí od súkromného gazdovania a presvedčiť ich na systém jednotného roľníckeho družstva (Železník 2011: 228). Ďalším šokom bola menová reforma

v roku 1953, ktorá znehodnotila ťažko zarobené americké peniaze (Pilarčíková 2003: 76).

Štátna elektrifikácia obce prebehla v roku 1949. Ešte pred ňou mali obyvatelia obmedzený príjem elektriny zo súkromnej vodnej elektrárne. Veľkým prínosom je aj zavedenie autobusovej dopravy od roku 1948. Vznikajú nové možnosti zamestnania v závodoch. Životná úroveň v obci rastie no komplikácie nastávajú živelnými pohromami ako sú záplavy a vzhľadom na drevenú výstavbu aj ničivé požiare (Vrláková 2011: 199 - 215).

Situácia sa radikálne mení po prevarte roku 1989. So zánikom podnikov a závodov rastie aj nezamestnanosť. Vďaka skutočnosti, že sa Zuberec radí medzi turistický lákavé lokality sa pre väčšiu časť obyvateľov stáva zdrojom príjmu cestovný ruch (Pilarčíková 2003: 46).

3.3.3 Tanečné príležitosti v obci

Svadba patrila k najväčším spoločenským udalostiam v obci. Tanečnej zábavy v krčme sa zúčastňovali všetci obyvatelia. Po výstavbe kultúrneho domu sa presúva z krčmy do tohto objektu. Postupne sa stáva svadba uzavretou spoločenskou udalosťou (Janoštín 2011: 323-328).

K tanečným príležitostiam v rodinnom obradovom cykle v Zuberci patrili aj krstiny, ktoré sú dôležitým momentom v živote dieťaťa. Po krstinách sa stretla celá rodina a nesmel chýbať ani muzikant. Večer sa pridávala aj mládež v kostýmoch (mládenci prezlečení za dievky a naopak), ktorá mali dieťaťku priniesť šťastie (Janoštín 2011: 319-320).

Kalendárny obradový cyklus je na tanečné príležitosti štedrejší. V zimnom období sa v obci konala Martinská zábava. Mládenci chodili po dedine na voze s koňmi a zbierali od každého gazdu drevo. Za peniaze ktoré zarobili jeho predajom, usporiadali tanečnú zábavu pre celú obec (Janoštín 2011: 317).

Dôležitou udalosťou je Katarínska zábava, ktorú môžeme vnímať ako novodobú tradíciu. Koná sa v Kolibe Josu, kde sa stal organizátorom horský záchranár, člen miestnej folklórnej skupiny. Všetci účastníci sú oblečení v ľudovom odevu z rôznych regiónov. Zúčastňujú sa jej nie len miestni obyvatelia, ale aj nadšenci tradičnej kultúry z rôznych kútov Slovenska a Poľska.

K súčasným novodobým tanečným príležitostiam patria aj Silvestrovské oslavy organizované v reštauráciách či penziónoch pre miestnych obyvateľov aj cezpoľných návštevníkov.

Nasleduje tanečná zábava počas fašiangov. V minulosti sa zábavy zúčastňovala celá dedina. V súčasnosti organizuje tanečnú zábavu pred Popolcovou stredou Podroháčska folklórna skupina. Je určená opäť miestnym ale aj turistom (Janoštín 2011: 309).

Zvyk ktorý sa v obci zachoval do súčasnosti je stavanie májov. V pôvodnej podobe zvyku na záver dňa usporiadali mládenci tanečnú zábavu (Janoštín 2011: 312).

Počas letného obdobia sa konali v obci *majálesťi* (často 29.6 alebo 26.7). Išlo o tanečnú zábavu v prírode. Vybralo sa vhodné miesto s rovným terénom. Muzikanti boli na voze neskôr na vlečke (Janoštín 2011: 314).

V súčasnosti v obci nechýbajú spoločenské udalosti, ako sú napr. plesy. Jeden organizuje horská záchranná služba, rodinný batôžkový ples organizuje miestna farnosť a nakoniec sa v obci koná aj detský maškarný ples. To že je obec vyhľadávanou turistickou lokalitou má vplyv aj na jej spoločenský život. Počas hlavnej letnej a zimnej sezóny sa konajú moderné tanečné zábavy alebo zábavy s ľudovou hudbou v reštauráciách, ubytovacích zariadeniach aj lyžiarskych strediskách.¹⁶

¹⁶ <https://zuberec.sk/category/podujatia-a-akcie/>

3.3.4 Analýza tanca *prostá*

Žiadna z nasledujúcich analyzovaných videonahrávok nevznikla počas prirodzenej tanečnej príležitosti. V rámci tejto vzorky sú zaujímavé záznamy z roku 2004, v ktorých sú zachytené dve generácie v rovnakom čase a záznam z tanečnej súťaže, v ktorom sa tanec dostáva do úplne iného kontextu.

Pri analýze tanca som čerpala z piatich nasledujúcich záznamov:

1. Slovenské ľudové tance. Ústav hudobnej vedy SAV. Bratislava: štúdio populárno-vedeckých a náučných filmov, 1952. Polhora-Goralská trojka.
2. Zem spieva. Československá televízia. Archív NOC. Bratislava. 1966. Hudobno-tanečný seriál: Gorali.
3. Ľudové tance slovenských regiónov. Ústav hudobnej vedy SAV. Bratislava. 2004. Dokumentárny film. Podnázov: Ľudové tance Oravy. Prostá, staršia generácia.
4. Ľudové tance slovenských regiónov. Ústav hudobnej vedy SAV. Bratislava. 2004. Dokumentárny film. Podnázov: Ľudové tance Oravy. Prostá, mladšia generácia.
5. Šaffova ostroha. Záznam celoslovenské kolo, 2019. Vranov nad Topľou. Archív NOC. Bratislava. Prostá.

Okrem audiovizuálnych materiálov máme k dispozícii dva opisy tanca. Autor prvého opisu je Richard Janoštín, rodák zo Zuberca, etnológ a riaditeľ Múzea Oravskej dediny. Bol iniciátorom obnovenia folklórnej skupiny. Venoval sa výskumu ľudovej hudby a piesní a mal tak šancu zachytiť posledných žijúcich nositeľov tradícií.

Bolo obvyklé, že mládenec, ktorý sa vybral tancovať, prstom ukázal na dievča, ktoré týmto spôsobom vyzval k tancu. Tanečník predstúpil pred muzikantov a predspieval určitú pieseň, ktorú potom muzikanti, v rýchlejšom tempe, hrali k tancu. U väčšiny týchto piesní sa uplatňuje princíp voľnej nôty, preto melódiu spevák pri predspievaní podložil ľubovoľným štvorveršovým textom, často s humorným obsahom.

Párový tanec „prostá“ bol krútivého charakteru, kde tanečník či tanečníčka po predspievaní úvodnej piesne, držiac sa za ruky, najprv otočení oproti sebe, mierne

podupávali alebo podľa zdatnosti tanečníkov zacifrovali jednoduché tanečné prvky a potom sa spoločne točili dokola. Točili sa doprava aj doľava.

Na tanečnej zábave sa obvykle predspievala jedna, dve výnimočne viac slôh. Muzikanti po viacnásobnom odohraní predspievanej melódie, často prechádzali v rovnakom tempe k ďalšej melódii, čo umožnilo udržiavať tanec v dlhších časových, hudobných kolách. Naopak množstvo veršov sa k jednému nápevu predspevovalo na svadbe (Janoštin 2006: 35 – 36).

Druhý opis tanca pochádza od Stanislava Dúžeka, vychádzajúci z rozsiahleho terénneho výskumu v rôznych obciach na Slovensku.

Na severe Slovenska v oravských dedinách sú krúživé tance choreograficky jednoduché. V princípe sa tu strieda „rozkazovanie“ tancujúcich a lokálne obmeny vrtkého krútenia sa párov. Nekrúživé motívy sú zriedkavejšie. (Dúžek - Garaj 2001: 150).

Dupavo – krúživá prostá zo Zuberca (Tvrdošín) má obdobnú formu ako suchana zo Sihelného: mužské alebo ženské predspevy bez sprievodu hudby striedajú dvojnásobné dlhé krúživé pasáže sprevádzané hudbou v svižnom tempe ($\text{♩} = 174$). Od prechádzajúceho tanca (19.) sa odlišuje tým, že páry v čelnom postavení a čardášovom držaní zvyčajne na začiatku hudbou zopakovaného nápevu a pri zmene smeru krútenia zatancujú niekoľko trojdupový motív, a to podľa vôle tancujúcich alebo počas prvej časti sprievodnej melódie. Pri každom trojdupe tanečník v nepárnom takte na prvú dobu preskočí vpred, v párnym takte vzad; jeho partnerka súčasne sním, ale naopak. Potom nasleduje krútenie v polobočnom čardášovom držaní; začínajú vnútornými nohami a s pružným perovaním váhou. Na začiatku nasledujúcej melódie opäť nasledujú trojdupy, potom krútenie zvyčajne v opačnom smere, nato opäť spev, atď.. (Dúžek - Garaj 2001: 153).

Tabuľka k tancu *prostá* zo Zuberca

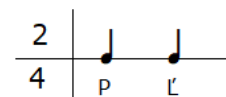
	Názov	Rok	Interpreti	Takt	Predspev	Uvedenie do tancia	Držanie	Motívy	Ďalšie tanečné prejavy	Pohyb v priestore
Záznam 1	Brezovický Prostá	1952 Slovenské ľudové tance	2 tanečné páry (1 muž a 1 žena)	$\frac{2}{4}$	Predspev muža a roztancovanie.	Po predspeve sa pripojí žena bez viditeľného vyzvania do tancia.	A D C1 C2	a, b, c, e	Gestá rúk	1 3
Záznam 2		1966 Zem spieva (Bratislava)	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	$\frac{2}{4}$	Predspev sa strieda s tanečnými časťami. Prvý a druhý je predspev muža. Žena odpovedá po tanečnej časti predspevom jednej slohy.	Po predspeve sa pripojí žena bez viditeľného vyzvania do tancia. Tanec začína točením.	A A1 C1 C2 D	a, b, d, g	Gestá rúk	1 2
Záznam 3	Prostá	2004 Ľudové tance slovenských regiónov (Zuberec)	2 tanečné páry (1 muž a 1 žena) Staršia generácia	$\frac{2}{4}$	Predspev sa strieda s tanečnými časťami. Prvé spievajú ženy spolu, potom nasleduje tanec a opäť predspev žien. Následne dva krát predspevuje muž.	Po predspeve začína tanec bez viditeľného vyzvania do tancia. Tanec začína točením.	A D	a, b, g	Gestá rúk	1 2
Záznam 4	Prostá	2004 Ľudové tance slovenských regiónov (Zuberec)	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena) Stredná generácia	$\frac{2}{4}$	Predspev sa strieda s tanečnými časťami. Predspevuje muž.	Tanečnica už stojí pri ňom, takže bez vyzvania. Tanec začína motívom f a točením.	B C D	b, f	Gestá rúk, pokriky	1 3
Záznam 5	Prostá	2019 Šaffova ostroha (Vranov nad Topľou)	1 tanečný pár (1 muž a 1 žena)	$\frac{2}{4}$	Predspev sa strieda s tanečnými časťami. Prvý je predspev muža a vyzvanie gestom do tancia. Žena odpovedá po tanečnej časti predspevom jednej slohy. Po tanečnej časti nasleduje spoločný predspev muža a ženy.	Privolanie ženy a roztancovanie motívom e.	A A1 B C C2 D	a, b, c, d, e, f, g	Výskanie, gestá rúk, pokriky	1 2 3 4

Legenda k párovému držaniu a pohybu v priestore na strane 27 – 28.

Legenda k tancu *prostá* zo Zuberca

1. Motív *krok a*

- Točenie v páre (m, ž)
- Rovnomerné bežkanie v točení (ž)

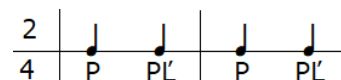


1 takt- 2 motívy

1= 1/4

2. Motív *zoskok b*

- Rýchle točenie v páre (m, ž)



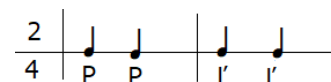
1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 1/4 + 1/4

3. Motív *poskok c*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)



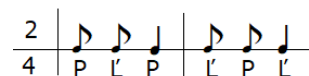
1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 1/4 + 1/4

4. Motív *premenný (Brezovická) d*

- Cifrovanie v samostatnom postavení (m)



2 takt- 1 motív

1= 4/4

1= 2/8 + 1/4 + 2/8 + 1/4

5. Motív *hop šup e*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)



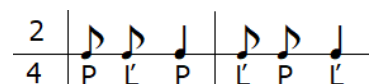
2 takt- 1 motív

1= 4/4

1= 2/4 + 2/4

6. Motív *trojdup f*

- Cifrovanie v párovom držaní (m, ž)
- Cifrovanie v samostatnom postavení (m, ž)



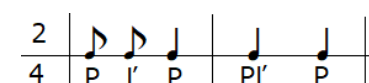
1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 2/8 + 1/4

7. Motív *podup g*

- Cifrovanie v samostatnom postavení (ž)



2 takty- 1 motív

1= 4/4

1= 2/8 + 1/4 + 1/4 + 1/4

Z analyzovaných záznamov vyplýva že *prostá* je párový krúťivý tanec starého štýlu v živom tempe, v ktorom sa strieda predspev, točenie váhou okolo spoločnej osi a v malej miere cifrovanie partnerov. Hudobný doprovod tvorí najčastejšie kapela v zložení 3 až 5 muzikantov: prvé husle, druhé husle, husľová kontra a basička. Väčšina piesní k tomuto tancu je v 2/4 takte, zriedkavo v 4/4. Veľmi často sa využíva princíp voľnej nôty¹⁷.

