

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

**ŠVEC, MLYNÁŘSKÁ A RUCHADLO
MOTIVY PRÁCE A ŘEMESEL V ČESKÉM LIDOVÉM
TANCI**

Mgr. Marie Fričová

Vedoucí práce : prof. Mgr. Dorota Gremlicová Ph.D.

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

doc. PhDr. Viléma Novotná

doc. Eva Kröschlová

Datum obhajoby: 24. 6. 2014

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Dance

Dance Theory

DISSERTATION THESIS

The Cobbler, Miller´s dance and the Plough. Motifs of work and crafts in Czech folk dances

Mgr. Marie Fričová

Supervisor : prof. Mgr. Dorota Gremlicová Ph.D.
Opponent: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.
doc. PhDr. Viléma Novotná
doc. Eva Kröschlová

Date of deffense: 24. 6. 2014
Obtained academic degree: Ph.D.

Prague, 2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Švec, Mlynářská a Ruchadlo. Motivy práce a řemesel v českém lidovém tanci* vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Chtěla bych na tomto místě poděkovat prof. Mgr. Dorotě Gremlíkové, Ph.D. za cenné odborné rady, trpělivé vedení a čas, který mi věnovala nejen při přípravě této práce, ale i během celého mého doktorského studia. Poděkování patří i моým kolegům za jejich podporu, vstřícnost a mnohdy i cenné rady. Ráda bych na tomto místě poděkovala své rodině za jejich trpělivost, ochotu mi pomoci i za jejich shovívavost v náročných chvílích studia, mé milované dceři, mamince a mému příteli.

ABSTRAKT

Disertační práce *Švec, Mlynářská a Ruchadlo. Motivy práce a řemesel v českém lidovém tanci* se zabývá tématem lidových tanců spojených s motivem práce a řemesel, speciálně tanců s pracovními a napodobivými pohyby. Je založena na podrobném studiu záznamů a popisů českých lidových tanců ve sbírkách, manuálech společenských tanců a jiných zdrojích. U tanců, které se ve zdrojích objevují opakovaně, bylo provedeno srovnání variant. Výzkum ukázal tři hlavní způsoby, jak se motiv práce v lidových tancích uplatňoval: v textu písní; pohyb tančících připomíná určitou činnost; záměrně se v tanci napodobuje pracovní úkon. Vyplynula také souvislost výskytu těchto tanců s dobovým společenským a politickým kontextem.

ABSTRACT

The dissertation on *The Cobbler (Švec), Miller's dance (Mlynářská) and the Plough (Ruchadlo). Motifs of work and crafts in Czech folk dances* deals with the theme of folk dances pertaining to motifs of work and crafts, namely dances with movements depicting and imitating work movements. It is based on the detailed study of records and descriptions of Czech folk dances in collections, manuals of social dances and other sources. The variations of dances appearing repeatedly in the sources, were compared. The study revealed three principal ways of how the work motif is employed: in the songs' lyrics; the dancers' movements resemble a certain activity; the work process is imitated intentionally. It became evident that there is a connection between the incidence of these dances and the social and political context of the period.

OBSAH

1.	Úvod	8
1. 1.	K východiskům a postupům výzkumu	12
2.	Tance s pracovní tematikou v písemných pramenech	22
2. 1.	Tance s motivy práce a řemesel v nejstarších písemných zdrojích; divadelní tanec a cechovní tance	
2. 2.	Tance pracovní a řemeslnické v českých dobových zdrojích	37
2. 3.	Kolem Národopisné výstavy 1895	55
2. 4.	Období první poloviny 20. století	71
2. 5.	Po druhé světové válce	90
2. 6.	70. – 90. léta 20. století	109
3.	Srovnávací studie tanců	122
3. 1.	Tance a zmínky o práci a pracovních pohybech	
3. 2.	Švec, Tkadlec, Kovář, Řezník, Krejčí, Břitva	128
3. 3.	Mlynářský, Kominík, Zahradník	179
3. 4.	Ruchadlo a jiné tance se zemědělskými motivy	201
3. 5.	Obřadní tanec Konopická	225
4.	Závěr	230
	Literatura	237
	Přílohy	255

1. Úvod

Předmětem zájmu jsou v této práci tance s motivem práce a jejich výzkum – tance řemeslnické a pracovní, písně, které se zabírají pracovním tématem, jako je ševcování, práce na poli a hospodářství, mlynářství. Takové tance jsou v mnoha odborných textech jmenovány, proto se v práci pokusíme ověřit, jak se vyskytují v dobových textech, sbírkách a dalších pramenech. Do jaké míry šlo v tancích o skutečnou nápodobu pracovních úkonů, případně jaká byla motivace k předvádění „pracovních tanců“? Možností je, že šlo o komické až pejorativní předvedení určitého řemeslníka/řemesla nebo naopak se jednalo o reprezentativní záležitost.

Před začátkem výzkumu jsem se domnívala, že najdu linku, která se táhne z hluboké historie od tanečních obřadů, cechovních tanců, bránlů praden, společenských tanců národního obrození, až po tance typu ševcovský, mlynář, řezník a další, pocházející z 19. století. Zajímalo mne, zda tyto tance spojuje nějaký společný jmenovatel či nikoliv. Tento předpoklad jsem musela v průběhu práce korigovat.

Obřadní tance byly často napodobivé, již od pradávných dob, kdy se tančily mimetické tance, ve kterých se zpodobňovalo to, oč člověk usiloval a žádal. Obřadní tance týkající se úrody, získávání potravy i plodnosti, napodobovaly jak činnost, tak i její výsledek se snahou zavděčit se a získat co nejvíce. V tomto případě se však zřejmě nejednalo o předvedení pracovní činnosti, šlo čistě o pomocný prostředek k dosažení žádaného. (Jůzl, 1990; pasáže o tanci zpracovala Eva Kröschlová: 275)

Dále jsem hledala v nejstarších tanečních manuálech, například v knize Thoinota Arbeaua *Orchésographie (1588)*, kde je popsán např. tanec praden, *Branle du lavandière*, ve kterém se znázorňuje pohybem tehdejší způsob praní prádla. Další je hráškový branle, *Branle des Pois*, kde je opět znázorněn pohybem způsob loupání hrachu. (ARBEAU, Thoinot: *L'Orchésographie*, 1588; New York 1967) Tento popis pracovního úkonu v tanci je ale osamocen, možná i proto, že z této doby není písemných popisů tance mnoho.¹

V historii tance je možné sledovat vzájemné kontakty tance šlechty, lidí třetího stavu, tanců profesionálních potulných umělců, kteří vystupovali pro šlechtu i

¹ Podobné taneční manuály nejsou v Čechách doloženy, v knihovnách aristokracie se vzácně dochovaly texty z ciziny.

obyčejné lidi. Teoreticky se tato tři taneční společenství podílela na vzájemném přenosu tanců. Předvádění „pracovních“ tanců snad mohlo sloužit i potřebám vládnoucí vrstvy společnosti. Někdy měly takové tance poukázat na to, kdo je vznešený, pracovat nemusí a kdo je jen prostý člověk této vrchnosti podřízený a prací povinný.

Divákům činilo potěšení sledovat imitaci výjevů z běžného života v produkcích profesionálních umělců. (Wernerová, 2011)

Je složité přesněji určit, kdy došlo k rozdělení na tance dvorské a lidové, důležitá je skutečnost, kdo a proč který tanec tančí. Pravděpodobně se tance počaly rozdělovat v období 12. století, v souvislosti se vznikem minnesängu. V období 15. století existují již průkaznější doklady z období italské renesance, kdy byl tanec povýšen z pouhé zábavy na umění, které má kultivovat a obohacovat. Lidový tanec však zůstal spjat s prostředím venkova a jeho rituály. (Rousová, 2008: 107)

Reprezentace řemesla určitého cechu se mohla odehrávat i prostřednictvím tance s použitím atributů patřících k řemeslu. Není však možné s jistotou říci, že řemeslníci při takovém tanci svoji vlastní pracovní činnost pohybově předváděli, takovou zprávu v dobových tiscích nenajdeme. V různých dobových zprávách, jsou zmínky o cechovních tancích, kterak bednáři předváděli tance s obručemi, nožíři a platnéři tančili s meči i další zmínky o používání pracovních nástrojů v tancích cechů při jejich výročních slavnostech. (například - BÖHME, Franz Magnus, 1886) Používání atributů reprezentujících určitý cech a řemeslo symbolizovalo činnost, kterou členové cechu provozovali.

V období středověku je nutné rozlišovat podle toho, kdo tanec tančil, u tanců hrálo společenské postavení roli. Oddělil se tanec aristokracie (tance dvorské) od tance poddaných a postupně také měšťanů a lidových vrstev na venkově a ve městech. Šlo zřejmě především o odlišení stylu tance. Vznikaly nové tance určené pouze vznešené společnosti, ale zároveň existoval i společný taneční repertoár (tanec s pochodněmi). Obě vrstvy obyvatel měly v oblibě tance řetězové, z nichž se vyvinuly již zmiňované bránly, a bohatí lidé z řad měšťanstva se někdy snažili kopírovat taneční styl aristokracie. (Zíbrt, 1960)

O konkrétní podobě lidových tanců středověku víme málo. Zmínky o něm se objevují náhodně například v kronikách, náboženských a mravokárných textech, v poezii. V té době byl zájem vzdělanců veden jiným směrem, než k etnografickému studiu lidových zábav, s tím se začalo až v 19. století. U nás v

tomto směru vykonal veliký a záslužný kus práce Čeněk Zíbrt, autor knihy *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, která zahrnuje období středověku, raného novověku až téměř po Zíbrtovu současnost.

Způsob tance prostých lidí býval ve starších textech často kritizován a zesměšňován, většinou pro neobratnost a neohrabanost pohybů a příliš bujaré způsoby. Jenže neobratní i zdatní tanečníci se vždy vyskytovali na straně urozených i na straně lidu a pomlouvačná kampaň vedená proti neohrabanosti neurozených byla zčásti motivována snahou dokázat, kdo je a musí být lepší. Reflektuje to hierarchii společnosti, místa jednotlivých stavů ve společnosti a kultuře. Aristokrata symbolizovala vznešenost, venkovana buranství a neohrabanost. V lidovém prostředí se tančily i tance, které vyžadovaly značnou taneční obratnost, a i když takové tance tančili jen ti nejzdatnější tanečníci, najdeme jich celou řadu. Jak je možné najít v poznámce ve sbírce Josefa Vycpálka, v Čechách to byly například tance *břítva*, *kalamajka*, *ruchadlo* nebo *strniště* (ovšem v mladší době). (Vycpálek, 1921: 15)

V průběhu času se u nás objevovaly tance s nápodobou pracovní činnosti v různé podobě.

Pátráním v historii jsem však nenašla žádné jednoznačné vazby, které by propojovaly minulost s dnes známými tanci obsahujícími pracovní tematiku. Novodobé zmínky se začínají více objevovat až v poválečné době, tedy v 50. letech 20. století. Byla to doba, kdy se celá Evropa po pohromě 2. světové války snažila budovat nový svět, sílu a inspiraci přitom často hledala v kultuře starších generací. V zemích nově vzniklého sovětského bloku se i z ideologických důvodů čerpalo zejména z lidové kultury. V některých případech byl využit kulturní odkaz našich předků opravdu maximálním způsobem. Mnohé novější publikace čerpaly z velké části ze starších sběrů a knih, proto jsem některé po prostudování ani nepoužila pro text této práce, uvádím je pouze v seznamu literatury. V bibliografii a dalších zdrojích těchto knih jsem však našla „zdrojové“ publikace, které mi poskytly hledané informace a orientaci. Některé z prostudovaných knih (starší i novější vydání), sešity a drobné publikace však neobsahovaly seznam literatury, z nichž autor čerpal, takže je na uvážení, zda jde o dílo původní, či zda v době jejího vzniku nebylo považováno za nutné uvádět zdroje. Tato literatura je pro dnešního badatele ochuzena o cenné informace a ztrácí na věrohodnosti.

Na většině našeho území ve 2. polovině 19. století, patřily k nejstarším druhům tanců tance kolové, které jsou i nejstaršími párovými tanci (typizovaným krokem je obkročák a sousedská). Podle podstaty tance je možno taneční repertoár rozřadit do několika skupin: podle příznačné taneční motiviky (*vrták, skočná*), podle pohybově plastického prvku (*rejdovák, rejdovačka*), podle obsahové náplně (*furiant, minet, tkadlec*), podle motivu hry (*kaplanka, kominík*), podle vystižení rytmické struktury (*dupák, kalamajka, plácavá*), podle proměny metra (*mateník*). (Brouček, Lidová kultura, 2007: 500–2) Napříč těmito skupinami nalézáme i tance s pohybovou nápodobou pracovních úkonů (*švec, tkadlec, rejdovák, rejdovačka, kominík, mlynář* atd.).

Hledat tance s pracovní tematikou nebylo jednoduché, bylo zapotřebí udělat si obrázek o jakémisi „rodokmenu“ tanců, kde se objevila první zmínka, u kterého autora a jak se tanec ve zdrojích vyskytoval dál. Udělat si obrázek o tom, kdo od koho čerpal informace, a to nebylo vždy na první pohled jasné.

Pojem lidový tanec, běžný v dnešní době, najdeme v literatuře poměrně pozdě. *Slovník lidové kultury* vymezuje, že se jedná o hudebně pohybový projev lidových vrstev předindustriální a částečně i industriální doby společnosti. Zařazuje mezi lidové tance selského prostředí, ale i tance městské, cechovní a tance dělnického prostředí. Slovník uvádí, že skutečný zájem o lidový tanec lze vysledovat teprve v době emancipačních tendencí českých obrozenců na počátku 30. let 19. století, především pak v době kolem *Národopisné výstavy československé (1895)*. Je to období, kdy bylo shromážděno velké množství tanečního materiálu, který se stal základem pro vznik mnoha sbírek. Kdy se však začal používat pojem lidový tanec, není jednoznačné, lze se domnívat, že snad právě v období jmenované výstavy.² Pojem *národní tanec*, který používal např. Jan Neruda, vyjadřoval spíš vztah tanců k vlastenecké kultuře. (Stavělová, ČL 2006: 3–26)

Téma tanců s nápodobou řemesla jsem čerpala především ze sbírek lidových tanců (Vycpálek, Holas, Zemánek, Jelínková, Laudová), které byly osobně sběrateli zapsány v terénu. V seznamu literatury jsem nacházela další cenné zdroje, které mne posouvaly hlouběji do historie, ke starším knihám a sbírkám (Waldau, Böhme, Erben, Neruda, Markl, Adámek, Bartoš). Zajímavé bylo

² BROUČEK, Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 2. svazek; 500-502

zjištění, že většinou autoři znali dobře své předchůdce, jejich díla studovali a ve svých pracích na ně navázali a inspirovali se tím, co již bylo napsáno.

Snahou bylo projít co možná největší množství materiálu, ve kterém by se objevily zmínky o napodobivých pracovních pohybech. Z důvodu studia jsem navštívila Městskou knihovnu v Praze, Národní knihovnu v Praze, Etnografický ústav Akademie věd České republiky, knihovnu HAMU, rovněž jsem měla zapůjčenu literaturu ze soukromých domácích knihoven. Využila jsem poznatků z přednášek při studiu, ale i osobních konzultací s odborníky, kteří se lidovým tancem zabývají dlouhá léta, jakými jsou Eva Rejšková, Inka Vostřezová nebo Ladislav Vašek. Jsem si vědoma toho, že i přesto mohly některé texty uniknout mé pozornosti, věřím však, že takových není mnoho.

1.1. K východiskům a postupům výzkumu

Při pátrání po dokladech o tancích spojených s řemesly, prací, případně pohybovou nápodobou pracovních pohybů bylo nutné projít pokud možno co nejširší vzorek materiálu. Nejprve jsme zvolili cestu začínající od hluboké historie a doufali jsme, že nalezneme více či méně souvislou řadu zmínek o takových tancích. Vzhledem k tomu, že v českém prostředí žádné detailnější popisy tanců z doby renesance a manýrismu neexistují, začalo pátrání v dostupných manuálech italských, francouzských apod. To znamená od tanců, které zaznamenal např. Thoinot Arbeau ve své *Orchésographie* (1588). Ukázalo se však, že tento směr hledání nebyl ten pravý, protože linka se rychle vytratila a české návaznosti se neukazovaly. Proto jsme zvolili směr opačný, od českých publikací z konce 20. století zpět po časové linii ke sbírkám 19. století, ke guberniálním sběrům z roku 1819, a pak k nejstarším zmínkám o tanci a případně ke srovnání se zahraničními zdroji (hlavně ze sousedních zemí, Německa, Rakouska, Polska).

Nalezený materiál, který obsahoval zmínky o motivu práce a řemesel v tanci, bylo nutné dále zpracovat. Mnozí sběratelé, Erben, Vycpálek, Holas, Sušil, Jelínková i mnoho jejich následovníků, badatelů a etnografických pracovníků, se snažili nějakým způsobem kategorizovat tance i různé typy sběrů. Z těchto materiálů bylo zapotřebí, podle zvolených kritérií, vybrat vzorek zkoumaného materiálu pro následný výzkum.

Jedním z prvotních materiálů, který mne nasměroval k dalšímu pátrání, byla publikace Radomila Rejška *Náš tatíček ševcuje, řemeslo v českých lidových*

tancích. Literatura uvedená na konci obsahovala tituly Josefa Vycpálka, Josefa Zemánka, Pavla Krejčího, Čeňka Holase, Josefa Špičáka a Jana Seidla, Augustina Hajného a Františka Bonuše. Pátráním v pracích zmíněných autorů jsem přicházela na další literaturu a posouvala se hlouběji do historie.

Zaujala mne slova z úvodu Rejškovy knížky, který napsala Eva Rejšková. Píše v něm, že řemeslnické tance mají právě pro své pohybové bohatství už ve svých původních formách neobyčejnou přitažlivost jak pro tanečníky, tak i pro diváky. Tyto tance nás učí všimnout si reality, která byla podkladem pro lapidární vyjádření jednoduchou stylizací v lidovém tanci. Vrací nás k řemeslům, která mnohdy už přestala být spjata s denní potřebou, některá dokonce zanikla a byla nahrazena strojovou výrobou. Abychom si poradili s tanci jako je např. *tkalcovský*, *ševcovský*, *mlynářský*, měli bychom vědět, jak se tato řemesla vlastně provozovala. Jakým způsobem se tkalcovalo, jak se šily boty, kovář koval, nebo jak se ve mlýně mlelo obilí. Dále pak uvádí: „Dobří řemeslníci, kteří svou práci vykonávali s fortem a láskou, byli váženi a ctěni. Proto není divu, že o nich zpívá celá řada písniček a typické pohyby, pracovní úkony, ale i specifické vlastnosti řemeslníků byly inspirací pro vznik velkého množství tanců.“ (Rejšek, 1993:5) V textu se projevuje dobová interpretace smyslu takových tanců s příkládáním důrazu na mimotaneční pohyby, motiv práce a jejího významu. Důležitost práce, a tedy pracovních pohybů v tanci, byla ve druhé polovině 20. století mnohdy uměle vytvářena a zdůrazňována.

Rejškova publikace je výběrem tanců s řemeslnickým tématem, které klade vedle sebe, avšak bez dalších srovnávacích poznámek, pouze s některými drobnými opravami. Nejprve řadí autor tance s názvem Kadlec, Kalcouská, Tkadlec (Bonuš, Vycpálek, Holas, Krejčí) a v popisech opravuje podle svého mínění nejasnosti ve sbírkách, ze kterých čerpal. Například u Vycpálkova popisu tance *kadlec* uvádí místo valčíku sousedskou,³ taneční repetice jsou opraveny podle notového zápisu, neboť u původního popisu Vycpálka se v některých případech neshoduje notový záznam s popisem pohybu. U jmenovaných tanců Rejšek nijak nedává pohyb při provádění tzv. řezanky do souvislosti s nápodobou tkalcování. Vycpálek tento komentář přidává pouze u tance přímo nazvaného *řezanka*. V popisu 12. taktu píše: „Když pravé nohy vpřed, zároveň tanečník

³ ta byla obecně považována za „lidovější“ a češtější, viz Janáček: Proč máme tolik polek a valčíků, Lidové noviny 1905, roč. 13, č. 82

pravici vpřed, levici vzad, tanečnice naopak; tím naznačeno řezání.“ (Vycpálek, 1921: 50)

V Rejškově publikaci není zcela jasné řazení jednotlivých tanců stejného tématu za sebou, z jakého důvodu je tanec na prvním místě a proč (řazení je zřejmě pouze abecední, bez dalšího důvodu). Drobná publikace *Náš tatíček ševcuje* svým názvem napovídá, že bychom se mohli dozvědět něco o ševcích, ševcování, nebo jak a kde se dříve řemeslo tancem prezentovalo, jak je naznačeno v úvodu. Žádnou z těchto informací, ani podrobnějších návodů k tancům v publikaci nenalezneme.

Rejšek zařadil do své publikace tance, ve kterých se dané řemeslo podle jeho interpretace napodobuje nebo vyjadřuje pohybem samým. Začala jsem pátrat po takových tancích, které by obsahovaly nápodobu pracovní činnosti. Původně jsem si myslela, že jich bude velké množství. Tanců s napodobivými pracovními motivy jsem však nacházela jen málo, byly roztroušené v knihách různého typu i kvality. Velmi často byly popisy nepřesné, neúplné nebo rozporuplné. Jestliže jeden autor uváděl popis tance i s pracovními pohyby, u jiného jsem takovou zprávu nenašla, i když se jednalo o stejný tanec. Ukázalo se, že častější je výskyt tanců odkazujících k řemeslu a práci spíše nepřímou, názvem, textem písně.

Snažila jsem se shromáždit pokud možno obsáhlý výběr tanců, ve kterých byly zmínky o řemesle, v popisu tance zmiňovaly pracovní pohyb nebo tanec svou choreografií připomínal práci či řemeslo. Mnohé tance však hovořily o řemesle pouze svým názvem, jiné se dotýkaly tématu textem písně, a proto jsem do svého výběru řadila i takové tance.

Sběratelské aktivity vždy odrážely řadu faktorů, především to byl dobový kulturně politický kontext, mnohdy cíle spojené s jednotlivými osobnostmi nebo skupinami, ale i změny v nahlížení na teorii lidové písně a tance. Vývoj směřoval od široce zaměřených sbírek zahrnujících velká území až k tematickým, čistě regionálním sběrům. (Uhlíková, 2011)

Ve svém příspěvku *Edice a reedice záznamů lidového tance v Českých zemích* ve sborníku *Hudební a taneční folklor v ediční praxi* se Daniela Stavělová zabývá bohatou knižní produkcí, která prezentuje lidový taneční materiál. Zamýšlí se nad tím, jak k publikovaným zápisům přistupovat a které z nich považovat za edici tradičního tanečního materiálu. (Uhlíková, Stavělová, 2011: 117)

Její závěry mi pomohly lépe porozumět tomu, jak nahlížet na jednotlivé publikace, které z nich jsou skutečnými sbírkami a které jen výborem nebo popularizačním materiálem. Sama jsem poznala, že kvalita publikací je velmi různorodá a v některých případech dokonce sporná. V mnohých knihách chyběly údaje důležité pro identifikaci tance, jako je oblast, ze které tanec pochází, způsob o jeho převzetí (uvedení zdroje, odkud byl tanec převzat) nebo údaje o informátorovi, od něhož byl tanec zapsán (případně datum zápisu nebo stáří informátora).

Dostalo se mi do rukou množství knih, od historických materiálů (Arbeau, Lambranzi), starých sběrů (Erben, Kunz, Krolmus, Holas, Vycpálek), manuálů tanečních mistrů (Pohl, Link, Haberský, Čtvrtečka), přes tělovýchovné publikace (Kos, Krch, Novotný–Smržický, Očenášek) až k novějším edicím a sběrům (Jelínková, Krejčí, Michal, Laudová, Vetterl).

Starší záznamy tance z konce 19. a začátku 20. století je často obtížné číst, porozumět popisu tance a následně jej rekonstruovat, jsou však nenahraditelným zdrojem informací o tanci tohoto období. Sběratelé ke svým zápisům přistupovali různým způsobem, protože jednotná metodika zápisu tanců se teprve formovala. Mnozí však již cítili potřebu zaznamenat kromě tance i okolnosti zápisu, jeho místo, někdy i čas (datum) a drobné doplňující poznámky o tanci nebo k jeho provedení.

Obsáhlou a bohatou sbírkou pro mne byly *České tance* Josefa Vycpálka, jehož způsob popisu je i pro dnešního čtenáře, při troše cviku, dobře čitelný. Nacházela jsem v jeho sbírce tance s nápodobou pracovních pohybů, v některých případech přímo autorem uvedené (*švec, řezanka*). Holasova sbírka *České národní písně a tance* je obsáhlá, ale taneční popisy najdeme pouze v pátém díle a v předešlých dílech jen omezeně. Holasovy zápisy pro mne nebyly v některých případech zcela jasné. Často u písní označených jako taneční chybí popis tance, pro téma tanců s nápodobou práce v jeho sbírce není obsaženo vlastně nic. Rovněž ve sbírce Josefa Zemánka *Chrudimsko a Nasavrcko, Obraz kulturní*. (Výbor ku popisu okresu Chrudimského a Nasavrckého), jejímž editorem byl Václav Hanus (1912), nenajdeme „řemeslnické“ tance.

Sbírky Pavla Krejčího z oblasti Pojizeří, Podještědí a Podkrkonoší jsou z pohledu tématu této práce bohatší. Autor se v úvodu zmiňuje o tancích s řemeslnickými náměty. Pro práci v souborové praxi doporučuje tyto tance řadit vedle sebe, jako například *dřevák, švec, tkadlec a boudu*, které je možné využít i pro taneční sóla

a je možné je zpracovat volnějším způsobem. Pro tance, a především *tkalce*, doporučuje zpěv, který tanečnický přivede k přirozenějším pohybům. O těchto tancích uvádí: „Většina tanců patřila těm pracujícím, kteří si těžce vysloužili přesvědčivost všech pohybů, které v tanci prováděli.“ (Krejčí, 1956: 2) Dále nabádá k pravdivosti provedení takových pohybů a varuje před jejich nahrazováním naturalistickými a povrchními nebo ledabyly prováděnými posunky rukou a málo přesvědčivými pohyby celého těla. Tance sbírky ukazují, jaké byly zábavy drobných řemeslníků, ale i domácích a zemědělských dělníků, jak se bavili tancem v průběhu 19. století. Je třeba se zamyslet nad autorovou motivací k takovým metodickým návodům. Je možné, že na autora působil vliv ideologie po roce 1948, zřejmě se však zároveň snažil o přesnější návod k provedení tance.

Pro srovnání jsem přibrala i sbírky, monografie a edice moravské provenience. Jednou z nich byla dvoudílná edice *Lidové tance na Lašsku* Vincence Sochy, *Hanácké tance z Tovačovska* Ludmily Mátlové-Uhrové, dvoudílné vydání edice *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*, které uspořádal Karel Vetterl a choreografie tanců 2. dílu zpracovala Zdena Jelínková nebo *Lidové tance na Opavsku* Hany Podešvové. Ve jmenovaných příkladech prostudovaných publikací jsem našla mnohé tance s napodobivými pracovními pohyby, v některých případech jmenované i autory. Například Zdenka Jelínková v edici *Kola a chorovody* hovoří o nápodobě zaplétání plotů, kterou tanec svou choreografií připomíná a předkládá tak pokus vysvětlit symbolický smysl podobných tanců. Bohatým zdrojem příkladů pohybového napodobování jsou dětské taneční hry (Jelínková, Bartoš, Orlov), ve kterých často děti ztvárňovaly různé děje ze světa kolem nich. Některé z dětských tanečních her a tanců se objevují i v repertoáru dospělých (*mlynář, pletený*).

Prohlédla jsem i některé publikace, které byly pouze sbírkami písní nebo výběrem lidových říkadel, pověstí a pohádek, jako je čtyřdílná edice *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách* Karla Plicky a Františka Volfa. Jmenovaná publikace v názvu hovoří i o tanci, ale neobsahuje ani jeden pohybový záznam tance, i když texty známých tanečních písní obsaženy jsou. Čistě písňové sbírky jsem nezařadila, protože mým zájmem bylo především najít pohybovou nápodobu práce v tanci. Výjimkou byla kniha Erben/Martinovský (1951), kde jsou uvedeny texty a nápěvy tanců, které se objevují v jiných (pozdějších) sbírkách i s pohybovým popisem.

Například Vycpálek, Holas, Adámek, Zemánek, Špičák a další publikovali sbírky tanců, které členili různým způsobem a tance se snažili klasifikovat podle několika hledisek. Každý z autorů vytvářel svůj způsob klasifikace tanců (podle názvů, pohybů, počtu tanečníků, textu nebo tématu doprovodné písně, apod.), v mnohém se shodovali a někteří i vzájemně ovlivňovali.

Jan Seidl a Josef Špičák se klasifikací tanců ve své publikaci zabývali rovněž. Podle nich hudba, zpěv a tanec jsou tři složky, které jsou těsně spojeny a vzájemně velmi závislé. (Seidl, Špičák, 1945:7) O tancích uvádí, že je správné říkat, že zároveň s písní se tančilo, nebo ještě lépe, k tanci a k taneční hudbě se zpívalo. (Seidl, Špičák, 1945: 8)

Modernější a propracovaný způsob klasifikace tanců vytvořily etnochoreoložky jako například Zdena Jelínková, Daniela Stavělová, Eva Kröschlová nebo Martina Pavlicová a další.

Zdena Jelínková ve sborníku z 16. Etnomuzikologického semináře (Lidová píseň, hudba a tanec) v roce 1986 na příkladu horáckých tanců uvádí možnost jejich rozdělení do mnoha kategorií na základě pohybové analýzy.

Do širší české provenience řadí tance *hulán*, *husar*, *kalamajka*, *otčenáš*, *vrták*, *sedlák-furiant*, *rak*, *ráček-ráčata*, *sivá holubička*, *rejdivák*, *rejdivačka*, *maděra*, *křížák*, *řezanka* a jiné. O těchto tancích říká, že mnohé mají starobylý pohybový ráz a poukazují na příbuzenství se staršími tanečními vrstvami. (Jelínková, 1986) Tance řemeslnické řadí Jelínková k tancům napodobivým a ilustrativního rázu, přidává k nim i ojedinělý tanec *robotá*, který zapsala v 50. letech 20. století v Jalovčí na Telčsku.⁴ Jak uvádí Jelínková, mohly taneční pohyby být mnohdy i příčinou názvu tance právě pro to, co divákům připomínaly.

Daniela Stavělová třídí tance podle jejich pohybové náplně. Přitom vycházela především z repertoáru tanců zaznamenaných v rámci guberniálního sběru z roku 1819 a z tohoto hlediska pak dělí tance na několik základních skupin (tance jsou tříděny podle principu jejich utváření)

- 1) Vyjádření pohybové dovednosti prostřednictvím taneční motiviky, tj. kroku (vrták, skočná, dvoukročák)
- 2) Pohybově plastický prvek (rejdivák)

⁴ Tento tanec se mi nepodařilo dohledat (pozn. autorky)

- 3) Obsahová náplň, která je spojena s určitým výrazem tance, tj. žertovný, napodobivý nebo satirický ráz (furiant, tkadlec), nebo projev dvoření a slavností až obřadní charakter (minet)
- 4) Výrazné prostorové vymezení s motivem hry (kaplanka)
- 5) Vzájemné vztahy mezi tancujícími s motivem hry (mysliveček)
- 6) Vystižení rytmické struktury podložené deklamací textu (plácačka, kalamajka, dupák)
- 7) Vystižení proměny metra (tance s proměnlivým taktem)
- 8) Kontrast, dvojdílnost (běhavka, myšák, votava)
- 9) Znak národnosti nebo provenience (rus, pražák, holandskej tanec, (z)braslavák)

Zařazení tance do konkrétní kategorie přitom vychází z určení jeho podstaty, což je pojem, který Stavělová vymezuje jako „určitý princip, na jehož základě se tanec utvářel...souvisí často bezprostředně se vznikem názvu tance a je zakotven v různých skladebných prvcích.“ (Stavělová 1996: 92) Poznání podstaty tance je však vždy závislé na dostupných informacích a jejich výpovědní hodnotě. Stejně jako v případě studie o tancích v guberniálních sběrech, i v našem materiálu se na tento problém často naráží. (Stavělová, 1996: 92) Studie Daniely Stavělové také poukazuje na vliv městské taneční kultury (společenské tance) a aristokratické kultury na utváření lidového tanečního repertoáru (Stavělová 1996: 92). V případě tanců s pracovní motivikou je zřejmě vedle těchto vlivů nutné uvažovat také o vlivu umělé divadelní taneční kultury, ke které odkazují komické motivy a některé teatrální prvky.

Ve své studii *Lidový tanec v proměnách prostoru a času* (vydaný v Českém lidu 1999) se tatáž autorka zabývala proměnlivostí lidové taneční kultury a dále rozvinula své úvahy o klasifikaci tanců. Uvedla, že „každý tanec existuje v množině svých variant“ a pokusy vytvořit kategorie lidových tanců selhávají právě na proměnlivosti tanečního materiálu, jak v oblasti názvů tanců, tak i jejich struktury (Stavělová, ČL 1999: 1). Hovoří přitom o lidové kultuře v období její stěžejní existence, tedy v období od počátku 16. století do počátku 19. století. Uvádí, že je třeba přistupovat ke klasifikaci tanců z několika hledisek. Jedním z nich je strukturální analýza, jejímž cílem je detailní zkoumání forem lidových tanců. Přesné určení formy je součástí celkové charakteristiky tance a jeho dalšího třídění podle několika kritérií:

- počet účastníků tance (párové, sólové, skupinové)

- prostorové členění tance (řetězové, kola, řadové)
- vnitřní struktura tance (řazení motivů, frází, strof a dílů)
- vazba na hudební doprovod (tance s pevnou, polopevnou, volnou vnitřní vazbou)

Problém této metody je, že analyzuje vždy jen jednu konkrétní zaznamenanou variantu, nikoliv taneční projev v jeho celistvosti a procesu proměn.

Další aspekt třídění tanců se nabízí podle tzv. vnitřní podstaty – sleduje taneční typ v jeho proměnách (varianty), včetně kontextu a mimotanečních prvků.

- 1) Podstatou tance může být například vyjádření pohybové dovednosti prostřednictvím taneční motiviky (vrták – prudké otáčení dvojice)
- 2) Žertovný napodobivý nebo satirický obsah (furiant-satirická výpověď je rovněž podstatou tance a vede často k improvizaci)
- 3) Vystižení proměny metra (mateníky) (Stavělová, 1999)

V tomto rozdělení nastává mnohdy k prolínání tanečních typů, proto je obtížné jednoznačně určit, který tanec do které kategorie správně zařadit.