Na všetkých videozáznamoch sa *prostá* tancuje v zmiešanom páre tzn. muž a žena. Môžem teda dedukovať, že aj napriek vysokému vystáhovalectvu si tanec zachoval pôvodné zloženie interpretov. Ženy sa často vytancovali počas tanečných prestávok v kolesách, a tak nevznikla potreba nahradiť tanečný pár v neprítomnosti muža za ženský.

Rovnako ako v *krucenej* tvorí predspev v tanci významnú rolu. Predspevujúci/a väčšinou spieva celú slohu piesne, po ktorej nasleduje dlhšia tanečná časť, pričom tempo predspevu je pomalšie ako samotný tanec. Predspev je v *prostej* forma akéhosi dialógu medzi tanečnými partnermi alebo tanečnými párami. Dôraz sa kladie na obsah piesne, ktorý je často aktuálny a prispôsobený na konkrétnu situáciu. Jednu pieseň je možné rozložiť na viacero predspevov a úloha

¹⁷Pod týmto pojmom sa rozumie melódia, obvykle známa u určitej skupiny ľudí, do ktorej sa vkladá verš podľa vymedzeného počtu hlások. V tomto prípade sa verš rovnakého počtu hlások môže spievať na hocijakú melódiu alebo naopak – na jednu melódiu sa môže spievať množstvo rôznych textov (Janoštín 2006: 30).

predspevujúceho sa môže striedať. Spievať môžu muži ale aj ženy. Ich prejav pôsobí veľmi nenásilne a prirodzene. Na dvoch záznamoch z piatich ženy nepredspevujú, pričom ide o záznam z roku 1952 a záznam strednej generácie z roku 2004. Je možné, že predspev ženy na prvom zázname chýba z dôvodu limitovanej dĺžky záznamu alebo filmárskeho zámeru. V druhom spomínanom zázname sú interpretmi členovia a členky Fsk, ktorí sa už daný tanec nenaučili od prechádzajúcej generácie, ale v rámci výučby vo Fsk.

Na zázname zhotovenom v rovnakom roku a rovnakej výskumnej akcii, sa u staršej generácii predspev žien objavuje. Tento príklad môže odzrkadľovať premenu postavenia muža a ženy v spoločnosti v tom zmysle, že generácia narodená v prvej polovici 20. storočia (teda tá, ktorá zažila vlnu vystáhovalectva) má potrebu poukázať na vyrovnané postavenie. Naopak, stredná generácia žijúca v období socializmu a postsocializmu, kedy sa mení spôsob obživy a ekonomického zabezpečenia, nepoukazuje špeciálnym spôsobom na rolu muža a ženy. Zároveň je potrebné vnímať mladšie záznamy aj v kontexte folklórneho hnutia. Druhým zaujímavým úkazom je spoločný predspev páru. Ten sa vyskytoval iba na jednom zo záznamov, pričom išlo o súťažné vystúpenie.

K predspevu sa viažu aj ďalšie tanečné prejavy. V *prostej* ide hlavne o výrazne gestá rúk mužov aj žien a u novších videozáznamoch o mužské pokriky a ženské výskanie. Gestá horných končatín sú v tomto prípade výrazným štýlotvorným prvkom a nemajú ďalšiu skrytú funkciu.¹⁸ Hlasové prejavy umocňujú emocionálny zážitok z tanca.

V tanci sledujem viacero typov držania a postavenia. Na štyroch z piatich záznamoch sa vyskytuje samostatné postavenie bez držania, pričom je muž aj žena počas predspevu čelom k hudobníkom. Menej časté je samostatné postavenie tanečníkov počas cifrovania. V dvoch najmladších tanečných variantoch je prítomné otvorené bočné držanie, v ktorom tanečníci stoja vedľa seba, vnútornou stranou bokov, obaja čelom k muzikantom. Žena má jednu ruku voľne pri tele, druhú ruku na mužovom ramene. Muž má jednu ruku voľne pri tele, druhú ruku na páse ženy. Ide o postavenie počas predspevu. Uzatvorené bočné držanie je využitie počas točenia okolo spoločnej osi. Tento typ držania je využitý na všetkých

¹⁸ Okrem štruktúry tanca je dôležité sledovať štýlotvorné znaky, ktoré hrajú podstatnú rolu pri interpretácii ľudového tanca. Patria medzi ne napríklad tanečné motívy a ich prevedenie, teda dynamika pohybu, akcenty, správne držanie tela, energia vynaložená pri pohybe, práca s ťažiskom tela a podobne (Marišler 2017: 49).

analyzovaných záznamoch. Muž a žena sú rovnakými bokmi postavení vedľa seba (podľa smeru točenia pravými alebo ľavými). Pri točení doľava má muž ľavú ruku pod pravou pazuchou až lopatkou ženy zdola. Pravú ruku má na lopatke ženy položenú z hora. Žena má ľavú ruku pod pravou pazuchou až lopatkou muža. Pravú ruku má položenú na ramene až pod ramenom z hora. Pri točení doprava sa partneri prechytia. Uzatvorené držanie čelné pri trojdupoch je opäť prítomné iba v dvoch mladších videozáznamoch. Muž a žena stoja čelom oproti sebe. Muž drží ženu zdola v oblasti lopatiek až pod lopatkami. Žena drží muža z hora za ramená, alebo šiju v závislosti na výškovom rozdiel tanečníkov. Zaujímavým je čelné držanie na dlhé ruky, ktoré umožňuje variabilnejší pohyb v priestore. Muž a žena sa drží sa dlane oproti sebe. Tu je zaujímavé, že v najstaršom zázname muž drží ženu nad dlaňami. To sa dá vysvetliť dvojako. Mohlo ísť o funkčnosť držania, keďže má muž tým pádom lepšiu možnosť viesť partnerku, alebo mohlo ísť o prejav určitej nadradenosti muža. Posledným je čelné držanie za jednu ruku krížom, tzn. Muž drží pravou rukou pravú ruku ženy (a naopak).

Motivická štruktúra pozorovaných tancov je rozdielna. Každý analyzovaný variant sa mierne líši. Hlbšou tanečnou analýzou by sme mohli podrobnejšie sledovať premenu tanečných motívov, no v tejto práci neuplatňujem všetky postupy tanečnej analýzy. Jednotným motívom vyskytujúcim sa na všetkých záznamoch je motív *zoskok*, ktorý využíva muž aj žena pri točení v páre. V rámci párového točenia môže žena využívať aj najnákladnejší motív *krok*, v ktorom rovnomerne a pravidelné bežká, zatiaľ čo muž využíva *zoskok*. Ďalším spoločným motívom je *poskok*. Ten slúži v podstate ako ozdoba a je možné vo využití pri roztočení partnerky v držaní za jednu ruku krížom. Z poskoku vychádza aj nasledujúci spoločný motív *hop šup*. Partneri ho tancujú v čelnom držaní za dlhé ruky alebo krížom za jednu ruku. Zaujímavý je motív *trojdup*, ktorý sa nachádza iba v dvoch najmladších variantoch. Zároveň je spomínaný v opise tanca od Dúžeka (2001). Prvý zadupe muž a následne mu *trojdupom* odpovedá žena. S týmto motívom sa môže pár mierne premiestňovať v priestore. Na záver prichádzajú motívy ktoré majú muž a žena rozdielne. Mužský motív *premenný* je v podstate sólovým mužským tancom *brezovická*. Tento motív je v rámci prostej použitý v zázname z tanečnej súťaže. Ženskou ozdobou je *podup* so zaujímavým rytmom. Je viditeľný na troch videozáznamoch.

V rámci tanca prevažuje točenie okolo spoločnej osi v párovom držaní na jednom mieste. S predspevom súvisí účelový nepravidelný pohyb v priestore. Väčšinou sa

týka jednotlivca, teda buď pred muzikantov predstúpi muž alebo žena. V dvoch najmladších záznamoch predstupuje pár pred hudbu v otvorenom bočnom držaní. V samostatnom postavení tanečníkov nemusí ísť iba o predspev, dva tanečné páry využili toto postavenie aj pri cifrovaní, pričom v jednom prípade stoja na jednom mieste oproti sebe, v druhom prípade sa pohybujú v pôdoryse kruhu. Zaujímavo využívajú tanečníci priestor v čelnom držaní za jednu ruku krížom. Tanečník môže zrýchliť rotáciu, pričom sa v tom momente stáva osou a tanečnica okolo neha bežká. S týmto pohybom sa môžu ľubovoľne premiestňovať v závislosti na tanečné kompetencie.

Tanec *prostá* sme v rámci možností mohli sledovať v rozmedzí 67 rokov, počas ktorých prešiel viditeľnou zmenou. Motívy sa na jednu stranu inovujú, a na druhú stranu selektujú (vytrácajú). Motívická štruktúra tanca zároveň ovplyvňuje možnosti párového držania aj práce v priestore.

Prostá zanikla vo svojom prirodzenom prostredí relatívne skoro (okolo 50. rokov 20. storočia). Nahradili ju modernejšie folklorizované tance. Opäť ožíva až v prostredí folklórneho hnutia. Vzhľadom k tomu že neexistovala priama nadväznosť na nositeľov tradícií, tanec bol skonštruovaný vedúcim Fsk podľa vlastnej predstavy, dostupných informácií a podľa tanečných schopností členov skupiny. Posledným záznamom sa dostávame do úplne iného kontextu tanca, v ktorom sa snažia tanečníci preukázať schopnosť lokálnej tanečnej kultúry, a v rámci jej reprezentácie na tanečnej súťaži podať čo najlepší obraz o danom tanci.

V *prostej* sa naprieč generáciami ukazuje premena vnímania muža a ženy v ľudovom tanci. Život v náročnom horskom prostredí a neľahkých spoločensko-historických podmienkach viedol k súdržnosti celej komunity a hlavne partnerských vzťahov. Muž a žena boli na seba odkázaní a to sa prejavovalo aj vo vyváženom tanečnom prejave. Čím sa blížime viac k súčasnosti, tým viac je tanec a prejav ovplyvnený folklórnym hnutím. Zmenili sa životné podmienky aj spôsob ekonomického zaistenia. Tanec sa vytráca zo svojho prirodzeného prostredia a samotní interpreti nemajú potrebu tancom niečo signifikovať.

3.3.5 Autoetnografia tanca *prostá*

V roku 2019 som sa s novým partnerom prihlásila na Šaffovu ostrohu s *prostou* zo Zuberca. Tento krát bola motivácia na účasti úplne iná. Pred tým ako som spoznala svojho súčasného partnera, som toho veľa o Zuberci nevedela. Avšak po pár návštevách mi úplne učaroval. Ide o rázovitú obec so špecifickým hudobným prejavom. Keď som sa však pýtala ako sa tam tancuje, prípadne tancovalo, dostala som pre mňa neuspokojivú odpoveď. Mojou motiváciou bolo zrekonštruovať tanec, zviditeľniť ho a zároveň si nájsť spoločnú partnerskú aktivitu.

Dostala som nápad, spracovať tanec znova podľa všetkých možných dostupných materiálov. Keď sme s tým začali, nemala som vôbec tušenie, či vlastne niečo nájdeme. Dodnes si pamätám na reakciu partnerovho otca, celoživotného folkloristu a etnológa „Prostú? A čo tam chcete tancovať?“ Ja som však bola odhodlaná a nabudená do práce s novým materiálom, a tešila som sa, že prispejeme k obnoveniu takmer zabudnutého tanca.

Aj napriek tomu, že partner je Zuberčan, neznamenal to, že má túto tanečnú kompetenciu. Vychádzal z iného prostredia, nebol členom folklórnych súborov, vystupoval v rámci programov so svojou rodinou v Múzeu oravskej dediny. Inklinoval hlavne k oblasti Hornej Oravy (Suchá Hora, Hladovka) a neskôr aj k poľskému regiónu Podhalie. Ja som sa sebou mala rozdielnu tanečnú dráhu. S touto súťažou však už skúsenosť mal, taktiež z roku 2016 kedy súťažil s Goralským tancom.

Našli sme štyri záznamy, ktoré sme rozobrali rovnakým ako predchádzajúci *čardáš*. Tanečný prejav zo všetkých záznamov však nebol jednotný. Súviselo to s veľkým časovým rozdielom vytvorenia tanečného záznamu a s pokročilým vekom interpretov. My sme si na základe záznamov vytvorili štruktúru tanca, vyvodili sme si aké motívy má obsahovať, ktoré z nich sú v prevahe a pod. Rovnako sme si skúšali na tréningoch improvizovať, ale tým že to bol neobjavený tanec, chceli sme, aby sme nič na súťaži nevynechali a preto sme si stanovili čo budeme počas ktorej piesne ukazovať (aj napriek tomu, že v porovnaní z *čardášom* je to oveľa jednoduchší tanec).

Naše skúšky sa niesli vo veľmi pohodovej atmosfére. Obaja sme boli nadšení z nového nápadu. Partner hlavne kvôli tomu, že išlo o tanec z jeho rodnej obce, a ja z toho, že ide o nepoznaný materiál. V tomto roku bol povinný tanec v kategórii A *Goralský* zo Suchej Hory. Ten má partner v malíčku, takže ma ho doučoval. Avšak

v tomto tanci je párové točenie iba krátke vyvrcholenie tanca, preto mu chýbali iné tanečné skúsenosti, ktoré som ho zase doučovala ja.

V tanci sme chceli použiť mužský predspev a ženský predspev ako odpoveď, ďalej sme zaradili viacero typov párového držania aj točenia, a motívy podľa videozáznamov. Okrem toho sme však využili aj ženský predspev a súčasné dospievanie slohy. Išlo o praktický zámer, keďže začiatok piesne by partner neodspieval, začala som ju ja. Pieseň vyznela krásne vo viachlase aj s muzikantmi. Išlo však o našu invenciu ktorú sme nemali podloženú zo žiadneho záznamu.

Nasledoval výber piesni. To mal na starosti hlavne partner, keďže je prioritne muzikant. K dispozícii sme mali veľkú zbierku piesni, ktoré zapísal jeho otec pri štúdiu na vysokej škole. Taktiež sme sa ale snažili vystavať piesne v logickom gradujúcom dramaturgickom slede. Ako milý príklad mi nedá nespomenúť ako podľa mňa funguje stále živá piesňová tradícia. Obyvatelia Zuberca sú známy tým, že si dokážu vymýšľať nové a nové texty, často ich aktualizovali na danú konkrétnu situáciu. Zobrala som si z toho príklad. Vybrali sme pieseň, ktorá sa nám veľmi hodila ako úvod tanca. Avšak, nepáčili sa mi jej slová: Hej za hory horičky, hej zašli mne ovečky. Hej choď mi milá po ne, hej mňa bolia nožičky. Žena tanečníkovi odpovedá : Hej ja ti po ne nejdem, hej bo tvoja nebudem. Hej na teba šuhajko, hej nikdy nezabudnem. Ja som si slová pre súťaž upravila: Hej ja ti po ne pôjdem, hej keď ja tvoja budem.

V rámci odevu sme si vyberali medzi variantom z 19. storočia a druhým z 1. polovice 20. storočia. Opäť sme sa priklonili k odevu, ktorý mali aj samotní interpreti na zázname. Tento tanec prezentujeme v rámci programov aj v Múzeu oravskej dediny v Zuberco.

Našou motiváciou sa súťaže zúčastniť bolo aj hodnotenie poroty. Prostá zo Zuberca nie je veľmi známy tanec a my sme sa tešili na komentáre odbornej poroty, ktoré by nás mohli posunúť. Počas hodnotiaceho seminára krajského kola sme riešili prevažne povinný *Goralský* tanec, na ktorý majú mnohí vyhranené názory. Bohužiaľ sme sa k *prostej* takmer nedostali kvôli časovej tiesni. Jedna z pripomienok sa týkala tanečnej obuvi a druhá sa týkala ženského prejavu. Jedna z porotkýň nesúhlasila s mojím výskaním a využívaním gest rúk.

Počas celoslovenského kola sme sa dozvedeli, že sme urobili posun od krajského. Umiestnili sa v striebornom pásme. Na zlaté pásmo to nebolo, pretože tam podľa slov niektorých porotcov „niečo“ chýbalo. Bohužiaľ sa nevedeli vyjadriť čo. Zmienili

sa umelom dojme zo spoločného predspevu, kedy sme sa pred muzikantov postavili v tanečnom páre a spev začala žena. To sme po vzhliadnutí záznamu museli uznať aj my sami, že táto časť pôsobila veľmi strojene a nacvičene.

Počas krajského kola, náš tanec doprevádzala partnerova rodina, keďže sú všetci muzikanti. Na celoslovenskom kole tomu tak nebolo, pretože všetkým súťažným párom hrala jedna kapela. Našou nevýhodou však bolo, že išlo o nie tak známy repertoár a muzikanti v ňom, podľa môjho názoru, na rozdiel od iných regiónov neboli úplne doma. Z toho vychádzala aj naša mierna neistota v udržaní tempa a pod.

Ešte by som sa v súvislosti s *prostou* a Zubercom rada zmienila o ďalšom tanečnom kontexte. Zuberčania sú hrdí na svoju tradíciu, na rôzne podujatia chodia v ľudovom odeve (ktorí osobne vlastnia a šijú si ich podľa starých predlôh), poznajú hudobno-spevný repertoár. K najväčšiemu podujatiu v Zuberici patri Podroháčske folklórne slávnosti, v rámci ktorých sa tam každý rok vyučuje škola tanca. Organizátori vedeli o tom, že sme sa zúčastnili súťaže a preto nás pozvali aj na výučbu tanca.

Zrazu došlo k zaujímavému stretu. Po festivale boli rôzne nespokojné ohlasy Zuberčanov, ktorí sa cítili byť pobúrení tým ako tanec prezentujeme, že oni ho takto netancujú a nevedia tancovať a v očiach ostatných účastníkov školy tanca vyzerali ako neznalci vlastnej tanečnej tradície. Nebolo by to až tak zaujímavé, ak by tejto situácii nepredchádzala ponuka, naučiť aspoň členov folklórnej skupiny zaujímavejšiu podobu konkrétneho tanca. Samozrejme sa musím zmieniť aj tom, že k nespokojnosti prispelo to, že ja „Popradčanka“ učím v Zuberici ich tance (hlavne v mladšej generácii dievčat).

3.4 Obrtak z Oravskej Polhory

3.4.1 Všeobecný prehľad

Oravská Polhora je najsevernejšia obec na Slovensku, ktorá susedí s poľskými hranicami. Nachádza sa v Žilinskom kraji, v okrese Námestovo. Leží sa v nadmorskej výške 699 metrov a jej rozloha je 8 452 ha. Obec sa zaraďuje do sústavy vonkajších Karpát, je obklopená pohorím Oravské Beskydy a patrí do komplexu horského masívu Babej Hory a Pilska. Cez Oravskú Polhoru preteká Polhoranka, ktorá ústí do Vodnej nádrže Orava (Huba-Kurincová 1990: 8 - 9). V sčítaní obyvateľstva z roku 2011 mala obec 3 794 obyvateľov.

V obci sídli od roku 1996 Cech slovenských gajdošov, ktorý každoročne organizuje medzinárodný festival Gajdovačka. Zaujímavý je aj fakt, že gajdy a gajdošská kultúra je od roku 2015 zapísaná na Zoznam nehmotného kultúrneho dedičstva UNESCO. V roku 2017 vznikla Gajdošská hudba Beskyd, prezentujúca hudobno-spevné tradície beskydských goralov. Okrem toho pôsobí v obci Fsk Polhoranka.

3.4.2 História obce

Na historický a hospodársky vývoj Oravskej stolice mala najvýznamnejší vplyv jej poloha v horskom prostredí. Stolica sa na rozdiel od iných vyvíjala pomalšie. Pre rozvoj bola podstatná obchodná cesta ktorá viedla popri rieke Polhoranka až do Poľska. Územie ktoré sa nachádza pri hraniciach s Poľskom, bolo osídlené ako posledné. V roku 1558 v tejto oblasti vzniklo na valaskom práve 24 osád a medzi nimi aj Oravská Polhora. Z písomných prameňov sa dozvedáme, že sa spočiatku používalo len pomenovanie Polhora, v 19. storočí Árva Polhora a od roku 1948 Oravská Polhora (Huba 1989: 23).

V 17. storočí obec zasiahlo niekoľko povstaní, ktoré mali devastačné následky na výstavbe, majetku ale aj obyvateľstve. Obyvatelia sa živili hlavne poľnohospodárskou činnosťou, ktorá kvôli zlým prírodným podmienkam až tak neprosperovala. Ďalej prácou s drevom a chovom dobytky (Huba 1989, Huba-Kurincová 1990).

Za poklesom osídlenia v 18. storočí môžeme hľadať ľadovec, ktorý zničil úrodu a mal za následok hromadný útek obyvateľstva z tohto regiónu. Okrem neho zasiahli obec aj epidémie. Dôsledkom snahy ochrániť ľud pred chorobou bolo prerušenie a zamedzenie stykov s obyvateľmi iných krajov, obchodov, sezónnej práce čo všetko

zhoršovalo životné podmienky. Priaznivý vplyv mala naopak vláda Márie Terézie a reforma Jozefa II. o zrušení poddanstva (Huba 1989, Huba- Kurincová 1990). V druhej polovici 19. storočia sa pod vplyvom extrémne nepriaznivej situácie rozširuje vysťahovalectvo do Ameriky, prípadne Kanady. *V USA sa po skončení Občianskej vojny, v ktorej zvíťazil priemyselný Sever, prudko rozvíjal priemysel a Amerika potrebovala veľké množstvo nových pracovných síl. Preto sa majitelia baní v roku 1877 rozhodli, že aj na Slovensko pošlú agentov, aby verbovali robotníkov pre banský a oceliarsky priemysel v USA. Amerika poskytovala pracovné príležitosti aj pre nekvalifikovaných robotníkov a zárobok bol v porovnaní s Uhorskom niekoľkonásobne vyšší. V rokoch 1875 až 1914 emigrovalo do Spojených štátov viac ako 650 000 Slovákov* (Laššuth 2017).

Aj napriek tomu že sa I. svetová vojna neodohrávala priamo na území Oravskej Polhory, výrazne ovplyvnila ďalší vývoj obce: *Väčšina chlapov bola na fronte, tí úspešnejší v Amerike, všetko zostalo na pleciach žien. Tie nestíhali, na konci boli ľudia natoľko frustrovaní, že keď prišli prvé zvesti o konci vojny, túto svoju frustráciu si začali vybiť na ľuďoch, ktorých pokladali za strojcov svojho trápenia – notároch, žandároch, úradníkoch, bohatších občanoch, ktorí cez vojnu netrpeli tak ako oni, teda krčmároch či statkároch.* (Majeriková-Molitoris 2018).

Od konca roku 1918 cítia obyvatelia vplyv a nátlak maďarizácie. V obci je zničená budova školy, kúpeľov aj zariadenie parnej píly. Hlavným zamestnaním pretrváva aj v týchto rokoch poľnohospodárska oblasť a kvôli neúrodnej pôde aj práca s drevom, od ktorej záviselo aj postavenie obyvateľov obce. V roku 1919-1920 vzniká v drevárskom priemysle konjunktúra a zvýšený dopyt po dreve, ktorý neovplyvnila ani hospodárska kríza v rokoch 1921-1923. Problém bol jedine s odbytom píleného materiálu a neskôršie zastavenie parnej píly v bývalom okrese Námestovo (Huba 1989: 32, 50).

Hospodárska kríza sa odrazila až neskôr pozastavením vysťahovalectva a sezónnych prác v zahraničí. Kríza postupne dopadla aj na práce s drevom a koncom roku 1931 sa činnosť zastavila. Nasledovalo hromadné prepúšťanie. V dôsledku toho bolo nedostatok zárobkov, stravy a vysoká úmrtnosť detí. Situácia bola zúfala a veľa rodín žilo bez základných životných potrieb. S obmedzenou ťažbou dreva sa začína až o tri roky neskôr (Huba 1989: 52-54).

II. svetová vojna opäť ťažko zasiahlo hraničné územie. Aj Oravská Polhora sa stalo miestom odboja a bojov s Nemcami. Okrem vyhasnutých životov došlo k veľkej

majetkovej strate. Orava bolo územie súvisle poškodené vojnou. Cez toto územie prechádzalo veľa židov, utečencov zo zajateckých táborov, či politicky prenasledované osoby. Niektorí z nich sa pridávali k partizánom. Počet partizánskych oddielov sa v horách zvyšoval v roku 1944. Vzdelanie a kultúra sa úplne pozastavila s odsunom učiteľov (Huba, 1989: 57 - 61).