Při výběru tanců pro tuto práci byl jedním z hlavních vodítek název tance. Proto bylo nutné věnovat se také otázkám utváření názvů tanců. K této problematice se vyjádřili také někteří autoři studovaných zdrojů. Např. podle autorů Nerudy, Vycpálka, Seidla a Špičáka nikdy nevznikl text lidové písně samostatně předem, jak tomu bylo u písní umělých. Vznik lidového tance byl zcela obdobný vzniku lidové písně, i v tomto případě rozhodovala především nálada, která byla úměrná k prostředí (oslava, tanec v hospodě, zábava). Názvy tanců vznikaly různým způsobem, množství tanců je pojmenováno podle textu písně, která se při nich hraje, nebo podle charakteristického slova textu. Například tanec *Otčenáš* má jméno podle začátku písně *Otče, otče, otče náš...*, tanec *Marjánka* z textu *Když jsem šel po ránu, potkal jsem Marjánu*, tanec *ševcovská* podle textu *Když šli ševci z jarmarku*. Jiné tance získaly svá jména podle určitých charakteristických tanečních pohybů, jako při *dupáku*, kdy tančící v určitých taktech dupnou, nebo při *špacírce* se tančící na počátku pouze procházejí. Název *vrták* pak vystihuje otočení tančícího při výskoku ve vzduchu a tance *do kolečka* se tančí na jednom místě prudce do kola. Názvy tanců s proměnlivým taktem *směsek* nebo *mateník* charakterizovalo smíšení a střídání dvou hudebně i tanečně různých rytmických prvků v témže tanci. Některé tance dostaly svá jména podle výrazných mimotanečních pohybů, jimiž tančící tanec doprovázeli (při tanci *plácavá* v určitých taktech tanečník tleskne do dlaně tanečnice) nebo jimiž něco

ilustrovali (při tanci *kobylenka* tančící napodobovali pokulhávání kobylinky, která je podle textu „o jedné noze“). Při tanci *švec* posměšně napodobovali činnost švece a jeho řemeslné práce. Také podle obrazců, jež tančící na pohled tvořili, mohly tance získat svá jména, jako při tanci *křížák*, kdy se tančilo křížem, a podle tvaru protančené dráhy byl nazván tanec *osmička*. (Seidl, Špičák, 1945: 10)

Tance českého lidu pak rozdělili do dvou skupin, podle jejich choreografie na tance pohybové (tance pro pohyb) a na tance ušlechtilé (skupinové a mimické, tance pro podívanou). (Seidl, Špičák, 1945: 12)

Pro záměr zkoumání tanců s (napodobivými) pracovními motivy jsem se zaměřila především na takové tance, které obsahovaly v názvu, textu doprovodné písně nebo popisu tance zmínku o práci či řemesle. Zájem směřoval tedy k tancům jednak s taneční motivikou, která něco připomíná (otáčení mlýna, vrtání, řezání, pletení), tance s mimotaneční motivikou (napodobivá gesta šití, dýmání, kování) a tance s žertovným, napodobivým nebo satirickým obsahem (furiant, sedlák, švec, tkadlec, řezník apod.). Avšak i v tomto dělení se tance vzájemně prolínají a není možné je zcela jednoznačně kategorizovat.

Pro vybraný soubor tanců jsem si nastavila několik základních znaků, podle kterých bude srovnání probíhat.

- 1) Název tance a lokalita záznamu, sběratel /informátor /zdroj. Text písně
- 2) Záznam nápěvu – rozsah (počet taktů, repetice), metrum, melodie (počet dílů; zpěv /dohra)
- 3) Tanečních figury, kroky pro tanec nejpodstatnější a napodobivé pracovní pohyby; postavení tanečníků
- 4) Podrobný popis tance (pokud existuje), základní kroky, mimotaneční pohyby (pokud jsou obsaženy)
- 5) Poznámky autora k tanci; případný komentář; varianty dalších sběratelů

Jak uvádí Pavlicová, „jedno východisko však zůstává společné, tanec nelze oddělit od toho, kdo tancuje a proč tancuje, protože jenom tak zůstává tento způsob výpovědi celistvý.“ (Pavlicová, 2012: 16) I když jsem v přehledu sledovala vedle lidového tance i tanec společenský nebo lidový tanec sloužící vzdělávacím účelům, při vlastní analýze se zabývám především vlastními lidovými tanci. Tím je zachována jednota toho, kdo tancuje, i když zůstává rozmanitost účelů tance (obřadní, zábavní, hra apod.).

Prvotní zájem vzdělaných vrstev o lidový tanec je možné najít v souvislosti s jeho prezentací mimo přirozené prostředí. Nejprve se tance předváděly pro šlechtu

jako kratochvíle (17. století), později jako společenská událost z důvodu reprezentativního i politického (při pražských korunovacích v roce 1791 a 1792, později jako manifestace národních ideálů), objevila se scénická prezentace folkloru (především po Národopisné výstavě československé 1895). Ve stejné době však nastala i snaha o uchování lidové tradice včetně tance a zaznamenání k dalšímu šíření, vzrůstal zájem o uchování lidové kultury – folkloru. (Pavlicová, 2012) Dalším obdobím, kdy zájem o folklor nápadně rostl, bylo období po 2. světové válce. V té době nastaly fáze, kdy byl společenský význam folkloru nadhodnocován jak ve významu, tak v uměleckých a výrazových možnostech (zejména 50. léta). Jako reakce se proto objevily tendence návratu k folkloru, který měl být předváděn v původní podobě bez úprav. Mnoho nedostatků „práce s folklorem“ spočívá v necitlivém vkládání pracovních gest a pohybů umělecky nezobecněných do tanečních čísel. Mechanicky přenášené pohyby ze života (otírání potu, narovnávání se v kříži) nebo vyjádření myšlenky nefunkční rekvizitou (hrábě, cepy), které nesouvisí s tancem a hudbou. (Pavlicová, 2012) Snahou bylo najít tance v pokud možno původním znění a staršího data zápisu, který by obsahoval důležité informace (informátor, lokalita, datum zápisu). Proměny zájmu o lidové umění a s tím související proměny postojů k němu se odrazily i na specifickém materiálu tanců s pracovní tematikou a bylo třeba s nimi počítat při hodnocení studovaných zdrojů i při analýze tanců samých.

2. Tance s pracovní tematikou v písemných pramenech

2. 1. Tance s motivy práce s řemesel v nejstarších písemných zdrojích; divadelní tanec a cechovní tance

V práci se zaměřujeme na období od konce 18. století do konce 20. století, a to hlavně na oblast lidového, případně společenského tance. Předmětem zájmu jsou především tance s napodobivými, pracovními pohyby, které se v tancích objevují během celého zkoumaného období. Samozřejmě se toto téma objevuje i ve starších historických obdobích a také i v dvorských tancích a v tanci divadelním. I když se tento text věnuje českému tanečnímu prostředí (s okrajovým zájmem o moravské příklady), ve starších obdobích je vzhledem k nedostatku českých zdrojů nutné opírat se i o materiály ze západní Evropy. (Böhme, 1886; Arbeau, 1588; Dülmen, 2006; Waldau, 1860)

Učebnice a (manuály) historických tanců

Nejstarších spisů o tanci, které obsahují i popisy tanců, jako je *Orchesographie* Thoinota Arbeau⁵, je velice málo. Spis vyšel roku 1589 a jedná se o taneční sbírku napsanou formou dialogu, který vede autor s žákem Capriolem. Autor se tímto způsobem v knize rozepisuje o tancích, s nimiž se během svého života seznámil. Některé z tanců poznal a tančil již v dobách svých studií v Poitiers. Stal se tak jedním z prvních, kteří písemně zachytili způsob provádění obecně rozšířených tanců. Thoinot Arbeau pocházel z měšťanské společnosti, nebyl tanečním mistrem, sám tance nevytvářel, ale zapsal je s pozoruhodnou precizností. Díky tomu dnes víme, jak se v 16. století ve Francii tančilo i mimo šlechtické prostředí, mnohé ze zapsaných tanců však můžeme zároveň označit i jako dvorské, protože je rovněž tančila vznešená společnost. (<http://tanec.tillwoman.net/Lidov%C3%A9+tance/>) [6. 3. 2013]

Vrcholný manýrismus si potrpěl na rozmanitost, proto bývaly do dvorských zábav přejímány i tance lidového původu. Díky přesným Arbeauovým zápisům dnes víme, jak se ve Francii tančily například „lidové“ bránly (z nichž dva, souvisejí s tématem této práce, a to Branle des Lavandieres – bránl Pradlen;

⁵ Thoinot Arbeau, vlastním jménem Jehan Tabourot, (17. března 1519, Dijon – 23. června 1595, Langres), byl francouzský hudební skladatel a kněz.

Branle des Pois – Hráškový bránl), jedny z mála skupinových tanců té doby, které známe. Arbeauův přínos pro historii tance je jedinečný právě i v tom, že byl prvním, kdo opravdu důkladně popsal takové společenské tance lidového původu (bránly), i když jejich pohybová podoba byla velmi jednoduchá. Taneční mistři častěji zapisovali svou vlastní tvorbu, obecně rozšířené tance nebyly podle nich hodny pozornosti, natož zápisu, protože je každý znal a samozřejmě ovládal. Můžeme z tohoto pohledu říci, že se Thoinot Arbeau vlastně stal jedním z prvních tanečních historiků, i když to asi nebylo jeho pravým a původním záměrem. (<http://tanec.tillwoman.net/Arbeau/>) [3. 6. 2013]

Ve spisu se nachází několik již zmíněných tanců s motivy pracovních úkonů ve skupině *branles morgues*, v nichž tanečníci užívali různá gesta.

Branle des Lavandières (Bránl⁶ prادلen) je tanec, u kterého Arbeau uvádí, že název je určen tleskáním, které připomíná zvuk tlučení prádla na břehu Seiny. Naznačuje tedy, že tanečníci cíleně napodobovali pracovní pohyby, které znázorňovaly praní prádla. Proč tak činili, však Arbeau neuvádí. (Rousová, 2008: 107)

Branle des Pois (Hráškový bránl) je snad možné zařadit také mezi „napodobivé“ bránly, neboť hluk tlesků mohl evokovat zvuk, který vydávají lusky při loupání nebo otáčení a výskoky tanečníků mohly být spojovány se sklizní. Dnes se o významu tanců a v nich obsažených pohybů můžeme jen dohadovat, ale Arbeau sám zařadil tyto dva tance mezi „napodobivé, posunkové“. (Arbeau, 1588, New York, 1976)

Výklad nápodoby spojené s lusky a jejich sběrem nabízí i další příklady tanců, které uvádí Eva Kröschlová v knize *Dobové tance 16. až 19. století*. V ní popisuje tance *skupinové*, zabývá se rovněž stejnými dvěma tanci jako Arbeau, dále u ní najdeme mezi anglickými kontratanci ze 17. století *Gathering Peascods – Sklizeň lusků*. V tanci se podle popisu opakuje otáčení tanečníků podobně jako v *hráškovém bránlu*. (Kröschlová, 1981: 46) I u jiných tanců té doby se objevuje nápodoba pohybů spojených s prací, jak dle citovaných zdrojů píše Eva Kröschlová. Mezi skotskými kontratanci je *The Carl cam´over the Croft – Šel*

⁶ Bránl, byl jednak taneční motiv, který byl součástí pozdně gotických párových tanců, jednak i název samostatného řetězového tance. (Kröschlová, 1981)

sedláček přes políčko, řadový postupový tanec.⁷ Popisované taneční kroky, skotský přeměnný krok, cval a baskické kroky, mohly vizuálně připomínat obtížnou chůzi přes zorané pole. (Kröschlová, 1981: 73) Pohybových příkladů v tancích dvorských /společenských z 16., 17. a 18. století by se našlo více, nepodařilo se mi však najít v nich přímou spojitost s některým z českých lidových tanců.

Zprávy o cechovních tancích

V textech o tancích starších období nacházíme rovněž mnohé zmínky uvádějící tance, které byly spojeny s jednotlivými cechy.

Cechy a bratrstva byly zájmové organizace živnostníků ve městech a místy i na vesnicích, hájící svůj výrobní monopol a tržní výlučnost. Cechy vznikaly v jižní a západní Evropě od 12. století, v českých zemích až ve 14. století. Princip cechů byl v celé Evropě stejný, lišily se jen v detailech. Povinnou organizací se cechy staly až po roce 1739. Bratrstva, považovaná některými badateli za předstupeň vlastních cechů, vznikala pravděpodobně na principech náboženských organizací s charitativní funkcí. Ve vrcholném středověku a raném novověku tvořily cechy značně autonomní organizace, výrazně zasahující do života společnosti, zlatým obdobím cechů bylo 15. a 16. století. Mezi prvními cechy které vznikly lze jmenovat například cech pražských krejčí (1318), bratrstva pražských zlatníků (1323) a pražských platněřů (1336), cech českobudějovických řezníků (1337), netolických pekařů (1338), plzeňských řezníků (1340) a další. Cechy byly zrušeny 1. 12. 1859 s účinností od 1. 5. 1860 a nahrazeny živnostenskými společenstvy. (Lidová kultura, 2007: 80 – 81)

Informace o cechovních tancích jsou však u nás ve srovnání např. s Německem velmi chudé. V Německu existují zmínky o Reiftänze (tance s obručí) bednářů, cechovních tancích rybářů, Schäfertanz (pastýřský tanec) v Rothenburgu o holandském Schiffertanze (tance lodníků) aj. V Čechách takové cechovní a družstevní tance podle něj neexistují; chybí zvláště při dvou nejoblíbenějších českých lidových slavnostech, totiž ševcovském svátku Fidlovačka na nuselské louce u Prahy (první středu po velikonocích) a Slamník na bubenečském parkánu u Prahy (první úterý po velikonocích). Dá se mluvit nanejvýš o lokálních tancích,

⁷ (Kröschlová uvádí, že tanec je převzat z knížky J. C. Milliganové; *Introducing Scottish Country Dancing* Glasgow-London 1968)

tedy takových tancích, které jsou jen v určitých oblastech domácí, v jiných naproti tomu zcela neznámé. (Waldau, 2003: 26)

Toto jeho tvrzení není úplně jasné, protože některé tance spojené s řemesly ve druhém díle své knihy uvádí. Je to tanec *doušky* při vinobraní nebo *mlynářská* (v obci Kovan na Bydžovsku). Tančili jej prý mlynářští pacholci ve mlýně při slavnostních příležitostech, někdy se tančil i ve vesnické hospodě. Tančil jeden pár ve stylu *rej dováku*, přičemž rukama napodobovali obrat mlýnského kola. Tempo tance je zpočátku velmi rychlé, ale mění se v pomalé. (Waldau, 2003: 84) Další příklad se vztahuje k tanci, který údajně už téměř vymizel: tanec členů holubářského cechu se tančí dnes jen ve Vamberku a Hohenbuchu (Vyšší Brod), byl přerušen politickými boji v roce 1848, jinak by se možná tančil navždy. Odpoledne na masopustní úterý vezl maskovaný slavnostní vůz klec s něžnými holuby (všech barev) a ještě nesený i další menší klece, k průvodu hrála „turecká“ hudba. Průvod šel městem k radnici i domům honorace, všichni holubáři se většinou chytli za ruce, aniž by pustili klíčky a tančili kolem velké klece krátký, typický tanec (Reigen). Nakonec každý jednotlivec otevřel klec a holuby vyletěli, pak se tančilo do rána. V roce 1848 podle autora zanikla nejen tato slavnost, ale i celý cech holubářů.

Čeněk Zíbrt⁸, autor knihy *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, se snažil zmapovat české doklady o cechovních slavnostech a tancích. Cechy se rády ukazovaly při korunovacích nebo významných slavnostech panovníků (svatby, slavnostní příjezdy, zásnuby apod.), proto snad se dochovaly zprávy o tomto cechovním dění. Podle líčení kronikáře Petra Žitavského při příjezdu Jindřicha Korutanského do Prahy roku 1308 tančili na uvítací slavnosti řezníci a kožišníci zvláštní tance s meči v dlouhých řadách. Tyto slavnosti, jak uvádí Zíbrt, poskytovaly cechům příležitost předvést se ve slavnostním oděvu, se symbolickými znaky řemesla; odtud je už jen krůček ke vzniku tanců s odpovídající rekvizitou, s meči tančili mečíři, nožíři, ale i řezníci a koželuhové, pak i šermíři a kožešníci. Zíbrt tvrdí, že každý cech měl svou vlastní variantu tance, neuvádí však žádné podklady, ze kterých by bylo možno jeho tvrzení podpořit. Bednáři prý tančili s obručemi, soukeníci s praporci, kováři s píkami a podobně. (Zíbrt, 1960: 88) Zíbrt zřejmě čerpal své informace z knihy Franze

⁸ Čeněk Zíbrt (12. 10. 1864 Kostelec n. Vltavou – 14. 2. 1932 Praha), kulturní historik, národopisec, knihovník a bibliograf. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 263)

Magnuse Böhmeho *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, který uvádí, že příznačně pro příslušné řemeslo měli nožíři svůj mečový tanec (Schwertertanz), bednáři tanec s obručemi (Reiftanz), soukeníci tanec s praporem (Fahnentanz) a řezníci, v připomínce na staropohanské obětníky, měli tance kolem slavnostně vyšňořeného vola nebo velké klobásy, vyzdobené a nesené vpředu. (Böhme, 1886) Příslušníci cechů se chlubilí svou náležitostí k němu, ale zřejmě pouze tím, že tuto příslušnost zdůraznili znakem, jenž představoval atribut příslušného řemesla. Cechovní řády a jejich staré zvyky byly nedotknutelné, strnulé, jejich konzervativnost způsobila, že se zachovaly jako dědictví po dlouhá desetiletí. Cechy si v mnoha případech dávaly své rázovité zábavy a tance potvrzovat od panovníků jako svou zvláštní výsadu. Přísné cechovní regule zapovídaly každému, kdo nebyl členem cechu, tančit tyto tance a nosit slavnostní cechovní oděv. Své cechovní atributy předváděli vždy s chloubou před četnými diváky a nedovolili si odchýlit se od zděděné podoby cechovních zvyklostí, rituálů i tanců svých předků a předchůdců. (Zíbrt, 1960: 88)

Již zmíněný německý autor Franz Magnus Böhme ve své knize *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, která v mnohém připomíná Zíbrtovu práci *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, uvádí četné příklady cechovních a řemeslnických tanců. Píše o řemeslnických neboli cechovních tancích 14. – 16. století. Tvrdí, že v dávných dobách k blahobytu řemeslníků patřily veřejné slavnostní průvody a tance s veselím a slavnostním životem řemeslníků proslul zvláště Norimberk. Kroniky tohoto svobodného města jsou plné zpráv o řemeslnických svátcích, vrchnostenská nařízení dokládají, že na závěr slavnostního veselí předváděli své tance pekaři a perníkáři, pláteníci a barchetníci, prýmkaři, rybáři, řezníci, bednáři, nožíři, podkováři, kotláři, zbrojíři, zvonaři, platnéři (drátníci, pancéřníci, jehláři a špendlíkáři), koželuzi a jircháři, krejčí, ševci, tkalci (soukeníci), truhláři (stolaři), zámečníci (k nimž se počítají Platt-, Löth- und Feuerschlosser a hodináři), konváři (cínaři), hrnčíři; ba ani pasáci husí nechybějí. (Böhme, 1886) Zmiňuje také průvody řemeslníků, které podle něj bylo běžné vidět při velkých veřejných slavnostech ve většině velkých měst, ale v jeho době již mizely. Cechy, mistři, tovaryši a učedníci jednoho řemesla táhli slavnostně ozdobeni se svými cechovními odznaky, korouhvemi a věnci, nesouce korbele, s hudbou píšťal a bubnů městem do stanoveného domu, kde vesele popíjeli a tančili. (Böhme, 1886)

Vedle Norimberku se děly podobné slavnosti i v jiných velkých městech. O Augsburku a jeho tanečních radovánkách píše P. v. Stetten ve svých *Geschichte der Stadt Augsburg*: „jakmile se v našem městě vzmožil blahobyť díky obchodu a řemeslu, tak se ukázala také dobrá nálada a veselost. Ba i (sám) nejobyčejnější lid se obveseloval pitím a tancem na veřejných ulicích ve veselých tovaryšských tancích. Jásajíce po městě, popíjeli před dveřmi domů u připravených stolů a lavic a docházelo při tom k všelijakému nepořádku, takže nakonec vrchnost shledala nutným podobným prostopášnostem učinit přítrž a v roce 1512 takové tovaryšské, pochodňové a kohoutí tance zcela zastavila.“ (Böhme, 1886: 63)

Böhme dále říká, že ale tance řemeslníků jinak nebyly příliš nevázané, mistři a starší tovaryši dohlíželi na to, aby se cech nepředstavil ve špatném světle. Řemeslnické svátky se většinou konaly třetí den svatodušních svátků, o masopustu (Popelčení středa) a na sv. Jana.

Zvláště důležitý byl v německém prostředí *Dinzeltag*, den každoročního shromáždění členů cechu, kde pod vedením zvolených představených (Čtyřka, Starší tovaryši apod.) vyřizovali záležitosti cechovní obce, například přijímání nových mistrů, ukládání trestů, osvobození či propuštění učedníků, v některých případech byl tento den zahájen náboženským aktem, téměř všude však býval uzavřen společnou hostinou a tancem.

O mečovém tanci a tanci s obručí uvádí v souvislosti s cechy, Böhme řadu dokladů z městských kronik. Nejznámější byl podle něj mečový tanec norimberských nožířů. Nožíři údajně již v roce 1350 dostali od císaře Karla IV. privilegium pořádat v Norimberku o masopustu mečový tanec. Ve starých kronikách jsou popsány mezi lety 1490 a 1615 mnohé příklady takových průvodů norimberských nožířů a konaly se údajně ještě kolem roku 1850. Další zprávy o podobných mečových tancích v 16. století uvádí také z Frankfurtu nad Mohanem a Prahy, bohužel však bez přesného odkazu. Popis z roku 1701, který Böhme cituje, se vztahuje k masopustnímu veselí roku 1349, při kterém nožíři tančili s obnaženými meči a řezníci vykonali tzv. *Zämertanz*. Drželi se navzájem za kožené kroužky, které měly znázorňovat jitrnice, což je jasné spojení s jejich profesí (u jiných Böhmeho příkladů takové spojení chybí).

Z výše uvedených záznamů se ukazuje, že cechy používaly při slavnostech různé atributy zviditelňující jejich řemeslo, jako byly meče, praporce, obruče, erby, znaky, určité barvy i způsob provedení tanců, že by ale pohybově předváděli své řemeslo, se nikde nedočteme. Je možné, že tance s rekvizitou mohly mít své

počátky v tomto období a teprve později se rekvizita začala používat funkčně k tanci, nejen jako znak, ale i k předvedení určité pracovní činnosti.

Zíbrt ve své knize informoval také o cechu tanečních mistrů, který údajně existoval v Praze v 18. století. O tanečních mistrech, kteří se živili tím, že vyučovali tance, pořádali plesy a taneční zábavy, případně vytvářeli dvorské balety, můžeme s určitostí říci, že předváděli tanečně své řemeslo, což u nich ani nemohlo být jinak. Jak uvádí autor, mnoho narážek na taneční mistry je roztroušeno v náboženských skladbách tehdejší doby, jako například u Jana Libertina (poznámka č. 1. Jeden v zákoně zběhlý, v Praze 1730; Zíbrt, 1960: 251) píše: „Ti, kteří tancovat učí, není dosti na tom, aby tancovat ukazovali, ale sami také tancovat musí.“ Taneční mistři, tanečníci, nebo jak tehdejší zuboženou češtinou byli nazýváni „skočootačníci“, byli pokládáni za stav rovný cechům, organizacím řemeslnickým. Jako jinde, tak i u nás vyučovali nejen tancům, ale i způsobům, jak se má elegantně chodit, šatit se, jak si vyšlapovat, šňupat, okuláry dvorně přidržovat apod. (Zíbrt, 1960: 251)

To, že profese tanečního mistra byla chápána jako řemeslo, lze doložit i příkladem z 18. století, ve kterém kazatel Seelisko⁹ zařadil tanečnický při výkladu dětem o lidském zaměstnání mezi všechny jiné řemeslníky: „Otázka: Ať mně jmenujou ty mechanické neb řemeslnické umělosti, které příjemny jsou? Odpověď: To jsou ty, které provozují hodináři, muzikáři (hudbáři, hudci, muzikocvičenci v muzice zběhlí), tanečníci (skočootačníci), soustružníci, štafíři (zlatoozdobníci), krumplíři, šmukýři, knihaři, paštikáři (krmokladači), cukráři (sladovinkáři), parukáři (vlasopletové), švadleny, mečíři neb polírníci (bleskočističi), kožešníci a zlatníci a jiní víc, které umělosti k ozdobě a k utěšení sloužejí.“ (odkaz č. 4 – Kniha pro dívky, v Praze, 1771 str. 116; Zíbrt, 1960: 251) Taneční mistři byli činní a organizovaní již od 14. století (v západní Evropě) a vezmeme-li v úvahu, že Zíbrt se o tomto cechu zmiňuje ještě v 18. století, byla jejich práce organizována dlouhá staletí. Ovšem přímá spojitost s řemeslnickými tanci tu není.

Zprávy o organizacích tanečních mistrů ze staršího období obsahuje i kniha Heleny Kazárové *Barokní balet ve střední Evropě*. Stejně jako Zíbrt nebo Böhme se autorka zmiňuje o tanečních mistrech, kteří se sdružovali již od dob rané

⁹ Kazatel Ferdinand Seelisko r. [1774] z *Historie literatury české: aneb saustawný přehled spisů českých, s kratkau*, Praha, 1849 - internet

renesance do různých cechovních společenství. Ve Francii to bylo například Bratrstvo sv. Juliána (Conférie de Saint Jullien), které získalo královský patent roku 1334 pro výuku hudby a tance. Mistrovskou zkoušku mohl složit jedině ten, kdo zvládl vedle tanečních schopností a znalostí též hru na housle na vysoké úrovni. (Kazárová, 2008: 20)

Do pražského cechu tanečních mistrů se prý hlásili zejména řemeslníci, kteří nemohli nabýt mistrovství v nějaké měšťanské živnosti, nemohli si pořídít samostatný krámk. Jako ve Vídni, tak i v Praze přihlašovali se proto nejvíce prý ševci. Roku 1788 bylo takových tanečních mistrů v Praze deset, z nichž jenom pět mělo tančírny; mezi nimi bylo sedm ševců, jeden rukavičkář, jeden mlynář a jeden jehlář.¹⁰ V novém vydání knihy Čeňka Zíbrta z roku 1960 s doplňujícími poznámkami Hanah Laudové najdeme v seznamu literatury knížku Františka Dlouhého *O historickém vývoji tance a jeho kulturním významě* z roku 1880, z jehož materiálu Zíbrt tuto informaci převzal. Dlouhý sám však přímo neuvádí, odkud ji získal. (Zíbrt, 1960)

V nedávné době se věnovala problému cechu tanečních mistrů ve své bakalářské práci *Profese tanečního mistra v Čechách 19. století* Daniela Zilvarová. Podrobně uvádí způsob, jak se mohl obyčejný jedinec stát členem cechu tanečních mistrů, jaký byl postup a podmínky přijetí, jaké povinnosti, výhody i práva pak členům cechu náležely. Kromě již výše zmíněných informací Zíbrtových autorka dohledala mnoho dalších pramenů dále dokreslujících situaci tohoto cechu. Zajímavá je informace, kterou podle Jiřího Štaifa uvádí, že cechy byly v 18. století rozděleny do třech kategorií na 1. policejní řemesla a živnosti, které byly cechovně organizovány, 2. svobodná povolání a živnosti, které netvořily cechy a 3. komerční řemesla a živnosti, u kterých byly cechovně organizovány jen některé. Do této třetí skupiny spadaly i cechy tanečních mistrů, této skupině byla přikládána hospodářská i politická důležitost, a proto jejich zřizování náleželo vyšším státním úřadům. (Zilvarová, 2009: 14-15; podle ŠTAIF, Jiří. *Obezřetná elita: česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830-1851*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. 474 s. Bod.ISBN 80-7363-014-1.)

Pracovní tance v Divadelním prostředí

¹⁰ Riegger, Joseph, Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen. III, 1787. VI, 1788. Otisk v Lumíru 1853, 11. (Zíbrt, 1960: 405)

Různé příklady využití motivu práce se objevovaly i v divadelním tanci 17. - 19. století. V knize Heleny Kazárové *Barokní balet ve střední Evropě* je několik zmínek o výjevech naznačujících pracovní úkony v baletech, které se pořádaly na šlechtických dvorech. Jednalo se například o představení k narozeninám císaře, které poručila v roce 1625 nastudovat císařovna Eleonora Gonzagová ve Vídni za účasti dvorních hudebníků. Podle reference hraběte Khevenhüllera se v něm objevil tanec dvorních dam oblečených v bílém taftu, které představovaly pastýřky. (Kazárová, 2008: 38) Ve jmenované době byly postavy pastýřů a pastýřek velmi oblíbeným motivem, jak je z dějin všeobecně známo, vazba na pracovní motivy je u nich jen slabá. Dále autorka zmiňuje: „Rok po tom bylo ve Vídni (1. 6. 1626) provedeno na počest svatby hraběte Adama Pavla Slavaty s Marií Margaretou z Eggenbergu *balleto*, které tančilo osmnáct dvorních dam v převleku za Amazonky s dýkami a kopím.“ (Kazárová, 2008: 39) Lovecká témata nelze zcela jednoznačně řadit mezi pracovní téma, ale jistým způsobem tato skutečnost vypovídá o oblibě naznačování a napodobování pracovní činnosti ve dvorských představeních.

Jedním z dalších podobných příkladů může být baletní příběh *O Narcisovi* Michaela d'Agata, jehož scéna představovala zahradu, kde byli pastýři: „Pastýři uchopí své hole a začnou tančit, přičemž hole umísťují během tance do různých tvarů. Pak je znovu uchopí do rukou a odejdou.“ (Kazárová, 2008: 120) Tance s rekvizitami jako jsou hole, košťata, šindele a podobně nacházíme v průřezu celé taneční historie. Téma pastýřů, pastýřek a jejich tanců bylo v době baroka oblíbené. Šlo však nejspíše pouze o malebný kostým nebo přidruženou rekvizitu. Další velkou sférou bylo divadlo *commedie dell'arte*, které pro svůj komický laděný herecko-taneční styl se smyslem pro perfekcionismus a všestrannost využívalo napodobování všemožných situací a pracovních úkonů. Právě pro jeho spojitost s každodenním, obyčejným životem nacházíme v tomto divadle i příklady nápodoby pracovních činností.

Gregorio Lambranzi¹¹ zanechal významný dvoudílný spis o tanci *Das Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul* z roku 1716. Ve spisu se zabývá především charakterními divadelními tanci z oblasti *commedie dell'arte*, plesové tance jmenovaného období ve spisu nenajdeme. Spis byl sestaven z rytin

¹¹ Gregorio Lambranzi (žil pravděpodobně koncem 17. století), významný anglický kritik a publicista, autor mnoha stěžejních děl o baletu. (Wernwrová, 2011)

znázorňujících tance, notového záznamu melodie a slovního popisu s pokyny pro scénické ztvárnění tance.

Tanec s pantomimou byl důležitou součástí *commedie dell'arte*, její pohybový styl ovlivňoval i další období, proto se mohly přenášet i taneční motivy spojené s prací a řemesly. Tanec byl kombinován s akrobatickými prvky, byly to většinou původem lidové tance v komické, groteskní poloze, často se parodovaly i módní dvorské tance. (Wernerová, 2011)

Na devíti rytinách prvního dílu Lambranziho spisu jsou zobrazeny tance selské, jak uvádí sám autor, tance, které vzešly původně z lidového prostředí. Jsou divadelně stylizovány, avšak nezapírají svůj původ. Znázorněné tance používají určité taneční kroky¹² (běžně používaná *pas* v tomto období), pouze kostým je přizpůsoben lidové postavě námořníka, lodníka, sedláka, lesníka nebo venkovana. Často se jedná o komické tance, které však podle popisů nikterak neznázorňují práci či pracovní motivy, kterou by postava případně mohla vykonávat. Postavám byly určeny taneční kroky, ale ztvárnění charakteru bylo ponecháno na hercích-tanečnících.

Díl druhý zobrazuje na přibližně šestnácti rytinách různé profese a jejich činnosti. Rytiny č. 5, 6, 7, 10 a 11 zobrazují benátského lodníka nebo gondoliéra, švýcarského vojáka, holandského námořníka, kteří při tanci používají jako rekvizitu hůl nebo „píku“. Pro tyto tance musí být tanečník zběhlý v používání rekvizity a v manipulaci s ní. Tance s rekvizitou a různým významem jejího použití nacházíme poměrně často až do dnešních časů (koštětový, šindelový, palicový apod.). Tyto tance je možné srovnat například s tanci pasteveckými, při kterých se používá hůl („obušek“) nebo „valaška“.

Rytina 9. zobrazuje šest tanečnicků představujících sochy, kteří vytvářejí různé obrazce, kterými prochází zahradník. Zahradnické téma se v tancích také objevovalo v baletních pasážích v opeře 17. a 18. století. V Čechách například v divadle v Kotcích se v opeře *La Ginevra* v choreografii Karla Stockingera objevil balet, který představoval zahradníky, kteří upravovali zahradu, a pak se radovali po práci. (Brodská, 2006:16) Tance *zahradník, zahradníček* nacházíme mezi tanci popisovanými ve sbírkách 19. a počátku 20. století, podobně jako na rytině jsou v tancích vytvářeny obrazce jako bráničky, zátočky, kruh a podobně. Můžeme se domýšlet, že tanečníci zobrazovali tancem iluzi zahrady. Podobný příklad, se

¹² Pas de gavotte, chassés, pas de bourrée, pas de rigaudon, balancés, contretemps

kterým je možné srovnat Lambranzioho rytinu, je v knize Evy Kröschlové. Tanec s názvem *Spring Garden – Jarní zahrada* nebo *Zahradní tančírna*, při kterém si tanečníci vyměňují místa, tvoří různé obrazce a nové sestavy, nám může připomínat útvary květin v zahradě. (Kröschlová, 1981: 55)

Na rytině 22. vidíme anglického námořníka, jenž tančí ověšen dřevěnými lžícemi, které při tanci zřejmě vytvářely zajímavý zvuk, co to mohlo vyjadřovat, se však z informací na rytině nedovíme. Vytváření rytmů v tanci je obvyklé i u tanců s pevnou vazbou na hudební doprovod, jako jsou dupy a tlesky (*mlynářský* – iluze klapotu mlýna; *plácavá, řeznický* – tlesky dokreslující iluzi stvrzení obchodu apod.).

Rytina 24. zobrazuje dřevěnou sochu, okolo které tančí dva sochaři a snaží se na ni vrstvit kusy kamene, aby opět vypadala jako kamenná socha.

Rytina 25. představuje dva kováře, kteří tlučou na hřebík a kovadlinu v souladu s hudbou. Různě se při tanci střídají v tlučení, nakonec tanečním krokem společně odcházejí. Tance pod názvem *kovářský* nacházíme rovněž ve sbírkách až do 19. a 20. století s pohyby napodobujícími kování a dýmání do ohně.

Rovněž tanec *bednář* není neobvyklý, rytina 26. ukazuje dva bednáře, kteří na hudbu tlučou do obručí velkého sudu, který po dokončení práce odkutálejí pryč.

Rytina 27 a 28 zobrazuje krejčího při práci, který pak bere míru na šaty mladé ženě, a když svou práci skončí, tančí s ní „Benátský tanec“.

Autor k další rytině 29 uvádí, že švec, kterého vidíme s nástroji v dílně, pantomimicky vyjadřuje používání těchto nástrojů. Připravuje vlákno třením ševcovského vosku, a to vše na hudbu. Na následujícím obrázku 30¹³ je tentýž švec a připravuje vlákno k šití, když vstoupí jeho žena, začne s ní tančit. Autor uvádí, že tanečníka, který úspěšně dokáže napodobit tyto akce, je třeba pochválit.