Po vojne sa opravovali mosty, budovali sa telefónne vedenia. Od roku 1946 bola zavedená autobusová doprava, čím skončila izolácia obyvateľstva. V 1947 bola postavená budova kultúrneho domu. Najväčší prelom nastal v roku 1948, ktorý symbolizoval nástup pracujúceho ľudu. Celkový charakter regiónu ovplyvnila industrializácia, kolektivizácia, mechanizácia poľnohospodárstva. Elektrifikácia obce sa uskutočnila v roku 1957. Na rozvoj obce malo veľký vplyv založenie JRD (Huba, 1989: 61-65).

Nasledujúce obdobie obec prosperuje. Vzniká väčšia zamestnanosť, tým pádom vzrastá aj životná úroveň. Pribúdajú rodinné domy, rozrastá sa obyvateľstvo, rozvíja sa samospráva obce. Situáciu však zmenili udalosti v roku 1989: *Veľmi je dôležité spomenúť zmenu, s ktorou sa začali ľudia stretávať od roku 1989, a to je nezamestnanosť. V tomto období veľa žien, mužov a mládeže stratilo svoju prácu, nakoľko dochádza k útlmu vo výrobe v závodoch. Ľudia, ktorí stratili prácu sú povinní sa evidovať na Úrade práce [...]. Významnú úlohu začína plniť sektor súkromných podnikateľov v oblasti stavebníctva, stolárstva, [...]* (Tarčáková, kronika obce).

3.4.3 Tanečné príležitosti v obci

Informácie o tanečných príležitostiach dopĺňam poznatkami z krátko terénneho výskumu uskutočneného v roku 2016. Tanečné príležitosti môžu byť spojené s rodinným alebo kalendárnym obradovým cyklom.

Ku rodinným obyčajom kde hral a stále hrá tanec dôležitú úlohu patrí svadba: *Na zábavu sa prenajímal väčší dom, alebo sa šlo do krčmy. Tejto tanečnej zábavy sa mali právo zúčastniť aj všetci ostatní nepozvaní obyvatelia obce. Bolo bežné že sem chodila mládež z celej dediny, a aj mnohí starší (najmä ženy) aspoň sa pozrieť – „ svadba bola pre všetkých“* (Huba 1989: 83). Svadby sa v obci konajú aj v súčasnosti len s rozdielom, že ide o pohostenie pre uzatvorenú spoločnosť a nevzniká tak príležitosť pre celé spoločenstvo obce. Okrem svadby sa v súčasnosti tanec viaže aj k väčším oslavám jubileí v kruhu rodiny.

Tradičné tanečné zábavy sa viažu hlavne ku kalendárnemu cyklu. V zimnom období ide o Katarínsku zábavu zvyčajne najbližší piatok od 25.11. Býva to posledná zábava pred začatím adventu. V Oravskej Polhore prebiehala v minulosti tradičná zábava, o ktorej sa hovorilo „*Katarína, muziku zapiera*“ (Huba 1989: 87). Táto tanečná príležitosť pre širokú verejnosť v obci zanikla. Jediné podujatie tohto typu organizuje základná škola pre svojich žiakov a učiteľov od roku 2012. Mládež na Katarínsku zábavu, ktorá je v podobe modernej diskotéky dochádza do Námestova.

Chronologicky nasleduje Štefanská zábava, ktorá sa koná počas adventu. V obci Oravská Polhora bol advent spojený s chodením po spievaní s hviezdou a s chodením s betlehemom. Mládenci za obchôdzky dostali výslužku, za ktorú usporiadali štefanskú zábavu. Táto podoba tradičnej zábavy tiež zanikla a nahradila ju moderná tanečná zábava s dídžejom. Okrem toho organizuje Štefan párty pre svojich žiakov aj základná škola. Koná sa v telocvični a je určená pre 1. aj 2. stupeň. Mládež rovnako ako pri Katarínskej zábave navštevuje väčšie mestá a podniky, kde sa organizujú diskotéky. Zimné obdobie uzatvára moderná Silvestrovská tanečná zábava.

V minulosti sa konali tradičné zábavy aj počas fašiangov, tie v obci taktiež zanikli. Staršou formou tejto zábavy malo byť samostatné stretnutie žien v jednom z domov, kde skákali na vysoký ľan, hajdukovali a pili (Huba 1989: 99).

Ďalšia tanečná príležitosť vzniká pri stavaní alebo váľaní májov. V monografii sa dozvedáme že: *V Polhore sa máje stavajú potichu, t. j. nerobili sa muziky* (Huba 1989: 100). Od roku 2015 organizoval majáles penzión Hrubjak. Súčasťou býva aj kultúrny program v podaní interpretov ľudové tanca alebo spevu. Ide väčšinou o kolektívy z okolia Oravskej Polhory napríklad zo Sihelného. Okrem živej ľudovej hudby hrá aj dídžej. Ide o udalosť, kedy sa stretáva celé spoločenstvo danej lokality.

Špeciálnou kategóriou sú plesy. Ide o kultúrno-spoločenskú udalosť, vyššiu formu tanečnej zábavy. Plesy môžu organizovať rôzne spolky, združenia alebo aj aktívni jednotlivci. V obci sa koná Obecný ples, Polhorský ples pre mladých, Poľovnícky a Hasičský ples.

3.4.4 Analýza tanca *obrtak*

Tanec som sledovala na siedmych záznamoch ktoré vznikli v rámci filmovania či výskumu. Nejde teda o materiál, v ktorom sa zachytáva tanec v jeho prirodzenom prostredí a kontexte.

Čerpala som zo záznamov:

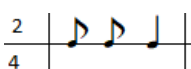
1. Slovenské ľudové tance. Ústav hudobnej vedy SAV. Bratislava: štúdio populárno-vedeckých a náučných filmov, 1952. Polhora-Goralská trojka.
2. Zem spieva. Československá televízia. Archív NOC. Bratislava. 1966. Hudobno-tanečný seriál: Gorali.
3. Píšťalôčka moja. Dokumentárny film. 1972.
4. Klenotnica ľudovej hudby. 1975: Oravská Polhora.
5. Ľudové tance slovenských regiónov. Ústav hudobnej vedy SAV. Bratislava. 2004. Dokumentárny film. Podnázov: Ľudové tance Oravy. Vobertok.
6. Terénny výskum. 2016. Oravská Polhora.
7. Tanečný záznam bez pasportizácie. Archív KMF, Košice.

Okrem zmienených videozáznamov nachádzame opis tanca aj v publikácii Ľudové tance na Slovensku od Cyrila Zálešáka. Podľa neho je obrtak: [...] *sedliacky tanec, pozostávajúci z jednoduchého rýchleho krútenia*. (Zálešák 1964: 131).

Do tanca tu od nepamäti hrá iba gajdošská muzika. Je to gajdoš a huslista, prípadne dvaja, ktorí hrajú melódiu – jeden z nich tercuje: kontráša ani basistu tu nepoznajú. Tempo tanečných piesní je ♩ = asi 140, o smyku v kontrách a base nemožno hovoriť (harmonický podklad tvorí jednotvárny zvuk „huku“ na gajdách).

Rýchlu krútenú bočnú v polobočnom držaní pod pazuchami obyčajne predchádza pomalšie krútenie v tom istom držaní (na každú dobu krok – začínajúci vnútornou nohou), ktoré trvá iba 2 - 3 takty. Potom sa hneď prechádza do rýchlej krútenej (na každú osminu krok- začať tak isto vnútornou nohou). Kroky na vnútornej nohe sa robia dôrazne, s malým poklesom – niekedy sú to skoro podupy; kroky vonkajšou nohou sú skôr prísuny, robené silným, dôrazne zakončeným suchnutím nohy po zemi (od toho názov Šustana). Niekedy sa tancujúci namiesto držania pod

pazuchami držia vzájomne za lakte. Pomerne často striedajú pravostrannú krútenú s ľavostrannou. Po zastavení pri zmene používajú obyčajne niekoľko taktov

jednokročku v čelnom držaní. Občas si pritom aj zadupú v rytme $\frac{2}{4}$ |  | Ako odpočinkovú figúru používajú buď jednokročku alebo pomalší spôsob krútenia, opísaný vpredu, alebo niekedy sa krútia ešte pomalšími prísunovými krokmi (na jeden takt krok na druhý prísun). Pritom tancujúci každý došľap dva razy vyperujú (Zálešák 1964: 132).

Tabuľka k tancu *obrtak* z Oravskej Polhory

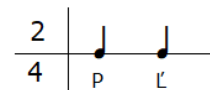
Záznam	Názov	Rok	Interpreti	Takt	Predspev	Uvedenie do tancia	Držanie	Motivy	Ďalšie tanečné prejavy	Pohyb v priestore
Záznam 1	Goraliská trojka	1952 Slovenské ľudové tance	3 ženy 2 ženy a 1 muž	2 4	Ženy spolu pred muzikou predspevujú celú slohu.	Po predspeve roztočenie v páre. Muž sa pridal až do točenia.	B F	a, c, e	Výskanie	1
Záznam 2		1966 Zem spieva	2 tanečné páry (1 muž a 1 žena)	2 4	Striedanie predspevu tanečných párov počas celej ukážky. V jednom páre spieva muž, v druhom žena.	Po predspeve roztočenie v páre.	B C D	a, b, c, e, f	Výskanie, gestá rúk, potlesky, podupy	1 2
Záznam 3		1972 Píšťalôčka moja	2 tanečné páry (1 muž a 1 žena)	2 4	Samostatný predspev ženy, následne predspev muža a roztancovanie.	Po predspeve roztočenie v páre.	B D E	a, b, c, d, e	Gestá rúk, pokriky, hvízdanie	1 2
Záznam 4		1975 Klenotnica ľudovej hudby	2 tanečné páry (1 muž a 1 žena)	2 4	Samostatný predspev ženy, následne predspev muža a roztancovanie.	Po predspeve roztočenie v páre.	A D	a, b, c	Gestá rúk	1
Záznam 5	Vobrtok	2004 Ľudové tance slovenských regiónov	5 tanečných párov (1 muž a 1 žena)	2 4	Striedanie predspevu mužov v tanečných pároch počas celej ukážky.	Po predspeve roztočenie v páre.	B C D	a, b, c, d, e, f	Výskanie, gestá rúk, podupy	1
Záznam 6		2016 Terénny výskum	1 tanečný pár (2 ženy)	2 4	Predspev ženy.	Po predspeve roztočenie v páre.	A D	a, b, c, e	Výskanie, gestá rúk, potlesky	1
Záznam 7			3 tanečné páry (1 muž a 1 žena)				D C	b, d, c	Vábenie tanečných partnerov	1 3

Legenda k párovému držaniu a pohybu v priestore na strane 27 – 28.

Legenda k tancu *obrtať* z Oravskej Polhory

1. Motív *krok a*

-
- Nástup do točenia (m, ž)
- Rovnomerné bežkanie v točení (ž)



1 takt- 2 motív

1= 1/4

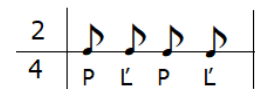
2. Motív *prísuný b*

- Rýchle točenie v páre (m, ž)

1 takt- 2 motív

1= 1/4

1= 1/8 + 1/8



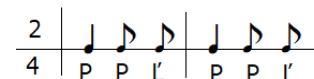
3. Motív *poskočný c*

- Ozdoba v točení (m)

1 takt- 1 motív

1= 2/4

1= 2/8 + 1/4



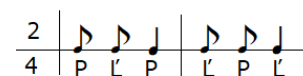
4. Motív *premenný d*

- Cifrovanie v samostatnom postavení (m)

2 takt- 1 motív

1= 4/4

1= 2/8 + 1/4 + 2/8 + 1/4



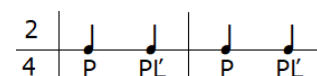
5. Motív *zoskok e*

- Točenie v párovom držaní (m, ž)
- Ozdoba v točení v párovom držaní (m)

1 takt- 1 motív

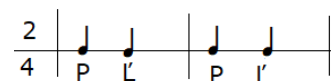
1= 2/4

1= 1/4 + 1/4



6. Motív *jednokročka f*

- Pohyb v priestore (m, ž)
- Oddychový motív (m, ž)



1 takt= 1 motív

1= 2/4

1= 1/4 + 1/4

Posledným skúmaným tancom je *obrtak*. Ide o párový krúživý tanec starého štýlu v živom tempe, v ktorom sa strieda predspev s točením okolo spoločnej osi. Hudobný doprovod tvorí najčastejšie dvojica muzikantov v zložení gajdoša a huslistu, neskôr už aj s basičkou¹⁹ a husľovou kontrou. Väčšina piesní je v 2/4 takte a spievané sú v goralskom nárečí.

Aj napriek tomu, že sa *obrtak* tancuje hlavne v zmiešanom páre tzn. muž a žena, nie je úplne vylúčené ho tancovať aj v kolese (Zálešák 1964: 132). Tento variant je zobrazený iba na jednom zo siedmich záznamov, pričom ide o záznam najstarší a tancujú na ňom dve ženy a jeden muž. V tomto prípade ja zaujímavé, že videonahrávka začína spevom troch žien a s príchodom muža sa jedna žena z tanca odpája. Tu vzniká otázka, či je v kolese dôležitá určitá genderová vyváženosť (ako napr. v tomto prípade je vyvážené zloženie dve ženy a jeden muž, nevyvážené tri ženy a jeden muž), alebo išlo iba o filmársky zámer.

Zo všetkých záznamov vyplýva silná väzba medzi hudobníkmi, tanečníkmi a tanečnicami. Predspev tvorí dôležitú časť tanca. Predspevujúci/a spieva väčšinou celú slohu piesne, po ktorej nasleduje rovnako dlhá tanečná časť v rovnakom tempe. Pokiaľ tancuje viacero párov v predspevoch sa väčšinou striedajú. Veľmi zaujímavým javom je tu predspev žien. Ten je prítomný na piatich záznamoch zo siedmich, z toho na jednom zázname tancujú dve ženy. Pred hudobníkmi pôsobia veľmi suverénne a absencia negatívnej reakcie mužov či hudobníkov nasvedčuje tomu, že ide o prijatú súčasť tanečného prejavu v danej lokalite. Práve naopak mám dojem, že muž necháva žene miesto pre svoj prejav.

S predspevom sa spájajú výrazné gestá rúk u mužov aj žien. Pravdepodobne ide o súvislosť s hudobným zoskupením gajdoša a huslistu, ktoré neposkytuje

¹⁹ Basička je druh kontrabasu.

tanečníkom/ciam tak výrazne udávanie tempa ako hra basistu, ktorý udáva ťažkú dobu. V podstate tanečníci/e veľmi nenásilne riadia celý priebeh a tempo tanca. Často spev doprevádzajú aj rytmickými potleskami či výskaním.

Počas tanca sa využíva viacero typov držania. Najčastejšie ide o otvorené bočné držanie pri predspeve. Muž a žena (alebo ženy) stoja vedľa seba vnútornou stranou bokov, obaja čelom k muzikantom. Žena má jednu ruku voľne pri tele, druhú ruku na mužovom ramene. Muž má jednu ruku voľne pri tele, druhú ruku na páse ženy. V niektorých prípadoch, hlavne pokiaľ išlo o prvý predspev v tanci, stoja tanečníci/e bez držania. Ďalej využívajú uzatvorené držanie bočné v točení. Muž a žena má rovnaké boky vedľa seba (podľa smeru točenia pravé alebo ľavé). Pri točení doľava má muž ľavú ruku pod pravou pazuchou až lopatkou ženy zdola. Pravú ruku má na lopatke ženy položenú z hora. Žena má ľavú ruku pod pravou pazuchou až lopatkou muža. Pravú ruku má položenú na ramene až pod ramenom z hora. Pri točení doprava sa partneri zrkadlovo prechytia. Pri tomto držaní sa na seba partneri vôbec nepozerajú. Uzatvorené čelné držanie využívajú v oddychovej časti. Tanečníci stoja čelom oproti sebe, pričom muž drží ženu zdola v oblasti lopatiek až pod lopatkami. Žena drží muža z hora za ramená, alebo šiju. Na jednej nahrávke som zaznamenala aj valčíkové držanie, pri ktorom partneri stoja čelom k sebe. Muž drží pravou rukou lopatku ženy zdola. Ľavú ruku má vystretú do strany, dlaň smeruje na hor a drží pravú ruku ženy. Žena má pravú ruku polo-vystretú do strany, dlaň smeruje dolu k mužovej. Ľavú ruku má položenú na mužovom ramene alebo lopatke z hora.

Motivicky má tanec jednoduchšie zloženie. Základným motívom je *krok*, ktorý je využívaný ako nástup do točenia a v prípade ženy aj motív v točení. V tanci prevažuje motív *prísunný*, ktorý používajú v točení obaja partneri. Často ide o naozaj veľmi rýchle točenie, ktoré si vyžaduje rovnováhu oboch v páre. Ako ozdobu v točení využíva muž *poskok* alebo *zoskok* pokiaľ ide o točenie prísunným motívom alebo je motív *zoskok* využívaný oboma partnermi v točení. Ďalším mužským motívom je *premenný*, ktorý je využívaný počas predspevu. Počas oddychovej časti alebo počas premiestňovania pred hudobníkov, obaja v páre využívajú *jednokročku*.

Počas priebehu tanca nezaznamenávam výrazné pohyby v priestore. Prioritou je rotácia okolo spoločnej osi partnerov na mieste. Pohyb v priestore vzniká iba za účelom predspevu, teda keď sa tanečný pár snaží priblížiť pred hudobníkov. Ojedinelú prácu v priestore som zaznamenala na nahrávke, ku ktorej nemám

bližšiu pasportizáciu, teda jej neviem určiť konkrétny rok vzniku, no predpokladám, že by mohlo ísť o medzivojnové obdobie. Starší tanečný pár sa počas točenia náhle pustí, každý je v priestore chvíľu sám a následne sa opäť chytia do rýchleho točenia.

Je zaujímavé sledovať *obrtak* v rozmedzí 64 rokov. Tanec v podstate neprešiel výraznejšou štrukturálnou alebo motivickou zmenou. Otázkou ostáva, prečo je aj na zázname v roku 2004 zachytená iba staršia generácia, prečo sa stredná či mladšia generácia nezúčastnila natáčania, a či by daný tanec vedeli zatancovať. To by sa dalo doplniť terénnym výskumom, ktorý nebolo možné uskutočniť.

Život v Oravskej Polhore bol kvôli horským prírodným podmienkam veľmi náročný. Obyvatelia kvôli neúrodnej pôde a chudobe využívali možnosť pracovnej migrácie, hlavne do Ameriky a Kanady. Neprítomnosť mužov spôsobila zvýšenú záťaž na ženy, ktoré museli zastať aj mužské práce. To sa prejavilo ich emancipáciou a v tanečnej kultúre prostredníctvom suverénneho prejavu. Zo všetkých analyzovaných záznamov je predspev žien v *obrtaku* unikátny.

4 Ľudové tance z rodového aspektu

V tejto kapitole sa venujem porovnaniu analyzovaných tancov, zo zreteľom na rolu muža a ženy. Sledujem, akým spôsobom sa v tanečnom prejave odrážajú rodové roly, socio-kultúrny kontext a fenomén vystahovalectva. Snažím sa prostredníctvom úvah priniesť možnosti interpretácie symbolického jednanja. Nejde však o vedecky podložené zistenia a nemenné pravdy, ale o interpretácie poučeného autora, vychádzajúce z vlastnej tanečnej kompetencie a znalosti kultúrno-historického kontextu sledovaných tancov. Je dôležité zdôrazniť, že tanec nikdy nejestvuje sám o sebe, vždy je súčasťou väčšieho celku. Slúži ako neverbálny spôsob komunikácie a zároveň ako identifikačný znak so svojou symbolickou hodnotou.

Pri interpretácii dát vychádzam z metodologických otázok: kto tancuje, čo, ako a najdôležitejšie prečo tancuje. Otázkami kedy, kde a za akých okolností môžem získané informácie doplniť.

4.1 Interpreti

Prvou a najzakladanejšou otázkou je, kto tancuje. Vek, pohlavie, stavba tela ale aj zamestnanie môže ovplyvniť celkový charakter tanca. V rámci uvedených záznamov som videla interpretov v rôznom vekovom zložení, predpokladám približne od 15 - 20 do 70 - 80.

V každom analyzovanom tanci okrem *obrtaku*, boli v rámci videonahrávok zastúpené tri generácie, čo umožnilo sledovať premenu tanca v priebehu niekoľkých desaťročí. Je otázne prečo práve v Oravskej Polhore nebola zachytená aj mladšia generácia, no predpokladám že *obrtak* už táto generácia neovládala. S najväčšou pravdepodobnosťou ho vytlačili novšie tance ako valčík, polka, tango atď. V Zuberici²⁰ aj v Raslaviciach²¹ pôsobia folklórne skupiny, ktoré vedome

²⁰ Je zaujímavé, že v súčasnosti využíva Podroháčska folklórna skupina na vystúpeniach hlavne tanec Zajačí. Skupina ho obnovila za účelom poukázať na archaické hudobné zoskupenie gajdoša a huslistu ktoré k tomuto tancu hralo. Zároveň ide tanec (v porovnaní s *prostou*) relatívne jednoduchý bez párového držania a točenia okolo spoločnej osi. Preto ho môžu tancovať aj menej zdatní tanečníci. Zatiaľ čo Zajačí som videla Zuberčanov tancovať aj mimo javiskovej scény (Katarínska zábava, Ples horskej záchranej služby), prostú iba v rámci vystúpenia.

²¹ Folklórna skupina v Raslaviciach začala svoju činnosť už v roku 1931a neprerušila ju až do súčasnosti.

udržiavajú tanec prípadne ho znova oživujú. Na záznamoch čardášu z Pozdišoviec sú síce zastúpené 3 generácie, ide však o výskum z roku 1987. Ak by bol záznam točený v roku 2006 ako v Oravskej Polhore, je veľmi pravdepodobné že by tanec nebol na nahrávaní viac generačne zastúpený. Folklórna skupina v Pozdišovciach²² pôsobí od roku 1982, no zameriava sa skôr na hudobnú a spevnú prezentáciu.

V súčasnosti sme svedkami akejsi rodovej uniformizácie tanečného repertoáru. Príčinou je podľa nášho názoru skutočnosť, že funkcia tanca ako exkluzívneho prostriedku a príležitosti bližšieho spoločenského i fyzického kontaktu medzi mužom a ženou stratila význam – úzke nielen sociálne, ale i fyzické kontakty sú tolerované, spoločenská kontrola komunity sa v urbánnom i dedinskom prostredí vytratila a zmenili sa i normy správania a etiketa (Babčáková 2015: 137).

V rámci zloženia interpretov je dôležité zmieniť sa, že až na dva príklady, išlo vždy o zmiešaný pár tzn. muž a žena. Je zaujímavé, že aj napriek vysokému vystáhovalstvu a rukovaniu mužov vo všetkých skúmaných obciach sa zachovalo toto párové zloženie, a nepretavilo sa do prípadného tancovania v ženskom páre (minimálne na vybraných archívnych záznamoch). To môže naopak vypovedať o potrebe potvrdzovania rodových roly v konkrétnej spoločnosti.

Zaujímavá je aj otázka partnerských vzťahov. K viacerým analyzovaným záznamom sú k dispozícii údaje o interpretoch, kde sa často dozvedáme o tom že tanečníci sú v manželia. To svedčí o tom, že tanec je naozaj intímna záležitosť. V minulosti bolo tancovanie na tanečných zábavách sledované, kontrolované a opakované tancovanie toho istého páru utvrdzovalo partnerský vzťah.

4.2 Rozkazovanie a predspev

Tanec najčastejšie začína rozkázaním alebo predspevom tanečníka, výnimočne tanečnice. Vzhľadom na vokálno-inštrumentálnu povahu krúživých tancov na Slovensku hrá predspev významnú rolu. Spev je špecifickou formou komunikácie medzi tanečníkmi a hudobníkmi ale aj medzi samotnými tanečnými partnermi. Odráža sa v ňom silná väzba medzi tanečnou a hudobnou zložkou.

²² Prvý folklórny súbor vznikol v Pozdišovciach už v roku 1966. Dva roky na to však ukončil svoju činnosť. V roku 1982 vznikla Folklórna skupina Harčare. V roku 1991 sa skupina rozdelila na mužskú spevácku skupiny a ženskú spevácku skupinu (Urban 2015: 144).

Rozkázanie piesne alebo tanca bol znak určitej prestíže. Jednak muzikanti nezahrali každému mládencovi, musel mať v spoločensťve určité postavenie. Okrem iného to bola platená služba, ktorú si nemohol dovoliť každý. Rozkazovanie je závislé od repertoáru. Mužský repertoár má omnoho viac zastúpené sólové tance (čo súvisí hlavne so staršou vrstvou tancov odzemkov ale aj tradíciou verbovania). Medzi rozkazovanie patrí aj predspev piesne. Ženský repertoár sa zvyčajne obmedzuje na kruhové tance. Tie sa však tancovali počas prestávok a väčšinou bez inštrumentálneho sprievodu. *To, že sa ženské koleso tancovalo počas prestávky, je iba ďalším dôkazom aký význam mali počas zábavy ženské tance. Okrem nich žena participovala aj v párových tancoch, tu však bola závislá od toho, či ju mládenec pozve do tanca* (Sládečková 2017: 34).