Na těchto rytinách a popisech tanečních výstupů nacházíme skutečnou nápodobu řemeslné práce, jakou lze najít v pozdějších lidových tancích s pevnou vazbou na hudební doprovod. Nápodoba pracovní činnosti se děje hlavně pantomimicky. Ke konci sbírky je několik rytin zobrazujících vrcholné dovednosti, například skok s odrazem o zeď s obratem, skoky ve dřepu (*kozáček*), cvičení na žebřících, kotouly ve dvojici, přemety vzájemně přes sebe a nakonec jsou tanečníci

¹³ Vyobrazení rytin 25, 26, 27, 28, 29 a 30 v příloze

zobrazení, jak předvádí tzv. *trakař* (první jde po ruku, druhý jej drží za nohy a vede vpřed). (Lambranzi, Petermann, 1975)

Takové předvádění akrobatických dovedností lze srovnat s hrami chlapců na pastvě, kteří různým způsobem prezentují svou šikovnost a obratnost, napodobují trakař, nošení košíků, kutálejí sudy, napodobují medvědy kotouly nebo přemety stranou i ve dvojici a podobně. (Kos, Struska, 1953)

Také v českém prostředí nalezneme v divadelních produkcích příklady nápodoby práce a řemesel v tanečních výstupech.¹⁴ Pastýřský námět byl například použit 22. srpna 1728 při oslavě uzdravení hraběnky Isabely Marie Černínové. Hrál se divadlo s příběhem, v němž se bohyně Diana raduje, že se „česká Diana“ uzdravila. Ve hře vystupoval i prostáček sedlák a pak následoval rej pastýřů a pastýřek a tančil se menuet. (Brodská, 2006) Z různých zdrojů, jakými byla libreta, divadelní cedule nebo recenze představení, lze posbírat další zprávy, například o již zmíněných tancích zahradníků¹⁵ v opeře *La Ginevra* (1739) nebo o tancích námořníků, kupeckých sloužících a jejich milenkách.¹⁶

Ve Vlastenském divadle na Koňském trhu (Bouda) byl například při jeho slavnostním otevření uveden pantomimický balet *Pražské kuchyňky aneb Uhořelí sedláci* (1786). Podobná témata ze života řemeslnického a venkovského lidu se v baletech tamního choreografa Xavera Seveho vyskytovala často. Vystupovaly v nich lidské typy blízké obecnosti Boudy a komické zpracování jejich životních osudů, lépe příběhů, vyhovovalo požadavkům lidové scény. Chybí však podrobnější zprávy o jejich pohybové podobě. (Brodská, 2006: 35)

Postavy drobných řemeslníků a sedláků (venkovanů) v inscenacích uváděných i v jiných divadlech jsou doloženy v dalších zprávách. Na Moravě (Opava 1782) to byl například balet *Děvčata na žatvě neboli Myslivci potrestaní bohem lásky Kupidem*. Řemeslnické náměty v baletech byly časté i na počátku 19. století. Ve Stavovském divadle v Praze se v roce 1825 objevil titul *Harlekýn krejčovským tovaryšem* (13. 2. 1825), na hudbu Františka Škroupa. V tomto baletu byl výjev z krejčovské dílny, kde pracovala Kolombína s tovaryši, a Harlekýnovi bylo

¹⁴ Informace jsou převzaty z knihy Boženy Brodské *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*

¹⁵ Divadlo v Kotcích (1739-83), Santo Lapisova opera

¹⁶ Zachovaly se dvě divadelní cedule z 9., 16., 22. a 25. července 1753, kde vystupuje Hanswurst a Kolombína, oznamující: „Také budou uvedeny dva velké a pozoruhodné balety, první o námořnících a námořnicích, další o kupeckých sloužících a jejich milenkách“. (Brodská, 2006: 19)

přikázáno pracovat mezi tovaryši. Práce se však nejspíše napodobovala pantomimicky, mísil se tanec s pantomimickým projevem. (Brodská, 2006)

Uváděly se i další „řemeslnické“ tituly jako *Der Zwiebelkämmer (Cibulář)* od Worelliho nebo Weissův balet *Bednář* (24. 9. 1813), *Brusič nůžek Harlekýn* (28. 10. 1814), divertissement nazvané *Das Fest der Gärtner (Svátek zahradníků)*, *Der lustige Schuster (Veselý švec)*.

Další zmínka, která se vztahuje k našemu tématu, je pro naše pátrání zajímavá. V první sezoně baletního mistra Johanna Raaba, se odehrála premiéra Škroupovy *Fidlovačky* (21. prosinec 1834). V této hře na motivy slavnosti cechu pražských ševců¹⁷ vystupovala řada řemeslníků, kejklířů, prodavačů, tanečníků a tanečnic, dále jablečnice, oplatkářky, žíďata a jiní. Josef Kajetán Tyl pro baletního mistra k této hře předepsal: „Tanec poněkud aspoň i nápěvem i kroky budiž jako národní“. Bylo tedy vytvořeno číslo, které začínalo volným ländlerem, z něhož se vyvinul prstonárodní tanec kuželka, mládež tančila jiný lidový tanec, snad maděru, a nakonec se znovu vrátil počáteční ländler s kuželkou. (Brodská, 2006: 75)

Jak můžeme z těchto zpráv vidět, v představeních se často využívaly jak lidová, tak pracovní témata. Nelze však s určitostí říci, jak tyto tance a napodobení pracovních činností vypadaly, protože takové zprávy, které by přesně popisovaly pohybové i taneční dění na jevištích chybí.

Jeden zajímavý pantomimický balet najdeme v repertoáru Paola Rainoldiho pod názvem *Šťastná ševcová aneb Statku majitel jakožto ševcovský tovaryš* (11. 8. 1845). V ději baletu jde o výměnu manželek ševcové a zpučné hraběnky, které tak musí vykonávat práce, které nikdy nedělaly. Po jejich nápravě jsou obě ženy vráceny do původního prostředí. Pravděpodobně byla mimo jiné v baletu předváděna i ševcovská práce.

Ještě na konci 19. století v opeře *Popelka* (31. 5. 1885) Richarda Rozkošného na text Otakara Hostinského byla Bergerova taneční vložka nazvaná *Čtyři roční doby*. Jaro znázorňoval tanec květin a motýlů, léto bylo znázorněno obžínkami, kdy na scénu přijel velký vůz s kupou obilí, na kterém seděl sám Berger jako žnec s venkovskou dívkou. Kolem nich tančili ženci a žnečky, kteří nastavili

¹⁷ Fidlovačka – 1. obuvnické hladítka (fidlátka), 2. neumělá, špatná hra na strunný nástroj, 3. obuvnické pracovní nářadí obecně (*sbal si fidlátka* = chystej se k odchodu), 4. lidová slavnost pražských ševců konaná ve středu po Velikonocích. Lidová národní slavnost, která vycházela jednak z lidových zvyků vítání jara, jednak ze stavovského povědomí řemeslnických společenství. (Lidová kultura, 2007: 210)

snopy a se srpy a kosami zatančili tanec znázorňující kosení obilí. Podzim byl znázorněn tancem s vinou révou, zima sněžením a tancem ledových mužů. (Brodská, 2006: 118)

Další Bergerův balet *Rákoš Rákoczy* (24. 7. 1891) s hudbou Leoše Janáčka byl obrázkem z moravského Slovácka s původními tanci a zpěvy. Tanec se uplatnil ve třech odděleních: 1. *Starodávny, Pilky, Silnice, Maličká, Holuběnka a Troják*, 2. *Kožich, Kukačka, Couravá, Čeladenský*, 3. *Požehnaný, Kalamajka, Šáteček, Tetka, Pasačka, Zahradníček, Šátečkový, Rožek, Řeznický, Trojky, Kanafaska, Trnaveček*. Kostýmy byly zhotoveny podle původních krojů v dílnách Národního divadla. Bergerově choreografii se v tehdejších kritikách vytýkalo, že „tanec zůstává téměř v naturalistickém stavu“. (Brodská, 2006: 128) *Zahradníček* a *řeznický* patřily mezi tance související s řemeslem.

Období konce 19. století, jak uvidíme v dalším textu, bylo hojně zaměřeno na inspiraci v lidové kultuře. Byla to doba, kdy se začínala připravovat Národopisná výstava Československá a zájem o lidovou kulturu se neustále zvyšoval. V dalším období, na začátku 20. století, především pak ve třicátých letech, která u nás byla poznamenána nejen důsledky světové hospodářské krize, ale také přízrakem narůstajícího fašismu v sousedním Německu a ohrožením republiky, se nálada měnila. Klid a idyla zmizely, hospodářská krize, nezaměstnanost změnily impulzy a inspirační zdroje umění. V tíživých podmínkách vznikala řada uměleckých děl, které se obracely k národní nebo slovanské tematice i folkloru, ovšem s jinými záměry než koncem 19. století.

Přenášení tanců z prostředí lidového do divadelního a naopak bylo v různých obdobích více či méně čtené. Ovlivnění lidovým prostředím a jeho tanci nacházíme v každém ze zmíněných období. Náš zájem o tance s napodobivými prvky by mohl pokračovat mnoha směry, téma je obsáhlé a není možné jej zcela naplnit v jednom textu. Vždy existovala spojitost mezi lidovými tanci, společenskými tanci i divadelním prostředím z nějakého společenského důvodu. Tance s pracovními, napodobivými pohyby měly a mají většinou různé důvody, proč jsou tančeny nebo použity jako inspirace. Někdy se jedná o módní záležitost, jindy slouží pro pobavení či satiru nebo jejich použití má i společenskopolitický význam.

Dorota Gremlicová¹⁸ ve svém příspěvku ze symposia Study Group on Ethnochoreology z roku 2008 (Monghidoro) zkoumala roli tanečních/baletních mistrů při přenosu tanců z jednoho sociálního prostředí do druhého v období první poloviny 19. století. Ukazuje jak taneční mistři napomáhali při výměně tanečního repertoáru. Můžeme se domnívat, že se to týkalo i pohybových ztvárnění motivů práce a řemesel.

Je otázkou, nakolik existuje vazba mezi tanečně pantomimickými výstupy s nápodobou práce a řemesel v divadle a podobně převzatými tanci v lidovém prostředí a ve společenských tancích. Jednoznačnou odpověď znemožňuje nedostatek přesných informací o pohybové podobě tance, ale některé indicie vztah naznačují. V 19. století zejména zájem o národní, vlastenecké ideje i příslušnost zainteresovaných ke středním vrstvám obyvatelstva. V měšťanském prostředí se tato motivace zdá být zvláště významná; v divadle i ve společenském tanci hledali spojení s lidovou, národní kulturou a zobrazení obyčejné práce a řemeslníků pro to mohlo být dobrým prostředkem.

¹⁸ GREMLICOVÁ, Dorota. The Role of the Dance/Ballet Master in the Transfer of Dances through Different Social Environments. The Czech Example of the Period from the End of the 18th to the End of the 19th Centuries. *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro, Italy. International Council for Traditional Music, Study Group on Ethnochoreology, Monghidoro, Zagreb 2008*

2. 2. Tance pracovní a řemeslnické v českých dobových zdrojích

Hlavním zdrojem informací byly pro tuto pasáž práce sbírky lidových písní a tanců, učebnice společenských tanců, historické spisy i materiály pro tělovýchovné aktivity. Ve všech publikacích jsem cíleně hledala především tance s pracovní tematikou (pracovními pohyby) a písně, které v textu či názvu měly popis pracovního úkonu, pracovního nástroje nebo řemesla (řemeslníka). Popisy tanců s jejich pohybovou podobou jsem však nacházela jen v malém zlomku prostudovaného materiálu. Zaměřila jsem se především na oblast Čech, ale pro srovnání a vzhledem k úzké kulturní vazbě jsou zařazeny v určitém zastoupení pro srovnání i příklady moravských tanců. Cílem bylo zmapovat výskyt hledaných tanců ve zdrojích z jednotlivých období.

Jan Jeník rytíř z Bratřic

Jednou z nejstarších sbírek písní u nás je rukopisná sbírka Jana Jeníka rytíře z Bratřic *Písně krátké Jana Jeníka rytíře z Bratřic*, kterou kompletně vydal Jiří Traxler až v roce 1999. Pro účely své publikace rozdělil písňový materiál do osmi celků a označil je iniciálami JB 1 – 8. V úvodu knihy o některých souborech Traxler píše: „Písňový soubor JB1¹⁹ s názvem *Písně krátké starodávný obecného lidu* je součástí prvního dílu *Neuburských Bohemik* z roku 1810. Jedná se o první ucelený soubor autentického tradičního písňového folkloru v Čechách, o řadu let předcházející guberniální sběratelskou akci i preromantické sběratelské aktivity Hankovy, Čelakovského, Šafaříkovy a Kollárovy.“ (Traxler, 1999: 10)

Autor dále uvádí, že rukopis byl dlouhá léta v soukromých rukou a byl považován za nedostupný, a proto je toto vydání vlastně jeho prvním tiskem. O jednom z dalších souborů uvádí, že potenciální soubor JB7²⁰ tvoří písně z cizích sbírek. Jedná se o celou řadu písní zejména ze sbírek Františka Ladislava Čelakovského (*Slovanské národní písně*, I – III, 1822, 1825, 1827), Jana Rittersberka (*České národní písně*, 1825) a z takzvaného *Kolovratského rukopisu* (1820) Bedřicha Diviše Webera. (Traxler, 1999: 11) Jak z textu vyplývá, mnozí autoři pozdějších let buď čerpali z Jeníkových rukopisů, nebo zapsali stejné písně, tentokrát i

¹⁹ Autorova šifra rejstříku pramenů – Jan Jeník z Bratřic: *Písně krátké starodávný [ý?] obecného lidu, které při muzice neb hudbách sobě dávali hráti, při čemž tak vesele zpívajíc tancováno bývalo...* 1810. Rukopis KNM

²⁰ JB7 – *potenciální soubor písní z různých tištěných dobových sbírek; tyto písně byly prokazatelně nebo velmi pravděpodobně zapsány od Jana Jeníka z Bratřic*

s nápěvy. Rukopisy byly však dle autora nedostupné, tak máme pouze možnost konstatovat, že dnes již víme díky nalezenému rukopisu, že písně některých sběratelů byly zapsány již dříve. Jak autor uvádí, je právě proto možno přiřadit k některým Jeníkovým textům autentické nápěvy právě ze zmíněných guberniálních sběrů.

Jan Jeník rytíř z Bratřic je postavou vlasteneckého šlechtice, kterou známe z Jiráskova díla *F. L. Věk*. Nebyl sběratelem folkloru v dnešním slova smyslu. Písně a další folklorní druhy a žánry zaznamenával do rukopisů pro uchování památek české minulosti, jejíž byl vášnivým sběratelem. Rukopisy nebyly určeny k publikování, a proto je v nich zapsán materiál v původním znění, což je pro nás velmi cenné. Jeník sám byl dobrým zpěvákem a repertoár svého rukopisu výborně ovládal až do konce života. (Traxler, 1999: 9)

Jan Jeník rytíř z Bratřic²¹ zaznamenával rozpustilé lidové písně v autentickém znění, bez cenzurních ohledů a ve svých komentářích byl velmi upřímný. Lze říci, že tento materiál je mimořádný pramen v našem národopisu. Jeník reprodukoval písňové texty neodděleně od hudební složky, k mnoha také přidal významné údaje o zpěvní příležitosti a příslušných tancích. Popisy pohybové složky tance nenajdeme, ale písně z této sbírky se objevují v mnoha dalších, které taneční popisy uvádějí, a tak lze z tohoto srovnání usuzovat o stáří dané písně, potažmo tance.

Jeník byl vlastně jedním z prvních, kdo dovedl rozlišit autentickou folklorní píseň od ostatního repertoáru, a to již několik let před první Erbenovou sbírkou. Jak Traxler dále uvádí, ovlivnil svým pojetím lidové písně podobu dalších písňových sbírek, a tak i obraz písňového folkloru obecně. (Traxler, 1999)

Jedná se tedy o písňový materiál, který předešel výše jmenované sběry a je tak jeho prostřednictvím možné nahlédnout do písňového (tanečního) repertoáru přelomu 18. a 19. století a porovnat jej s pozdějšími sběry jiných autorů. Naší snahou však není porovnání těchto materiálů, ale taneční (případně písňový) materiál s pracovní tematikou. U Jeníka se nachází několik písní, které svým textem spadají do tohoto tématu. Písně nemají názvy, jak jsme zvyklí z jiných dalších publikací, proto uvádíme textové incipity těch nejzajímavějších, jejichž

²¹ Jeník z Bratřic – Jan Nepomuk Vojtěch Baltazar Ignác (6. 1. 1756 Radvanov u Mladé Vožice – 26. 8. 1845 Praha), voják, vlastenec, starožitník a sběratel lidových písní. (Lidová kultura, 2007)

text se vztahuje k tématu (v celém znění je uvedeme v příloze). Jsou to: *A já tě, Kačenko, nechci, choděj za tebou ševci, Já řezník, ty řezník, oba řezníci, Já nechci kováře.*

Další díl Jeníkova rukopisu nese název *Písně krátké z roku 1832* (JB2) Jan Jeník rytíř z Bratřic k němu sám napsal v Praze v roce 1832: „Písně krátké větším počtu starodávné lidu obecného českého, kteréž při muzice neb hudbě dávaly se hráti, při čomž od tanečnickův vesele zpíváno a tancováno bývalo. Ačkoliv mnohé z nich nemálo pohoršlivé jsou, však přece jistá ostrovtipnost a lekdes předivý a směšný nápad jim se odepřít nemůže. Z kteréhožto ohledu chtělo se, by se též v této sbírce bez proměny vepsaly.“ (Traxler, 1999: 403)

Dále Jeník znovu opakuje a zdůrazňuje souvislost mezi písněmi a tancem: „Písně krátké, kteréž při hudbě se zpívávaly a při čomž vesele tancováno neb rejdiváno bývalo.“ (Traxler, 1999: 413)

V tomto dílu se objevují následující písně s tématem práce a řemesel obsažených v textech: *Já nechci kováře, Plzeňský kováři, Ó můj zlatej kominíčku, Já jsem malý kominíček.*

O písních, které Jan Jeník sesbíral, sám píše: „Takové krátké písničky, jenž se při taneční hudbě zpívávaly, jest [*jich*] ještě veliký počet a mnohem více příšlití jsou k zapomenutí. I byliť jsou naši předkové veselý mysle a znamenitý milovníci hudby a zpěvu, že při každé schůzce neb shromáždění písně zpívali; ba i za rádlím neb pluhem bylo ze všech stran slyšeti voráče zpívati, kterýchžto zpěvy se v oudolích jemně rozlíhaly. Též i zimního času, když večery náramně dlouhý jsou, sešly se děvčata se svými přeslicemi v jedné neb druhé chaloupce sousedův svých – a tu při jejich přádle se zpívalo...“ (Traxler, 1999: 588)

Z komentářů, které Jeník ve své sbírce přinesl, naznačuje, že většinou si lid zpíval při tanci nebo práci, zdůrazňuje také humorný charakter lidového projevu, mnohdy parodické a ironické rysy. Takovou ironii lze skutečně číst v textech písní o ševcích, sedlácích i jiných řemeslech a pracovních činnostech.

Guberniální sběry

Další sbírky se zmínkami o tancích se objevily až v rámci tzv. guberniálního sběru, který byl uskutečněn na základě prezidiálního nařízení rakouské monarchie v roce 1819. Tento sběr se stal významným mezníkem a startovním momentem pro studium české lidové hudební a taneční kultury. Sbírkami, které z tohoto sběru vzešly, jsou dodnes zdrojem základních informací

pro mnohé etnografy a další badatele v oblasti lidové kultury. Jsou to *Kolovratský rukopis* (sestaven a napsán Bedřichem Divišem Weberem), *České národní písně* (Johan Ritter von Rittersberg)²², rukopisný svazek *Rozličné písně* (Jan Hess), rukopisný sborník *Böhmische Nationalgesänge und Tänze* (Anton Thomas Kunz), sbírka ze Sadské²³ a dva rukopisy z Hluboké²⁴. Většinou jsou to sbírky písní a tanců, které však o tanci obsahují jen drobné zmínky, nenajdeme v nich popisy kroků ani pohybů, ale v poznámce se dozvíme, že jde o taneční píseň nebo že se jedná o tanec. Poznámky o způsobu tance nejsou jeho přesným pohybovým popisem, jaký bychom si přáli pro jeho rekonstrukci, poukazují jen na charakter pohybu, situaci apod.

Guberniálními sběry se v pozdější době zabývalo mnoho badatelů, kteří se snažili vytěžit co největší množství informací pro dnešní poznání hudebního, písňového a tanečního odkazu. V Čechách to byl například Jaroslav Markl v publikaci *Nejstarší sbírky lidových písní v Čechách*²⁵, na Moravě Karel Vetterl a Olga Hrabalová, kteří vydali knihu *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Tance obsažené v guberniálním sběru v Čechách utřídila a analyzovala Daniela Stavělová a vydala pod názvem *Lidové tance v guberniálním sběru z roku 1819*.

Historií sběru v Čechách se na základě nově objevených materiálů začal zabývat Jaroslav Markl již v 60. letech 20. století, kdy publikoval studie *Guberniální sběr písní z roku 1819*²⁶ a *Kolovratská sbírka lidových písní*.²⁷

Intenzivní zájem o lidovou píseň v Čechách od počátku 19. století spojoval Markl zároveň i s počátkem jejího úpadku. Nejedná se o živé záznamy písní, ale zápisy z druhotných pramenů, které podávají obraz lidového zpěvu idealizované a zkreslené, mnohdy docházelo k jejich „opravám“. Novější publikace uváděly určitý výběr z celkového zpěvního repertoáru zachyceného v rámci guberniálního sběru, umělecky i obsahově nejhodnotnější ukázky, mezi nimiž však chybí folklór městského lidu i doklady tvůrčího úsilí variačního procesu.

²² Vydáno v roce 1825 nákladem K. Bartla

²³ Z majetku Karla Němečka získal sbírku spisovatel Jaromír Hrubý, od něho pak Národní muzeum v Praze (Stavělová, 1996)

²⁴ Oba svazky jsou uloženy ve Státním oblastním archivu Třeboň, velkostatek Hluboká n. VI. (Stavělová, 1996)

²⁵ MARKL, Jaroslav. Nejstarší sbírky českých lidových písní. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987

²⁶ In: ČL 54, Praha 1967, s. 133 – 144;

²⁷ In: ČL 55, Praha 1968, s. 25 – 36.

Markl považoval za hodné zájmu pouze čtyři pramenné sbírky, při jejich studiu volil formu souborné edice a komparatistické rešerše. Jsou to úplné sbírky lidových písní, tj. sbírky textů včetně nezbytných nápěvů, které tak skýtají věrohodný pramen k poznání skutečného zpěvního repertoáru českého lidu té doby. Za takový materiál považoval *Rittersberkovu sbírku* z roku 1825, *Kolovratský rukopis* z roku 1823, sbírku *České lidové písně ze Sadské* z roku 1820 a anonymní rukopis z 30. let 19. století. Tyto sběry rovněž považoval za předchůdce Erbenovy sběratelské činnosti. (Markl, 1987: 11-12)

Markl zchytil podrobný obraz toho, jak guberniální sběr roku 1819 vznikal, jaké byly jeho další osudy. V lednu roku 1819 vydal ministr vnitra a nejvyšší kancléř František hrabě Surau nařízení ke sběru lidových písní. Během tohoto sběru se shromáždilo na 3500 lidových písní a nástrojových melodií téměř z celé střední Evropy (Rakousko-Uherska) a byly tak položeny základy mnoha odborných studií různého zaměření. Byla to akce úžasných rozměrů, kdy všechny exempláře sběru měly být dodány ve dvou stejnopisech co nejdříve vídeňské společnosti (Společnost přátel hudby)²⁸, která akci nařídila. Některé oblasti mocnářství (Horní a Dolní Rakousko, Štýrsko, Tyrolsko, Ilýrie, Dalmácie)²⁹ dodaly požadovaný materiál sběru již za několik týdnů, v Čechách tato akce trvala tři roky. Vrchní správce Franz Némethy zaslal oběžník adresovaný kantorům a školním učitelům, kde ve třech bodech určil, co mají sbírat a zapisovat:

1. Kostelní, mešní písně – první hlasy s úplnými texty; staré písně prosebníků, při procesích, křížových cestách apod.
2. Z lidových (profánních) světských písní – jen nejstarší; i halekání pasáků při vyhánění dobytka na pastvu – bez vylepšení jazyka, tak jak je lid zpíval.
3. Melodie národních selských tanců, které dosud hráli staří venkovští muzikanti na svatbách a dalších veselicích.

Materiál následně uložený ve Vídni v rakouském archivu společnosti přátel hudby³⁰ zůstal sto let bez jakéhokoli povšimnutí, část byla koncem 2. světové války zničena. Rakouští badatelé se snažili sběr publikovat kolem roku 1969,

²⁸ Gesellschaft der Musikferunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien. Lidová kultura, 2007

²⁹ Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska, Praha, 2007

³⁰ Získané zápisy hudebního folklóru až na výjimky byly soustředěny v archivu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni. Markl, 1987

v Čechách vznikla objemná sbírka písní, sestavená však ze zlomků toho, co bylo uloženo ve Vídni. (Markl, 1987: 34)

Z guberniálního sběru roku 1819 vznikla rukopisná sbírka Tomáše Antonína Kunze³¹ s německým názvem *Böhmische Nationalgesänge und Tänze*. K vydání ji připravil Lubomír Tyllner, který uvádí, že sbírka byla až do roku 1990 neznámá a unikala pozornosti odborné veřejnosti, dokonce i Jaroslavu Marklovi. Sbírka není opatřena konkrétním údajem, který by určoval dobu vzniku, a tak ji vymezuje doba vyhlášení sběratelské akce a Kunzova úmrtí, tedy léta 1819-1830. Rukopis byl identifikován jako jeden z výtěžků guberniální sběratelské akce a řadí se k nejcennějším rukopisům písňového fondu Ústavu pro etnografii a folkloristiku. Kuncův rukopis zaplňuje mnohé geografické mezery v českém projektu guberniálního sběru, jednou z nich je například Berounsko. Obsaženo je celkem 346 zápisových jednotek, z toho 146 jsou pouze nápěvy, 229 je opatřeno českými texty a 62 texty německými. (Kunz, Tyllner 1995: 139) Pro téma této práce je zajímavých 51 tanečních melodií, které jsou přímo uvedeny jako tance. Rukopis přináší i řadu variant k známým zápisům písní a tanců, někdy i znění dalších strof, která Bedřich Diviš Weber ani Johan Ritter von Rittersberg neuvedli. (Kunz, Tyllner 1995: 141)

Z uvedených tanečních melodií obsahují v textech náznak pracovní tematiky jen nemnohé. Taneční píseň *Nevdávej se má panenka* s textem 2. sloky: *Sela čočku na vršíčku, sela taky oves, nevdávej se má panenka, až ten oves požneš*. Zmínka o práci s určitou plodinou je i v písni *Sil jsem proso na souvrati, nebudu ho žítí*, jaké trápení přinášela služba u sedláků prozradí text písně *Sloužil jsem u sedláka, sedlák jest šelma velká*. Uvedeny jsou i tance známé z jiných sbírek: *rejdivák, furiant, klatovák* (s názvem *zouwak*), *Když se nese hovězí maso* je název písně s textem *Já řezník, ty řezník, oba řezníci*, které uvádí i pozdější sběratelé jako Josef Špičák nebo Josef Vycpálek. Texty s nádechem posměchu jsou jako ve většině případů o ševcích: *Já už tě, Nanynko, nechci, chodějí za tebou ševci; Až nás bude Pán Bůh všecky souditi, tenkrát bude hrom do ševců bítí; Nastojte, švec umřel, jak s duší bude, kdo by ho pochoval, zatracen bude*, nebo o sedlácích: *Melť jest sedlák ženu hluchou, krávu kusou, kosu tupou, trávu suchou*, a tak dále. Popisy tanců rukopis neobsahuje, ale mnohé texty nacházíme

³¹ Tomáš Antonín Kunz (21. 12. 1756 Praha - + kolem roku 1830 Praha), poměrně známý skladatel, hudební organizátor, zdokonalovatel klavíru. (Kunz, Tyllner, 1995: 138)

v pozdějších sbírkách, ve kterých jsou popisy k tancům přiřazeny, například ve sbírce Josefa Vycpálka.

Vetterl a Hrabalová³² k okolnostem guberniálního sběru na Moravě říkají: „Z podnětu Společnosti přátel hudby ve Vídni, resp. jejího zakladatele a prvního tajemníka Josepha Sonnleithnera a s podporou vlády se v roce 1819 uskutečnila ve všech zemích bývalé rakouské monarchie rozsáhlá sběratelská akce. Její zhodnocení však mělo zvláštní osudy. Výsledky akce se na veřejnost ve své době vůbec nedostaly. Pouze v Čechách použil část sebraných zápisů ve své anonymně vydané sbírce *České národní písně* Johann Ritter von Rittesberg (1825), aniž se však o sběratelské akci 1819 vůbec zmínil. Teprve o sedmdesát let později na ni poprvé upozornil František Bartoš (1889) a ještě později Leopold Bein a Raimund Zoder, a to se zřetelem na písňový materiál oblastí, kde sami sbírali.“ (Vetterl, Hrabalová, 1994)

V moravském guberniálním sběru se vyskytuje série písní a tanců vztahující se k našemu tématu: *sedlák (furiant)*, tanec s názvem *furiant* (nebo také *sedlák*) a s textem *Sedlák, sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák*, byl znám především v Čechách (ostatní prameny viz u Zírta, *Jak se kdy v Čechách tancovalo* a Vycpálek *České tance*). Tento tanec se stal i součástí Linkovy čtverylky *Česká beseda*, která přispěla k jeho rozšíření, jak uvádí mnozí autoři, nejen Vetterl a Hrabalová. Dalším příkladem škádlivého textu o sedlácích může být stará taneční píseň: 1. *Šel jest sedlák z posvícení, kolomazí smrděl, sedlka si na něj svítla, spalila mu prdel.* 2. *Co to sedlka, co to děláš, ty rozumu nemáš; když ty mně prdel spalila, ty mně jinou nedaš.* Takových textů, mnohdy pejorativních, je možné najít ve většině písňových sbírek velké množství. (Vetterl a Hrabalová, 1994: 108 - 112) Dále uvidíme, že se s takovým typem písní setkáme ještě v mnoha příkladech.

Oblíbená píseň jak v Čechách, tak na Moravě, která připomíná nápěv fašankové písně *Pod šable*, se většinou zpívala k tanci *řezník* nebo *řeznická*: *Já řezník, ty řezník, oba řezníci, půjdeme do Brna pro jalovici. Ty budeš kupovat, já budu smlouvat, budeme hezky děvčata namlouvat.* (Vetterl a Hrabalová, 1994: 157)

Píseň *Když jsem jel do Prahy pro hrách* se zpívá dodnes k oblíbenému tanci, který je známý pod názvem *oves, hrášek*, někdy také *zahradníček*, ojedinele

³² *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*, Strážnice 1994

šátková. Autoři uvádí mimo jiné, že pro *Kolovratskou sbírku* v Čechách byl tanec zapsán na Budějovicku (Rittersberg, 60). (Vetterl, Hrabalová, 1994: 183)

Ševcovská je tanec ve 3/4 taktu, zpívala se k mazurce (toto spojení je ojedinelé), a jak uvádí autoři, je ze sbírky Gallašovy. V poznámce dále uvádí, že první sloka byla rozšířena na Moravě především s textem: *Dala soběv... pančušky štrykovat (rukavičky vyšívát), aby mohla se šuhajem mazurečku tancovat*. Většina tanců s názvem *švec*, známých v Čechách i jinde, je zapsán ve 2/4 taktu. Jedna z mnoha písní o sedlácích, jejichž texty nejsou příliš lichotivé, začíná slovy: *Což je těm sedlácum hodně, když mají brambory v domě! A jak jim takový minou, tu se hnedky vadí s ženou! A dalších 14 slok této písně z Mrákotína, k níž autoři uvádějí v poznámce: „Píseň líčí sedlákovy svízele v době neúrody, kdy jen sám se musí nuzovat a navíc robotovat a platy odvádět. Těžce to nese, ale nakonec rezignuje – příznačný to rys mnoha kramářských skladeb podobného obsahu.”* (Vetterl, Hrabalová, 1994:346)

Píseň pro obveselení mysli *Již mate, sedlaci všici vyhráno, sklidili ste s pole, a to nedávno, žita a pšenice i taky oves, nepudete, selky, do pole podnes*, jak uvádí autoři. Tato píseň vyšla jako kramářská skladba ve Skalici (bez data) s názvem *Nový zpěv pro vyrazení posvícenských*. (Vetterl, Hrabalová, 1994: 349)

V tomto guberniálním sběru nebylo více relevantních písní, i tak se nám nabízí obrázek toho, že sedláci a řemeslníci byli velmi často předmětem veselí v písňových textech.

Problematikou guberniálního sběru se zabývala také Daniela Stavělová. Ve své knize *Lidové tance v guberniálním sběru z roku 1819* se zaměřila především na taneční materiál.³³ Stavělová přibližuje okolnosti prvního „systematického“ sběru písní v Čechách: „Prezidiální nařízení o organizovaném sběru lidových písní a tanců v roce 1819 se stalo významným mezníkem pro studium české lidové hudební a taneční kultury, jehož výsledkem je mimořádné bohatství zápisů z počátku minulého století. Dosavadní edice tohoto vzácného materiálu, uskutečněné v Čechách J. Marklem a L. Tyllnerem, na Moravě K. Vetterlem, se jím však zabývají především z hlediska hudebního, přestože i zde najdeme mnohé poznámky a srovnávací odkazy týkající se rovněž lidového tance. Celkový obraz lidové taneční kultury tu ale zůstává nezřetelný. Vezmeme-li však v úvahu,

³³ Vyd. 1. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1996

že prakticky dvě třetiny hudebních zápisů guberniální sběratelské akce v Čechách byly záznamy tanečních písní, musíme konstatovat, že základním rysem české lidové hudby byl její taneční charakter. Máme tak před sebou ojedinělý, u nás nejstarší soubor hudebně-tanečních zápisů z roku 1819." (Stavělová, 1996:4)

Z její práce vyplývá, že zhodnocení guberniálních sběratelských záznamů a další srovnávací studium s pozdějšími zápisy může vést k poznání některých vývojových rysů tanečních typů v průběhu minulého století. Umožní také posoudit, nakolik je taneční repertoár zachycený guberniálním sběrem dokladem lidové taneční kultury ještě z 18. století a nakolik některé druhy přežily i do období 19. století a co k tomu přispělo. Autorka poukazuje na to, že pozdější srovnávací prameny soustředěné do jednotlivých monografií umožní hlouběji proniknout ke kořenům vždy určitého tanečního projevu a dále sledovat jeho formální vývoj. Lidové písně a tance z Čech zapsané roku 1819 v současné době nalézáme v sedmi základních rukopisech nebo dobových tiscích. Sběrateli bylo 138 zaznamenaných písní v Kolovratském rukopisu označeno jako taneční, avšak taneční popisy k nim přiřazeny nebyly. Z celkového počtu 176 písní jde o velké procento, z tohoto poměru vidíme, že taneční funkce písní nebyla sběrateli na počátku 19. století brána v potaz, i když v Čechách lid zpíval především k tanci. Nelze totiž opomenout, že písně, které fungovaly jako doprovodné k tanci, většinou zanikaly rovněž se zánikem tance, nemluvě o instrumentálních tanečních melodiích, které stěží mohly být hrány při nějaké jiné příležitosti. (Stavělová, 1996)

Soubor guberniálních zápisů považovala autorka za vůbec nejstarší sběratelské zachycení tanečního repertoáru doby, v níž probíhal. Je třeba si uvědomit, že tyto tance přežívaly v lidové tradici z 18. a některé snad i ze 17. století. Jistě právem uváděla tyto prameny jako velmi cenný materiál, který pro poznání české lidové taneční kultury baroka a klasicismu nemá obdoby. Dále uvádí, že nebyla doposud vedena důsledná paralela mezi těmito nejstaršími záznamy lidových tanců a jejich podobou v novějších sbírkách, a proto je třeba se k nim opět vracet a znovu nacházet nové impulsy k dalšímu bádání.

Tance s pracovní tematikou, které v publikaci najdeme, jsou obsahem několika sběrů, které jsou uváděny u každého tance. Je možné tedy porovnat, jak hojně se dané tance vyskytovaly a usuzovat na jejich oblibu.

Již zmíněný název *sedlák* najdeme jak pro tanec se střídavým taktem, tak u řady dalších tanců, které jsou však stálého metra, nebo je najdeme jako variantu

tance *furiant*, mnohdy právě pod názvem *sedlák*. Záhadou však zůstává původ názvu *sedlák*, *furiant* u těchto tanců, někde zřejmě vyplynul z pohybové stránky tance, jinde z textu doprovodné písně.³⁴ (Stavělová, 1996: 31)

Tanec *kadlec* je poměrně často zastoupen i ve sbírkách z pozdějších let (jak bude možno srovnat v dalším textu). První díl tohoto tance tvořila polka v otáčení po kruhu v zavřeném párovém držení, druhý díl tance obsahuje řezankový krok, při kterém se tanečníci uchopí křížem nebo jednoduše v postavení čelem proti sobě a provádějí „řezanku“ (výměna nohou vpřed a vzad).

Jan Neruda o tomto tanci informoval v roce 1858, zařadil jej mezi tance novější doby s upřesněním, že se tančí v okolí Mnichova Hradiště, Bělé atd. Vznikl údajně jako tanec posměšný, když kdysi v některém ze jmenovaných míst jinému tkalci utekla žena (tento text uvádí již Waldau). Tanec *tkadlec* mohl patřit mezi tance posměšné, satirické. Přestože v taneční motivice srovnávacích pramenů nejsou zachyceny napodobivé pohyby, mohl být posměšný ráz vyjádřen v textu doprovodné písně, jak o tom nasvědčuje i Nerudou doložený text. *Tkalcka tkalckoi odešla, že neumí řemesla, odešla mu do Prahy, že má špatné nádobí.* (J. Neruda, 1930: 16; Stavělová, 1996: 47)³⁵

Vrták, tanec, který se podle Stavělové z ostatních srovnávacích záznamů jeví jako značně kontroverzní jak v názvu, tak i v základním kroku: „Podstatu tance vrták je tedy třeba především spatřovat v charakteristickém základním kroku. Tomu, že vrták je v první řadě taneční krok, nasvědčuje celá řada dokladů, zejména zmínky v samotných textech lidových písní. Otočení se dělo ve vzduchu a tento moment vystihuje název vrták.“ (Stavělová, 1996: 69) Dle srovnávacích odkazů vidíme³⁶, že *vrták* najdeme později ve sbírkách Holase, Vycpálka, Zemánka a dalších, v poměrně hojném zastoupení. V textu *vrtáka* není zmínka o jakémkoli pracovním úkonu, výsledný pohyb tance jej však připomíná, rychlé otáčení páru v tanci mohlo evokovat vrtání, ale zmínku o tom nikde nenajdeme. Názvem tance je nástroj, kterým se práce vykonává. Mnohé tance, u nichž nenajdeme zmínky o pracovních pohybech, mají vizuální výsledek takový, který může určitou pracovní činnost, řemeslo nebo pracovní nástroj připomínat.

³⁴ Uvádím zkratky gub. sběrů dle publikace Stavělové; KR- Kolovratský rukopis, R- Jan Ritter z Rittersberka, MNS- J. Markl; autorka udává další výskyt tance *furiant* - KR 178/164 Bydžovsko; R 16/71, Kunz, Heš, MNS 16/612

³⁵ Autorka udává další výskyt tance *tkadlec* – Kunz 74/23, KR 242/218, R 17/71, Heš, MNS 17/612

³⁶ Autorka udává další výskyt tance *vrták* – Kunz 70/22, KR 152/125, R 82/14, Heš, MNS 82/290

Od guberniálního sběru k Národopisné výstavě

Doba po guberniálním sběru, který byl vlastně objeven až ve druhé polovině 20. století, je u nás zastoupena především osobností Karla Jaromíra Erbena a Václava Krolmuse. První polovina 19. století je dobou národního uvědomění nejen u nás, ale i v dalších slovanských zemích, kde také vycházely sbírky lidových písní. U nás se do tohoto dění zapojili Josef Dobrovský, Václav Hanka (sepsal výzvu k horlivému pěstování národních zpěvů), František Ladislav Čelakovský (chtěl vydat sbírku písní, kterou mu cenzura hrubě seškrtala), Josef Jungman, Josef Vlastimil Kamarýt, Pavel Josef Šafařík (obhajoval naše písně a dokládal jejich krásu a malebnost).

Významnou a rozsáhlou sbírkou byly *Staročeské pověsti, zpěvy, slavnosti, hry, obyčeje a nápěvy* Václava Krolmuse³⁷ (někdy pod pseudonymem W. S. Sumlork). Dílo z konce 18. století obsahuje výpisky z mytologických děl, pověstí, kramářských skladeb a historických úvah, dále pak popisy výročních obřadů, her, slavností a texty lidových písní. Sbíрка neobsahuje hudební nápěvy ani popisy tanců, její obsah však přibližuje taneční příležitosti a lidové tradice v době, kdy lidový tanec žil ve venkovské pospolitosti. (ZÍDKOVÁ, STAVĚLOVÁ, 2003: 10)

Nejhorlivějším sběratelem a autorem, který se na vydávání svých děl podílel, byl Karel Jaromír Erben. Jeho sbírka *Prostonárodní písně a říkadla* vyšla v několika vydáních, která byla doplněna a to i v pozdějších letech. Mnozí další sběratelé jako byli František Bartoš, Čeněk Zíbrt, František Sušil a další velmi často citovali ve svých pracích právě Karla Jaromíra Erbena. Tito autoři ke svým písním přiřazovali číselné odkazy písní i nápěvů podle Erbena, nepodařilo se mi však dopátrat, které z mnoha vydání citovlai, ani u prvního vydání, které vyšlo ve třech sešitech v létech 1842 – 1845 se odkazy neshodují.

Erbenova sbírka neobsahuje popisy tanců, ale najdeme u něj alespoň jejich seznam. V tomto seznamu jsou i písně a tance vztahující se k našemu tématu, povětšinou písňová sbírka obsahuje přibližně 800 zápisů. Obsah sbírky je rozdělen do několika oddílů, jejichž dělením se současníci i pokračovatelé inspirovali ve svých pracích. Sbíрка bohužel neobsahuje nápěvy písní, ty byly přiřazeny až v pozdějších vydáních dalšími autory. Jindřich Jindřich připravil k novému doplněnému (úplnému) vydání v roce 1951 *Nápěvy písní národních*

³⁷ Václav Krolmus, pseudonim V. S. Sumlork (14. 2. 1787 n. 3. 10. 1790 Březinka u Bělé p. Bezdězem - 24. 9. n. 10. 1861 Praha), vlastenecký kněz, sběratel lidových tradic a buditel. (Lidová kultura, 2007)

Karla Jaromíra Erbena a Jana Pavla Martinovského³⁸, který pro klavír upravil asi pětset Erbenových písní. Harmonizace Martinovského samy by nemusely být předmětem národopisného zájmu, avšak napomohly tomu, že texty písní Erbenovy sbírky vešly ve všeobecné povědomí. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007)

Obsah sbírky Erben strukturoval takto: Věk dětský; Písně a říkadla výroční; Písně věku mládeneckého a panenského; Písně a říkadla svatební; Písně společenské; Písně o stavích, živnostech a jiných stránkách života občanského; Selské hospodářství; Písně vojenské; Zpomínky historické; Písně rozpravné; Říkadla v nemocech; Marnost světská, smrt a pohřeb. (Erben, 1864) Z našeho pohledu lze říci, že Erbenova sbírka je prvotní informací, ze které lze čerpat. Stala se vodítkem pro mnoho dalších autorů, kteří z Erbena čerpali a dále rozšiřovali jeho zápisy o nové nebo doplňovali nápěvy k písním. Díky přehlednému dělení se ve sbírce lze dobře orientovat a nacházet informace cenné pro téma tohoto textu.

František Sušil

František Sušil³⁹ a Jan Kutina⁴⁰ ve svých Besedních pořadech⁴¹ vydali *Moravské národní hry a obyčeje s nápěvy* (Praha: Besední pořady, [1925]). Jejich sbírky vycházely v několika dílech, 1. sbírka 1835; 2. sbírka 1840; třetí obsáhlá 1853–1860 má 13 oddílů, mezi kterými jsou i kapitoly VI *Při zaměstnání*, VIII *Hospodské, taneční a společenské*, IX *Žertovné, satyrické, naivné, alegorické*. V obsahu kapitoly se uvádí: *Hry; Králky; Přístky; Hody; Tanec; Koledy*. Mezi nimi je i hra *Pltavá*, při níž mládež poskakuje v kruhu a hned se proplétá, pak se opět vrací do kruhu; *pletla jsem* je hrou podobnou, vždy se jedná o nějaký způsob průpletu a zaplétání. Kromě zmíněného pletení však není ve sbírkách o tancích s pracovní tematikou nic konkrétního.

³⁸ Jan Pavel Martinovský (25. 2. 1808 Mělník – 7. 11. 1873 Praha), katolický duchovní a hudebník. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 145)

³⁹ František Sušil byl katolický duchovní, sběratel a vydavatel lidových písní. Působil nejen jako kněz, ale i jako pedagog na bohosloveckém ústavu v Brně, pro nás nezajímavější součástí jeho životní cesty je jeho sběratelská a editorská činnost. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 212)

⁴⁰ Jan Kutina (1883 Opřetice v Čechách † 1972 ?) Povoláním stavební inženýr, spisovatel (i pod pseud. Miluš Liptovský) a nakladatel příruček k sokolským pořadům.

⁴¹ Besední pořady – nakladatelství vydávající příručky pro tělocvičné akademie, veřejná cvičení, slavnosti, zábavy, divadla, besídky apod. Praha – Nusle II., Benešova tř. (<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=multimedia&id=29625>)

Proplétání a zaplétání bylo v tancích obsaženo již od dávných dob, jak tvrdí Zdenka Jelínková a tento způsob tance s významem zaplétání plotů popisuje v knize *Kola a chorovody*. (JELÍNKOVÁ, 1960)

Pozdější vydavatel Sušilovy sbírky v doslovu napsal: „Význam Sušilovy sbírky spočívá v zachycení písňového pokladu od 30-tých do 60-tých let 19. st. Řadí se počtem a původností nápěvů i textů důstojně vedle sbírky Erbenovy jako její protějšek.“ (Sušil, 1941:753)

František Sušil byl autorem další knihy *Moravské národní písně* (Praha 1941- 3. vydání), ke které napsal předmluvu v Brně již roku 1832, avšak sbírka vyšla až roku 1859. V ní opět rozděluje písně do oddílů: *Posvátné – Legendy, Lyrické; Dějepravné; Písně o lásce; Písně svatební; Písně o rodině; Při zaměstnání; Písně o vojně; Písně hospodské; Písně obřadné a pořadné; Nová sbírka – Dějepravné; Písně milostné; Svatební; Vojenské; Písně hospodné*. Některé písně jsou zařazeny zajímavě do jednotlivých oddílů, které se někdy i překrývají. V písních dějepravných najdeme ovčácké a pastevecké, oddíl písní při zaměstnání obsahuje rovněž pastevecké písně. V oddíle písní milostných jsou písně o bednářích a orání a mezi písně obřadné a pořadné zařadil autor hry *na Heličku, Elišku, Helenu*, se zaplétáním, jak je již zmíněno výše. Sušilova sbírka obsahuje záznamy textů písní, nenajdeme v ní popisy tanců, autor se rovněž nezmiňuje o tom, zda se jedná přímo o taneční píseň.

Alfred Waldau

Alfred Waldau⁴² vlastním jménem Josef Jarosch, ve svých knihách a časopiseckých článcích seznamoval německé čtenáře s českými literárními díly, lidovou slovesností i národními obyčejí. Byl známý především svými překlady českých literárních děl do němčiny i vlastními studiemi, v nichž německým čtenářům přibližoval české národní tradice, Česká veřejnost si jej velmi vážila.

(http://cs.wikipedia.org/wiki/Alfred_Waldau) [20. 8. 2013]

Z jeho knihy *Böhmische Nationaltänze* lze uvést z našeho pohledu tanců s pracovní tematikou několik příkladů. Do kategorie komických tanců je možné zařadit tanec *tkadlec* (der Weber), který podle něj vznikl v okolí Mnichova Hradiště, když tam manželka jednoho tkalce utekla s jiným. Toto mínění

⁴² Alfred Waldau (24. listopadu 1837 Petrovice u Rakovníka - 3. února 1882 Žacléř), byl německy mluvící právník, důstojník rakouské armády, básník, spisovatel a překladatel z češtiny do němčiny. ([www. wikipedia](http://www.wikipedia))

připouští také píseň, jejíž první verš zní: *Tkalcová utekla tkalcí, protože nerozuměl řemeslu, šla od něho, odešla do Prahy atd.*⁴³ Silnému rozšíření se těší údajně i tanec *švec* (der Schuster), který velmi často tančily jen mladé ženy. Posměšným způsobem napodobovaly řemeslnou činnost ševce a přitom zpívaly píseň: *Tančily jednou dvě staré panny, tancovaly ševce...* (Waldau, 2003: 23) Za populární označuje Waldau tanec *furiant*, jmenovaný také jako *sedlák*. V něm „tanečník napodobuje pyšného, nafoukaného sedláka, opírá ruce v bok, dupá nohama, vytahuje si sako, posune tanečnici vpřed a ta tančí lehce a jemně tu před ním, tu v kruhu, tu se točí čas od času dlouho na jednom a tomtéž místě, až nakonec tanečník tanečnici sevře do náruče a začne tančit vážně a pomalu v ländlerovém taktu sousedskou.“ (Waldau, 2003: 24-25) Waldau řadí tyto tance mezi komické, které parodují jednotlivé lidské vrstvy. Tvrdí, že v nich je velmi rozvinutá mimika, jako u italských herců, projevuje se v nich individualita tanečníka. (Waldau, 2003: 26)

Řezanka, také *Tuchoměřická*, snad proto, že vznikla v okolí Tuchoměřic a dodnes se tam nejvíc tančí. Tanečníci začínají osmi takty polky, pak si podají křížem ruce a skáčou vícekrát jednou levou jednou pravou nohou s ostrým skluzem vpřed, pak znovu tančí polku. (Waldau, 2003: 30)

Břitva, je škádlivý tanec překypující komikou, kdy je jeden tanečník za druhým dost nemilosrdně holen. V obličejí je natřen mokrým pískem, a pak škrábán velkou masivní dřevěnou břitvou, tato operace trvá tak dlouho, dokud trpící strana nezaplatí malé výkupné. Mezitím ostatní tančí okolo něj, jak autor uvedl již ve všeobecné charakteristice kolových tanců. (Waldau, 2003: 37)

Moták také *motovidlo*, je tanec tančený ve dvou řadách. Obě řady dělají rozmanité Pas a Piruetten, tedy roztomilé dvojitě a vícenásobné otočky na jedné noze (skáčou za sebou). Ještě známější a půvabnější je *kuželka*, která se tančí na originální hudbu ve 2/4 taktu. Tančí většinou čtyři páry, které doplní ještě jeden lichý tanečník bez dámy, ten vlastně představuje kuželku. (Waldau, 2003: 41) *Zahradnická* je tanec, který Waldau popisuje jako řadový tanec s řetězem, ländlerem, průchody, ale žádná nápodoba pohybů při zahradnických pracích v tanci není. (Waldau, 2003: 42) Dále autor mezi kolovými tanci (Rundtänze) uvádí *ruchadlo*, avšak bez další charakteristiky, jen název tance. Ve druhém díle

⁴³ Waldau přeložil incipity písní do němčiny, aniž uvádí český text. Zde jsou použity překlady z němčiny.

pak vyjmenovává tance, mezi nimi například *kominík, kovář, kudlička, mlynářská, ovčák* nebo *putna*. (Waldau, 2003: 53 – 69)

Kovář, tanec ve kterém tanečník skáče klidně dvakrát z levé nohy na pravou, pak následuje skočné otočení. Jak autor uvádí, v salonech tanečních mistrů se tomuto tanci říkalo *Valse française*. (Waldau, 2003: 71)

Jan Neruda

Jan Neruda⁴⁴ byl mimo jiné i velmi dobrým tanečníkem, podílel se na vzniku *Besedy*, která se dočkala veliké obliby (později nazývaná *Česká beseda*). *Česká beseda* poprvé tančená 11. listopadu 1863 je tanec, který sehrál v české taneční kultuře významnou roli. Tanec formy čtverylky (*quadrille*), byl v 19. století ve velké oblibě, a také nápodoby v dalších krajových zpracováních *Moravské, Slezské, Slovenské* a jiné *besedy*. Podívejme se však na *Českou besedu* z pohledu tanců s pracovní tematikou. Byla sestavena z českých národních tanců, a to ze *sousedské, furianta, rejdováka, polky, dvojité, kalamajky, obkročáku, hulána* a *řezanky*. S motivy práce souvisí *furiant* (obsažený v každé ze čtyř oddílů *besedy*), zvaný mnohdy *sedlák, a řezanka*, která je v mnoha příkladech popisována jako tanec s nápodobou řezání (v pohybech překřížených paží). (Zíbrt, 1895:315)

Neruda se věnoval tanci i ve svých textech. Vedle kritik na baletní výstupy v divadlech se jednalo i o samostatné teoretické texty. V roce 1859 vydal pojednání o písních a tancích v útlém spisu *České národní tance*, ve kterém říká mimo jiné i toto: „Bylo ovšem hned z počátku mnoho druhů tanců i dle toho, co nejvíce lid zajímalo a čím se nejvíce zabýval. Povstaly tance milostné, válečné, plavecké a později též žertovné, posměšné a t. d.“ (Neruda, 1946:6) Neruda dále uvádí o jednom ze svých zdrojů, kterým byl sběratel Krolmus, že s malými proměnami používá jeho seznam tanců. (Neruda, 1946)

V jeho výčtu tanců je mnoho takových, které známe z jiných zdrojů, mají v popisu tance nebo v nějaké poznámce zmínku o napodobení pracovní činnosti, důvodu této činnosti nebo způsobu jejího provedení. Někde Neruda komentoval

⁴⁴ Jan Neruda (9. 7. 1834 Praha – 22. 8. 1891 tamtéž), básník, spisovatel, žurnalista a kritik. Pro národopis je cenná jeho studie o českých národních tancích. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 158)

humorný či posměšný důvod tance, jindy přidal komentář o nafoukaném sedláku, který se napaňuje a předvádí, jindy jak se v tanci „ševcování“ předvádělo.

Z pohledu „pracovních“ tanců jmenoval v textu například *břitvu*, *furiant*, *manžestr*, *rejdovačku*, *rejdovák*, *řezanku*, *sedláka*, *ševce*, *tkadlice* i *vrták*. Mezi nejvíce charakteristické české tance řadil Neruda *furiant*, který je kvůli textu písni mnohdy nazýván *sedlák*. Tanečník ve *furiantu* znázorňuje nadutého pyšného sedláka, při tanci si podpírá boky, dupe a případně si i svléká kabát. Neruda o názvech tanců říká: „Známa jest bohatost naše v národních tancích. Dá se jich přes sto najmenovat, aniž by už tímto číslem všechny určeny byly. Přesvědčil jsem se, že kolikráte dva, tři i více tanců totéž jméno mají a přece zcela od sebe rozdílné jsou. Tance v poslední době vzniklé mají skoro vesměs žertovnou, z větší části též posměšnou povahu.“ (Neruda, 1930: 7–8) O tanci *švec* uvádí, že je hodně rozšířený, někde jej tančí jen mladší ženy, zpívají „*tancovaly dvě panenky*“ a mezi tancem znázorňují šití bot, smolení dratví a podobně. O některých tancích říká, že jsou až divoké jiné plné čtveračivého humoru a pro příklad uvádí *břitvu*. Tanec *břitva* popisuje jako humorné divadlo, při kterém bývá jeden tanečník po druhém v obličeji dosti nemilosrdně namydlen pískem, po té je neohrabanou, velikou dřevěnou břitvou oholen. Tato zábava trvá tak dlouho, pokud se holený nešťastník nevykoupí penězi. Tuto zábavu popisuje již výše zmíněný Alfred Waldau.

Nerudovo tvrzení o tanci *švec* lze doložit příkladem písni o řezníku a ševci, kteří své ženy prohandlovali, kterou vydal jako novinku nakladatel Jan Spurný v Praze roku 1863. (Spurný, 1863) Text vypráví příhodu z roku 1838, kdy si v hospodě v Třebichovici švec a řezník vyměnili své ženy. Text snad měl již tenkrát být úsměvným obrazem jednání mužů, ale příkladem je příhoda zrovna z profese řemeslnické. Podobná témata se objevují i v pohádkách. Mnohdy se může zdát, že texty o řemesle a práci jsou spíše parodické, a snad vyjadřují to, co si ostatní o řemeslnících mysleli. Podobné zprávy o lidských osudech, činech a různém jednání však nacházíme i v písních milostných, vojenských a dalších, není proto na místě se domnívat, že si lid tropil posměšky pouze z řemeslníků.

Z textu Jana Nerudy čerpal pro svou práci hojně Alfred Waldau, který psal o českých lidových tancích v německém jazyce, aby propagoval českou kulturu. Použil nejen Nerudův výstižný text hovořící o názvech tanců, ale i celý seznam názvů tanců, který Neruda sestavil. Čeští autoři práci Alfreda Waldaua *Böhmische Nationaltänze* znali a mnozí jej citovali jako jeden ze svých zdrojů.

František Dlouhý

František Dlouhý pro svou útlou publikaci *O historickém vývoji tance* z roku [1890] čerpal především z děl Alfreda Waldaua, Jana Nerudy, Ignáce Jana Hanuše a Františka Velišského. Jeho pojednání bylo původně určeno jen pro přednášky v jednotě *Vesna*, proti původnímu úmyslu však bylo vydáno v *Moravské Orlici*.

Autor zastával názor, že tanec je přirozený pro „lidskou národu“ a dokládal toto tvrzení na textu české písně: „Proč by koza netrkala, ona rohy má; proč by panna neskákala, ona nohy má.“ (Dlouhý, 1880: 4)

Prochází dlouhou historií tance od starého Říma, přes různá údobí historie, zmiňuje se o karnevalech a masopustě, o vzniku baletu i jeho dalším vývoji. Autor vypráví i o „cechu tanečním“ v Praze, který byl sestaven povětšinou z prostých řemeslníků, hlavně obuvníků, kteří vyučovali tance v neděli a na svátky tovaryše i dcery řemeslníků a po večerech pořádali taneční zábavy. Tímto dokládá, jak byl v Čechách pěstován tanec koncem 18. století a především pak v Praze. Neříká však nic jiného, nového než autoři, ze kterých pro své pojednání čerpal. Opíral se především o texty Sušila, Erbena, Bartoše a Nerudy, sám uvádí pouze, že je neskadné pátrat po původu lidových písní a tanců, protože vznikaly spontánně během každodenní činnosti a některé se v mysli lidu uchovaly, jiné zapadly do propadliště dějin. Tanec je úzce spjat s písní a podle autora společně s ní vzniká i upadá v zapomnění.

Dále píše: „Mají-li mezi národy slovanskými Poláci tance nejkrásnější, máme my Čechové jich nejvíce, a ač jsou tance naše četny, nepostrádají krásy a lahody. Jména jejich odvozena jsou buď od písně, k níž bývají tančeny, buď od pohybů je vyznačujících; buď jsou to názvy stavů a předmětů, jimi znázorňovaných, neb konečně jména míst, kde vznikly a osob, jež podnět k nim zavdaly.“ (Dlouhý, 1890: 38) Své tvrzení podpořil vyjmenováním mnoha názvů tanců jako příklad různorodosti a zajímavosti, i když uznává, že snad nelze vyjmenovat všechny. Tance se pokouší rozdělit do skupin, mezi kterými se objevuje i skupina tanců posměšných. *Rejdovák* zařazuje do oddílu tanců s *různými proměnami či figurami*, uvádí jeho oblíbenost v salonech, uvedení tance Karlem Linkem do *Besedy* a říká jednu zajímavou srovnávací poznámku: „Zajímavost jest, že u starých německých ‚Minnesingrů‘ vyskytuje se zvláštní tanec podle jména ‚ridewanz‘, který ve 12. a 13. století v Německu byl oblíben.“

Další tance, které jmenuje, jako například *břítvu* přesně cituje z knihy Nerudovy i s písní *Pojď má milá na břitvičku; furiant-sedlák, švec, tkadlec* jsou rovněž přesnou citací Nerudova textu, který je uveden výše.

Z knížky Františka Dlouhého je možné si udělat obrázek o tom, že autoři druhé poloviny 19. století znali texty svých vrstevníků i předchůdců, a to i z Německa, velmi dobře. Je vítané, že již tenkrát bylo zvykem druhé autory citovat a uvádět jejich díla. Dnes tak máme lepší možnost se dopátrat, jakým způsobem se informace o lidových/národních tancích předávaly a speciálně můžeme vysledovat linii výskytu konkrétních tanců s pracovními či řemeslnými motivy. Vzhledem k tomu, že v těchto zdrojích však nejsou tance podrobně popsány ve své pohybové podobě, je nemožné s jistotou stanovit jak pohyb souvisel s určitým pracovním prvkem nebo řemeslem.

2. 3. Kolem Národopisné výstavy 1895

Národopisná výstava československá v roce 1895, hlavně její příprava byla impulzem pro sběr a záznam našeho lidového kulturního bohatství. Tato výstava se stala významným mezníkem pro studium lidových písní a tanců.

Výstava, které předcházela tři léta přípravných prací v jednotlivých regionech, byla zahájena 15. května 1895 pod názvem *Národopisná výstava československá*. V rámci přípravných prací bylo uspořádáno 170 krajských výstav a početné národopisné slavnosti, z nichž byly vybrané exponáty z jednotlivých regionů poslány do Prahy.

Karel Adámek

O této mohutné akci podal obšírný výklad Karel Adámek⁴⁵ ve své knize *Upomínky na Národopisnou výstavu československou roku 1895*, která vyšla v Praze v roce 1896. Adámkův zevrubný popis událostí, které vedly k uspořádání výstavy, její průběh, jména důležitých pracovníků, témata výstavních pavilonů, ale i jeho hodnocení a subjektivní pohled jsou pro nás dnes velmi vypovídající. Adámek tvrdí, že „myšlenka tato vznikla na jubilejní výstavě r. 1891; přípravami se zabíral celý národ; všude se začalo pátrat po ‚svéráznosti‘ v památkách, abychom sledovali českého ducha a české lidovosti“. (Adámek, 1896) Již v době Národopisné výstavy si mnoho tehdejších účastníků uvědomovalo, že ubývá žijících pamětníků, tradice mizí a začíná upadat do zapomenutí.

Vystavovaly se makety dřevěných staveb a památky výtvarného umění (dřevořezby, výšivky, mince, historický materiál, malovaný nábytek). Velkou důležitost přikládal Adámek vystavené sbírce malovaných a psaných motliteb a kancionálů. Pokládal tyto památky lidového umění za důležité prameny naší kulturní historie, nabádal proto k jejich sběru a dalšímu prostudování a posléze k jejich archivování.

Z Adámkovy textu vyplývá, že Národopisná výstava přispěla i k oživení studia a sběru národopisných památek a vyjasnění dějin našeho obrození. Jak

⁴⁵ Karel Adámek (13. n. 23. 3. 1840 Hlinsko v Čechách – 11. 1. 1918 tamtéž), politik, kulturní a národopisný pracovník, spisovatel. Byl okresním starostou Hlineckého okresu. Svou politickou koncepci zaměřil na střední vrstvy, hlavně na řemeslnictvo a živnostenstvo. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 15)

autor uvádí, vznikaly nové spolky, které pořádaly též besedy⁴⁶, měly jistě svou důležitost, protože od nich vycházely podněty k zakládání dalších nových národních spolků. K těmto besedám se přidružily nově i besedy řemeslnické a živnostenské, které se staly jakousi organizací řemeslnictva. Dalšími účastníky výstavy byly ochotnické spolky, které předváděly množství her s národní tematikou. Na výstavě bylo i oddělení divadelní, kde bylo vystaveno mnoho rukopisných památek. Adámek ve své publikaci rovněž nabádá zpěvácké spolky (kterých bylo založeno v 60. letech 19. století nejvíce) k ještě většímu podporování původní české tvorby a dalšímu propagování české hudební literatury. Pro tyto spolky byla doba národních slavností na Národopisné výstavě jejich zlatou dobou.

Sokol, který byl založen roku 1862, se na Národopisné výstavě podle autora zaskvěl nevšedním leskem svých slavností a hodně výstavu popularizoval. Stejně jako například předvedení plzeňské svatby, která byla na výstavě uspořádána, moravské lidové slavnosti, dětský den aj. (Adámek 1895, s. 98-99) Sokolové již na předchozí jubilejní výstavě v roce 1891 uspořádali II. všesokolský slet, a proto se Slavnostní výbor rozhodl stejnou akcí podpořit i Národopisnou výstavu v roce 1895. Sokolská členská základna zaznamenala velký nárůst, a tak se III. všesokolský slet konal na Letenské pláni.⁴⁷ (Kozáková, 1994)

Nejen od Adámka se dozvídáme, jak byla Národopisná výstava přijímána a jaké bylo kolem ní dění. Mnoho dalších dobových článků i pozdějších publikací pojednávalo o výstavě, jednak o jejím kulturním a politickém dopadu a významu. Jak píše například Stanislav Brouček, byly vlastenecké postoje v období okolo výstavy opravdu nazývány bojem. (Brouček, ed. Lidová kultura, 1996: 8) Jak dále Adámek uvádí, Národopisná výstava se stala teprve počátkem pro studium lidové kultury u nás a touto výstavou se vlastně vše ocitlo teprve na svém počátku. Dále svou publikací nabádal k dalším sběrům a uchování našich památek v domácích muzeích, k uchování pro český národopis a varoval před jeho zcizením: „ je třeba sebraný materiál studovat, pečovat o něj, rozmnožovat dalšími směry“. (Adámek, 1895)

⁴⁶ České vlastenecké zábavy v měšťánském prostředí 2. poloviny 19. století (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 46); Domácí bály s tancem ale i recitací, muzicírováním, diskuzemi i společenskými hrami. (Gremlicová, 2008: 193)

⁴⁷ v době od 28. června do 30. června 1895

V období po Národopisné výstavě Československé mnozí sběratelé publikovali své dílčí výsledky sběrů lidových tanců v periodiku Český lid (Vycpálek, Holas, Hajný, Zíbrt a další). Mezi přispěvateli byl i Karel Adámek, který se věnoval sběru lidových tanců na Hlinecku (Karel Adámek - Tance lidové v okrese hlineckém). Výsledky jeho sběrů vycházely v Českém lidu v letech 1894 – 1902 na pokračování (jako samostatná publikace tance okresu hlineckého zřejmě nevyšly).⁴⁸

Mezi publikovanými tanci je několik „směšků“ (tance s proměnlivým taktem), dalších tanců s různými názvy a z pohledu tanců s pracovními motivy můžeme jmenovat tance *břítva*, *kadlec*, *kominíček*, *ševcovská*, *švec*, *furiant*, *sedláček*, *plácavá*, *řemesníček*, *řezník*.

V úvodu k publikování svých sběrů (ČL, 1897) se zabývá i tím, jak se tance mezi lidem šířily a jak získaly své jméno. Jako i jiní zapisovatelé (toto tvrzení opakují sběratelé od Nerudy, Waldaua aj.) tohoto období píše, že v českých krajích je velká rozmanitost lidových tanců, které se liší seskupením pohybů, rozmanitostí nápěvu i četnými odchylkami zpívaných textů k tancům.

Jména tanců, jak píše Adámek, byla utvořena na různém základě. Jeden způsob pojmenování tance se vytvořil podle textu doprovodné písně, což je případ tanců *kadlec*, *manšestr*, *řezník*, *sedláček*, *sedlák*, *ševcovská* a další (uvádím jen názvy tanců vážící se k pracovnímu tématu). Jiné tance dostaly název podle význačných pohybů, které tanečníci v tanci dělají: *švec*, *břítva*, *furiant*, *mašina*. Tance s napodobivými pohyby podrobněji popisuje, k tanci *ševcovská* píše, že „tančí dvojice po 4 takty do kola obyčejně polku a pak proti sobě poskakují a činnost obuvníků napodobí.“ (ČL, 1900: 153) Podobně v tanci *švec* uvádí, „tančí se po 8 taktů valčík, pak se postaví tanečník proti tanečnici, poněkud se shýbne (ale nepoklekne úplně) a napodobí pohybem pěstí ke kolenu, jak obuvník zatlouká floky, pak v dalších taktech namotávání dratve, šití dratví.“ (ČL, 1897: 232) K tanci *bílá hora* uvádí, že tanečníci v několika taktech předvádí pokulhávání kobyly, o které se v písni zpívá. Ve *furiantu* se objevuje napodobení „furiantství“ sedláka, *břítva* má svůj název rovněž podle pohybů, kterými jeden tanečník druhého „pulíruje“ dřevěnou břítvou uprostřed kola. Případem tance s pohybovým napodobováním, i když ne pracovních pohybů, je *mašina*, tanec podle Adámka starší, při kterém tanečníci napodobují jízdu železničního vlaku.

⁴⁸ Nepodařilo se mi vypátrat, že by taková publikace vyšla (poznámka autorky)

Jsou vyvolávány stanice (Slatiny, Chrast, Skuč, Hlinsko), kdy je několik minut zastavení, a pak se tanec zakončí „čerstvým kvapíkem“. (ČL, 1897: 233)

O způsobech šíření tanců mezi lidem Adámek uvádí několik různých možností. Jednou cestou byly výroční trhy, druhou byla vojna, kde se setkávali mládenci z různých krajín a zaznamenané taneční písně si pak nechávali doma zahrát, a třetí cestou byla činnost učitelstva. Učitelé znali písně a tance svého domova i svého působiště, které si mezi sebou vyměňovali a hráli je při zábavách, na kterých si jako hudebníci přivydělávali. Mnohé tance vymizely, zestárly, nelíbily se nebo naopak se začal tancovat nový tanec, který někdo na zábavu přinesl. (ČL, 1897: 235)

V pokračování svého textu, které ve stejném ročníku vyšlo, uvádí, že první píseň zapsal v roce 1889 v Košínově. Původně nechtěl vydat své sběry, protože nebyl dostatečně vzdělán v „průpravě hudební“, ale za pomoci zkušených hudebníků mohl svůj sběr nakonec provést a publikovat. Jmenuje především Josefa Zemánka, který mu pomohl hudební party uspořádat. (ČL, 1897: 360) Adámek pak v VI. ročníku Českého lidu otiskl celou řadu tanců s nápěvy a jejich popisy, mezi kterými jsou i tance s pracovní tematikou.

August Hajný⁴⁹ byl rovněž jedním ze sběratelů, kteří publikovali výsledky své práce v Českém lidu. Sbíral zlomky lidových tradic, lidové tance a taneční písně, například *Lidové hry vánoční* (ČL, 1895), *tříkrálové hry a občůzky se sv. Barborou* (ČL, 1895, 1901). Z tanců pro nás zajímavých lze jmenovat například *kolovrat, pojte hoši na vinici, proso, šeucouská, manšestr* (ČL, 1894; některé autorem uvedené tance použijeme pro srovnávací studii).

V období po Národopisné výstavě vycházely četné knihy zabývající se národopisem, historií, písňovým i tanečním folklorem.

Čeněk Zíbrt

Čeněk Zíbrt⁵⁰ studoval filologii a literární historii na filozofické fakultě Karlo-Ferdinandovy Univerzity v Praze, mimo to se dále vzdělával na dalších evropských vysokých školách v Mnichově, Berlíně, Krakově, Lvově, Varšavě a Petrohradě. Staročeským písemným památkám se začal věnovat na doporučení

⁴⁹ Augustin Hajný (data nezjištěna), regionální amatérský národopisec, sbíral na Nymbursku, Poděbradsku a Jičínsku. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007)

⁵⁰ Čeněk Zíbrt (12. 10. 1864 Kostelec n. Vltavou – 14. 2. 1932 Praha), kulturní historik, národopisec, knihovník a bibliograf (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007)

Jana Gebauera, a pak se za podpory Tomáše Garriga Masaryka a Josefa Kalouska začal věnovat kulturní historii, která právě koncem 19. století dosahovala vrcholu. Byl velmi čínorodým vědcem svého oboru, zabýval se různými obory historie, národopisu, kulturní a literární historií. Důležitou částí jeho práce bylo studium hudební a taneční historie. Své texty publikoval v mnoha časopisech, od drobných příspěvků až po rozsáhlé studie odborné a vědecké hodnoty, mnohé z nich pak zařadil do svých knižních publikací. Měl široký záběr především v oblasti lidové kultury, který dokládají již názvy jeho prací. Jen ve výběru si uveďme některé tituly z jeho bohaté bibliografie: *Staročeské výročí obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní* (Praha 1889); *Bibliografický přehled českých národních písní* (Praha 1895); *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní* (Praha 1889); *Staročeské obyčeje a pověry mlynářské* (Praha 1897); *Veselé chvíle v životě lidu českého* (Praha 1909–1911). (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 263)

V obsáhlé kulturně historické knize *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, která byla poprvé vydána v roce 1895, se Zíbrt na několika místech také dotkl tématu řemeslnických tanců. Do několika kapitol shrnul zprávy ze středověkých zdrojů nejen o mečovém tanci, ale i dalších cechovních a řemeslnických tancích. Dále v popisech staročeských obžínkových slavností podává doklady o tom „že obyčejně zakončovali ženci a žnečky přání hojné úrody hospodáři a hospodyně skotačivým tancem za zpěvu obžínkových písní a polní práci a písní projevujících radost, že bylo obilí šťastně sklizeno.“ (Zíbrt, 1960: 165) „Pracovní“ pohybovou náplň tanců však neuvádí, jednalo se zřejmě pouze o oslavu sklizené úrody a zakončení polních prací.