Predspev bol prítomný vo všetkých analyzovaných tancoch okrem *čardášu* z Pozdišoviec. To pravdepodobne súvisí vplyvom tancov nového štýlu²³, v ktorých prevláda hlavne inštrumentálny sprievod. Tanečník (nikdy nie žena) si seabedome rozkáže rôznymi frázami alebo pokrikmi, a hudobníci následne určujú pieseň alebo ich poradie. Tento jav môže mať dva vysvetlenia. Tanečníci a hudobníci sa v danej komunite poznajú natoľko, že primáš vie, akú pieseň má komu zahrať. Druhým vysvetlením by mohlo byť to, že nie je tak podstatné o akú pieseň ide, ale o to, aby muzikant udržal rytmus a tempo hral tanečníkom „pod nohy“, a dokázal reagovať na pohyby a signály tanečníka. To že je *čardáš* z Pozdišoviec bez predspevu môže súvisieť aj s jeho výrazným dynamickým charakterom a vysokou mierou improvizácie, ktorou vzniká určitý tok (flow). Práve predspev by mohol nejakým spôsobom prerušiť.

Na všetkých ďalších záznamoch *krucenej, prostej a obrtaku* je predspev prítomný zakaždým. Môže byť v rovnakom tempe ako nasledujúce tancovanie (*obrtak, krucena*) alebo môže byť spev pomalší ako samotný tanec (*prostá*). Predspev v rovnakom tempe vytvára rovnako ako v *čardáši* tok (flow), pretože sa tanec zmenou tempa neprerušuje. Predspev v *prostej* by mohol byť pomalší z dôvodu, že sa v rámci spevu kladie dôraz na jeho obsahovú stránku. Texty si často tanečníci vymýšľajú a dopĺňajú podľa aktuálnej situácie.

Zaujímavým javom v Oravskej Polhore a Zuberici je predspev žien. V rámci *obrtaku* si môžu začať pieseň ako prvé, v *prostej* ide hlavne o odpoveď mužovi.

²³ Starý a nový štýl párových krúživých tancov objasňujem na s. 4.

Ide o naozaj špecifický jav, ktorý sa v ľudových tancoch na Slovensku vyskytuje úplne minimálne.

Práve v týchto dvoch prípadoch by mohlo ísť o zaujímavé premietnutie rodových rolí do tanečnej kultúry. Vystárhovalctvo a naozaj ťažké životné podmienky znamenali pre ženy zvýšenú záťaž. V neprítomnosti muža musela žena prevziať zodpovednosť za hospodárstvo aj starostlivosť o rodinu. Aj napriek obrovskej vzdialenosti boli na seba partneri odkázaní. Muž pracoval v zámorí a posielal domov peniaze, žena splácala pôžičky a následne stavala dom. To znamená, že žena čakala na peniaze, pričom manažovala výstavbu domu a muž zarábal v zámorí peniaze a po návrate domov, ho čakal nový dom. Teda, obaja partneri na sebe boli závislí.

Zaujímavé je (a potvrdili to aj porovnávacie výskumy iných kultúr), že dlhodobým a vzdialeným pobytom muža mimo rodiny status ženy v spoločenstve rastie. Na Slovensku manželky príslušníkov takých zamestnaní, ako boli drotári, drenážnici, a iní sezónni pracovní migranti, boli nútené pri zvýšených nárokoch starostlivosti o rodinu „emancipovať“, samy živiť rodinu a riadiť jej členov. Aj mimo regiónov s pracovnou migráciou mužov sa stretávame s tým, že isté indikátory vyššieho statusu mužov sú v prvej polovici nášho storočia príznačné i pre ženy (disponovanie rodinnými príjmami, delenie jedla, najmä mäsa pri rodinnom stolovaní a pod.) (Škovierová 2004: 203).

Ďalším faktorom ovplyvňujúci tanečnú kultúru sú práve prírodné podmienky, náročná fyzická práca a vplyv horského prostredia, ktorý často ostáva zachovaný v podvedomí, či kultúrnej pamäti (Melin 2012: 37 – 40).

V rámci predspevu som vysledovala ešte jeden zaujímavý jav, a to stereotypizáciu rodových rolí. Zatiaľ čo starší tanečníci v Raslaviciach mali sebavedomý a prirodzený prejav vtelený (embodiment), najmladšia generácia predhráva svoju rolu muža výraznými gestami, mimikou ale aj hlasovým prejavom. Celkový dojem a privolanie do tanca pôsobí umelo. Folklorná skupina v Raslaviciach je veľmi aktívna v rámci folklórneho hnutia, čo ma aj značný vplyv na konečnú podobu tanca.

Je zaujímavé sledovať, akým spôsobom tanečníci/e narábajú so svojom telom na to aby interpretovali konkrétny tanec. Aj malé detaily ako dynamika a formulácia pohybu môže o niečom vypovedať. *Je dôležité aby sme videli, ako myšlienky a činy ľudí vytvárajú a interpretujú tanečnú kultúru* (Youngerman 1975: 120).

Vo všetkých analyzovaných krúživých tancoch, pre ktoré je typický improvizatívny charakter som sa stretla s vytváraním sérií, ktoré by sme mohli nazvať suitami. Anca Giurchescu a Eva Kröschlová rozoznávajú vo svojej analýze tanečnej formy tanečné suity a cykly. Suity vznikajú na princípe zoskupovania. Cyklus je väčší štrukturálny útvar, ktorý vzniká ustáleným poradím suít (Giurchescu, Kröschlová 2007: 35).

Suity v tomto prípade nie sú vytvárané zoskupovaním, ale na princípe reťazenia, čo znamená, že formálne jednotky sú usporiadané v lineárnej postupnosti, a nie v hierarchickej, ako je tomu v princípe zoskupovania. Takýto princíp nie je v príspevku autoriek opísaný. Práve neprerušovaný a dlhší tanečný prejav uvádza interpretov do stavu toku (flow).

4. 3 Uvedenie do tanca

Uvedenie sa skladá spravidla z dvoch častí a to z privolanie partnerky a následného roztancovania. V tejto časti tanca sa zreteľne odzrkadľujú rodové roly a spoločenský kontext. Niektoré z archívnych záznamov zachytávajú až začiatok tanca, bez pozvania či privolania, prípadne už tanečníci pri speve stoja vedľa seba. Na viacerých je však pozvanie viditeľné. Tanečníci staršej generácie (prípadne mladšej, pokiaľ ide o staršie záznamy), používajú najčastejšie gesto ruky, zvolanie mena alebo niekedy stačí aj očný kontakt. Vždy ide výhradne o aktivitu muža, na žiadnom zázname do tanca neprivoláva žena. O určitej morálke svedčí aj to, že dievka nemohla odmietnuť pozvanie do tanca.²⁴

Muž predstúpi pred muzikantov, rozkáže si prípadne zaspievať, až následne privoláva partnerku. Na prvý pohľad sa to môže javiť ako nadradené jednanie. Na druhú stranu by to mohlo signifikovať aj určitú starostlivosť muža o ženu. Tanečné zábavy sa kedysi odohrávali v dome alebo krčme, kde bol priestor stiesnený a pred kapelou o to viac. Muž vytvorí tanečný priestor, až následne do neho vstupuje žena. Môže to vyjadrovať aj určitý rešpekt a zdvorilosť voči žene. Stredné a mladšie generácie predstupujú pred hudobníkov aj so ženou. Na tomto príklade môžem vidieť odraz mestskej kultúry druhej polovice 20. storočia. Predviesť ženu pred hudbu, prípadne ju osobne požiadať o tanec sa stalo spoločenským

²⁴ Odmietnutie do tanca bolo sankcionované vyhodením zo zábavy. Dievka si urobila zlú povest' a chlapi ju už na ďalších zábavách do tanca nepozývali. Ak išlo o zlého tanečníka, dievka sa radšej tvárila že ho nevidí, prípadne pozerala do zeme.

pravidlom. Ak hovoríme o pozvaní do tanca, hovoríme o etikete správania sa na tanečných zábavách. Tá sa menila pod vplyvom kultúrno-spoločenskej situácii. *Po roku 1945 výmena a presídľovanie obyvateľstva, neskôr industrializácia a kolektivizácia poľnohospodárstva, pracovná migrácia obyvateľstva za pracovnými príležitosťami, ako aj častý styk dediny s mestom narušil staré spoločenské normy. Zanikli starou formou organizované príležitosti, začali sa poriadať moderne plesy, s pozvánkami* (Méryová 1990: 176).

Tieto informácie máme doložené aj z regiónu Zemplín. *Starou formou organizované tanečné zábavy sa postupne vytrácali a v 60. rokoch ich definitívne nahradili moderné zábavy s hudobným sprievodom big beatových kapiel. Zmena vo vývoji tanečných zábav nastala približne na prelome 70. a 80. rokov, keď sa aj v dedinskom prostredí rozšírili diskotéky, ktoré nahradili tanečné zábavy* (Kľučárová 2007: 78 - 79). S príchodom týchto moderných zábav sa uvoľňuje aj do vtedy prísna rodová stratifikácia. Mládež sa v priestoroch usádza podľa vrstovníckych skupín.

4.4. Držanie a postavenie v tanci

Na analyzovaných záznamoch bolo možné vidieť radu typov párového držania.²⁵ Každý typ držania poskytuje tanečníkom iné možnosti párovej komunikácie a manipulácie (vedenia). Krúživé tance si vyžadujú aktívnu spoluúčasť a spoluprácu v tanečnom páre. Miera možností vedenia môže vypovedať o postavenie muža a ženy v spoločnosti.

Veľmi zaujímavý je rozdiel medzi tancami, v ktorých je muž a žena po celý čas v držaní (*obrtač, krucena*) a tancami, v ktorých môžu tanečníci v samostatnom postavení vo väčšej alebo menšej miere cifrovať (*čardáš, prostá*). Samostatné postavenie môže vypovedať o vyrovnanjšom postavení oboch pohlaví v spoločnosti. Každý z páru má v momente samostatného postavenia príležitosť improvizácie podľa svojho uváženia. Treba však podotknúť, že to kedy nastane tanec bez párového držania, a ako dlho bude trvať, určuje tanečník.

V tancoch v ktorých k samostatnému postaveniu nedochádza je rozhodujúce či ide o držanie bočné alebo čelné. V rámci točenie okolo spoločnej osi veľmi často využívajú tanečníci bočné uzatvorené držanie. Dalo by sa povedať, že v tomto je

²⁵ Párové držanie každého tanca je opísané v 4. kapitole.

pozícia muža a ženy vyrovnaná. Niekedy môže muž zrýchľovať rotáciu ale tak, aby to žena ustála.

V oddychových pasážach a vo vedení v priestore sa využíva čelné držanie. Tu má muž väčšiu príležitosť so ženou narábať. V rámci tohto držania by som rada poukázala na premenu držania v *krucenej* z Raslavíc. V tanci sa uplatňuje vedenie po priestore, v ktorom muž dňami až zápästiami smeruje ženu. Ide o veľmi intímny prejav v ktorom musia byť tanečník aj tanečnica zohraní. Vyskytuje sa na najstarších záznamoch a u starších tanečníkov. Premena nastáva v tancovaní najmladšej generácie. Využívajú držanie, ktoré je nefunkčné v rámci tanečnej komunikácie. Ruky ženy sa nedotýkajú rúk muža, preto je takmer nemožné vysielat' alebo prijímať tanečné impulzy. Na tomto príklade môžem pozorovať vyššiu mieru prezentačnej roviny nad participačnou.

V niektorých okamihoch v ľudovom tanci muž nechytá ženu za dlane, ale za zápästia, prípadne nad zápästím. Tento prejav môže mať dva vysvetlenia. Ide o spôsob, ako muž prezentuje svoju nadradenosť alebo ide o funkčný prvok držania, ktorý umožňuje mužovi lepšie vysielat' impulzy.

Keď v prejave tanečného páru prevažuje participačná rovina je viditeľný proti-ťah. Či už v uzatvorenom bočnom držaní alebo pri cifrovaní za dlhé ruky. Vždy ide o tok energie, ktorá prúdi v tanečnom páre. Bez nej stráca prejav svoju esenciu.

4.5 Motívy

Keďže sú analyzované tance z rôznych regiónov aj ich motivická zložka sa výrazne odlišuje. Čo ale môžem z genderového pohľadu sledovať a porovnávať, je miera rozloženia motívov na mužské, ženské a spoločné.

Vo všetkých tancoch je pre muža aj ženu spoločný základný krok, v ktorom sa pár spoločne krúti. Muži môžu krútenie ozvláštniť poskokom alebo švihom nohy, čím často dochádza k zrýchleniu rotácie. Ak by však nebola tanečná partnerka zdatná, tieto ozdoby by neustála a tanečný pár by sa rozpadol. Preto môžeme predpokladať, že muž zrýchľuje rotáciu v prípade, ak sú taneční partneri v súhre.