Na obranu tance na jiném místě uvádí, že tanec chrání prostého člověka před hrou, před rozmařilostí. Prospívá hlavně těm řemeslníkům, kteří při své práci sedí, jako ševci a krejčí. Také u jevištních skladeb tehdejších tanečních mistrů kárávali podle Zíbrta mravokárci leckdy ‚nevkusností‘. Například České včele se roku 1842 nelíbil nejapný ‚tanec kominíků‘⁵¹. (Zíbrt, 1895: 255) Podrobnější zpráva o tom, jak tento tanec vypadal, však neexistuje a není možné se dopátrat, proč byl tanec kominíků kritizován.

V kapitole Lidové tance Zíbrt sestavil přehled všech známých českých tanců, jak sám říká „dovolává se citátem, kde jest o tanci zmínka, kde je nápěv

⁵¹ Ve Stavovském divadle

i zpráva o způsobu tančení věrně popsaná podle skutečnosti, při lidových zábavách." Autor cituje mnohé autory a sběratele, o nichž již byla řeč, je však zajímavé sledovat, které autory považoval za důležité a inspirativní. Byli to především Jan Neruda, Josef Vycpálek, Augustin Hajný, Karel Jaromír Erben, Jan Jeník rytíř z Bratřic, Jan Rittersberk a Alfréd Waldau, z autorů zabývajících se moravskou oblastí především František Bartoš, František Sušil, Leoš Janáček, František Bakeš a Lucie Bakešová. Z tohoto přehledu uvádím výčet tanců, které souvisí s tématem tanců s pracovními motivy alespoň v názvu nebo mají zajímavou poznámku vztahující se k pracovnímu tématu, pod čarou či přímo u tance. Zíbrt podrobné popisy tanců neuvádí, citovaní autoři většinou také ne, a proto je nutné ze střípků poznámek sestavovat případný obraz toho, jak tanec vypadal. (Zíbrt, 1960: 329 – 336)

Jedná se o následující české tance:

Břítva; cibulička; furiant; hrachová; husar; ječmen; kadlec, viz tkadlec; kalamajka-pepík, tanec, o kterém autor uvádí, že jej najdeme i mezi moravskými lidovými tanci. Podle autora byl oblíbený na začátku 18. století i ve Slezsku, na Moravě a v Čechách, odkud se dostal i do Německa.

Kalhoty; kolovrat; kominík; kovář; manšestr – tento tanec byl oblíben v letech 1829-30 ve Vídni, a to i s českým textem, o kterém autor uvádí, že nebyl slušný, avšak nápěv neuvádí, pouze říká, že se tančil na předních plesech a odvolává se na Böhmeho.⁵²

Mlynářka; motovidlo, pro srovnání *kaplanská; oves* viz *voves; ovčák; pasačka; plácavá (trnky); proso; pšenička; rejdovačka a rejdovák* – tanec, který se dostal z lidového prostředí do stavu vyššího, šlechtického, pak se ani šlechtické bály neobešly bez *Rejdováku*. Z českých bálů se dále dostal do ciziny stejně jako polka. Oblíbenost tance byla poměrně široká. (Zíbrt, 1960: 336-7).

Ruchadlo; řepa; řezanka; řezníček; skočná (třínožka) srovnej též *řezník (řeznická); sedlák* viz též *furiant; strniště; ševcovská; švec; tkadlec* srovnej *kadlec; trakař; votava; oves; vrták, obkročák*, se zprávou o tom, jak byl tento tanec úřady zakázán; *zahradnická; zahradníček a zouvák*.

V soupise je i poznámka o *rejdováku*: „Jakmile tančírna pokropena jest, začne hudba hrát a první stárek vejde do kola a začne volně a vážně do čtyř úhlů dokola rejdovat, v každém úhlu se otočiv (takto se zahajovaly a dodnes zahajují

⁵² Viz Böhme, Geschichte d. d. Tanzes, I., 205 – 206; Zíbrt, 1960: 334

zábavy a hody na Moravě). Stárka ale před ním pozpátku rejduje. Mezi tím vede i druhý stárek do kola a rejduje vážně jako stárek první." (Zíbrt, 1960: 343)

Zvláštní je, že při popisu této zavádky je použito výrazu „rejdovat“, výraz ve svém prvotním významu se váže k práci lodí, rejdařů, kteří pohybem ze strany na stranu, tedy „rejdiváním“ přiváděli lodi do přístavu. Pohyb tanečnicků při *rejdiváku* i *rejdivačce* může toto řemeslo a práci velmi dobře evokovat. Josef Michal⁵³ o rejdivání píše, že pohyby paží tanečníci naznačují držení klečí ruchadla při orání tvrdé půdy. V tanci se poeticky odráží, jak kleče při orání rejdí sem a tam.

Dále pak Zíbrt uvádí seznam moravských tanců:

dymák; jatelinka; kalamajka; kanafaska; košíček; konopná; kovář; mlynářský; ovčák; pasačka – pásla husy, srovnej pasačka; pilky; pšenka; ras; rédovák viz rajdák; řeznická; řezník; sekera, sekerečka; sekerenka; vrták; zahradnická srovnej zahradník.

Ze seznamu slezských tanců je pro nás zajímavý *zahradník* a pro srovnání názvy některých slovenských tanců, které si dle autora lid slovenský pojmenoval podle zvířat, podle práce rolnické apod: *kolo; kolomyjka (kolomyjka)*, viz *kalamajka; lopatkový tanec*, při kterém se tanečníci vzájemně potřepávali lopatkou; *makový (stupkový) tanec*, ve kterém tanečníci i tanečnice představovali setbu, plení, sbírání i jedení maku jak posunky, tak i hlasem. (Zíbrt, 1960: 344 – 353)

Porovnáme-li seznamy tanců, zjistíme, že se mnohé z nich opakují. Teprve srovnáním tanečních popisů jednotlivých tanců mezi sebou zjistíme, zda se jedná o stejný tanec, jeho místní obdobu nebo jiný tanec, který má pouze stejný název. V mnoha sbírkách se tance zdánlivě shodují, teprve po jejich pohybové rekonstrukci je možné srovnání.

František Bartoš

František Bartoš⁵⁴ vydal v roce 1898 knihu *Naše děti*, ve které je mnoho her, v nichž se objevuje nápodoba řemesla a pracovní činnosti jako hlavní náplň.

⁵³ Michal, Josef a kol. *Písňe a tance z Hradecka*. Hradec Králové: Nakl. Kraj. domu osvěty, 1959 (v textu uveden dále)

⁵⁴ František Bartoš (16. 3. 1837 Mladcová u Zlína – 11. 6. 1906 tamtéž), jazykovědec, národopisec a pedagog. Konal národopisné výzkumy na Moravě a ve Slezsku. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 20)

Knihy je sestavena z autorových sběrů, které shromáždil během dvou let cestování po Moravě a Slezsku. Uvádí mnohé přispěvatele především z řad učitelů, několik žáků gymnázií, chovanců kroměřížského semináře a také jeho etnografičtí spolupracovníci přispěli ke sběrům v této knize.

Autor k tomu říká: „ale i řemeslná i umělecká činnost byla tehdy mezi lidem naším obecnější a dokonalejší. Chaloupky své stavívali si naši sousedé sami, pomáhající si navzájem, a nebylo hospodáře, aby si neuměl potřebných správek kovářských, tesařských a stolařských sám pořizovati. Z pomezí těchto řemeslníků vynikl i ne jeden samouk umělec, kterýž uměl nejen všelike ozdůbky a sošky ze dřeva vyřezávati. Ozdobného, v pravdě uměleckého vyšívání našich žen povšimla si konečně i naše veřejnost, nevěříc se mu vynadiviti... A škola, ve které naše děti vzdělanosti této nabývaly, byla přirozená a praktická škola života rodinného a pospolitého. Nuže, poohlédněme se v této škole, jež byla všeska naší a v níž naše děti zůstávaly našimi.“ (Bartoš, 1898: 8)

Dříve měly děti každodenní kontakt s činností kolem domu, hospodářství, rodiny, vlastní dětské komunity i celé vesnice. Nebylo by snad ani možné, aby zvědavé děti procházely kolem všeho dění bez povšimnutí, a tak se přirozenou cestou učily všemu, co mohly jednou v životě potřebovat. Stejným způsobem se učily společenským zvyklostem, zvykům a obřadům, hrám, písním i tancům. V dětské přirozenosti je přizpůsobit si činnosti dětskému naturelu, zjednodušit a opakovat je po svém. Tak i tance dospělých procházely tímto procesem a my dnes z dětských her a tanců můžeme odhadovat, jak případně tanec, který již není na repertoáru dospělých tanečníků, dříve vypadal.

Bartoš v několika kapitolách uvádí, jak si děti mezi sebou hrály, zpívaly a tančily, hrály si na různá zvířata, napodobovaly je a humorně předváděly. Tak například hlasy ptáků: „Sedmihlásek (devaterník, posměváček, výščeřák, přesmýkač) má notu sedmeru neb až devateru, z nichž hned ta hned ona se napodobuje, a proto též různým rytmem se nese: 1. Krásná panenka sedí v kvító, v kvító. 2. Baba túží sýrsýr, podte chlapani, na syrovátku. 3. Idě, idě Filipek, něse, něse na hřbetě, na hřebtě kusek, kusek bělky, tobě těž, tobě těž. Žofii, Žofii.“ Autor uvádí píseň i s notami, která se sedmihláskovým hlasem vysmívá ševci: „Ševče, pil bys? Ševče, pil bys? Más, más, más. Ševče, prr, ševče, prr, fidlovačka, fidlovačka.“ Ptáček Čermák se inspiruje u kominíků: „Kominík, kominík, kominík; já si hodělám hnízdo na vokýnko; kominík, kominík, kominík.“ Nebo dokonce řeč zvonů dětem něco připomínala: „Pojďte sem ševci“

(Bartoš, 1898: 61) Jak vidíme, i zvuky říše zvířecí dětem evokovaly činnost řemeslníků, kterou interpretovaly ve veselém duchu.

Bartoš také poukazuje na to, jak se v dětských hrách promítlo sledování ostatních členů vesnického společenství. Satirická říkadla a popěvky se týkaly postav, jako byl „hospodář a čeládka, sedlák a hober (chalupník), pan kramář, městská panímáma domácímú a polnímu hospodářství nehrubě rozumějící, rozmanití řemeslníci, jmenovitě usmolený švec, potulný cikán a šachrující žid, sousední Němec i Hanák, zabloudí-li někdy do dědiny.“ Příkladů dětských říkadel a popěvků týkajících se venkovské práce a řemesel je v knize celá řada:

Radlička tupá, kobyłka hluchá, sedláček oře, jen mu to lupá.

Řezník má hůlčičku, vyjde na uličku: Hola, hola hej, co je na prodej, pane strýčku?

Aj ty sukeniku, sedíš na koniku, přivykaš robotě, te věčně psotě!

Sedí švec na potě, zpívá sobě o psotě; zedl kočku s pazúrkama, škrabe ho to v životě.

Oženil se švec, vyhnal ženu přeč, že neumí kaše vařit, ani polévky zasmažit, ani chleba péct.

Pohněval se švec pro daremnú věc, že ho blechy kúsaly, neměl na ně posady, udělal si klec.

Pekař peče húsly, uščipuje kúsly, pekařka mu pomáhá, uščipujú obá dvě.

Links, rechts, krejčí, švec, to jsou dva rytíři: jeden hadry flikuje, druhý smolou klíží.

Šil dráteník po holicí, holka na ně volala: Dráteničko, zadrátuj nám, hrníček sem rozbila.

Novější píseň Líšeňských chlapců:

Me sme chlapci me sme hasiči, me sme me sme včera uha, uhasili šťastně kurník slepičí.

Řemeslníci se rovněž často objevují v dětských hádankách, zvláště pak ševci, například *nejsem zvíře, kopyta mám = švec*. (Bartoš, 1898: 115-142)

Bartoš ve své knize poukazuje na vzdělávací aspekt dětské hry, a výslovně zmiňuje hry napodobující živnosti řemeslníků. Jsou to: *Na kolo mlýnské* – děti chodí v kruhu a říkají: *kolo, kolo mlýnské* a točí se; *Na mlýn* – se svahu sypou písek a pozorují jej, jak se hrne dolů, a při tom říkají: *Melu melu múku*; *Na chléb* – děti hnětou bláto v bochánky a říkají: *Mísím mísím boží dárek*; *Na hospodářství* – děti využijí vše, co najdou kolem sebe, jako rekvizitu, která představuje něco

zcela jiného, například rozbitá ucha hrnků jsou koně, voly, krávy, které přiváží k plotu = chlív. Zvolí si své úlohy – hospodář, kravař a ostatní čeleď a celé hraní na hospodářství může začít.

Hra *na ševce* s písní *Šiju botky do robotky šcc!* při níž děti otáčí ruce přes sebe, a když řeknou „šcc“ roztáhnou je od sebe, stejně jako švec, když zatahuje dratev, má svou obdobu ve většině tanců s názvem *švec*. Hra *na chléb* zpodobňuje celý průběh pečení chleba. Při hře *na kadlca* se hráči postaví v řadě vedle sebe a chytí se za ruce, pak dva hráči (tkalci) postupně podlézají střídavě pod rukama spoluhráčů a napodobují zvuk stavu nebo říkají: *Kadlc trc, frc, kadlc trc, frc, co se nadělá, nic nevydělá. Na řemeslníky* je zábavou s hádáním řemesel, kdy dva hráči řemeslo předvádí a dva hádají, o které se jedná. (Bartoš, 1898:156 - 173) Podobné příklady uplatnění nápodoby pracovních úkonů a řemesel lze nalézt v popisech dětských her u řady autorů. Jedná se o pohybovou nápodobu, přímá spojitost s tancem je však vzácná a souvislost s tancem dospělých je spíš nepřímá.

Ludvík Kuba⁵⁵

Ludvík Kuba pořídil sbírku písní na žádost Výkonného výboru Národopisné výstavy československé. Během května roku 1893 se mu podařilo zapsat 592 písní i s varianty a 60 partitur chodské lidové hudby. Po svém návratu zprávu o sběrech odevzdal Otakaru Hostinskému, který ji později otiskl v *Českém lidu* v článku *O naší písni lidové*. Kubova sbírka však nebyla publikována, v roce 1962 otiskl Kubovy partitury poprvé Jaroslav Markl ve své práci *Česká dudácká muzika*. Ostatní zápisy zůstaly pouze v rukopise⁵⁶, k vydání sbírky došlo až v roce stého výročí Národopisné výstavy československé, i když snahy o její vydání se objevily již dříve (Otokar Zich, Čeněk Holas, Jindřich Jindřich). Editorkou sbírky se stala Věra Thořová, která vyzdvihuje význam sbírky právě pro instrumentální zápisy, unikátní partitury chodské lidové muziky.

Sbírka je opatřena anotacemi se jmény lokalit záznamu, informátorů i zpěváků a stává se tak základním pramenem lidové zpěvnosti na Chodsku z konce 19.

⁵⁵ Ludvík Kuba (16. 4. 1863 Poděbrady – 30. 11. 1956 Praha), malíř, národopisec, sběratel lidových písní, zakladatel slovanské hudební folkloristiky. (Brouček, ed. *Lidová kultura*, 2007:124)

⁵⁶ Rukopis sbírky je majetkem Ústavu pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky. (Kuba, Thořová, 1995: 5)

století. Do té doby na Chodsku byly sběrateli zapisovány převážně pouze písňové texty bez nápěvů (Erben, Němcová, Hruška, Baar).

Autor sám ani v počátku nedoufal ve velký úspěch sběru, o který byl požádán, zjistil ale, že hudba a zpěv je na Chodsku dosud živá a především doménou řemeslníků a chudých domkářů. Své sběry Kuba získal v patnácti obcích, ve kterých informace o zpěvácích, dudácích, hudcích i klarinetistech získával ve školách, a pak se za nimi vypravil. (Kuba, Thořová, 1995)

Kubova sbírka písní obsahuje název písně, její nápěv a text, místo odkud pochází, někdy je uvedena i příležitost, při které se píseň zpívala. Popisy tanců ve sbírce nenajdeme, pouze označení písně názvem *do kolečka* nebo *polka*, *sousedská*, *mazurka*, *valčík* a podobně. Ve sbírce je uvedeno třicet jedna tanečních záznamů, ale popisy tanců chybí. (Zídková, Stavělová, 2003)

Z pohledu pracovních motivů lze zmínit pro příklad některé písně hovořící o robotě, sedlačení, pasení dobytka nebo několik veselých textů o řemeslnících.

A my máme pole pod samým vrškem (číslo zápisu 5.), *Já jsem se užala, když sem travu žala* (č. z. 133), *Měl sedláček kobylu lysou* (č. z. 178), *Na tom našem oharečku seče chlapec votavičku* (č. z. 196).

Několik písní je o těžké robotě, a pak o jejím zrušení *Nepojedu na robotu, až pojede Zíka* (č. z. 227), *Sedlaci, jonáci, ti mají svobodu* (č. z. 287)

Vychloubačný řemeslnický text najdeme u písně *Není lepší nad řemeslo kovářský* (č. z. 224) 1. sloka *Není lepší nad řemeslo jako kovářský. Kovadlinka řinčí, jen to zní, železo hicutuje ve vohni, přibíjejí podkovičky vranému koni.* 2. sloka *Švec a krejčí se zmínili na vandr jíti. A tu si vzpomněli na cestě, že dostanou práci ve městě, na to se teda vrátili k svojí nevěště.*

Píseň s 1. slokou *Zedník, zedník, zedník, eště jednou zedník, pad' mu kamen na řiť, kerak bude sedit? Ty budeš má, ach má nejmilejší, ty budeš má, žádná jiná.*

2. sloka je nám známá z tance *furiant – sedlák*, a pak 3. sloka *Vojak, vojak, vojak, eště jednou vojak, zlámal si šavličku čím bude bojovat?* Nápěv se podobá nápěvům tance *furiant* a 2. sloka je totožná s textem *furiantu*, jak jej většina autorů uvádí.

Manuály tanečních mistrů

Taneční zábavy, bály, plesy i jiné zábavy s tancem lidé měli v oblibě již po celá staletí. Ve společenském tanci se v období druhé poloviny 19. století začaly objevovat i tance z lidového prostředí (sousedská). Více je však nacházíme v knížkách tanečních mistrů, kteří tyto tance zřejmě zařazovali do svých lekcí, ale v tanečních pořádcích bálů se neobjevovaly.⁵⁷ Taneční mistři vydávali návody, jak tance tančit, ale i jakým způsobem se ve společnosti chovat nebo kterak uspořádat bál. Uvedme si pro příklad některé z nich.

Karel Link sestavil český salonní tanec *Beseda*⁵⁸ (v textu již uvedena ve spojitosti s Janem Nerudou) ve formě čtverylky. Tento první český salonní tanec, zůstal na plesovém repertoáru až do poloviny 20. století. Byl sestaven z podnětu básníka a feuilletonisty Jana Nerudy r. 1863. Link uvádí, že vycházel z některých skutečně krásných českých národních tanců, a hudební skladatel Ferdinand Heller složil hudbu podle příslušných původních národních a tanečních písní. Tanec a hudba tvoří skladebně dvě části, jež se vzájemně doplňují. Národní tance, zvolené pro *besedu*, byly upraveny do příjemných tanečních figur, avšak se snahou zachovat původní formu vybraných tanců. (Link, 1882) Historií tohoto salonního tance se zabývat nebudeme, z našeho pohledu je však velmi zajímavé složení tanců, které byly pro *Besedu* vybrány. Najdeme mezi nimi i tanec, který má ve svém původním provedení náznaky pracovních úkonů. Tím tancem je *řezanka*, která držení překřížených rukou a předsouváním nohou zachovává vizuálně pohyb původního tance.

Link ve své knížce dodává popisy a vysvětlení českých národních tanců, které se v *Besedě* vyskytují a sloužily pro vytvoření figurací v *besedě*. Popisuje například tanec *furiant* (též *sedlák* nazýván) jako tanec ve 3/4 taktu, v němž: tanečník pronásleduje, nápodobě selskou pýchu, svou tanečnici, která lehce a obratně brzo před ním, brzo v kole okolo něho se točíc zdobnými kroky tančí; tanečník dupe nohami, svlékne si mezi tancem i kabát, obejmě konečně svou tanečnici a tančí s ní vážně a zdlouha sousedskou. (Link, 1882: 50)

Taneční mistr J. Václav Čtvrtečka v manuálu *Společenský tanečník* uvádí například tanec *tkalcovskou* páni v kruhu zády do středu podají si s dámou ruce křížmo a znázorňují tkalce, čtyřmi poskoky na místě a pravou rukou půl otočky,

⁵⁷ Tento údaj jsem získala od Dorot Gremlicové, na základě jejího výzkumu repertoáru českých plesů 19. stol.

⁵⁸ Později obvykle pod názvem Česká Beseda; v Čechách se běžně tančila i po 2. světové válce na plesech.

takže jsou dámy zády do středu, opět 4 poskoky a točák každý na místě vpravo a vlevo a točák v páru; opakuje se dle libosti. (Čtvrtečka, 1886: 25) Při tanci *řeznická*: páry tančí obyčejnou polku 16 taktů dokola, ustanou a tleskne jeden druhému navzájem do dlaně 3x, pak zvednou ruce a tleskají si dle hudby na své, a pak s dámou 2x, při čemž po čáře kruhové postupují. Celkem 16 taktů. (Čtvrtečka, 1886: 27). U tance *tkadlec* (s poznámkou, že naznačují práci tkalce) je popis shodný jako u *tkalcovské* (s. 25), pouze s malými odlišnostmi. Ve druhé polovině tance postupují páni i dámy „točákem, hupkavým krokem“ vpravo až ke čtvrté dámě, a pak stejně se vrací zpět ke své dámě. K tanci je uvedena píseň *Tkadlec tká plátýnko, župity, župity, tkadlec tká plátýnko, župity žup, plátýnko tenounké, župity župity, pro děvče hezounké, župity žup*. (Čtvrtečka, 1886: 56) Dalším popisovaným tancem je *řeznická*, a to shodně jako na s. 27, opět jen s malým rozdílem: tleskají jeden druhému 4x do dlaně, pak tleskají zvednutím a rukama si navzájem dle rytmu hudby, přičemž dáma ustupuje po čáře kruhové a pán vpřed, následuje 16 taktů s písní *Vy řezníci řemesníci, to ve zvyku máte*. (Čtvrtečka, 1886: 61) Dále Čtvrtečka popisuje již jen *Českou Besedu* a *Cotillon*.

V knížce Karla Sigmunda Haberského *Národní tance moravské* najdeme i tyto tance: *sekerečka* – tančená šoupavým krokem až do chvíle, kdy je tančena řezanka (*Čí je, cí je, cí je děvče v té červené kacabajce*), tanec *zahradnická* (*Šel zahradník do zahrady s motykó*), dále pak *řeznická*, ve které jak píše autor: „tanečníci tleskají tak, jakoby si podávali ruku na spečetění koupě jakési“ (*Vy řezníci, řemesníci, to ve zvyku máte*). O jednom z tanců, který by se mohl řadit mezi pracovní, českém tanci *zahradnická* autor říká, že se tančí na celé severní Moravě, uvádí jej jako hanácký tanec s písní *Šel zahradník do zahrady s motykó*. (Haberský, [1890]: 10-23)

Tomeš Geisselreiter ve svém *Návodu k tančení národních tancův I. moravských, dle hudby Kovařovicovy, II. českých, dle hudby Kaskovy* uvádí velké množství tanců. Vybíráme opět takové, které snad obsahují náznak pracovních pohybů. Je to *sekerečka s řezankou* (*Čí je, cí je, cí je děvče*), ve které upozorňuje na rozdíl od *Besedy*, kde se řezanka provádí v jiném tempu, neuvádí však, zda v tempu rychlejším či pomalejším. Dále pak *řeznická (tleskavá)* s poznámkou: „tanec moravský, podobný tančí se též v Čechách pod jménem ‚Trnky‘ nebo ‚Plácavá‘ s nepatrnou změnou nápěvu, textem však zcela jiným“, jejich srovnání však neuvádí. (Geisselreiter, 1895: 10 – 20)

Další tance mohou o spojitosti s pracovními úkony vypovídat jen svými názvy, protože v popisu není uvedeno nic konkrétního. Jsou to například *zahradníček* (*Když jsem jel do Prahy; Šel zahradník do zahrádky*), *pasačka* (*Pásla husy pode dvorem*), *zahradnická* (*Šel zahradník do zahrady s motykó*) a ke konci knížky opět *řezníček* a *zahradníček*. Konkrétní popis pohybů, případně nápodoby práce však u nich nenajdeme. (Geisselreiter, 1895: 39 – 76)

J. Šimůnek ve své knížce *Český tanečník* z roku 1898 popisuje *Besedu* a představuje vznik polky. Dále pak píše: „o ostatních tancích nemožno mnoho psát, an nám o nich málo známo, a stůjíte zde jen jich jména kvůli posouzení významů a popis známějších.“ (Šimůnek, 1898)

Mezi jmenovanými tanci pak najdeme i tyto: *břitva*, *furiant* (s poznámkou – z besedy známý), *manžestr*, *rejdovačka*, *rejdovák* (beseda), *sedlák* (furiant), *strniště*, *švec*, *tkadlec*, *vrták*, *zahradnická* a mnoho jiných.

Podrobné popisy, jak se tanec tančil, u Šimůnka nenajdeme, ale doprovodné poznámky rovněž vypovídají o náladě, způsobu nebo určení tance: „Jedním z nich je i tanec *doušky*, který se tančil při sklizni révy (který i nám byl na výstavě k vidění – slibován)⁵⁹ v okolí Mělníka a Beřkovic; tančívá se v okolí Žernoseků až po dnes. Sběry a sběrové (tak jmenují se pracující při sbírání vína) okrášlí se ku konci sklizně zelením a listím z révy a naznačují pod širným nebem, na pláni poblíže vinic, při zvuku kolovrátku truchlivé písně, všelike pohyby polních prací.“ (Šimůnek, 1898: 48)

Ke konci své knížky píše, že staré české tance, které uvádí, byly zvláštní, neboť dříve měl každý obor i řemeslo svůj tanec: *mlynářská*, *kovářská*, *havířská* a podobně. „Jak vidíme, byla dříve fantasmie a myšlénka o tanci jiná než v 19. století! Naše tance staré měly skvělou minulost – ale budou mít sotva budoucnost; viděti je budeme jen na jevišti neb při slavnostech.“ (Šimůnek, 1898:50)

Knížka Josefa Pohla *Úplný tanečník* s podtitulem *Soubor všech tanců s návodem naučiti se jim* z roku 1899 je obdobným manuálem k tančení jako knížky již jmenované. Autor nejprve vysvětluje, jak se ve společnosti chovat, pak popisuje provedení jednotlivých tanečních kroků a nakonec postupuje podle jednotlivých tanců. Z popisů provedení tanců, které jsou poměrně jednoduché, lze usuzovat, že byly vybrány tak, aby je mohli tančit všichni účastníci taneční

⁵⁹ Zřejmě narážka na Národopisnou výstavu československou (pozn. autorky)

zábavy. Autor ve své knize bohužel neuvedl literaturu, ze které čerpal, nezmínil, ze které oblasti či města tance pocházejí, a nenajdeme ani notový zápis, jsou uvedeny pouze texty písní. Tance s náznakem pracovního tématu, které autor v knížce uvádí, jsou známé z mnoha dalších podobných manuálů, ale i z guberniálních a dobových sběrů: *Plácavá* (Pojďme hoši, do zahrady), *rejdivák* (Učte se, děvčátka), *ševcovská* (Tancovaly dvě panenky) s uvedením, že jde o tanec komický. *Tance moravské* v druhé části manuálu autor uvádí jako slovanské, stejně jako tance staročeské: *sekerečka* (Čí je, cí je, cí je děvče; tanec s řezankou), *řeznická* tanec s tleskáním do partnerových dlaní, *zahradníček* (Šel zahradník do zahrady s motykou, s motykou), *kanafaska* (Ztratila jsem kanafasku), *pasačka* (Pásla husy pode dvorem), *zajradnická* (Šel zahradník do zahrady) tentokrát jako tanec párový. Autor uvedl popisy mnoha dalších tanců nejen českých a moravských, ale i staroslovanských a valašských, které jak sám říkal, je dobré znát a ovládat.

Další taneční mistr Karel Šimek popisuje ve své knize *Vzorný tanečník* tance, jejichž obliba byla podle tvrzení autora rovněž veliká. Například *rejdivačka*, *kvapík – galop*, *mazur*, *valčík*, samozřejmě *polka*, ale i tance s pracovní tematikou jako *tkadlec*, *řeznická*, *zahradnická*, *pasačka* a podobně. Byly to podle něj tance, které se na bálech údajně s oblibou tančily. Tance byly upraveny „standardizovány“ tak, aby bylo možno je tančit při společenských událostech. Z tanců (*tkadlec*, *řeznická*) zmizely konkrétní pracovní pohyby, které najdeme v popisech tanců ve sbírkách (Neruda, Holas, Vycpálek), náznaky těchto úkonů však v provedení tanců lze nalézt. Například při *řezance* zůstávají ruce křížem, v *řeznické* jeden druhému tleská do dlaní (jako při smlouvání ceny), v tanci *kotillon* je popisována figura „Mlýnek“ (Le Moulinet), při které si každá ze čtyř dam zvolí jednoho pána vpravo, páni pak utvoří mlýnek (je to obvyklá figura skoro ve všech čtverylkách). Tento obrazec se využíval v tancích často, a to až do dnešních dnů. Je známý například z *country dances* jako jedna z figur. V *country dances* se však figura objevovala již v 17. století. Mlýnkem je nazýván pro svou pohybovou podobu s činností mlýna, jinou spojitost si nelze vymýšlet. *Rejdivačka* a podobné tance jsou u Šimka chápány jako salonní tance. (Šimek, 1919)

V období druhé poloviny 19. století se začínají objevovat hojnější zápisy lidových písní a tanců. Zájem o lidovou taneční kulturu vzrůstal do té míry, že vznikla *Česká Beseda*, v tanečních manuálech tanečních mistrů se hojně objevují

i tance z lidového prostředí. Tímto způsobem začaly lidové tance pronikat do širší městské společnosti a některé získaly takovou oblibu, že se tančily i na plesech a tanečních zábavách, jako například *rejdivák*, který se tančil již ve 30. letech 19. století. Svou popularitu získal i lidový taneční obřad *královničky* a některé tance s řemeslnickou a pracovní motivikou jakými byl například *kominík*, *plácavá*, *řezník* nebo *švec*. Teoretická reflexe navazuje na předchozí období a v mnohém čerpá z výčtu tanců a komentářů Krolmuse, Nerudy, Waldaua, které svými studii doplnil Zíbrt a propojil je s historickým výkladem. Ve své knize *Jak se kdy v Čechách tancovalo* přidal téma cechovních a řemeslnických tanců, včetně cechu tanečních mistrů, přičemž hodně čerpal a přejímal z německých materiálů, zejména od Böhmeho. Pro české prostředí totiž neměl vždy důkaz o obdobných jevech (jako jsou například tance norimberských nožířů a podobně).

Nelze jednoznačně tvrdit, že větší výskyt tanců pracovních/řemeslnických v manuálech společenských tanců dokládá větší výskyt takových tanců v repertoáru plesů a zábav. Dochované taneční pořádky to nedokládají. Snad spíš jde o projev zvýšeného zájmu tanečních mistrů o národní/lidové tance. Tento zvýšený zájem zřejmě souvisel s obecným zesílením pozornosti k projevu tradiční české kultury, podtržený konáním Národopisné výstavy československé.

2. 4. Období první poloviny 20. století

První polovina 20. století byla na našem území poznamenána především dvěma válkami a vznikem Československé republiky v roce 1918. To přineslo zásadní změnu v postavení české kultury. Z pozice jednoho z národů multikulturního státu se dostal do pozice samostatného národního státu. Pro studium lidové kultury to přineslo další impuls, lidová kultura mohla obrátit i v utváření společného vědomí Čechů a Slováků (Černíčková, 2012)

Mnozí autoři neustávali v aktivitách sběru lidových písní, tanců i dalšího kulturního dědictví a bylo vydáno mnoho pozoruhodných publikací. Z našeho pohledu se podíváme na některé, jež obsahují tance s pracovní tematikou. Lidový tanec a spolu s ním téma práce se začaly hojně objevovat v knihách pro školní vzdělávání, v publikacích vydávaných pro Sokol i v dalších materiálech, které měly pomáhat v aktivním životě při trávení volného času lidí. Studium a umělecké ztvárnění lidového tance mělo místo i v práci představitelů výrazového tance (v souvislosti s divadlem a hudbou).

Josef Vycpálek

Mimořádné místo v meziválečném dění v oblasti lidového tance patří Josefu Vycpálkovi⁶⁰, i když aktivní byl hlavně na konci 19. století. V nové republice však vyšlo krátce před jeho smrtí jeho stěžejní dílo, sbírka *České tance*, která je považována za počátek moderního pojetí sběratelské a editorské činnosti v české etnochoreologii. (www.ceskyhudebnislovník.cz) [25. 3.2013]

Původně se měl stát knězem, studium na Novoměstském piaristickém gymnáziu však nedokončil a pokračoval ve studiu na světském akademickém gymnáziu, dále na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, obor čeština pro vyšší, latina pro nižší gymnázia. Během studia se živil kondicemi, překládal a vyučoval hru na klavír. Po skončení studia zůstal v Praze a zapojil se do vlasteneckých aktivit. V roce 1873 nastoupil na místo suplenta na gymnáziu v Mladé Boleslavi, stal se také jednatelem pěveckého spolku Boleslavan. V letech 1876–1894 působil jako zámecký archivář a knihovník v Rychnově nad Kněžnou. Zapojil se

⁶⁰ Josef Vycpálek (1. 2. 1847, Chocerady u Benešova – 24. 11. 1922, tamtéž), kulturní a lidovými pracovník, středoškolský pedagog, archivář a folklorista. Sběratelské činnosti se věnoval až do r. 1894. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 254)

do místních kulturních aktivit, spolkového života, reorganizoval občanskou besedu, rozšířil rychnovský hudební archiv, spoluzaložil odbor Ústřední matice školské, Národní jednotu Pošumavskou, odbor českých turistů, Sokol, vedl ochotnický spolek Tyl, který pod jeho taktovkou uvedl *Prodanou nevěstu* Bedřicha Smetany. Začátkem osmdesátých let 19. století začal na podnět tohoto spolku se sběratelskou činností, s cílem, aby zapsané lidové tance byly předvedeny na místním českém bále. Ve sběru lidových písní a tanců pokračoval v rozmezí osmdesátých a devadesátých let, záznamy zasílal do časopisu *Český lid*, kde byly postupně publikovány. Aktivně spolupracoval na přípravě Národopisné výstavy československé v roce 1895, pro kterou pořídil seznam 339 tanců z Čech. Věnoval se také činnosti literární, skladatelské, dirigentské a osvětové. Za své vlastenecké aktivity byl v roce 1894 za trest přeložen do Tábora. Tam byl pořadatelem národopisné krajanské výstavy a organizátorem taneční sekce na Národopisné výstavě československé. Své kulturní příspěvky publikoval vedle *Českého lidu* v časopisech *Dalibor*, *Literární listy*, *Naše hlasy*, *Naše řeč*, *Národní listy*, přispíval do *Ottova slovníku naučného*. V roce 1913 odešel na odpočinek do Chocerad. Vyvrcholením jeho sběratelského úsilí byla sbírka lidových písní a tanců *České tance. 145 (s varianty 185) českých lidových tanců, které zejména na Rychnovsku, Choceradsku i Tábořsku sebral a zevrubně (za účelem naučení) popsal Josef Vycpálek, bývalý profesor gymnasií rychnovského a tábořského, bývalý předseda národopisného oddělení výstavy tábořské* (Praha 1921). Účelem sbírky podle autora bylo uchování hudebně tanečního materiálu pro jeho další provozování, tance byly utříděny metodicky od jednodušších ke složitějším.⁶¹

Vycpálkova sbírka je dle slov autora určena především k praktickému využití, a to se autorovi skutečně podařilo, protože u popisů tanců nacházíme metodické poznámky k provedení jednotlivých kroků i celého tance. Pro jednodušší způsob nácvičku nebo orientace rozdělil Vycpálek tance do několika oddílů podle jejich obtížnosti: I. *Tance snadné* - Základem pochod, polka, valčík; Základem kroky řezankové; Základem kroky přísunné; 1 tanečník, 2 tanečnice; Základem houpavý dvojkrok; II. *Tance kroků zvláštních, ale ne nesnadné*; III. *Tance kroků nesnadnějších*; IV. *Základem krok „trojdup“*; V. *Základem obkročák* - Obkročák

⁶¹ <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>

a valčík; Obkročák a polka; Obkročák, krok natřásaný, valčík; Obkročák, valčík, trojdub; Obkročák, polka, trojdub; Obkročák, valčík, dvojkrok; Obkročák, valčík, trojdub, půlkrok; VI. *Tanec žertovný*; VII. *Tanec hrou*.

Josef Vycpálek napsal k okolnostem vzniku sbírky: „Bylo to kolem roku osmdesátého, kdy rychnovská ochotnická jednota Tyl, jejímžto jsem byl ředitelem, usnesla se pořádati ples v selských krojích. Když je děvčata měla již málem připraveny, vynořila se myšlenka, že by ples nemálo získal, kdyby se k těm selským krojům přidružily i selské tance. Ale kde je vzíti? Tu si jeden z pořadatelů Tylových vzpomněl, že hospodářský správce v Borovnici u Chocně, jeho dobrý známý, má mezi čeládkou starší lidi, kteří jistě pamatují všelicos pěkného ze starých dob. A opravdu nejeli jsme nadarmo. Laskavostí páně správcovou odvezli jsme si od 70letého dědka a 60leté stařeny 12 pěkných tanců, jež nacvičeny a o plese tančeny.“ (Vycpálek, 1921: 8)

Ve Vycpálkově předmluvě najdeme i zajímavé poznámky pod čarou, které jsou zprávami přímo od tanečníků, kteří Vycpálkovi své tance předváděli. Frantina z Černíkovic vyprávěla: „To dyž sme chtěli mít v kole prázno, tak někdo si dal zahrát takovou Kalamajku, Ruchadlo, Strniště, Břiteu, a hned sme měli prázno. Ostatní to neuměli.“ Josef Pavel v Lukavici hovořil o některých tancích takto: „To (Čočka) je taková odrhovačka. Šoucouská (=Ševcovská) to bylo takový tatrmanství; všecko sem pustil z mysle.“ (Vycpálek, 1921: 15) Pro nás je taková poznámka cenným doplněním, která dokresluje, jak byly některé tance vnímány.

Tance s pracovní tematikou, ke kterým najdeme i doplňující texty, se ve sbírce Josefa Vycpálka vyskytují hojně. Jsou to konkrétně tance - *Kovářka*, která je přiřazena k tanci *trnka* s plácáním; *řepa*, kde je pracovní pouze text; *rachotil* s písní „Záhon petržele záhon zelí“; *husarka* s písní „Dal husar koně kovat“; *ras* s písní o řezníku. Jsou to tance, které v popisu nemají pracovní pohyby, pouze v textech písní se zmiňuje nějaká pracovní činnost.

U tance *rejdovák* je „rejdování“ pohyb, ke kterému v poznámce Vycpálek uvádí, co mu řekl tanečník Novotný z Černíkovic: „von napřed a vona za ním nebo vona napřed a von za ní a naopak, a při tom padáli jako rejdovali“ (Vycpálek, 1921: 42). Tanec *rejdovačka* je dále Vycpálkem komentován: „Rejdovák a Rejdovačka byly ze starých tanců lidových nejznámější i v městech, kde byl přijat mezi jiné tance salonní. Dokladem toho jest německá knížka *Carnevals-Almanach auf das*

Jahr 1850⁶², kde vedle salonních tanců Polonézy, Damské čtverylky, Konversačního tance Cotilionu, Ecosaise aj. je i „KegelQuadrille mit einem Reidowak a Reidowak sammt Reidowaczka. Byl tedy Rejdovák jakožto oblíbený tanec přidáván k tanci jinému nebo s Rejdovačkou tančen za číslo samostatné.“ (Vycpálek, 1921: 46) Podobné poznámky o *Rejdováku* jsme již v textu zmiňovali v předcházejících kapitolách, například u Jana Nerudy.

Některé tance kromě textů o práci mají i v provedení či v poznámce k tanci uvedeno provádění napodobivých pracovních pohybů. Takovým tancem je *řezanka*. U tohoto tance, který začíná polkou, je dále v taktech č. 8 – 12 popisován pohyb naznačující řezání.

Další tance, které rovněž obsahují pohyb řezání, zařadil Vycpálek do oddílu tanců, v nichž jsou základem kroky „řezankové“: *komárno*, *kadlec (kalcovská)*, *kocour*, *selka*, *čí to děvče*. Tance v oddílu tanců, v nichž základem jsou kroky přísunné, jsou tance, ve kterých je opět pracovní pouze text: *pasačka*, *řezanka*, *tesař*, *sil jsem proso*, znovu *řezanka*, která je v tomto případě bez tanečního kroku „řezanky“, s textem písně Ptal se cikán... zač je pytel řezanky. *Řezníček* má řemeslnický název, stejně tak *řezník* s písní „Já řezník, ty řezník“. Další tance mají názvy s pracovním nádechem a v textech písní se zpívá o pracovní činnosti: *manžestr* „Koupil jsem si na kalhoty“, *pšenička* je trojicový tanec s písní „Sedlák jede z posvícení“ a opět trojicový tanec *zahradníček* s písní „Dyž sem jel do Prahy pro hrách“. *Břitva* nebo lidově také *bříteu*, tanec, který popisuje ve své knize Jan Neruda jako veselou zábavu s holením pískem, je v tomto případě pouze s textem o holení ve druhé sloce. *Jaké je vorání* a *oral jsem měkkotu* jsou tance s texty o polních pracích. *Kalamajka* je oblíbený a poměrně rozšířený tanec, který si v textu tropí legraci z kominíků, stejně tak *cibulinka*, která zpívá o cibulářích. *Mlynářské řemeslo* s písní o mlynářství, jak píše autor, obsahuje jednu zvláštnost, a to že jej tancovali „nazpátek“ (pochopit tuto poznámku je možné až při pohybové rekonstrukci tance). Mnohé tance si svými texty dobírají sedláky, jako například *hrachoviště*, *kolovrat*, *sedlák*, kde text písně v dalších slokách hovoří o krejčím, řezníku a hajném. U tance *My jsme sedláci* Vycpálek uvádí tři sloky a porovnává je se zápisem v Erbenově sbírce. Vycpálkův tanec je z Lipovky u Rychnova n. Kněžnou, ale Erbenův z Hradecka, druhou sloku uvedenou Vycpálkem má jako jinou verzi písně z Prácheňska. Vycpálek o tomto tanci dále

⁶² Údaj u Vycpálka je chybný, kniha vyšla v roce 1830

uvádí: „Ve Zbečníku u Hronova tomu tanci říkají Ruchadlo zpívajíce: Ouvej, ruchadlo, proč paks´mně upadlo, pročpak ses polámalo!“. Ze srovnávací poznámky pod textem tance vidíme, že tanec a píseň mohly být dost rozšířeny. (Vycpálek, 1921: 140)

Tance, které si opět dobírají sedláky, je *Furiant* s textem o sedláku, který je „velký furiant“ nebo *ruchadlo* s textem: *Já mám ruchadlo to krásně voře, já mám kolovrat přes celej Litohrad a já mám přeslici přes celou vesnici*, zní mírně vychloubačným dojmem. Tance *vrták* a *trakař* mají název pracovní potřeby, *cibule* hovoří o cibulářích a jejich cestě na trh. Tanec *švec*, který je většinou uváděn jako tanec žertovný, je jedním z mála tanců, u kterého jsou výslovně popisovány pracovní pohyby: „jako když švec namotává dratev; jako když švec vytahuje dratev; když vstanou od ‚šití‘ a rozpřahování“. (Vycpálek, 1921: 179 – 185)

Čeněk Holas

Dalším významným sběratelem přelomu 19. a 20. století byl Čeněk Holas.⁶³ Vystudoval reálné gymnázium v Písku, roku 1875 odešel do Prahy studovat matematiku a deskriptivu, současně se stal cvičitelem pražského Sokola. Doplnkovým studiem získal aprobaci pro výuku tělocviku a jako učitel působil od roku 1880 na městské střední škole, později na malostranském reálném gymnáziu. Se sběrem českých lidových písní, tanců a lidové instrumentální hudby započal v rodném kraji v 70. a 80. letech 19. století. V letech 1900–12 se věnoval sbírání lidových písní a tanců, pro které získal mravní a hmotnou podporu České akademie Svatoborova podpůrného spolku spisovatelů a tehdejšího ministerstva vyučování, které mu poskytlo mimořádnou dovolenou. V letech 1918–21 žil na odpočinku v Milevsku, od roku 1922 v Písku. Věnoval se sokolskému hnutí, inicioval provedení lidových písní a tanců na sokolském sletu v roce 1938. Vydal *Paměti hudebníků a dudáků* (Národopisný věstník československý 18, 1926: 49–68). Jeho stěžejním dílem se stala sbírka *České národní písně a tance* (6 svazků, Praha 1908–10). Nevydaný sedmý díl zůstal v rukopise pod názvem *Písecké písně národní*. Vydaná sbírka byla

⁶³ Čeněk Holas (10. 2. 1855 Hostín u Milevska – 8. 2. 1939 Písek), učitel a sběratel lidových písní a tanců, básník. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 74)

sestavena z hudebně tanečního materiálu z Klatovska, Domažlicka, Pošumaví, Prácheňska, Jižních Čech, Vitorazska, Milevska, Chrudimska, Polabí, obsahuje také zápisy nástrojové hudby z různých oblastí Čech. Sbíрка se po svém vydání stala předmětem kritiky pro nepřesnost hudebního záznamu zvláště v souvislosti s tanci proměnlivého taktu. Doceněna byla teprve ve druhé polovině 20. století jako významný zdroj hudebně tanečního materiálu pro české folklorní soubory a pro studium lidové taneční kultury.⁶⁴

Popisy tanců najdeme ve sbírce pouze u zlomku písní, u některých písní označených jako taneční a tanců samotných mnohdy rovněž chybí. Přesto lze najít mnoho písní s pracovní tematikou v oddílech *Stavy – řemesla; Sedlák – roboty – selské hospodaření; Taneční a tance*. Mnohdy autorovy poznámky k písni nebo tanci upřesní určení nebo způsob písně či tance a doplňují tak předkládaný materiál o zajímavé informace. Popisy tanců však u písní nejsou uvedeny a mnohdy se autor ani nezmiňuje, zda se jedná o píseň taneční.

V prvním díle sbírky z roku 1908 najdeme písně v různých oddílech, *Tance a taneční*, kde jsou však k tanečním písním jen sporé popisy a k tanci *rejdořák a rejdořačka* je napsáno stejně jako ve většině dalších sbírek, že on napřed a ona „rejduje“ nazpátek, a pak při dohře „rejdují“ v obyčejném držení. V oddíle *Stavy, Řemesla* jsou písně o řemeslnících a povoláních, jako je myslivec, kovář, páter, papírník, kaplan, kadlec, krejčí pouze s texty písní o těchto řemeslech.

Ve druhém díle sbírky z roku 1908 v oddíle písní s názvem *Taneční a tance* opět nacházíme pouze sporé návody k tančení těchto tanců – *furiant, břitva, hrnčíř, rejdořák, vrták a oves* s písní *Šel zahradník do zahrady*. Oddíl písní *Sedlák – Selské hospodářství* nabízí pouze texty písní k tomuto tématu.

Poznámku pro pracovní motiviku najdeme u písně *Já ty volky nepoženu, já mám doma mladou ženu*. Sběratel uvádí, že píseň užívali tesaři při zatloukání kůlů do země a rytmus písně jim pomáhal při práci. (Holas, 1908: 176) Mnohdy byly zřejmě písně pro svůj rytmus využívány k práci, aniž by se v písni nebo tanci pracovní pohyby vyskytovaly.

V díle III. a IV. z našeho pohledu pracovních motivů v tanci nenajdeme nic, pouze texty písní hojně hovoří o sedlácích a selském hospodaření, stavech a řemesle.

⁶⁴ <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>

V díle V. je v oddíle písní *Pijácké, Hospodské* jediný text hovořící o řemeslnících: *Nebyl švec, byl kadlec, měl kalhoty dlouhý, široký, hlyboký, po kolena dlouhý* (Holas, 1910: 74). Oddíl písní *Taneční a tance*, obsahuje tance s texty písní o řemeslnících, ale v popisech není zmínka o napodobivých pohybech. Pouze jedna poznámka je u písně *Já jsem malý řemesníček, vyučený kominíček, řemeslo všecko umím, žádného se nebojím*. Při písni zpěvák pohazuje koštětem a opět je chytá, pro nás to může vypovídat o tom, že snad tímto pohybem chtěli předvést svou řemeslnickou zručnost. Dále najdeme řadu směsků s texty o sedlácích a různém hospodaření. Písně i tance s texty o řemeslnících, které většinou nemají název a jsou nadepsány například *oklepák, směsek, křížák, maděra* nebo *polka* neobsahují nápodobu pracovních pohybů. Pouze u tance *kalcouská* z Korouhve s písní *Žádnému tak není jako tomu kalci, člunek sám se votočí, cíuku bere k tanci* je popis, že se začíná polkou a na konci tance ve 2/4 taktu tanečníci tančí totéž co v „řezance“. Jak bylo již uvedeno v předchozím textu, „řezankou“ se podle mnohých sběratelů naznačovalo řezání.

Josef Zemánek⁶⁵

Dvoudílná sbírka *Písně našich předků a Tance našich okresů* je součástí rozsáhlé národopisné monografie *Chrudimsko a Nasavrcko díl III.*, která vyšla v roce 1912. Josef Zemánek byl učitelem na školách v Chrasti, Hlinsku, Chrudimi a dalších místech, a tak v tomto kraji, kde se narodil, sbíral lidové písně a tance. Svůj sběr z okolí Hlinska činil pro Národopisnou výstavu (1895), pak pokračoval dále na Kolínsku, Nymbursku, Kutnohorsku, Čáslavsku i Bydžovsku. (Zídková, Stavělová, 2006) Jeho informátory byli staří pamětníci, ale pro srovnání zapsaných tanců, jak autor uvádí, použil dostupnou literaturu autorů jakými byli například Jan z Rittersberka, Čeněk Zíbrt, Jan Neruda, Alfred Waldau, František Bartoš, Karel Jaromír Erben, František Sušil a další.

Z pohledu pracovních a napodobivých pohybů v tanci ve sbírce najdeme pouze jeden zápis, který má širší poznámku tohoto druhu a tím je *furiant*. K dalším zápisům Zemánek neuvádí žádné podrobnosti k popisům provedení tance, vždy je u tance pouze popis tanečních kroků a párové držení tanečnicků.

⁶⁵ Josef Zemánek (24. 10. 1858 Chrudim u Hlinska – 17. 4. 1924 Chrudim), učitel, sběratel lidových písní a tanců, hudebník, regionální amatérský národopisec. (Brouček, Lidová kultura, 2007: 262)

U zmíněného *furianta* je poznamenáno, že jej tančí dvojice bez všech pravidel v různých pohybech a figurách a přitom tanečníci napodobují pyšného sedláka. Staví se na paty, na špičky, podpírají si boky, dupou, svlékají si kabát, sedají si na podlahu a poskakují na levé, na pravé noze nebo vyskakují do výšky, tančí celým tělem. Tanečnice před furiantem prchá, oba se přibližují a oddalují, tanečník ji vyzdvihne do výše. Podle slov autora nešlo o „nastudovaný“ (pohybově pevně daný) tanec, tanečníci se pohledem snažili odhadnout úmysl partnera a na ten reagovat, tanec pak byl zakončen sousedskou. (Hanus, Zemánek, 1912: 464)

Jiné zápisy tanců takové poznámky neobsahují, pro tuto práci jsou zajímavé názvy či texty písní k tancům. *Košíček* je mazurka s textem popisujícím výrobu proutěného košíčku, *krejčí* je se známým textem i jeho méně obvyklými varianty, *sedlák* v tomto případě není furiant, ale tanec ve 2/4 taktu s textem o sedláku s hluchou kobyloou. Tanec *švec* ve 3/8 taktu nikterak nenapodobuje práci ševce, jak tomu je většinou u tanců tohoto názvu zvykem, u tance *vrták* autor poznamenává, že se těšil zvláštní oblibě.

Otakar Zich⁶⁶

Původně studoval filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, souběžně matematiku a fyziku, byl gymnaziálním profesorem v tomto oboru v Domažlicích. Využil příležitosti místa svého působení ke studiu chodských písní a tanců. Na univerzitě se habilitoval pro obor estetiky a nakonec se v tomto oboru stal i profesorem. Svou vědeckou prací ovlivnil především různé obory hudební vědy, hudební teorie, psychologie, folkloristiky a estetiky. (Lidová kultura 2007)

Jeho sbírka *České lidové tance s proměnlivým taktem* je zevrubnou studií tohoto typu tanců. Své zápisy srovnával se sbírkami a zápisy Erbena, Hostinského, Hajného, Zemánka, Rittersberga i Holase, takže jeho studie byly založeny na skutečně širokém základu. Mnohé zápisy opravil a uvedl správné znění hudební melodie tanců „do kolečka“ a tanců s proměnlivým taktem. Při svém studiu došel k závěru, že tance měnící takt jsou bohatým materiálem a při svém pobytu na Chodsku v letech 1903–6 se snažil „zelené kousky“ lépe poznat.

⁶⁶ Otakar Zich (25. 3. 1879 Městec Králové – 9. 7. 1934 Ouběnice u Benešova), estetik, muzikolog a hudební skladatel. Od roku 1904 zapisoval, harmonizoval a upravoval chodské lidové tance, publikoval folkloristické studie. (Brouček, Lidová kultura, 2007:264)

V roce 1913 zapsal i novou řadu tanců na Poděbradsku, o povaze tanců měnicích takt řekl, že tance skutečně mění takt, ale nemění tempo, což bylo častou chybou v zápisech jiných sběratelů (Holas, Zemánek, Adámek). Byl také jedním z prvních, kdo pojmenovával 3/4 krok jako *sousedskou* (s poznámkou, chcete-li valčík), 2/4 krok jako *obkročák* a do kategorie nových tanečních kroků řadil například polku nebo mazurku.

Vznik tanců „do kolečka“ připisoval hlavně zájmu tanečnímu nikoli hudebnímu. Říkal, že tyto tance jsou především pohybové (jde jediné o pohyb), motorické a odlišují se od tanců skupinových a tanců mimických, u nichž přistupují ještě momenty optické a poetické. (Zich, 1916: 10) Z našeho pohledu tanců s pracovními motivy v jeho sbírce takové nenajdeme, ale tance s texty o práci nebo řemeslnících pro srovnání s dalšími autory obsaženy jsou. Nápěvy těchto tanců publikoval v časopise *Český lid* Karel Václav Adámek, na které Zich odkazoval, a tak citované ročníky (1894, 1897 a 1899) bylo zapotřebí prohlédnout. Ve své publikaci Zich uvádí pouze texty bez nápěvů nebo jen části nápěvů, pro srovnávací studie. Uvedme pro informaci některé z tanců, které další autoři ve sbírkách zahrnují i s pohybovými popisy, což u Zicha najdeme jen zřídka.

V knize autor uvádí tance se dvěma oddíly, které se od sebe liší tempem (ale stále např. ve 2/4 taktu). Jako příklad uvádí tanec s prvním dílem označeným *volně (procházka)* a druhým dílem *rychle (polka)* s textem: *Šli ševci na jarmark voko pohodnice šěvcová, mistrová, šěvcová mistrová itrnice dělala, šěvcová, mistrová dělala drob*. K tanci není jiný popis, než že na začátku byla „špacírka“, a pak polka, pro nás je zajímavý úsměvný text na adresu ševců. Autor k těmto dvoudílným tancům řadí i *kominíky* a uvádí, že „sem bychom mohli zařaditi (nehledíc k mimickému obsahu) i oba Erbenovy *kominíky* (č. 316 a 317)“ (Zich, 1916: 25). Tento tanec publikoval i Adámek v *Českém lidu* 1897 pod názvem *kominíček* a *kominík* z Blatna s textem: *Já jsem dobrej řemesník, kumštu svýho kominík, já jsem dobrej řemesníček, kumštu svýho kominíček, má práce taková je, vymíst komín a saze*. Oba tance uvádí jako párový tanec kolový, nikoli jako taneční hru, o které se rozepisuje v *Českém lidu* 1899 (tentokrát bez textu). Nápěv je velmi podobný jako u *kominíka* z roku 1897, ale uvádí, že to byla taneční hra, která byla odedávna součástí zábav. Tato hra se většinou tančila kolem půlnoci, když zábava byla na vrcholu. Tanečníci se postaví do řady za sebe a uchopí předchozího v pase, vytvoří tak řetěz. První tanečník má v ruce koště

a snaží se během tance posledního v řadě praštit, ten se samozřejmě snaží uniknout. O tanečním kroku autor uvádí, že „všichni poskakují dle taktu hudby“. (Adámek, Český lid, 1899: 509)

Jako příklad spojení dvou druhů tanců, jednoho 3/4 a druhého ve 2/4 metru, je uveden 3/4 *rejdivák* a 2/4 *rejdivačka*, tanec, který zaznamenala většina sběratelů konce 19. a počátku 20. století (Erben, Seidl, Vycpálek, Holas a další). Dalším hojně citovaným tancem, kterým se Zich zabývá, je *furiant*. Píše o tomto tanci, že byl přesvědčen, že není původní, našel jej však ve sbírce Rittersberka s německým překladem textu:

Furiant, furiant, furiant, du bist mein lieba Monn, furiant, furiant, furiant, du bist mein Monn. Schau nur dein Weiberl on wäi schön sie tanzen kann, schau nur dein Weiberl on wäi schön sie tanzt. (Zich, 1916: 18)

Srovnává jej s variantem Erbenova *furianta* z Holasovy sbírky (IV díl, tanec č. 227) s textem:

Furiante českéj, jen sobě zavejskéj, furiante českéj, jen sobě dej hrát!

Jenom sobě zpomeň, kterák bych zapoměl, kterak bych zapoměl na svý děvče? (Holas, 1909: 163)

Zich se zabýval především deklamací textu z pohledu hudebního a vzniku „furiantského“ rytmu, popisem tance se nezabýval.

Srovnávací studie Otakara Zicha řeší převážně hudební otázku tanců s proměnlivým taktem, podrobnější popis ve sbírce nenajdeme.

Josef Michal⁶⁷

Nové vydání sbírky *Východočeské kolové tance* z roku 1945 pod názvem *Lidové písně a tance z Hradecka* z roku 1945⁶⁸ je sestaveno z materiálu nasbíraného autorem a doplněné o další dosud neuveřejněné rukopisy. V předmluvě František Bonuš oceňuje přínos sbírky, které obsahuje kromě písní a tanců i údaje o lidových kapelách a jednotlivých nositelích hudební a taneční tradice, ukázky mluvy, zvyků, popis hradeckého kroje. Autorovy sběry byly doplněny zápisy Václava Ponce (narozen 1860), téměř zapomenutého sběratele, který je uveřejnil v XI. ročníku Českého lidu. Dále Bonuš uvádí, že byly upraveny

⁶⁷ Josef Michal (28. 2. 1886 Třebeš u Hradce Králového – 1961 Praha), učitel, sběratel lidových tradic, písní a tanců v Hradeckém kraji, instruktor v kurzech lidových tanců. (Michal, 1959)

⁶⁸ Josef Michal připravil sbírku k vydání už kolem 30. let, v důsledku války vyšla až v roce 1945
<http://lidovepisne.cz>

popisy tanců podle nových metod a rozděleny do bodů: A) základní držení a typ tance, B) kroky, vyskytující se v tanci, C) vlastní popis tance, D) poznámky k tanci, jeho stylu, dynamická linka pohybu atd.

Josef Michal uvádí, že tance pocházejí ze sběrů v letech 1904 – 1913. Autor byl dobrým hráčem na housle a chodil do Hradce Králové k tanečnímu mistrovi Václavu Čtvrtečkovi,⁶⁹ kde se učil národním tancům (viz jeho učebnice spol. tanců). Hrál v „Kroužku“ na housle prim a mohl se tak setkávat při zábavách a vystoupeních s tanci, které se v kraji v té době ještě běžně tančily.

Taneční oddíl sbírky je obsáhlý, zařazeny byly tance vytištěné v předválečném odborném časopise *Cvičitelka*, vydávaném ČOS (Československá obec sokolská), tance staršího i mladšího rukopisného materiálu Josefa Michala a již zmíněné tance převzaté ze zápisů Poncových. Dále v úvodu Bonuš tvrdí, že v této sbírce je možné vysledovat několik vrstev tanců – od konce 17. a 18. století, tance z doby národního obrození a tance z doby nejmladší, u kterých je patrné uvolnění tradičních forem hudebního a tanečního umění venkovského lidu. Podle slov Bonuše je sbírka v tanečním oboru lidového tance jednou ze základních, ukazuje totiž bohaté tradice Hradce a jeho okolí. (Michal, 1959: 5–7)

Pro téma tanců s pracovními motivy není ve sbírce mnoho zápisů, ale jako srovnávací materiál dobře doplňují záznamy Josefa Vycpálka ze stejné oblasti. Z Michalovy sbírky lze uvést tanec *kominík* s rekvizitou (koště), který nacházíme i u dalších sběratelů. Dále pak hojně rozšířený *furiant*, o kterém je uvedeno, že je to temperamentní a typický tanec znázorňující povahový rys českého venkovského člověka (*furiantství*) a rovněž je to tanec, v němž lid zesměšňoval nadutého sedláka. *Rejdovák a rejdovačka* má ve sbírce několik zápisů, i autor o tomto tanci tvrdí, že byl v kraji rozšířený a oblíbený. Poznámka k provedení tance hovoří o pracovním pohybu: „při *rejdováku* pohyby paží naznačují držení klečí ruchadla při orání suché tvrdé půdy. Kleče rejdí sem a tam, což je v tanci poeticky zobrazeno.“ (Michal, 1959: 105)

Jediný pro nás zajímavý tanec ze zápisu Václava Ponca je *řezanka*. Tento tanec však o práci hovoří pouze svým názvem, jinak se vymyká ze souboru tanců tohoto názvu, protože celý tanec se tančí krokem sousedské a neobjevují se v něm typické řezankové kroky ani řezankové pohyby.

⁶⁹ Václav Čtvrtečka byl uveden již dříve v pasáži o tanečních mistrech. (poznámka autorky)

Sergej Petrovič Orlov

Jak jsme již konstatovali, napodobivé pohyby, a to nejen pracovní, najdeme v dětských lidových hrách a tancích. Z období první poloviny 20. století pochází pozoruhodná kniha Sergeje Petroviče Orlova⁷⁰ *Hry a písně dětí slovanských: rozbor po stránce námětové, literární a hudební klasifikace a praktická sbírka 500 dětských písní a her všech národů slovanských*, která vyšla v Praze v roce 1928 a vydala ji Československá obec sokolská.

Orlov ve své knize připomíná, že se stále hledají rozdíly mezi Slovany, ale že je třeba hledat to, co máme společného, které znaky nás spojují a kdo koho ovlivnil a nasměroval jeho další vývoj. Staví vedle sebe stejné nebo podobné hry několika národů a dává tak čtenáři příležitost porovnat, co mají společného, nebo naopak, čím se liší. Děti žijí ve svém dětském světě svým vlastním životem, který má však svá pravidla. Tento svět se projevuje integrálně, jak řečí, myšlenkou či rytmem, tak i zpěvem a pohybem. Děti, které neustále něco nebo někoho napodobují, se ve svých představách převtělují do nějaké bytosti, a tu pak znázorňují slovem, pohybem i zpěvem. (Orlov, 1928)

Orlov uvádí: „Dětské národní hry jsou těsně spjaty se způsobem života a povahou lidu. Všecko v nich je národní: melodie, rytmus, slova, představy atd. Měřítkem ceny těchto her pro děti jest to, že skoro výlučně samy děti, a to jenom způsobem ústního podání, dochovaly je od pradávných dob až do našich časů.“ (Orlov, 1928: 18) Druhá, praktická část knihy, představuje *Sbírku slovanských dětských písní a her*. Autor jako hlavní moment hry bere scénickou situaci, která je pro něj stěžejním vodítkem k řazení her do skupin. Rozděluje hry podle jejich náplně na pohybové, zpěvní, dramatické nebo s různými předměty (rekvizitami). Hry se zpěvem, kolové, řadové, řetězové a průplety, jsou jedním z oddílů, ve kterých jsou hry dále tříděny podle příbuznosti scénických situací, to znamená určitých pohybů. Autor o dětských hrách tvrdí, že jsou velmi staré, proto se vyskytují podobné hry skoro u všech slovanských národů. Avšak každý národ přizpůsobuje hry své kultuře a dodává jim svého národního ducha, tak jako je tomu i u tanců, které v jiné oblasti dostaly i specifický ráz. Děti svou fantazii a pozornost obrací ke každodennímu dění okolo sebe a nejčastěji i

⁷⁰ Semjon Petrovič Orlov (28. 1. 1890 Moskva – 13. 3. 1973 Praha), pedagog a sběratel orálních tradic. 1909 absolvoval učitelský ústav a 1910 vykonal zkoušky ze zpěvu a dirigování. Sbíral zejména dětské lidové písně a též písně vojenské. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 163)

nejraději napodobují domácí a polní práce a řemesla. Mezi takovými hrami najdeme velmi oblíbené, jako je „setí a sklízení maku“ a „zpracovávání lnu“. Autor uvádí: „Motivem dramatizace těchto her jsou vždy konkrétní představy, nikoliv abstraktní pojmy, takové hry najdeme u všech Slovanů.“ (Orlov, 1928: 23 – 24) Právě tuto skutečnost chce sbírka doložit.

Orlov popisuje různé hry, ve kterých se příslušnými pohyby znázorňuje dramatický děj. *Kolo mlýnské* je hra, ve které se děti točí na jednu a hned na druhou stranu a zpívají *přineste nám hoblík, pilku, zahrajem si ještě chvílku, kolo svoje spravíme, ještě se zatočíme*. Stejná je i polská nebo srbská hra, v níž se napodobuje například, jak se kolo točí, jak se láme a podobně. Mnoho her napodobuje vegetační proces některé plodiny, *len zelený* je ruská hra, v níž všichni napodobují práci, o níž se zpívá; v srbské hře *já jsem naseł len* opět všichni hráči napodobují, jak sejí, trhají a močí len; *děvčátko si plátno bílí* je srbská hra, v níž hráči rovněž napodobují to, o čem se zpívá. *Mák* je velmi rozšířená česká hra, se kterou se setkáváme i u všech ostatních slovanských dětí v podobné formě. Je jednou z nejčastějších a provádí se skoro všude stejným způsobem pouze s malými obměnami. Všude se děti ptají buď dědy, nebo ptáčka, jak roste, kvete nebo zraje mák. Jak je vidět mák, odedávna Slovany pěstovaná rostlina, měla a má obzvláštní přitažlivost pro děti. Tuto hru mají Češi, Poláci, Ukrajinci, Rusové, Srbové. Tato hra byla rozšířena po celém Československu, pouze s malými odchylkami textu a zaznamenána a popsána byla více než 15 sběrateli, jak pro srovnání uvádí Orlov: K. J. Erben v Čechách (K. J. Erben *Prostonárodní písně a říkadla* I. vyd. s. 35, II. vyd. s. 40), František Sušil (*Moravské národní písně* s. 727) a František Bartoš (*Naše děti* s. 189) na Moravě, Pavol Dobšínský (*Prostonárodní hry Slovenské*, s. 152) na Slovensku. (Orlov, 1928: 154)

Další hry s různými druhy proplétání i s dost složitými pohyby kola a všelijakými průplety byly u Slovanů dost časté a zřejmě i oblíbené. Mezi těmito hrami s proplétáním tvoří zvláštní skupinu hry na *pletení plotů*. Hry této skupiny zřejmě pochází z dávných dob, najdeme je zastoupeny u všech slovanských národů, například u Rusů *zapletisja pleteň*, na Moravě *plot plésti*, v Srbsku *lesonje, plesonje i mi lese zapličemo*. (Orlov, 1928: 194)

V zemích, kde původní pohanské zvyky a hry ještě docela neodumřely, opakovaly děti tance a hry dospělých, a tak se přenášely tance do dětského světa, jak tvrdí Orlov, děti si je však upravovaly a zjednodušovaly podle svých

možností. Ze srovnání různých her s proplétáním a průplety například vyplývá, podle tvrzení některých autorů (Bartoš, Bonuš, Jelínková), že tyto hry napodobující zaplétání plotů jsou jedněmi z nejstarších. V našem prostředí je možné vidět obdobu především v chorovodech, které se tančí i v jarním období, jak o tom píše Zdena Jelínková v knize *Kola a chorovody*. Typickým chorovodovým motivem je podle ní „zaplétání“ kruhu. Je motivováno nejčastěji jako pletení plotu, zaplétání zahrádky, pletení věnečků, otáčení řetězu atp. Základní pohybový prvek, tak obrazně motivovaný, vzešel z konkrétní představy úkonu srostlého s hospodářským životem, ale i jeho funkce a smysl, kterým bylo zajištění ochrany úrody a majetku. Dalším možným významem, který uvádí Jelínková je napodobení tvaru a dráhy slunce. Chorovod *zaplétání plotu* u nás zůstal zachován ve formě dětské hry, i když byl kdysi velmi rozšířený jako chorovod dospělých. (Jelínková, 1960: 8)

Orlov cituje mnoho sběratelů, kteří zapsali dětské hry, v nichž je napodobován pracovní postup. Polská hra *na nitku* je znázorněním navíjení nitě do klubka, podobný motiv najdeme i v české hře *na švadlenu* nebo moravské *na kadlca* (Bartoš, 1949, *Naše děti*: 194), ve které hráči hlasem napodobují šramot člunku a podlézáním zvednutých paží tkaní plátna. U našich blízkých sousedů na Slovensku byly zapsány hry *svine márne* a *tkáme plátno, tkáme* opět s proplétáním řady, jak bylo již výše uvedeno. Orlov uvádí i slovinskou hru *pytle záplatovat* z okolí Verovického. Například Božena Němcová rovněž zapsala hru *štěpnice* (r. 1859) nebo B. Hakl hru *vreče krpát*, při které se dívky postaví do párů, utvoří branky a těmi pak prolézají jedna za druhou v těsném závěsu. Pokud prolézají dostatečně rychle, vypadá to, jako když se pytle obracejí. U Františka Sušila najdeme moravskou hru *plot plésti* a ruskou *plůtku, zapleť se nám*. (Orlov, 1928, s. 193 – 202)

Jiné hry se zpodobněním domácích prací, řemesel a podobně, tentokrát bez určitého uspořádání hráčů, nacházíme v dětském prostředí rovněž hojně: *Hra na chléb* (Česká z Berounska, K. J. Erben, s. 38), kterou uvádí i Jelínková a Bartoš, znázorňuje postupně celý proces pečení chleba.

Oblíbené u dětí je napodobení posunků, pohybů, zvířecích hlasů, řemeslnických výkonů a podobně. Ve hře *řemesla* (Slovensko) je jeden mistr, který vyvolává, co který řemeslník dělá, napodobí jeho činnost a ostatní opakují podle něj: kovář – kuje, truhlář – pílí, pekař – mísí, sekáč – seče, krejčí – šije; hra končí, až se vyjmenují všechna známá řemesla. Dívčí hra *na přástvu* (Česko) obsahuje

nápodobu předení nití. K. J. Erben, od něhož Orlov hru převzal, poznamenává, že tuto hru znají také Slováci. *Na řemesla* (česká z Krkonoš), *co děláš* (ruská), *na řemesla* (česká, Erben) jsou tytéž hry, odlišují se od sebe složitostí a poslední Erbenova je dokonce napodobením zkoušky v řemesle před mistry. (Orlov, 1928: 222 – 232) Orlov uvádí mnoho dalších her i s náčiním jako jsou kamínky, klacíky, míčky a mnoho her s rozpočítávadly. Ty však již nemají souvislost s nápodobou práce a řemesel. Zde jsou uvedeny pouze hry s pohyby napodobujícími pracovní úkony.