Mimo krútenia v páre, v bikinetickom segmente tanca, má spravidla muž aj žena svoj balík motívov, ktoré striedajú tak, aby spoločne vytvárali súlad. Napríklad v čardáši z Pozdišoviec nemôže žena robiť zrážaný motív, kým muž robí výskok. V tom momente mu žena musí byť oporou. Takýchto príkladov by som mohla

uviezt' mnoho. Svedčí o veľmi intímnom vnímaní tanečníkov o ich vzájomnom rešpekte a súhre, predovšetkým preto, že ide o nonverbálny prejav.

Opäť môžeme sledovať premenu medzi staršou a mladšou generáciou. Zatiaľ, čo u starších tanečníkov muž a žena nevyužíva rovnaký motív v jednom okamihu, stredná a mladšia generácia takto tancuje častejšie. Okrem toho často motívy unifikujú čo svedčí o mestskom vplyve. Zaujímavým javom je aj preberanie mužských motívov ženami a pridávanie nových motívov do tanca. V tom sa opäť odráža vplyv folklorizmu a potrebe vytvárať efektnejší dojem z tanca.

4.6. Pohyb v priestore

V rámci krútvých párových tancov prevažuje v rámci priestoru točenie okolo spoločnej osi partnerov. V priestore sa presúvajú ak chcú predspevovať, prípadne sa môžu pohybovať aj v cifrovaní. Každopádne na žiadnom zázname nie sú viditeľné spoločné priestorové formácie viacerých tanečných párov.

Je viditeľné, že starší tanečníci, a tanečníci na starších záznamoch, oveľa citlivejšie vnímajú tanečný priestor a priestor medzi samotnými partnermi. Každý tanečný pár má svoj vlastný mikro-priestor, ktorý umožňuje vyššiu koncentráciu na seba samých. Pohyb v priestore riadi muž a žena ho nasleduje.

V novších typoch tancov, ktoré v tejto práci neanalyzujem, je forma dôležitá, pretože je nutné dodržiavať postavenie voči ostatným párom. V rámci krútvých tancov je dôležité iba to, aby tanečník alebo tanečnica počas svojho prejavu nikoho neudrela.

4.7 Ďalšie tanečné prejavy

Každý tanec obsahuje aj ďalšie prejavy ako napríklad gestá rúk, potlesky, výskanie, pískanie, podtočky, vytočky, ktoré dotvárajú jeho celkový charakter.

V niektorých prípadoch išlo o prejavy s ďalším hlbším významom ako napríklad gestá rúk v *obrtaku*, ktoré používajú na udávanie tempa pri hre gájd. Hlasové prejavy sú spravidla prejavom radosti prípadného zápalu v tanci. Okrem toho sú u najmladších generáciách spojené so stereotypmi z folklórneho hnutia. U hlasových prejavov som nepostrehla ďalší význam.

4.8. Zhrnutie

Aj napriek tomu že je tanec ťažšie zachytiteľný fenomén, môže práca s audiovizuálnymi prameňmi pri zvolení vhodných metód priniesť hodnotné zistenia. Z analyzovaných záznamov vyplýva, že sa rodové roly v tanečnom prejave utvrdzujú alebo vyvažujú v závislosti na prostredie a kultúrno-historické podmienky a spôsob ekonomického zaistenia. Z tanečného prejavu je možné vycítiť rôzne procesy a premeny spoločnosti (napr. industrializáciu, modernizáciu). Skrz pozorovanie je možné pochopiť vzťahy, hierarchické usporiadanie ale aj postavenie jednotlivca v komunite. Tanec je intímny prejav, ktorý odkrýva prostredníctvom symbolického jednania hlboké emócie. Pomocou semiotickej analýzy je možné pochopiť význam jednotlivých častí tanca a vzťahy medzi nimi.

Záver

Výskum rodových rolí v ľudovom tanci je téma veľmi aktuálna, avšak v našom prostredí doposiaľ nie je komplexne spracovaná. Vzhľadom k tomu, že rodové roly prezentujú predstavy o tom, ako sa má jedinec v spoločnosti správať, môže tanečný prejav muža a ženy odzrkadliť postavenie v konkrétnej spoločnosti, ale aj jeho premenu pod vplyvom ekonomických a politických zmien, či procesov ako modernizácia a globalizácia.

V mojej diplomovej práci som hľadala odpovede na to, ako ovplyvňuje prostredie, prírodné podmienky a kultúrno-historický kontext rodové roly, premietajúce sa do tanečného prejavu. Pokúsila som sa dešifrovať významy symbolického jednania v párových krúživých tancoch, a prostredníctvom úvah priniesť ich interpretácie. Nejde však o vedecky podložené zistenia a nemenné pravdy, ale o interpretácie poučeného autora, vychádzajúce z vlastnej tanečnej kompetencie a znalosti kultúrno-historického kontextu sledovaných tancov. Netreba opomenúť, že je dôležité vnímať moju pozíciu výskumníčky a rodovú subjektivitu, ktorá je súčasťou interpretácii skrytých významov.

V tejto diplomovej práci som sa využila metódy analýzy tanečnej formy a štrukturálnej analýzy tanca. Tieto metódy som nerozvinula v plnej miere, pracovala som s vybranými postupmi. Analýza nebola cieľom diplomovej práce ale nástrojom k pochopeniu vybraných javov. Tanec som prostredníctvom analýzy rozložila do motívov, ktoré som následne vnímala v tanečných frázach. Sledovala som väzby medzi jednotlivými motívami, frázami ale aj v kontexte ďalších tanečných prejavov. Tanec vnímam ako znakový systém, ktorý je zároveň aj prostriedkom nonverbálnej komunikácie, preto sa stáva vhodným materiálom semiotickej analýzy. Jej následné využitie preto poskytlo možnosti porozumenia súvislostí medzi sociálnou a tanečnou štruktúrou, z pohľadu rodových vzťahov. Limity semiotickej analýzy v tomto prípade vychádzajú z faktu, že ide o materiál zaznamenaný a nie živý tanečný prejav.

Mojou výskumnou vzorkou sa stali archívne pramene, teda videozáznamy vybraných párových ľudových tancov, z rôznych oblastí Slovenska (regióny Zemplín, Šariš a Orava). Vo všetkých prípadoch šlo o tance krúživé. V každom tanci a v časovom období sa rodové roly prejavovali rozdielne. Veľmi dôležitým prístupom bolo vnímanie vizuálnych prameňov v kontexte ich zhotovenia ale aj v súvislosti s rokom vzniku. Pracovala som s 23 troma nahrávkami z rôznych časových období od roku 1952 až po rok 2019. Išlo o záznamy ktoré vznikli v rámci

výskumných projektov, filmovej a dokumentárnej tvorby ale aj v rámci tanečnej súťaže. Súťažným vystúpeniam som sa venovala v samostatných podkapitolách, kde som prostredníctvom autoetnografického pozorovania a metódy elicitácie rozobrala kognitívny proces, postup prípravy, motivácie a reakcie mňa, partnera či porotcov.

Z analyzovaných záznamov vyplýva, že najrozhodujúcejšie faktory, ovplyvňujúce podobu tanečného prejavu muža a ženy, boli prírodne podmienky, ktoré ďalej súvisia so spôsobom obživy a ekonomického zaistenia. V horskom prostredí sa ukázala zvýšená záťaž na ženy, ktorá sa pretavila v expresívnejšom prejave počas tanca vo väčšej miere ako v úrodnejších nížinatých oblastiach. Tanec *prostá* a *obrtak* ukazuje aj skrze tanečný prejav vyrovnané postavenie muža a ženy v spoločnosti. Toto vyvážené postavenie môže súvisieť aj s faktom, že na seba boli partneri v ťažkých podmienkach odkázaní.

Veľkú stopu nie len na tanečnej kultúre zanechal fenomén vystáhovalectva, spustený práve nedostatkom možností zárobku a snahou zvýšiť svoju životnú úroveň. Vystáhovalectvo zasiahlo všetky štyri vybrané obce a zdá sa, že na Orave v najväčšej miere. Okrem toho tento fenomén svedčí o silnej väzbe k rodnej obci a príbuzným, pretože často by bolo jednoduchším riešením migrácia celej nukleárnej rodiny a začiatok nového života v inej krajine.

Zatiaľ čo v Zuberici a Oravskej Polhore sa rodové roly v tanci vyvažovali, v Raslaviciach a Pozdišovciach sa rola muža a ženy skrz tanec utvrdzovala. Z prvého dojmu *krucenej* a *čardášu* môže mať pozorovateľ dojem nadradeného postavenia muža, ktorý ale nie je celkom pravdivý. Po analýze je v tanci viditeľná aktívna spoluúčasť muža aj ženy, bez ktorej by tanec nadobudol úplne inú podobu.

Veľkou premenou prešla spoločnosť v období modernizácie, ktorá sa v tanci prejavuje unifikáciou tanečných motívov, preberaním mužských motívov ženami a pridávaním nových motívov, ktoré majú spraviť tanec efektnejším. Ďalej pozorujem aj vytrácanie tanečnej kompetencie (to súvisí pravdepodobne so zánikom tradičných tanečných príležitostí). V oblasti, kde je tanec kultivované udržiavaný činnosťou folklórnej skupiny je viditeľný vplyv scénického folklorizmu, ktorý sa ukazuje aj prostredníctvom stereotypizácii rodových rolí.

Úskalím tohto postupu je vyňatie tanca z jeho prirodzeného prostredia a pôvodného kontextu. Ideálnou možnosťou by bola práca so záznamami zhotovenými počas tanečnej zábavy, kde by tanečný prejav ani priebeh podujatia

nebol riadený. Je preto nevyhnutné vnímať audiovizuálne pramene kriticky a využiť viacero dostupných zdrojov. Využitie kombinácie niekoľkých metód analýz vytvorilo viacero možných úvah a interpretácii vybraných javov v tanečnom prejave. Vzhľadom k tomu, že vo väčšine prípadov nie je možné uskutočniť dodatočné rozhovory s tanečníkmi a tanečnicami z videozáznamov, ostávajú tieto myšlienky nepotvrdené ale ani nevyvrátené.

Diplomová práca dokazuje, že tanec je fenomén, ktorý môže mnoho napovedať o spoločnosti, štruktúre a vzájomných vzťahoch. Skrze tanec môžeme dešifrovať skryté významy a transformáciu spoločnosti. Keďže sa tejto téme v našom prostredí nikto systematicky nevenuje, je prínosom práce jej zameranie na genderové role a ľudový tanec zo Slovenska. Text môže byť odrazovým bodom pre ďalší výskum.

Pramene a literatúra

Literatúra

BALÁŽ, Stanislav a kol. *Raslavice: História a kultúra obce*. Košice: OZ Život je šanca. 2010. 390 s. ISBN 978-80-969686-4-9.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Preklad Josef Fulka. Praha: DOKOŘÁN, 2004. 170 s. Preložené z: *Mythologies*. ISBN 80-86569-73-X.

BEŇUŠKOVÁ, Zuzana a kol. *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. Bratislava: VEDA, 2005. 244 s. ISBN 80-224-0953-0.

BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom: feminizmus a podryvanie identity*. Preklad Juráňová Jana. Bratislava: Aspekt, 2014, 286 s. Preložené z: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. ISBN 9788081510281.

BUŽEKOVÁ, Tatiana. *Rod v antropológii*. Bratislava: STIMUL, 2018. 66 s. ISBN 978-80-8127-224-0.

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Preklad: Věra Dvořáková. Praha: Karolinum, 2000. 137 s. Preložené z *La domination masculine*. ISBN 80-7184-775-5.

CINGEROVÁ, Nina - MOTYKOVÁ, Katarína. *Úvod do diskurznej analýzy: Vysokoškolská učebnica*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave vo Vydavateľstve UK, 2017. 174 s. ISBN: 978-80-223-4385-5.

DÚŽEK, Stanislav. – GARAJ, Bernard. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV. 2001. 478 s. ISBN 80-968279-3-6.

HUBA, Peter a kol. *Oravská Polhora: Vlastivedná monografia*. Bratislava: Šport. 1989. 137 s. ISBN 80-7096-063-9.

KAEPPLER, Adrienne L. - DUNIN, Elsie Ivancich eds. *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007. 423 s. ISBN 978-963-05-8542-2.

LEŠČÁK, Milan. *Pramene k obyčajovej tradícii a sviatkovaniu na Slovensku na konci 20 . Storočia (1)*. Bratislava: Prebudená pieseň – združenie. 2005. 140 s. 80-88926-30-0.

LEŠČÁK, Milan. *Pramene k obyčajovej tradícii a sviatkovaniu na Slovensku na konci 20 . Storočia (2)*. Bratislava: Prebudená pieseň – združenie. 2006. 224 s. 80-88926-32-7.

MAČÁK, Ivan, ed. *Oravská Polhora: Podoby a kontexty hudby*. Bratislava: Krajské osvetové stredisko Banská Bystrica. 1990. 243 s.

Matysová, Cecília a kol. *Monografia obce Zuberec*. Zuberec. 2011. 543 s. ISBN 978-80-970689-5-0.