Tělovýchovné publikace

Představu o místě lidového tance ve výchově nové generace mezi válkami odráží publikace zaměřené na tělesnou výchovu.

Václav Vilím v knize *Národní písničky: výbor pro školy obecné, měšť. a střední* uvádí: „Národní písně provázely každého Čecha i Slováka po celý život; v kolébce naslouchal písním své matky neb chůvy a později zpíval sám, co byl slyšel od jiných; zpíval při práci domácí, na poli, v lukách i v háji, v chrámě i v hospodě, při hrách i k tanci a když odvolán byl ze života, zpívali mu věrní druhové nad hrobem.“ Vilím navrhuje pro každý školní stupeň vhodné písně z lidového prostředí. Najdeme mezi nimi i písně o sedlácích, práci na poli a různých dalších profesích (kominík, parukář, myslivci, vojáci, muzikanti). Ve většině podobných zpěvníků v průřezu let nacházíme podobný výběr písní, lze se tedy domnívat, že byly oblíbené. Další rozšiřující poznámky však v textech Václava Vilíma nenajdeme, neuvádí u písní ani, zda se jednalo o píseň taneční nebo k tanci a nezabývá se ani případným popisem. Kniha je pouze zpěvníkem pro školy.

Ferdinand Krch vydával mnoho různých knížek pro práci s menšími dětmi, například *Říkadla a písně s pohybem*, *Děti o zvířátkách: Původní dětské práce*, *Moudrá knížka: sborníček povídek a podobenství*, *U nás doma: původní dětské práce*. V těchto publikacích vycházel z toho, že děti velmi rády napodobují to, co vidí kolem sebe, snaží se formou hry „jako“ (způsobem napodobování) naučit různé činnosti, které dělají dospělí. Hrají si na kováře, bednáře, vlašovičky, setí maku či obilí a podobně. Děti napodobují pracovní činnosti – melu, melu pšeničku; tluču, tluču mák; kovám, kovám podkovičku; peru, peru šátky; řežu, řežu polena; mlácení cepy ve dvojici, trojici nebo čtveřici a k příslušnému říkadlu je vždy popsán doprovodný pohyb, který znázorňuje práci jako je řezání, sečení, mletí, kování a podobně.

V knihách Ferdinanda Krcha je právě tohoto způsobu (napodobováním a pozorováním pracovních činností) využito k modelovému sestavení her a říkadel s mnohými tématy s napodobivými mimetickými pohyby. V publikacích najdeme písňě natolik známé, že autor nepokládal za nutné k nim uvádět nápěvy, pod názvem písňě najdeme pouze text a popis činnosti, která k písni náleží.

Autor hledal vhodné náměty pro rytmický pohyb dětí, jednak u dětí samotných, a také v dětské poesii. Témata dělí pro přehlednost do několika oddílů, mezi nimiž najdeme například: kolovrátek, vlak, koně, lidská zaměstnání – metení, veslování, zvonění, hra na různé hudební nástroje, dřevorubec. Snažil se díky dětským hrám, pro které hledal inspiraci v dětských lidových hrách, vzbudit přirozenou touhu dětí po pohybu, radosti, rytmu i písni. Z lidového prostředí vybrané hry dotvářel a rozšiřoval možnosti jejich využití s návrhy jak s nimi pracovat; takto vznikaly z původních lidových her další hry umělé.

Další zajímavé zpracování pracovních pohybů s využitím pro tělesnou výchovu, nalezneme u Emilie Schusterové v její knize *Tělocvičné hry. Tanečky a reje s nápěvy, říkadla*. Autorka doporučuje různé hry a tance, které obsahují pracovní pohyby, s návrhem, jak jednotlivé pohyby provádět a jakým způsobem si brát příklad z přirozeného pohybu běžné každodenní činnosti. V textech jsou zařazeny lidové tance, hry a písňě, které jsou doplněny o návody na provedení příslušných pohybů, jež v původních materiálech, ze kterých autorka čerpala, nejsou v takovéto podobě uvedeny. Pro srovnání uvádíme jednu taneční hru *Sil Petr proso*:

František Bartoš – *Sil Petr proso a pšenici, našli sme tam křepelici. Křepelici máme, křepepa nemáme. Málo nás, málo nás, pod' Heryško mezi nás. (Eliško, Mařenko, atd.)* Všechny děti se posadí kolem na boběček, jedno děvče vyvolené rozpočítáním je uprostřed a začíná hru: jde kolem hráčů a zpívá, při tom lehounce při každé slabice dvěma prsty poklepává po temeni každého hráče, jakoby rozsívala semeno. Vyvolá jménem toho, koho chce mít uprostřed, ten se přidá k první hráčce a uprostřed kola se s ní točí, pak pokračuje hra dál a postupně jsou přibíráni další hráči, až jsou v kole všichni. Hra se opakuje znovu, ale nyní hráči postupně ubývají, až v kole zůstane jen jeden hráč a hra začíná opět od začátku. Hru hrají děvčata i chlapci dohromady, celý nápěv je ve 2/4 taktu. (Bartoš, 1949: 189; Orlov, 1928: 154)

Emilie Schusterová – *Sil Petr*

Nápěv taneční hry je ve 3/4 taktu jen s malým rozdílem v textu. *Sil Petr proso i pšeničku, vyorali jsme křepeličku*, dále je text písně shodný s textem Bartošovým. Popis hry: podle jmen hrajících žáků se mění slovo Haničko. Dva žáci si podají ruce a točí se; při vyvolání jména žáka jsou v kroužku 3, 4 atd., až všichni žáci jsou v kruhu. (Schusterová, 1931: 10) Další uvedené hry a tance autorka podobně upravuje a pracuje s nimi podle svého uvážení a potřeby.

Šití bot, mlýnské kolo jsou hry, kdy děti usednou a naznačují příslušné pracovní pohyby; *já mám koně*, je napodobením koníčků a kočích; *poštovský panáček* napodobuje poštovní trubku; *bednář, řežeme dříví*, jsou opět hry s pohyby, které napodobují řezání pilou i s naznačením držení pily; *sedláček, čížek* je hra s napodobením polních prací, při zpěvu všichni napodobují příslušné pohyby, které text písně uvádí. *Pásla ovečky, pásla husy, haj husičky, řeznická, zahradnice* – naznačuje trhání květin, dává je do košíčku. *Hovor cepů* v počtu dva až šest a *otloukání píšťaliček* jsou hry rozvíjející rytmické cítění, ale i pracovní pohyby, které k této činnosti patří.

V instruktážní účelové brožuře vydané v Besedních pořadech⁷¹ Očenáška a Holečkové *Polednice, obžínky a jiné rytmické výjevy* najdeme také ztvárnění pracovních pohybů, které se předvádějí tanečním způsobem. Jde o návod, jak uspořádat „tělocvičný rej“, který bude možno předvádět při letních slavnostech jako „scénický hymnus života“, jak říkají autoři. Tvoří ho scény *Příchod jara, Píseň jara, Píseň léta, Tanec polednice*, ve kterých se k pracovnímu tématu neobjevuje nic. Jsou tu ale i scény, ve kterých najdeme využití pracovních činností hojně. V obraze *polní práce* se objevují postavy kopáčů, rozsévaček, sekáčů, mlaticů i žneček. Tanečním způsobem předvádějí kopání motykou i s otíráním potu z čela a hrabání motykou, rozsévání zrní, které nabírají v šatce a rozhazují patřičnými gesty, sekání kosou a srpem, pro které je přesně popsán postoj i pohyb pro tento způsob práce, tedy nejen sečení, ale i odebírání a ukládání nasečeného obilí a trávy. Není opomenuto ani vyklepávání kosy nebo

⁷¹ Nakladatelství odborných a návodných příruček pro tělocvičné hry, akademie, besedy, veřejná cvičení, taneční reje, slavnosti, zábavy, šibřinky, divadla, výjevy a scény 1911 založil a stejnojmennou edici (do 1915 s názvem *Sborník příruček k sokolským večerům*) řídil nadšený sokolský organizátor, původně stavební inženýr Jan Kutina (* 1883 Opřetice v Čechách, † 1972 ?) (www.slovník-nakladatelství.cz)

polední odpočinek sekáčů na poli a nakonec mlácení cepy se třemi údery do středu v každém taktu.

Obžinky jsou závěrečným obrazem, který uzavírá tento převážně pracovní rej.

Publikace se hojně inspiruje pracovní činností venkovského lidu, ale jeho písněmi a tanci nikoliv. Přímá souvislost s lidovou hudbou a tancem chybí. Autoři neuvádí ke svému tělocvičnému reji písně ani jiný hudební doprovod, který by měl tuto scénu dokreslit.

V tomto období mizí lidové tance z manuálů společenských tanců, v módě jsou nové tance ovlivněné jazzem jako charleston, one step, two step, shimi shimi, swing, tango a jiné. Ale v plesovém prostředí se stále tančila *Česká Beseda*, vznikaly další „národní“ besedy a občas se pro oživení sahalo i nadále k lidovému tanci.

Vliv sokolského hnutí, využívání lidového tance a zobrazení života lidu v jeho aktivitách se odráží i v programech sokolských sletů.

Hlavní událostí tohoto období je vydání *Českých tanců* Josefa Vycpálka, první ucelené sbírky českých lidových tanců s popisy. Tato sbírka je významným souhrnem tanců, mezi kterými jsou hojně zastoupeny i tance s pracovními motivy.

Velká pozornost je věnována dětským hrám, zařazení lidových motivů do tělesné výchovy je časté, pracuje se s nápodobou práce a pracovních úkonů, které jsou různým způsobem dále zpracovávány.

V meziválečném období nalézaly inspiraci v lidovém tanci i představitelky výrazového tance. Inspiraci pro svá realisticky programová díla nacházela v lidovém tanci Anka Čekanová, například v tanci *Cibulička* (tanec o cibulářce) na náměty Erbenovy sbírky *Nápěvy písní národních* s hudbou Bedřicha Smetany.

V lidovém naturelu se inspiroval i František Malkovský, kterého v Siblíkově knize *Tanec mimo nás i v nás* najdeme na fotografii v absolutním tanci *Polní práce* v roli „rozsévače“, podrobnější informace k fotografii však Siblík neuvádí. (Siblík, 1937: 129)

Jarmila Kröschlová v roce 1936 uvedla *Cibulářky jedou* na hudbu Ludvíka Kuby. Tato vesnická scéna byla předvedena v rámci Informativních večerů Československého svazu T. R. G. Prostý námět měl ukázat povahový rys venkovského člověka, tématem byly těžké polní práce a naproti tomu veselé putování cibulářek. Kröschlová uvedla v roce 1937 na Erbenovy texty a opět s hudbou Ludvíka Kuby choreografii *Žně*. Všechny naše moderní tanečnice, jak

píše Siblík, hledaly v domácím tanečním folkloru osvěžení, posílení a smysl svých choreografických snah. (Siblík, 1937)

2. 5. Po druhé světové válce

Období 40. – 60. let 20. století bylo poznamenáno především druhou světovou válkou. Poválečná léta byla obdobím opětovného budování a snahy o návrat k normálnímu životu. Hospodářské problémy, studená válka, rozdělení Evropy a vytváření politických bloků, politické procesy a další události představy o klidném poválečném životě narušovaly. Únorový převrat roku 1948 v Československu byl začátkem totalitní vlády, které se podřídil život v celém státě. Politice a ideologii se podřídila i kultura a lidové umění se stalo důležitou součástí státního konceptu socialistické kultury. Na jedné straně to znamenalo ideologickou deformaci lidového umění, na druhé straně sběratelský a tvůrčí zájem o něj, který se týkal i lidového tance. Vznikaly soubory, které pro své aktivity potřebovaly materiál v podobě sbírek písní a tanců.

Většina publikací o lidovém tanci tohoto období byla tedy ovlivněna situací doby. V předmluvách knih nalézáme texty, které jsou formulovány tak, aby vyhověly ideologickým požadavkům. Způsob chápání lidového tance byl touto ideologií poznamenán, ale vnitřní náplň publikací má dodnes pro nás svou hodnotu.

Pavel Krejčí

Sbírka Pavla Krejčího⁷² *Podkrkonošské tance* vznikla koncem roku 1955 ze sběratelských zápisů z let 1950-1955, vydal ji Ústřední dům lidové tvořivosti v roce 1956. Sbírka byla vydána pro pomoc souborům lidových tanců v severovýchodních Čechách. Jak autor v předmluvě uvádí, jsou zdejší taneční písně podobné nápěvem i textem písním jiných českých krajů, ale pohyb není stejný, a tak autor doporučuje pečlivou pozornost jeho zvláštnosti pro ty, kteří chtějí místním tancům správně porozumět. Autor uvádí několik zásadních znaků podkrkonošských tanců, časté přerušování a změnu pohybu jako sdělovacího prostředku (takto se tancem znázorňuje nějaký děj). Dále pak oživování tanců náznakem pracovních pohybů, které souvisí jak s lidovými zábavami, tak s domácím řemeslem a manufakturní výrobou. Jako další zvláštní znak tanců uvádí i bohaté obměny základních tanečních kroků. V předmluvě slibuje vydání samostatné studie s výkladem o kraji a životě lidu. Tato publikace však vyšla až

⁷² Pavel Krejčí (*2. 6. 1917 Ostroměř u Hořic - +13. 6. 1967 Liberec), pedagog, sběratel lidových písní a tanců (Brouček, ed. *Lidová kultura* 2007: 122)

po jeho smrti v roce 1984. Navrhuje tance provádět jednotlivě nebo je spojit v jeden tematický celek. Pro takové pásmo navrhuje právě tance s řemeslnickými náměty jako například *dřevák*, *švec*, *tkadlec*. Pro některé tance považuje za bezpodmínečný zpěv písně, především pro tanec *tkadlec*. Autor uvádí, že tance patřily těžce pracujícím lidem, kteří si přesvědčivost pohybů vysloužili svou dřinou, a proto není vhodné při interpretaci předvádět pohyby příliš naturalisticky nebo naopak povrchně a ledabyle. (Krejčí, 1956: 1 – 3)

Autor své zápisy získával od informátorů a pamětníků, kterým v době sběrů (1950–55) bylo většinou kolem 70–80ti let (narozeni tedy byli před rokem 1900), sběry zaznamenával po celé podkrkonošské oblasti. Z pohledu tanců s pracovní tematikou je třeba jmenovat tanec *manšestr*, který tanečním pohybem z rohu do rohu, přísunným krokem a cvale evokuje tkaní plátna. *Řeznická* v textu zmiňuje řezníky, ale tančí se pouze valčík na polkový rytmus. Tance *švec a švec ze Štěpanic* jako v jiných zápisech uvádí napodobování řemesla, pohyby jsou přesně popsány, ale bez vysvětlení, co znamenají. Autor u tance *tkadlec* uvádí, že je to řemeslnický tanec, při kterém se ukazuje tkalcova práce, chlapci ukazují rukama, jako když vše vypravují. Druhý *tkadlec šoupačka* již pracovní řemeslnické pohyby neuvádí, ani text písně nemá s názvem tance nic společného. Na závěr útlé sbírky je řazen tanec *já jsem sedláků, sedláků*, ve kterém se o sedlačení zmiňuje pouze text písně.

Další sbírka Pavla Krejčího *Pojizerské a Podještědské písně a tance* (1963) je podobně jako již uvedené publikace, zaměřena na jednu folklorní oblast. V úvodu své knihy se autor zamýšlí nad tím, proč se na venkově zpívaly dělnické písně i v selských staveních. Po první světové válce se podle zpráv autora v Podještědí nezpívaly staré dělnické písně tak často, jako tomu bylo před touto válkou. Od mnohých pamětníků, kteří autorovi zpívali písně a tančili tance Podkrkonošské oblasti, získal další cenné informace o zdejším písňovém a tanečním repertoáru. Jan Ježek, zpěvák a muzikant říkal: „že to byly tance starší než on sám a že tedy vznikly určitě před rokem 1861. Marně bychom však ve středním Pojizeří a v Podještědí hledali řemeslnické tance, kterých je několik v horním Pojizeří, přiléhajícím ke Krkonošům.“ (Krejčí, 1963: 11-12) Tančilo se často i mezi prací a po práci, hlavně v panských cukrovarech, pivovarech a na statcích, avšak ne před očima panských úředníků nebo samotného panstva. Dělníci, dělnice a čeládka na statcích tančili až po práci, za soumraku nebo v noci.

Jedním z příkladů může být tanec *třínožka*, ojedinělý sólový tanec pro jednoho tanečníka, tančícího po libovolné dráze uvnitř kruhu. K tanci je v poznámce uvedeno: „v tomto, podle vyprávění pamětníků, pozoruhodném sólovém mateníku se mohli uplatnit jen nejlepší tanečníci ze vsi. Tanec vyžadoval dokonalou souhru všech pohybů paží, hlavy a trupu s pohyby nohou. Výsledným dojmem po předvedení tohoto tance neměl být obrázek vesnického furianta, nýbrž zpodobení pracovitého člověka upravujícího cesty a cestičky v kopcovitém Podještědí. Proto se v některých obměnách textů vůbec nemluví o chození za milou. Sólový mateník se tančil přede všemi lidmi v hospodě, když byla zábava v nejlepším.

- | | |
|---|--|
| 1. Chodil jsem na Mužskej,
už nesmím,
zarostla mně cesta
ořeším. | 2. Já tam to ořeší
nenechám,
však já to ořeším
Vysekám. |
|---|--|

(Krejčí, 1963: 75 – 76)

Přímé zmínky o pracovních pohybech v popisech tanců nenajdeme. *Kominík*, je tanec s rekvizitou, stejně jako i jinde, v zástupu chlapců má 1. v ruce koště a snaží se udeřit posledního v zástupu. Můžeme se z autorova textu domnívat, že touto taneční hrou bývala znázorňována práce kominíka, který vymetal komíny. Tance s názvem *valach* a *vinická* se o určité činnosti zmiňují pouze v textu písně k tanci. Ve sbírce jsou podle slov autora písně zachycující náměty z pracovního prostředí: *Žalo děvče, žalo trávu; V tom černouském lese. Když má milá husy pásla; Ten sedlák, darebák; Nešťastný kravaření (sadaření); Chvalte to řemeslo kovářský; My jsme zedníci; Já jsem tkadlec od Nymburka; Sbohem buď, truhláři.* (Krejčí, 1963)

Autor uvádí: „Mnoho písní bylo původu instrumentálního, z čehož soudíme, že nápěv byl všude známý před vznikem písně, zvláště před vznikem jejího nového textu. Rytmus písní ukazuje, že jejich nápěvů mohlo být používáno k doprovodu lidových tanců, z nichž většinou i tzv. netaneční písně vznikly. (Krejčí, 1963: 113) Pavel Krejčí jen potvrzuje to, co říkají mnozí autoři sbírek lidových písní a tanců.

Další písně s pracovní tematikou, které jsou v knize obsaženy: *Žalo děvče, žalo trávu; V tom černouském lese; Když má milá husy pásla; Ten sedlák, darebák; Nešťastný kravaření (sadaření); Chvalte to řemeslo kovářský; My jsme zedníci; Já jsem tkadlec od Nymburka; Sbohem buď, truhláři.*

Pojizerské a podještědské písně rozděluje P. Krejčí na výpravné, na písně o práci a zaměstnání, na písně dělnické a na písně lyrické. Svůj výběr řídil zásadou, že větší význam mají písně vzniklé v 18. a 19. století. Rovněž neuvádí písně umělé z dob národního obrození ani písně jarmareční. Písně s pracovními náměty byly podle autora oblíbené a rozšířily se všude, kam přišli tovaryši nebo řemeslníci. V pojizerském a podještědském kraji bylo mnoho řemesel, sadaři, dřevodělníci, obuvníci, krejčí, cihláři, textiláci, lamači kamene. Lidové písně zachycují mnoho námětů z pracovního prostředí.

Patnáct let po smrti Pavla Krejčího, v roce 1984, vydala jeho sestra Jarmila Procházková *Písně, tance a lidé v Podkrkonoší*. Při třídění pozůstalosti našla několik set zapsaných písní a tanců, vypravování o pamětnících, od kterých tance získával, odborné přednášky, články a další materiál Pavlem Krejčím nasbíraný a sepsaný. Jarmila Procházková uvádí, že se snažila zachovat bratrův způsob práce, který vlastně jen uspořádala a připravila k vydání. Sama se vydala znovu za pamětníky, aby doplnila některá chybějící fakta a jak sama uvádí, musela se vžít do situace, jak žili lidé vlastně před sto lety. O svém práci na knize v doslovu píše: „ I mně se zatočila hlava, když jsem si přečetla vyprávění Františky Kalvodové, že jako malé děvče viděla tančit babičku Vyčítalovou, které byly sto dva roky. Vzpomínala na tance, které zasahují hluboko do osmnáctého století.“ (Krejčí, Procházková, 1984: 242)

V knize najdeme svérázné tance podkrkonošského kraje a pro naše téma tanců s pracovními motivy rovněž několik zajímavých názvů tanců – *cibulářská, formanská, manžestr, šel sedlák se selkou (kolovrat), rejdovák, řeznická, mlýn, ševcovská* a *švec*.

Knihy je ucelenou sbírkou z oblasti Podkrkonoší, písně, tance i povídaní o kraji a lidech, kteří zde žili, přináší autor poutavým způsobem. Zprávy o životě i povahových rysech informátorů Josefa Krejčího dokreslují představu o tom, jak se písně zpívaly a tance tančily. V kraji, kromě zemědělců žilo poměrně velké množství různých řemeslníků (tkalci, kováři, bednáři, ševci atd.), a tak tance s touto tematikou jsou ve sbírce zastoupeny několika zápisy.

František Suchý

František Suchý⁷³ svou sbírkou *Lidové písně a tance z Polabí na Královeměstecku* (1955) zpracoval souhrnně oblast Polabí. Hlavním zaměstnáním obyvatel Polabí bylo zemědělství, ale i mlynářství a rybníkářství, z řemeslné výroby to bylo sklářství a výroba perleťových knoflíků. Hudebně i tanečně byl tento kraj bohatý především na směsky, mateníky (tance s proměnlivým taktem). V písňovém oddíle je uvedena řemeslnická píseň *Já jsem kadlec od Nymburka*, s odůvodněním, že spřádání lnu bylo rozšířeno od Nymburka až k východní Záhornici, kde se pořádaly dvakrát do roka trhy na len. Autor své zápisy srovnával s Erbenovými zápisy nápěvu *Já jsem tkadlec*, který je živější a jen s mírnou odchylkou v textu. Tance, které by obsahovaly zmínky o práci či řemesle, v knize nenajdeme. Pouze názvy tanců označující pracovní nástroj nebo pracující osobu, *kolovrat*, *hrábě*, *furiant* a *sedlák*, se objevují jako v jiných oblastech. (Suchý, 1955)

Vratislav Vycpálek

Vratislav Vycpálek⁷⁴ byl synem a pokračovatelem slavného otce Josefa Vacpálka a snažil se otcovu práci znovu oživit. Jeho *Snadné lidové tance* z roku 1948 jsou pouze výběrem tanců ze sbírek jiných autorů, Vratislav Vycpálek vlastní sběr ani další jinou práci se zápisem tanců neuvádí, ani při srovnání textů není vidět žádný zásah do původních zápisů.

Ve výběru tanců najdeme pro téma tanců s pracovními pohyby například tanec *manžestr*, *šeučouská*, *boty* (Koupil jest si sedlák boty...), *pilky*. Jejich popis je převzatý, jiné poznámky k provedení se neobjevují. Kniha je zároveň příkladem ideologického chápání lidové taneční kultury i výkladem historického postoje k ní. Rozvoj zájmu o tradiční tance zmíněné doby uvádí autor v předmluvě: „Zájem, jaký je dnes o lid a jeho umění, dá se srovnávat pouze se zájmem, jaký byl před 53 lety o Národopisnou výstavu v Praze roku 1895. Naši otcové a dědové byli snad na tom lépe o to, že bylo – zvláště – více přímých pamětníků lidového tance. Proto mohli sebrat hojnost cenného materiálu. Byli na tom však hůře, že předkládali později svůj materiál době hluché a netečné k projevům lidového

⁷³ František Suchý (21. 4. 1891 Březové Hory – 13. 6. 1973 Praha), učitel, sběratel lidových písní a skladatel, (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 211)

⁷⁴ Vratislav Vycpálek (*30. 7. 1892 Rychnov n. Kněžnou – +9. 10. 1962 Praha), hudební skladatel a spisovatel, pedagog, folklorista; syn Josefa Vacpálka. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 254)

umění. Naše tehdejší mládež neznala ani jména našich tanců, zatím co anglické názvy tanců byly pro ni, a pro zlatou mládež ještě jsou – živou taneční skutečností. Proto nám, kteří jsme prošli několika desetiletími tance, je tak patrná, ba nápadná změna, jež se udála za posledních několik měsíců. Také na poli tanečního vkusu se totiž již mnoho let odehrává zápas mezi t. zv. západem a východem... Se vzrůstáním zájmu o lidové umění národů SSSR vzrůstal zájem o lidovou tvorbu vůbec. To se jeví už koncem let třicátých a zvýšilo se to jako instinktivní sebeochrana za doby protektorátu. Období mezi květnem 1945 a únorem 1948 prokazuje jakousi stagnaci, neboť naše mládež byla zárnou politickou propagandou vedena spíše ke kultu západu, ale byl to západ sám, který se při festivalu mezinárodní mládeže s obdivem vyjadřoval o slovanském tanečním umění, a tehdy jsme si začali uvědomovat svou vlastní cenu. Po srpnu 1947 zájem o naše lidové tance roste od měsíce k měsíci." (Vycpálek V., 1948)

Marie Špičková–Matoušková

V tomto období se nad budoucností lidového tance zamýšlela Marie Špičková-Matoušková v knize *České lidové tance pro školy I. - III. stupně*. Na začátku knihy se v kapitole *Budoucnost lidového tance v socialismu* dotýká politických vlivů. Mluví o politických změnách, které přinesla květnová revoluce v roce 1945 a zvláště pak únor 1948 a které měly přirozeně svůj vliv a ohlas i v kulturním dění, tedy i lidovém tanci. Také další formulace jsou typicky dobové: Lid se stává v lidově demokratické republice jediným zdrojem veškeré moci ve státě a také všechny kulturní prostředky přecházejí do jeho rukou, lidu musí patřit vše, co existuje nejlepší v umění a v kultuře vůbec, aby se mu dostalo prostřednictvím kultury duchovní bohatství a krásy, od kterých byl dříve úmyslně vzdalován, všechna kultura musí být vybudována na podkladě lidovém a národním. (Matoušková, 1950: 9)

V této době můžeme sledovat vysokou podporu rozvoje amatérského pěstování lidového tance a zkoumání lidové kultury všeobecně. Po všech stránkách byla tato podpora dobrá pro zachování toho, co ještě bylo možné v poválečném období zachytit a nalézt. Názory, že lid byl oddalován a izolován od kultury a dostávalo se mu jen kulturních odpadků, si tímto vlastně sám odporuje. Kdyby lid nežil ve svých komunitách kulturně, nebylo by z čeho čerpat. Každá jednotlivá komunita, rodina, děti, mládež, dospívající dívky nebo chlapci, jedna vesnice a podobně měla své zásady, pravidla chování a kulturní dění. To, co dnes

my nazýváme lidovou kulturou, bylo dříve pro lid přirozeným způsobem chování v průběhu celého života.

Matoušková dále píše: „Kapitalismus zasáhl rušivě do rozvoje lidové tvořivosti, ubíjel ji, protože člověk mu byl jen předmětem, zbožím, které mělo pro něj cenu potud, pokud mohl bohatnout jeho vykořisťováním.“ (Matoušková, 1950: 9) Tato domněnka nám dnes zní jako poplatná své době, lid si vždy našel svůj způsob jak vyjádřit radost, stesk nebo protest, vždy dokázal jak písní, tak tancem i dalšími prostředky dávat najevo svůj nesouhlas. Často se museli lidé přizpůsobit a podřídit momentálnímu dění, ale to neznamena, že vzdor v nich nepřetržoval, ten pak dávali často najevo právě písní a tancem, svou pradávnu činností. Tento pohled byl v meziválečném období blízký E. F. Burianovi a Pjotru Bogatyrevovi při výkladu lidového divadla.

Při četbě autorčiných úvah se dnes můžeme zamýšlet nad tím, jaký vliv měla ona doba na propagování lidové kultury. Matoušková říká, že v socialismu byla lidová tvořivost postavena jako základ všeho umění. Socialismus podporoval sbírání a vědecké zkoumání lidových tanců a přispíval k jejich propagaci. Připomíná, že největším vzorem byl příklad SSSR a práce tamních uměleckých souborů jakými byly například soubory Mojsejeva, Pjatnického nebo Alexandrova.

Tyto soubory pracovaly buď s umělecky přehodnocenými starými lidovými tanci, nebo s tanci už vzniklými v období socialismu. V SSSR totiž v desetiletích po Velké říjnové socialistické revoluci vznikaly nové „tance kolchozní i městské, tance rudoarmějců i rudých námořníků, pracovní tance, které se obohacují uměleckým ztvárněním nové pracovní techniky, na příklad práce traktoru.“ (Matoušková, 1950: 10) Podle Matouškové i u nás existuje veliké množství podobných lidových tanců. Popularitu této lidové kultury dokládala na úspěchu Světového festivalu demokratické mládeže v roce 1947 a zvláště Slovanské zemědělské výstavy v r. 1948, které „daly příležitost poznat, jak bohaté, rozmanité a krásné jsou naše lidové tance a jakou lásku a péči jim věnuje lid v jednotlivých krajích.“ (Matoušková 1950: 11)

Ztvárnění práce, pracovních úkonů v lidovém tanci bylo v té době vítanou oporou ideologického vidění lidové kultury jako kultury (pracujícího) lidu.

V tomto duchu autorka viděla impulz pro nově založený Československý sbor národního tance (později Československý státní soubor písní a tanců). V repertoáru souboru se skutečně objevily choreografie založené na motivu práce, například: *Konopická* (chor. Libuše Hynková, hud. Arnošt Košťál), *Mak*,

tanec znázorňující růst a pěstování máku (chor. Inka Vostřezová a Mirka Šafaříková, hud. Arnošt Košťál), *Přástky* z celovečerního programu *Zlatá brána* (chor. Libuše Hynková, hud. Václav Trojan), *Tanec hornické úderky* (chor. Vladimír Vostřez, hud. O. Flosman), *Novopacký jarmark* (chor. Inka Vostřezová), *Z kolchozu* a *Družstevní obrázek z polabského kolchozu* (chor. Jiřiny Mlíkovské).⁷⁵

V tomto období ideologicky motivované choreografie a tance vznikaly i v neprofesionálních lidových souborech. Badatelé i vedoucí souborů hledali a přehodnocovali lidové tance, jejich význam, důvod i výraz. Pracovní tance byly v tomto období velmi populárním tématem. Na některých příkladech je možné odhalit i umělé zařazování některých tanců mezi pracovní či řemeslnické. *Perinarky* v choreografii Libuše Hynkové, *Mak* v choreografii Inky Vostřezové.

Mnozí umělci a především znalci lidových písní a tanců, čerpali z původních sbírek, přetvářeli je, inscenovali a prezentovali širokému publiku. Mnoho tanců bylo různými způsoby přetvořeno, mnohdy byl jejich význam i výraz a původní určení stylizováno. Štefan Nosál takto vytvořil několik choreografií s pracovní tematikou: *Hra a práca*, *Pozdišovskí hrnčiari*, u níž téma hrnčířské práce na kruhu symbolizuje dívčí tanec *karička*, *V kúdelnej izbe* je tanec zaměřený na výrobu plátna, a další tance.⁷⁶

V knize Marie Špičkové – Matouškové najdeme především tance přejeté ze sbírky Josefa Vycpálka a Čeňka Holase: *kalamajka*, *řezanka*, *pasačka s řezankou*, *břitva*, *švec (ševcovská)*, *řepa*, *rej dovák; rej dovačka*, *vrták*, *oklepák (sedlák oře podle meze)*, *sedlák*, *pšenička*, *hrachoviště*, *cibule*, *kovářka*, *řezačka*, *selka (boty)*, *manžestr*. Další rozšíření, vlastní doplnění nebo metodický komentář autorky k tancům v knize není.

⁷⁵ Informace od choreografky a zakládající členky ČSSPT Inky Vostřezové; *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. 2001

⁷⁶ Nosál, Štefan. *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava: 1984

Zdena Jelínková

Zdena Jelínková⁷⁷ má na svém kontě velmi širokou publikační činnost, vydávala regionální monografie, taneční monografie jednotlivých lokalit, tematické monografie jednotlivých tanců i různé články a další. Z její bohaté bibliografie jsme vybrali jen některé knihy, u kterých bylo možno předpokládat, že v nich nalezneme informace k tématu tanců s pracovní tematikou.

Ve stejné době jako vyšly Svobodovy *Lidové tance z Líšně*, vydala knihu *Dětské hry a říkadla z Hornácka*. Jak již bylo řečeno, právě v dětských hrách nalézáme mnoho nápodoby lidských činností, řemeslných úkonů a jiných pohybů napodobujících práci. V předmluvě k této práci píše Jana Berdychová: „Dětská hra je útvar velmi starý, zrodila se nepochybně společně s lidskou prací. Děti všech národů a všech společenských formací si hrály. Obsah a forma dětských her nebyly náhodné, vznikaly a vyvíjely se zákonitě v životních podmínkách a prostředí, v nichž děti vyrůstaly. Proto spatřujeme ve hrách odkaz minulosti, společenského zřízení předků, odraz práce a zábavy dospělých, zvyklosti a obyčeje obce, kraje. Na námětech her hornáckých dětí můžeme přímo studovat život a práci společnosti, v níž děti rostly. Hra je dítěti přípravou k práci, má s prací mnoho znaků společných. Rozdíl hry a práce je charakterizován rozdílným cílem obou: ve hře je cílem výchovný a vzdělávací účín, při práci její výsledek.“ (Jelínková, 1954: 5)

Zdena Jelínková v úvodu své knihy poukazuje na rolnickou povahu hornáckého společenství, ke které vedle zemědělství patřilo tkalcovství, spřádání vlny, výroba dřevěného nářadí a podobné řemeslnické činnosti, výrobky pak rozváželi na kárách a prodávali je na trzích a jarmarcích.

V knize samé Jelínková uvádí velmi široký výběr mnoha druhů a způsobů dětských her, poukazuje na to, že nejrozšířenější jsou ty nejstarší a nejjednodušší. Hodnotí četné příručky tělovýchovných her pro školy, které čerpají ze známých sbírek lidových dětských her: „vadou těchto příruček je, že nedbají přesnosti popisu jednotlivých her. Hry bývají úmyslně upravovány tak, aby se zvýšil jejich tělovýchovný účinek v hodině tělesné výchovy bez zřetele na jiná hlediska, s kterých je nutno hry posuzovat.“ Autorka nabádá školy, aby dbaly na

⁷⁷ Zdenka Jelínková (30. 3. 1920 Velká n. Veličkou – 5. 10. 2005 Brno), etnochoreoložka a taneční pedagožka. Její sběratelská a badatelská činnost byla zaměřena na Slovácko, Valašsko, Lašsko, Slezsko, Horácko a přechodné oblasti. (Brouček, ed. *Lidová kultura*, 2007: 95–6)

krajové zvláštnosti her a snažily se je udržovat a šířit mezi mládeží. Rovněž doporučuje hry dětským souborům jako základní repertoár vhodný právě pro děti. Uvádí, že hry byly zapsány od školních dětí a od starých pamětníků ve všech hornáckých obcích, mnohé hry, které autorka v knize uvádí, pocházejí z jejích dětských vzpomínek.