MOLNÁR, Martin a kol. *Pozdišovce*. Pozdišovce: Lojan EXEL PLUS. 2015. 208 s. ISBN 978-80-89508-17-4.

NOSÁL, Štefan. *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 359 s. ISBN 80-08-01819-4.

OAKLEYOVÁ, Ann. *Pohlaví, gender a spoločnosť*. Preklad Milena Poláčková, Martin Poláček. Praha: Portál, 2000. 176 s. Preložené z: *Sex, gender and society*. ISBN 80-7178-403-6.

ZÁLEŠÁK, Cyril. *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava : Osveta, 1964. 320 s.

ZÁLEŠÁK, Cyril. *Opisovanie ľudových tancov: Učebnica opisovania a čítania opisov ľudových tancov*. Martin: Osveta Martin, 1956. s.164.

Články a štúdie v zborníkoch a periodikách

BABČÁKOVÁ, Katarína. K tanečnej antropológii a ekológii vo folkloristickej praxi. O potrebe pedagogiky ľudového tanca v kontexte tradičnej kultúry. In: *Ľudový tanec, ako súčasť systému tradičnej ľudovej kultúry*. Zborník z príspevkov 1. medzinárodnej konferencie o súčasnom stave problematiky pedagogiky tradičného ľudového tanca, hľadanie východiskovej cesty. Levice: Regionálne osvetové stredisko v Leviciach. 2015, s. 111 – 144. ISBN 978-80-971280-6-7.

BUREŠOVÁ, Lucie. Výzkum tance: k problematice současných metod a přístupů. *Živá hudba*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. č. 4. s. 114 – 128. [online]. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/vyzkum-tance-k-problematice-soucasnych-metod-a-pristupu/> [24. 6. 2021].

FELFÖLDI, László. Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research. In: FISKVIK, Anne Margrete; BAKKA, Egil (eds.) *Dance knowledge – Dansekunnskap*. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings. Trondheim, 2002, s. 13-20. ISSN 0149-7677.

GIURCHESCU, Anca. La danse comme objet sémiotique. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, 1974, s. 165-174.

GIURCHESCU, Anca; KRÖSCHLOVÁ, Eva. Theory and Method of Dance Form Analysis. In: KAEPLER, Adrienne L.; IVANCICH Dunin, Elsie: *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó 2007, s. 21 – 52.

KAEPLER, Adrienne L. Method and Theory in analyzing Dance Structure with an Analysis Tongan Dance. In: KAEPLER, Adrienne L.; IVANCICH Dunin, Elsie: *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó 2007, s. 53 – 102.

GREMLICOVÁ, Dorota. Analýza tance jako tanečně teoretická disciplína. *Moodle-Analýza tance*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. [online]. Dostupné z: <https://moodle.amu.cz/course/view.php?id=317> [20. 6. 2021].

GREMLICOVÁ, Dorota. Pohled dovnitř tance. K životnímu jubileu Evy Kröschlové. *Živá hudba*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2016. č. 7. s. 169 – 171. [online]. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/pohled-dovnitř-tance-k-zivotnimu-jubileu-evy-kroschlove> [24. 6. 2021].

GREMLICOVÁ, Dorota. Zápis tance. In: STAVĚLOVÁ, Daniela; TRAXLER, Jiří; VEJVODA, Zdeněk (eds.). *Tanec: záznam analýza, pojmy*. Zborník z 2. etnochoreologického seminára. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 11 – 30. ISBN 80-85010-63-1.

JAKUBÍKOVÁ, Kornélia. *Etnologické prístupy a príspevky k štúdiu rodu*. In: DARULOVÁ, Jolana; KOŠTIALOVÁ, Katarína (eds.). *Sféry ženy*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied UMB v Banskej Bystrici, Sociologický ústav AVČR v Prahe, 2004. s. 24- 30. ISBN: 80-8055-999-6.

JAVORSKÁ, Dana. Postavenie ženy v tradičnej tanečnej kultúre na východnom Slovensku. In: DARULOVÁ, Jolana; KOŠTIALOVÁ, Katarína (eds.). *Sféry ženy*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied UMB v Banskej Bystrici, Sociologický ústav AVČR v Prahe, 2004. s. 230- 239. ISBN: 80-8055-999-6.

JELÍNKOVÁ, Zdenka. Systém slovního zápisu lidových tanců. In: STAVĚLOVÁ, Daniela; TRAXLER, Jiří; VEJVODA, Zdeněk (eds.). *Tanec: záznam analýza, pojmy*. Zborník z 2. etnochoreologického seminára. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 47 – 67. ISBN 80-85010-63-1.

KLUČÁROVÁ, Dana. Ženské tance a ich postavenie v tradičnej tanečnej kultúre na Zemplíne. *Etnologické rozpravy*. Bratislava: Ústav etnológie SAV. 2007. č. 2, s. 64 – 84. ISSN 1335-5074.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. Diskusní příspěvek k pojmům a taneční systematice. In: STAVĚLOVÁ, Daniela; TRAXLER, Jiří; VEJVODA, Zdeněk (eds.). *Tanec: záznam analýza, pojmy*. Zborník z 2. etnochoreologického seminára. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 149 – 155. ISBN 80-85010-63-1.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. Otázky strukturální analýzy tanečních forem. In: STAVĚLOVÁ, Daniela; TRAXLER, Jiří; VEJVODA, Zdeněk (eds.). *Tanec: záznam analýza, pojmy*. Zborník z 2. etnochoreologického seminára. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 139 – 148. ISBN 80-85010-63-1.

MARIŠLER, Stanislav. Požiadavky kladené na profesionálneho interpreta ľudového tanca. In: ANDREJCOVÁ FERUSOVÁ, Zuzana; LISZKAYOVÁ, Ivica (eds.). *Tradiície v inovatívnych procesoch v tanečnom umení a vo vzdelávaní: Tanečný kongres – Tanec.SK 2017 a odborné sympóziá*. Bratislava: VŠMU v Bratislave, Centrum výskumu HTF. 2017, s. 46-64.

MÉRYOVÁ, Margita. Veková a sociálna diferenciácia lokálneho spoločenstva (Na príklade tanečného života). *Slovenský národopis*. Bratislava: Národopisný ústav SAV. 1990, č. 38, s. 173 – 180. ISSN 1335-1303.

NAHACHEWSKY, Andriy. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*. Cambridge: Congress on Research in Dance. 1995. roč. 27, č. 1, s. 1 - 15.

STAVĚLOVÁ, Daniela. Jak se dnes v Čechách tancuje. Otázky taneční antropologie. *Národopisná revue*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury. 2003, roč. 13, č. 2, s. 67 - 69. ISSN 0862-8351.

STAVĚLOVÁ, Daniela. K některým otázkám etnochoreologického studia: Tanec, -gender a politika. *Národopisná Revue*. Strážnice: NULK. 2010. č. 4, roč. 20. s. 239-243. ISSN 0862-8351.

STAVĚLOVÁ, Daniela; TRAXLER, Jiří; VEJVODA, Zdeněk (eds.). *Tanec: záznam analýza, pojmy*: Zborník z 2. etnochoreologického seminár. 2002. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. ISBN 80-85010-63-1.

TÓTH, Štefan. *Dve tanečné písma (Porovnávacía štúdia)*. Hudobnovedné štúdie V., 1961. s. 93 – 130.

VAŠÁT, Petr. Kritická diskursivní analýza: sociální konstruktivismus v praxi. *AntropoWEBZIN*. Plzeň: AntropoWeb, Katedra Antropologických a historických vied FF, ZČU v Plzni. ISSN 1801-8807 [online]. Dostupné z: http://www.antropoweb.cz/media/webzin/WEBZIN_2-3_2008-ok.pdf [24. 6. 2021].

YOUNGERMAN, Suzanne. Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. *Yearbook of the International Folk Music Council*. 1975, roč. 7, s. 116 – 133.

Vysokoškolské kvalifikačné práce

JANOŠTÍN, Richard. *Tradičný hudobný a piesňový repertoár v Zuberici*. Nitra, 2006. Diplomová práca (Mgr.). Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra etnológie a folkloristiky.

KACETLOVÁ, Klára. *Jurij Lotman - sémiotika kultury a pojem textu*. Praha, 2010. Diplomová práca (Mgr.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy.

PILARČÍKOVÁ, Eva. *Pracovná migrácia v Zuberci v medzivojnovom období*. Trnava, 2003. Diplomová práca (Mgr.). Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Filozofická fakulta, Katedra etnológie.

SLÁDEČKOVÁ, Katarína. *Žena a jej postavenie v slovenskom ľudovom tanci*. Bratislava, 2017. Diplomová práca.(Mgr.art.). Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra tanečnej tvorby.

Internetové zdroje

KALIŠOVÁ, Nadežda. 2018. *Utrpenie aj smrť sa niesli Oravou po skončení prvej svetovej vojny*. [online]. [cit. 2021-06-24]. Dostupné z: https://myorava.sme.sk/c/22005868/utrpenie-aj-smrt-sa-niesli-oravou-po-skonceni-prvej-svetovej-vojny.html#storm_gallery_112865

KRONIKA OBCE ORAVSKÁ POLHORA. [online]. [cit. 2021-06-24]. Dostupné z: <https://www.oravskapolhora.sk/obec-2/kronika-obce-1/?page=1>

LAŠSUTH, Juraj. *Vystáhovalectvo do Ameriky*. [online]. [cit. 2021-06-24]. Dostupné z: <https://www.oravskapolhora.sk/obec-2/vystahovalectvo-do-ameriky>

NÁRODNÉ OSVETOVÉ CENTRUM. 2021. *Propozície Šaffova ostroha* [online]. [cit. 2021-06-24]. Dostupné z: <https://www.nocka.sk/wp-content/uploads/2018/09/Saffova-ostroha-2021-propozicie-1.pdf>

PODUJATIA A AKCIE OBEC ZUBEREC. [online]. [cit. 2021-06-24]. Dostupné z: <https://zuberec.sk/category/podujatia-a-akcie/>

RUKOVAČKA. [online]. [cit. 2021-06-24]. Dostupné z: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/rukovacka/>

Obrazová príloha

Obrázok 1 Hrnčiarska pec v Pozdišovciach v 30. rokoch 20. storočia



Zdroj: MOLNÁR, Martin a kol. *Pozdišovce*. Pozdišovce: Lojan EXEL PLUS. 2015. s. 180.
ISBN 978-80-89508-17-4.

Obrázok 2 Čardáš z Pozdišoviec 1951



Zdroj: DÚŽEK, Stanislav. – GARAJ, Bernard. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV. 2001. s. 35. ISBN 80-968279-3-6.

Obrázok 3 Čardáš z Pozdišoviec, návratný výskum 1987



Zdroj: DÚŽEK, Stanislav. – GARAJ, Bernard. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV. 2001. s. 35. ISBN 80-968279-3-6.

Obrázok 4 Čardáš z Pozdišoviec 1987, mladá generácia tanečníkov



Zdroj: Autor Tibor Szabó. Dostupné z: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/cards/>

Obrázok 5 Čardáš z Pozdišoviec, Šaffova ostroha, Dlhé Klčovo 2016



Zdroj: Hornozemplínske osvetové stredisko

Obrázok 6 Čardáš z Pozdišoviec, Šaffova ostroha, Dlhé Klčovo 2016



Zdroj: Hornozemplínske osvetové stredisko

Obrázok 7 Spevácka skupina z Raslavič na vystúpení v Prahe u prezidenta Eduarda Beneša v roku 1931



Zdroj: Kronika obce Raslavice

Obrázok 8 DFSk Raslavičan (60. roky)



Zdroj: Súkromný archív Štefana Udermana

Obrázok 9 Amerikánsky dom v Zuberco 1937



Zdroj: Matysová, Cecília a kol. *Monografia obce Zuberec*. Zuberec. 2011. s. 289. ISBN 978-80-970689-5-0.

Obrázok 10 Zuberčania v Austrálii v roku 1930



Zdroj: Matysová, Cecília a kol. *Monografia obce Zuberec*. Zuberec. 2011. s.142. ISBN 978-80-970689-5-0.

Obrázok 11 Prostá zo Zuberca, Šaffova ostroha, Žilina 2019



Zdroj: Súkromný archív autorky

Obrázok 12 Prostá zo Zuberca, Šaffova ostroha, Žilina 2019



Zdroj: Súkromný archív autorky

Obrázok 13 Obrtak v Oravskej Polhore 1977



Zdroj: Autor Tibor Szabó. Dostupné z: https://www.fondtlk.sk/sk/detail-sluk_us_cat.2-0007234-Tanec-pri-gajdoskej-muzike-z-Oravskej-Polhory-00101/?disprec=6&iset=4

Obrázok 14 Tanec šustaná v Oravskej Polhore 1975



Zdroj: Autor Tibor Szabó. Dostupné z: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/gajdoska-hudba/>