Kniha je rozdělena do několika oddílů podle společných znaků her, oddíl her pohybových, jejichž základem je tělesný pohyb nabízí i pracovně napodobivé hry: *házat hnůj* – s vyhazováním hnoje vidlemi; *válet bečky* – válení sudů; *na sekeru a na dub* – rozbíjení pařezů; *na mlýnské kolo* – točící se mlýnské kolo; *tlúct krúpy* – krúpy sa melú. (Jelínková, 1954: 27 – 41)

Ve hrách pohybových se slovním doprovodem jsou řazeny hry, v nichž pohyb je rytmizován říkadly nebo je součástí nějakého děje: „Tyto hry mají bohatou myšlenkovou náplň a děti jim dodávají prožitým provedením velkého dramatického spádu. Poskytují dětem nepřeborných možností k rozvinutí obrazotvornosti, napodobovacích schopností, řeči, myšlení atd. Námětově čerpají tyto hry z nejbližšího okolí dítěte a jsou důkazem toho, jak bystrými pozorovateli jsou děti. Uplatňují se v nich i improvizáčnické schopnosti dětí. Mnohé z těchto her koření i v obřadních prvcích naší lidové kultury.“ (Jelínková, 1954: 66)

Hry *na zahrádku a pletla jsem*, ve kterých se naznačuje zaplétání a rozplétání zahrádek, přibíráním a připltáním dalších účastníků hry, jsou srovnatelné s chorovody dospělých. Stejným způsobem vysvětluje Zdena Jelínková význam zaplétání zahrádek a pletení plotů pohybovými motivy tance v dále zmíněné knize *Kola a chorovody*.

V oddíle hry smyslové a společenské jsou řazeny ty, v nichž je pohyb až na druhém místě. Jsou to hry směřující k rozvoji jednotlivých smyslů. Mají často žertovný ráz a bývají doprovázeny písničkou, říkankou nebo jiným slovním projevem. Kromě jiných najdeme mezi těmito hrami i hru *na řemesla*, při které si dva hráči domluví nějaké řemeslo, které budou předvádět a ostatní účastníci postupně hádají. (Jelínková, 1954: 106)

Autorka hodně čerpala i z knihy P. Orlova *Hry a písně slovanských dětí* a F. Bartoše *Naše děti*, kterým jsme se věnovali v předešlých kapitolách, mnoho materiálu sama přidala z vlastních sběrů, a tak lze knihu považovat za původní sběr.

V knize *Kola a Chorovody* vydané roku 1960 se pokouší o vysvětlení symboliky pomocí přirovnání k pracovním úkonům. Vlastní chorovody se tančily

většinou za doprovodu táhlých, nerytmických písní. Obsah celého úkonu tkvěl v hluboké symbolice, která byla skryta v jednotlivých prostorových křivkách, po nichž se chorovod rozvíjel (vlnovka, spirála, kruh, obcházení určitých předmětů) nebo v některých pohybových figurách (podcházení brankou, prolínání zástupů a řad, přecházení členů z jedné řady do druhé). Tato symbolika měla podle Jelínkové přímý vztah k životu: k zajištění úrody, k získání lásky atd. Vlastní pohybové prvky se omezují na různé druhy chůze a podupů. U chorovodů ostatních pak přistupují další pohybové prvky, například různé pohyby napodobivé jako setí, trhání, kopání, tkaní atd., víření dvojic a prvky mimické, případně pantomimické.

Nejstarší forma chorovodů je kruhová, typická je zvláště pro četné chorovodové hry jako je *Eliška* se středním hráčem, *sil Petr proso* s přibíráním a ubýváním hráčů, *kolo mlýnské* a *Čížeček* s napodobivými pohyby, které autorka řadí mezi chorovody taneční. (Jelínková, 1960: 6)

Typickým chorovodovým motivem je „zaplétní“ kruhu. Jak autorka uvádí: „je motivováno nejčastěji jako pletení plotu, zaplétní zahrádky, pletení věnečků, otáčení řetězu atp.“ Pletení plotů bylo důležitou součástí dávného hospodářství, proto snad jsou názvy odvozeny od příslušné činnosti. Nejedna základní pohybový prvek vzešel z konkrétní představy některého pracovního úkonu, který byl v hospodářském životě přirozený a každý den vykonávaný. Funkce a smysl pohybového i choreografického ztvárnění a průběhu chorovodů měl svou symboliku, jako je zajištění ochrany úrody a majetku. Jejich symbolika je pravděpodobně ještě hlubší, my se však v rámci této práce nebudeme pokoušet o dohledání všech významů těchto tanců. Chorovod *zaplétní plotu* se u nás zachoval ve formě dětské hry, autorka k tomu uvádí: „přestože byl kdysi velmi rozšířený jako chorovod dospělých, zvláště na Rusi, že jej např. tančily vedle vesnických dívek i carevny a bojarské dívky.“ (Jelínková, 1960: 8)

Stejně velkou skupinu tvoří chorovodové hry a chorovody, v nichž nad prvky pohybovými nabývají často převahy prvky mimicko-výrazové. Jsou to vlastně celá dramata, v nichž se odehrává prostinký děj. Tyto chorovody se odehrávají nejčastěji v kruhu, v jehož středu bývá obyčejně vedoucí hráč. Kruh pak buď vede se středním hráčem pěvecko-pohybový dialog, nebo napodobuje a opakuje pohyby a gesta prostředního hráče (*makový* – protějšek dětské hry *čížeček*, *Víte-li pak, jak sedláček seje* atd.).

Zdena Jelínková vysvětluje půdorysné obrazce chorovodů jako pracovní motivy. Jiní autoři (Čeněk Zíbrt, František Bonuš, Bohumil Kos) takové přirovnání a vysvětlení nepoužívají. Důvodem přirovnání může být i snaha poskytnout návod pro pedagogy na provedení pohybů a půdorysných útvarů, hluboká znalost Zdenky Jelínkové této problematiky nebo i dobová ideologie, která v dané době ovlivňovala mnohá přirovnání a vysvětlení smyslu některých tanců.

Jednou z dalších publikací, ke které choreografickou část zpracovala Zdenka Jelínková, jsou *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*. Tato edice zpracovává písňový a taneční materiál z jedné oblasti, jde o kolektivní práci několika autorů (Karel Vetterl, Zdenka Jelínková, Jan Racek), kteří materiál získávali přímo v terénu Valašskokloboucka a jeho blízkého okolí. Autoři svou publikací podali celkový obraz života, písňového, tanečního dědictví i kulturně historického kontextu jedné etnografické oblasti. V úvodu se čtenář dozví i to, že mnoho pasteveckých rodin přešlo k zemědělství, ale v této chudé hornaté oblasti bylo těžké se uživit. Proto si obyvatelé přivydělávali drobnou řemeslnickou prací, jako bylo dřevařství, ruční tkalcovství nebo šindelářství. Přesto si však lid na Valašsku dokázal udržet své živelné tvůrčí nadání a veliké písňové bohatství, jak uvádí autoři. První díl sbírky obsahuje především písně pastevecké a žatevní, jak uvádí autor: „svého druhu písně pracovní, které jsou svým obsahem i svým rázem pro horský terén a horské hospodaření na Valašsku nejvíce příznačné.“ (Vetterl, Jelínková, Racek 1955: 21) Dále k nim tematicky řadí rovněž písně o práci, pastevectví, o řemeslech a práci zemědělské, jsou to tak zvané helekačky a hečené, které se těsně přimykají k pasteveckému životu a přírodě. První díl však obsahuje pouze písňový materiál, ve druhém díle pak najdeme nejen písně, ale i tance. Tematicky je tento díl rozdělen na písně milostné a rodinné, žertovné a popěvky, řemeslnické (obsahuje 6 čísel), písně s historicko-sociálními náměty a balady.

Oddíl písní řemeslnických připojuje ještě ojedinělé písně s řemeslnickou tematikou z oddílu písní tanečních. Z těchto několika málo písní si jen těžko lze udělat dostatečný obrázek o čilém řemeslnickém ruchu dané oblasti, o kterém píše autoři. Proslulé soukenictví existovalo již od 17. století, a to jak v cechovní (manufakturní), tak i domácí výrobě, dále pak kloboučníci, koželuzi, kožešníci i barvíři, o nich však v písních mnoho zmínek nenajdeme. Svědectví o řemeslnících najdeme v písních oslavujících zednický „kumšt“, v tanci *mlynářský*, *bednářská* nebo v žertovné skladbě o dívce, která si vybírá mezi různými nápadníky-

řemeslníky. (Vetterl, Jelínková, Racek 1960: 87) Pro příklad si uveďme variantu staré žertovné písně, které dle autora byla oblíbená i v sousedním polsku: *Ani ně, děvčina, neznáš, že su já brúnovský bednář, já dělám kadečky, bečky, miluju švárné děvečky*. Z tanců jmenujme *zahradnický; řeznická*, ve které se podle autora napodobuje uzavírání koupě dobytka plácnutím do dlaní. (Vetterl, Jelínková, Racek 1960: 325) Dále jsou uvedeny tance *kovářský* s nápodobou kování, *ševcovský* s šitím bot a obřadní tanec *skákání na konopě*, který měl napomáhat lepší úrodě.

Zdena Jelínková zpracovala i oblast Horácka, které přechází z české do moravské části. První knihou jsou *Horácké tance* z roku 1956, a o mnoho let později tři sešity s názvem *Horácké tance z Telčska, Třeštska a Dačicka* z roku 1989. Tato přechodná oblast mezi českými a moravskými oblastmi je jakousi spojnicí mezi těmito dvěma částmi republiky. Ve třech sešitech Horáckých tanců jsou uvedeny tance z guberniálních sběrů, ale i zápisy tanců Zdeny Jelínkové. Mezi „figurálními“ tanci uvádí i tance s pracovní tematikou, *řezanka, rejdivák, manšestr, ševcovská, řeznická, zahradníček*, ale i *vrták, furiant* a několik tanců s názvem *tesař*. Tance jsou vesměs podobné jiným tancům Čech a Moravy, mají jen malé melodické a taneční obměny.

Ludmila Mátlová-Uhrová⁷⁸

Tato sběratelka zapisovala folklorní materiál z oblasti Hanácka, kde se narodila a celý život žila. Spolupracovala s brněnskou pobočkou ÚEF ČSAV a se soubory lidových písní a tanců. Ve svých publikacích navázala na dílo Františky Xavery Běhákové, zaměřila se na hanácké tance, ale i zvyky a dětský folklor. (Lidová kultura, 2007)

Hanácké tance z Tovačovska z roku 1954 jsou monotematickou publikací jedné oblasti. Ve třech dílech sbírky se autorka zabývá Tovačovskem, zprostředkuje písňový a taneční repertoár s pohybovými popisy a nakonec dokresluje představu o oblasti hudebními a fotografickými dokumenty. Tance zapisovala podle pamětníků, většinou narozených na konci 19. století, především pak od spolupracovníků Xavery Běhákové a své záznamy srovnávala se základními sbírkami Bartoše, Erbena, Holase a Sušila. (Mátlová-Uhrová, Vetterl, 1954)

⁷⁸ Ludmila Mátlová-Uhrová (20. 11. 1908 Kojetín – 13. 10. 1978 Brno), středoškolská pedagožka a sběratelka. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 146)

Ve sbírce jsem našla několik tanců s nápodobou pracovních úkonů: *zahradnická, řeznická, drátenická, kadlcká, pilařská a na konopě*. U některých popisů tanců najdeme podrobnější informaci jak pohyb provádět, „jako namotávání drátu“ nebo „provádějí řezání“.

Taneční hry dětí na Hané vydané posmrtně roku 1985 začala sbírat kolem roku 1952, základem byly hry z jejího rodiště Kojetína, ke kterým přidávala hry z dalších částí hanáckého regionu. Autorka v doslovu ke své publikaci hovoří o obrazotvornosti dětí, které různými posuňky napodobovaly tlučení máku ve hře *na mak*, práce na poli *na sedláčka*, zaplétání plotu *zahrádka* nebo navíjení nití do klubíčka ve hře *na nitě*.

František Novotný - Smržický

Sběratel František Novotný Smržický⁷⁹ z Hané byl aktivní již před 2. světovou válkou, zároveň zasáhl i do poválečného dění. Jeho *Hanácké tance* z roku 1928 jsou sbírkou, která obsahuje převážně svatební tance, najdeme mezi nimi však i *řezanku*, u níž uvádí, že text písně pochází „z doby úpadkové“. Popis tance se nepodobá jiným tancům s názvem *řezanka*. Je u něj poznámka, že jde o píseň svatební, kterou si dobírali nevěstu. *Pilky-dymák* upomínají na píseň *Jen jsem nebyl týden doma*, s poznámkou: „v slezské Besedě vyskytuje se podobný text. Druhá část rychlého Dymáku podobá se velmi tanci ‚Hulánu‘ z Besedy české. Je to tanec svatební.“ (Novotný Smržický, 1928) Z textů není nijak zřejmé, proč jsou téměř všechny tance zařazeny jako svatební. Jiní autoři oba tyto tance uvádějí většinou jako tance s napodobivými pracovními pohyby.

Kniha *Národopisné obrázky z Čech a Moravy* téhož autora, vyšla o dvacet let později než *Hanácké tance* a až teprve v ní vysvětlil svůj vlastní náhled na dělení a vznik tanců. Děлил fáze vývoje na: „1. dobu prastarou: asi do 1000 let před Kristem

2. dobu novou, pohanskou: asi 1000 let před do 500 let před Kristem

3. dobu novější, až po pokřesťení lidu na Moravě; asi od 500 let před Kristem do 863 let po Kristu

⁷⁹ František Novotný Smržický, pedagog a sběratel lidových písní a tanců (* 28. 6. 1873 Smržice – + 10. 2. 1958 Olomouc). Gymnázium studoval v Kroměříži a Olomouci, v Praze složil doplňovací maturitu. Jeho význam spočíval v bohaté přednáškové činnosti propagující hanácký folklor a v nácviu tanců se soubory. Vydal *Hanácké tance pro klavír a Národopisné obrázky z Čech a Moravy*. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 161–2)

4. dobu nejnovější čili úpadkovou – dekadentní, až na naše časy, poněvadž písně i tance v těchto dobách vzniklé jeví již skutečný úpadek.“ (Novotný Smržický, 1948: 12) Z jeho dělení by tedy vyplývalo, že všechny písně a tance z období 16. až 19. století jsou úpadkové. Přitom sám autor v předmluvě hovoří o nebývalém zájmu o hudební folklor, kterým zdůvodňuje vydání své publikace.

Dobové chápání lidového tance napovídá kniha *Národopisné obrázky z Čech a Moravy* (1948), ve které autor například předkládá scénický obraz *Příchod Čechů na Říp*. V něm z hanáckých tanců sestavuje choreografický děj ve třech obrazech podle Aloise Jiráska a vlastních sbírek. Sám uvádí, že jde o ucelený výjev, který je možno předvádět na veřejnosti.⁸⁰

Pro pátrání po tancích s pracovní tematikou v některých obrazech můžeme najít tance, známé z jiných sbírek, jako je například *pasačka* nebo *řezanka*. Žádné uměle dotvořené tance s touto tematikou v ní však nejsou.

V dalších oddílech tohoto divadelního kusu jsou výjevy z lidového prostředí, jako *Kácení mája* (s tanci *pasačka* a *kanafaska*), *Ostatke* (lidový zvyk opatřený písněmi a tanci *Šil zahradník do zahrade s motekó*). Autor však neuvádí popisy tanců, snad je považoval za známé nebo nechával prostor pro tvorbu dalším autorům. Ve II. obraze uvádí *Hody ve staré Boleslavě*, kde jsou různé tance, mezi nimi i *pilky* a *dymák*, který je opět uveden jako hanácký svatební tanec. Jedním z dalších obrazů jsou *Dožitá čili Obžinky*, tedy starý selský zvyk (z Přerovska r. 1926). Poznámka autora říká: „Za průvodu před slavností i po slavnosti mohou se zpívati tyto písně *Lepší je tatičko, Ešče já se podívám, Šil zahradník do zahrade, Deš naši mlátile, Obžinke*.“ (Novotný Smržický, 1948:62) Jde o pozoruhodnou publikaci, jež nám zprostředkovává představu, jak se také s lidovou tematikou pracovalo v tomto poválečném období, i když dílo bylo poprvé uvedeno již před válkou.

Vincenc Socha

Vincenc Socha⁸¹ byl sběratel lidových tanců především na Lašsku, které získával od výborných informátorů v místech svého učitelského působení. Výsledky jeho práce byly vydány v roce 1948 v publikaci s názvem *Lidové tance*

⁸⁰ Výjev *Příchod Čechů na Říp* byl proveden na Sokolském stadionu v Olomouci dne 28. září 1929.

⁸¹ Vincenc Socha (*9. 1. 1903 Štramberk - +8. 8. 1978 Frýdek), učitel, horník a sběratel lidových tanců. (Brouček, ed. *Lidová kultura*, 2007: 203)

na Lašsku. V úvodu knihy najdeme poděkování pamětníkům, tanečnickům, kteří mu tance předvedli. Většinou to byli lidé narození v letech 1859 až 1892. Na konci rovněž děkuje Františku Bonušovi za jeho pomoc a kontrolu práce.

Tance většinou neobsahují mnoho zajímavého v popisech, texty písní však napovídají o řemeslnících a řemeslech mnohé. Například tanec *dráteník*, v jehož textu se chlubí svým řemeslem: 1. *Ja sem maly drateniček...* 2. *Dyž ja přidu do dědiny...* 3. *A dyž odejdu z dědiny zase křičím přes město, dajtě sobě hrnce zadržat je to moje řemeslo.* V popisu k tanci *dymak* najdeme na rozdíl od svatebního *dymaku*, který uvádí Novotný-Smržický v knize *Národopisné obrázky z Čech a Moravy*, imitaci pracovního úkonu: Chlapec klekne na pravé koleno, ruce v pěst. Levou položí na levé koleno a pravou pěstí naznačuje údery kování. Děvče stojí proti svému chlapci v mírném stoju rozkročném na špičkách. Oběma rukama drží zástěrku. Mírně se natáčí v každém taktu jednou doleva, podruhé doprava. Přitom zvedáním a spouštěním zástěrky naznačuje rozdmýchávání ohně. Na konci tance tančí polku. (Socha, 1948: 12)

Tanec *pilky* je popsán tak, jak jej známe z jiných sbírek⁸², ale navíc s textem 3. sloky: *Potem mlynky zas mleť budu po cele dni vesele, dobře muky na kolače mlynař fšeckym namele.* (Socha, 1948: 23)

Řezník, tanec, který je popsán jednak jako čtverylka s nakukováním přes ramena děvčat (kukaná), jednak v dalším provedení ve dvojicích s vzájemným plácáním do partnerových dlaní, je už srovnatelný se stejnojmennými tanci dalších oblastí.

František Svoboda

František Svoboda⁸³ vydal v roce 1954 knihu *Lidové tance z Líšně*, ke které předmluvu napsal František Bonuš. V ní naznačuje souvislost tamního tanečního repertoáru se složením obyvatel, především s vrstvou řemeslníků: „Líšeň patřící dnes k Velkému Brnu, je známa jako staré obchodnické městečko, odkud se rozjížděli drobní obchodníci do celého světa, aby nakoupili různé zboží, které pak v Líšni a v Brně prodávali. Tito světáčtí obchodníci přinášeli do Líšně i novoty taneční a hudební, které si však lid přetvářel po svém. Mimo obchodníky zde však byly i jiné vrstvy obyvatelstva – řemeslníci, sedláci a ovčáci. Tím si snadno

⁸² Bonuš, František: *Lidové tance na Lašsku*, Praha, 1951; Svoboda, František: *Lidové tance z Líšně*, Praha, 1945; Jelínková, Zdenka: *Valašské lidové tance*, Praha, 1954

⁸³ František Svoboda (*27. 3. 1883 Líšeň - +19. 2. 1962 Brno-Líšeň), sběratel lidových písní a tanců, organizátor národopisných slavností v Líšni. (Brouček, ed. *Lidová kultura*, 2007: 213)

vysvětlíme, proč se v líšeňské lidové kultuře setkáme s prvky selskými a ovčáckými, které jsou nejstarší, dále řemeslnickými a obchodnickými, které už více méně navazují na kulturu městskou." Dále Bonuš tvrdí: „Do největšího bohatství se však rozrostly líšeňské tance figurální, které vznikly v století 17., 18. a 19. Zvláště mezi nimi vynikají veselé a optimistické tance řemeslnické, které vznikly v období rozvoje průmyslu koncem 18. století.“ (Svoboda, 1954: 5-6)

V knize Františka Svobody najdeme informace, které staví tance líšeňské oblasti do jiného úhlu pohledu, než jak je známe pod stejným názvem ze sousední Hané. Autor během 50. let zapsal 1700 písní. Z tohoto celkového počtu bylo 300 písní zpívaných u muzik a 78 tanců, které jako výborný hudebník i tanečník zapsal od nejlepších líšeňských muzikantů a tanečníků. Například v tanci *cófavá* čili *pilkuvá* uvádí: „Hoch postupuje vpřed, Děvče couvá, přeměnný krok, paže napodobí řezání pilkou.“ A vysvětluje, že název tance *cófavá* vznikl z toho, že hoch v některé pasáži couvá. „Druhý název *pilkuvá* je odvozen rovněž z úkonů tanečních, v nichž se napodobuje řezání pilou.“ (Svoboda, 1954: 61)

S názvem *cófavá* se obyčejně nejvíce setkáváme u nápodoby hanáckého trojicového tance, va kterém pracovní pohyby nejsou. Název *pilky* najdeme zase u valašského tance, v němž se ale řezání nenapodobuje, pouze v textu se hovoří o pilkách a mlýncích. *Réduvák II* je, jak uvádí autor, humorné sólo čtyř nebo osmi starších žen s lahví kořalky v pravici: „Tanec tento se tančival před ‚taboló‘ a na svatbách, nebo žnečky jej tančily na dožínkách.“ (Svoboda, 1954: 107)

V Čechách *rejdivák* popisuje již Jan Neruda, poté Čeněk Holas, Josef Vycpálek a najdeme jej i v dalších knihách jako kolový párový tanec na principu valčíku.

Tanec *zednická*, který autor uvádí, jsem v podobném provedení nikde jinde nenalezla. Jeho podoba působí uměle, což podporuje i tvrzení o konkrétním tanečníkovi v další autorově poznámce k tanci:

A1 – tanečníci naznačují kladení cihel a růst zdi při stavbě

A2 – naznačí se oběma poohnutými pažemi souměrné obrysy chalupy, 1. střechy 2. zdi, 3. Podlahy

B1 – naznačují nabírání malty

B2 – házení malty na zed'

Podle tvrzení Svobody: „Tanec tančil r. 1901 zednický mistr Josef Stařík. V hostinci u Válků platil majitel novostavby, kterou Stařík stavěl, litkup, lidově ‚rajchu‘, a tu Stařík přivedl k muzice všechny pracovníky a s nimi tančil ‚Zednickou‘, kterou se prý v Líšni naučil.“ (Svoboda, 1954: 114) Obdoba děje,

který se stává u některých písní, jež takzvaně zlidověly. Píseň měla určitého autora, obliba písně byla velká, ale autor se často neuváděl, a tak tato píseň zlidověla (často je mylně uváděna jako lidová). Stejně tak tomu bylo snad i s tímto tancem.

Tanec *zahradnická* by mohl být obdobou v dětské taneční hry *Čížčeček, Sil Petr proso* a podobných tanců s vegetační tematikou. Svoboda uvádí: „v oddíle A ruce jakoby držely hrábě, naznačuje se hrabání hráběmi, braní semen, sázení semen. Název tance je odvozen z textu písně i z tanečních výkonů, které naznačují práce zahradnické.“ (Svoboda, 1954: 117)

Tance o ševcích jsou hojně rozšířeny, takže je najdeme v mnoha sbírkách, většinou s popisem ševcování. V případě Svobodovy sbírky u tance *ševcovská* najdeme stejné pracovní úkony: v oddíle A se ke konci naznačuje vytahování dratve, v oddíle B zatlukání pěstí o sebe. Na rozdíl od jiných *ševcovských* jsou u tohoto tance ke konci popisovány odzemkové figury (ve většině případů se v této části tance tančí polka nebo lidový valčík, sousedská). Autor k tanci doplňuje: „Tento tanec byl oblíbeným tancem obuvníků, lidově „ševců“, snad proto, že je tak živý a bohatý v nápěvu i ve výkonech.“ (Svoboda, 1954: 120) Pro toto tvrzení však neuvádí žádný doklad.

Tance, jež se v Líšni údajně tančily, ale nezachovaly se k nim nápěvy ani popisy, jako je *břitva, ras, kalamajka*, nacházíme i v dalších sbírkách jiných oblastí, a to i s nápěvy, popisy nebo texty, které řemeslo napovídají. Autor uvádí jako řemeslnické tance i takové, které jinde řemeslné úkony neobsahují. Kromě šití bot v *ševcovské*, hrabání hráběmi a sázení semen v *zahradnické*, popisuje i nabírání malty, kladení cihel nebo házení malty na zeď v tanci *zednická* (jak bylo zmíněno výše).

Bohumil Kos a František Struska

Insruktážní brožura *Mužské lidové tance* (1953), jak ji označili samotní autoři Bohumil Kos⁸⁴ a František Struska, se věnuje pouze mužským tancům, které měly sloužit pro nácvik v armádě. V takových souborech byli především muži, a proto se publikace zabývá výlučně mužskými tanci na Moravě. Uvádíme takové, které obsahují nápodobu pracovních činností. Z pohledu pracovních tanců

⁸⁴ Bohumil Kos (*1923 - +1998), vysokoškolský pedagog – docent na FTVS UK, autor skript, učebnic a publikací o gymnastice, lidových tancích atd. (<http://www.databazeknih.cz>)

je zajímavý *Mlynářský*, z chlapeckých her na pastvě *Košíky*, *Máchání prádla*, *Válení sudů* a *Štípání buků*.

Mlynářský je valašský tanec, v kterém se znázorňuje klepání mlýna podupy nohou. Každý lichý chlapec postupně postupuje pomalými krůčky nohama do středu kruhu, zatímco je držen sudými chlapci za ruce. Vytvoří se tím otáčející hvězdice, ve které liší ve středu kruhu vyťukávají patami rychlý rytmus a znázorňují tím klapot mlýna. (Kos, Struska, 1953: 66 – 67) Tímto tancem se pro diváka vizuálně zprostředkovala práce mlýna, s různými variantami *mlynářských* v tomto duchu se setkáváme v mnoha dalších oblastech (též v Německu). Hry chlapců na pastvě byly oblíbeným a vděčným tématem, které lidové soubory rády ztvárňovaly (Valášek, ČSSPT, Ondráš, Síluk a další). Původním určením to však byla pouze kratochvíle chlapců pasoucích různý hospodářský dobytek. *Košíky* je hra, ve které se napodobuje způsob nošení košíků. Nosiči uchopí do každé ruky jednoho sedícího chlapce a za spojené ruce je zvednou ze země a nosí, při čemž vyvolává *košíky! košíky!* *Máchání prádla* nepopisuje přímo zmíněnou činnost, nicméně pohybem je opravdu napodoben způsob, kterým se prádlo máchá. U hry *válení sudů* autoři poznamenávají, že se chlapci otáčejí jako kulatina pod břemenem. *Štípání buků* nebo *stínání buka* je hrou na dřevorubce, jeden chlapec stojí a ostatní kolem něho v kruhu napodobují rány sekyrou, směrem k jeho kotníkům, jako když se poráží strom, nakonec stojící „podťat“ padá rovně k zemi (jako kmen). (Kos, Struska, 1953: 75 - 83)

Podobné napodobování pracovních pohybů v dětských hrách jsme již viděli výše u jiných autorů (Jelínková, Bartoš, Orlov).

V tomto období autoři publikací o lidové písni a tanci ještě měli štěstí na informátory přímo v terénu, kteří jim zpívali písně a předváděli tance. Jiní autoři naopak čerpali z takových knih o lidovém tanci materiál pro svou práci ve školství nebo tělovýchově. Období po druhé světové válce můžeme, vzhledem k těmto snahám, považovat za příznivé pro lidový tanec.

2. 6. 70. – 90. léta 20. století

V tomto období vycházely četné publikace, které se zaměřovaly hlavně na metodické návody k provedení tanců. Autoři dbali i na to, aby jejich knihy byly dobře použitelné v pedagogické praxi, a doplňovali popisy tanců dalšími komentáři, které jsou návodem k jejich provedení. Odrážela se v tom i činnost souborů lidových tanců.

Jedním z takových autorů byla stále i Zdena Jelínková, která vydala množství instruktivních knih. Z jejího obsáhlého díla jsme vybírali především takové publikace, ve kterých bylo možno nalézt poznámky o tancích s pracovními a napodobivými pohyby. Vedle publikací zmíněných v předchozí kapitole byla jednou z takových knih práce *Lidové tance z Vizovska*, kterou napsala společně se Zdenkou Baťovou. V této knize autorky zpracovaly tance jedné etnografické oblasti. Nacházíme v ní mnoho tanců, u kterých je poznámka, že znázorňovaly pracovní pohyby některého řemesla. Kniha obsahuje popisy provedení tanců, ale doplňující metodický komentář nikoli.

Autorky řadí tance s pracovními motivy mezi tance „figurální“⁸⁵, které tvoří na Vizovsku největší část repertoáru. Jsou většinou totožné nebo pouze obměnami figurálních tanců z Valašskokloboucka, o kterých vydali monografii Vetterl a Jelínková v roce 1960 (byla zmíněna v předešlé kapitole).

Z řemeslnických tanců tvoří osobitou variantu *ševcovský* z Jasenné a z Vizovic (druhý s písní *Švec, švec, zlámal kopyto*) a *opálkářská–tkalcovský* z Jasenné. Ostatní řemeslnické (*kovářský* a *řeznická*) jsou příbuzné nebo totožné s valašskoklobouckými. K tancům známým jen na Vizovsku a vyskytujícími se zcela ojediněle pouze v jedné lokalitě Vizovicka patří *hopaná, holán a švihák* (Neobuz), *konopě* (Rostů, rostů, rostů...), *čurů* (Lutonina, Jasenná), *špata* (tamtéž), *borověnka* (Ublo, Chrastešov), *rajdovička* (Ublo), *hopan, klokoč, kmínek, drap tam po ní* (všechny Ublo) a *cibuláři* z Prlova. Ostatní tance jsou běžně známé. (Jelínková, Baťová, 1984: 5)

⁸⁵ „figurální tance“ – sběratelé konce 19. století tímto pojmem označovali všechny tance, které postupovaly s otáčením po obvodu kruhu i takové, které s otáčením po kruhu nepostupovaly. Později byly tance bez postupu po kruhu etnochoreologicky řazeny do kategorie tzv. figurálních tanců. V 90. letech 20. století se pro rozlišení těchto dvou skupin tanců začala dávat přednost užívání termínů tance s volnou respektive pevnou vnitřní vazbou na hudební doprovod. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007)

Tanec *Ševcovská* (Bratřejov) zapsaly Jelínková a Hrabalová v březnu 1958, podle F. Imrýškové. Autorky popisují přesně pracovní pohyby ševce, aniž by bylo přímo uvedeno, že tento podtext byl jejich informátorkou stejně vnímán i v tanci. (Jelínková, Baťová, 1984: 19)

V tanci *Ševčovská* (Jasenná) v popisu opět nacházíme znázornění pohybů ševce. Znovu se opakují tance *Řeznická* a *Ševcovský*, tentokrát z obce Lutonina, drobné rozdíly jsou jen v textu písně nebo v pořadí tančených figur. (Jelínková, Baťová, 1984: 25)

Štyrkročka (Pozděchov) je tanec, v němž najdeme pouze úsměvný text o ševci. Tanečně se nepodobá jiným tancům švec, ve kterých se šití bot předvádí. (Jelínková, Baťová, 1984: 76)

Tkalcovská (Jasenná) má téměř stejný popis jako *Tkalcovská* z Barděkova, text písně se liší pouze v názvu města *Dyž jsem slůžil v Jasenné*, dále je stejný.

Tkalcovská (Bratřejov) dle popisu neobsahuje pracovní pohyby jako u jiných tkalcovských, ale v textu se zpívá o způsobu výroby plátna: *Slůžila jsem u tkalce, není tomu dávno, já sem se naučila, jak sa dělá plátno. Jedna noha natáhne a druhá sa krčí, osnova sa roztáhne, člunek sa tam strčí.* (Jelínková, Baťová, 1984: 20)

Kalcovská (Pozděchov) má stejný text jako v jiných vsích, první sloka *Slůžila jsem u takalca, není tomu dávno, já sem sa tam učila, jak sa dělá plátno.* Ve 2. sloce je v textu písně popisován pracovní postup *Jednu nohu natáhne, druhá noha skrčí, osnova se roztáhne, člunek sa tam strčí.* Ve 3. sloce je pracovní postup spojen s tancem *A není tak žádnému, jako tomu kalci, člunek sa mu otáčá, osnova je v tanci.* Tanečně jde o kolový tanec, ve kterém se tančí polka a ve druhé půli tance „švihák“ (houpavý obkročák). Pracovní pohyby nejsou v tanci popisovány, pouze v textu je zmíněn postup tkaní a práce tkalců. (Jelínková, Baťová, 1984: 74)

V tanci *Cechovní* (Cigánský, Jasenná) se na začátku tančila polka a ve druhé části si muž kleknul na pravé koleno a „koval“. V poznámce je doporučení ke srovnáním s tancem *cigánský, kovářský*. Název tance zřejmě přenáší pojem cechu na konkrétní řemeslo.

V mužské taneční hře *Metlářská* (Jasenná) se muži postaví do zástupu, každý uchopí předcházejícího oběma rukama za opasek nebo jej drží oběma rukama na bocích nebo kolem pasu. První v zástupu drží v rukou proutěné koště.

Metlářská I. je tanec rovněž používající rekvizitu. Tančí se na stejný nápěv, jenže tance se účastní i dívky, první v zástupu drží v rukou metlu. O tanci *Metlářská II.* píše autorky, že se tančí stejně jako *pastýřská* v Jasenné, ale prostřední tanečník má v rukou místo hole metlu. Tanec zapsala Jelínková v roce 1958 podle A. Křížové (Jelínková, Baťová, 1984: 63) Tyto tance používají rekvizitu, což není příliš časté, podobných tanců ve sbírkách nenacházíme mnoho (*slámkový, šindelový, cepy, palicový*).

Tanec s rekvizitou charakterizující určité řemeslo nebo profesi nacházíme již u cechovních tanců, o kterých podal zprávu například Čeněk Zíbrt v knize *Jak se kdy v Čechách tancovalo* nebo Franz Magnus Böhme v *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, o nichž jsme se zmínili v předešlých kapitolách.

Podobným příkladem tance s rekvizitou je *pastýřská (palicový, Jasenná)*. Je to taneční hra, při které hráli muzikanti „nějaký kúsek“ (valčík nebo obyčejně polku). Páry tančily po kruhu, uprostřed tančil pastýř s palicí v ruce. Jakmile udeřil palicí o zem, páry se střídaly. Chlapci si v ten moment měli získat („ukrást“) jinou tanečnici a pastýř se snažil některou tanečnici získat, aby s ní mohl pokračovat v tanci a jiný chlapec bez tanečnice zvedl hůl a tančil s holí, jsa nyní pastýřem. Tanec nenabízí pracovní pohyby, pouze užívá rekvizitu pastýřů. (Jelínková, Baťová, 1984: 33)

Řeznická (Jasenná) s textem *My, řezníci, řemesníci* obsahuje v popisu tance zmínku o plácání vzájemně do dlaní, snad jakoby platili nebo stvrzovali smluvený obchod, dále pak vzájemné tleskání do svých a partnerových dlaní. (Jelínková, Baťová, 1984: 36)

Popis tance *Valach (Zahradnická, Jasenná)* nenaznačuje žádnou pracovní činnost. Text se shoduje s tancem *zahradníček, zahradnická* v mnoha krajích a známým textem *Když jsem jel do Prahy* atd. Rozdíly v textu jsou dány pouze nářečím jednotlivých oblastí.

Dráteníček (z Jasenné) se tančí na píseň *Já su malý dráteníček*. Jako obvykle se tančí nejprve polka, pak následuje klek na koleno a údery pěstí na pěst (2x), zamotání a roztažení rukou. Popis „ševcování“ u tohoto tance je zvláštní, neboť v textu se zpívá o drátování hrnců. Stejný mimotaneční pohyb má jen jiný pracovní důvod, tím je utahování drátů při drátování hrnců. (Jelínková, Baťová, 1984:47)

Tanec *Krejčovský (Lhotsko)* doprovází text písně *Když jsem já ty gatě stříhal, dycky sem si přeměřoval. Tutu, tady, Tu tu tu, tuto bude na latu*. Původně se

tanec tančil v rozptylu po prostoru a při cvalu se pobíhalo sem a tam, jako když se stříhá plátno, jak říkají autorky. Nyní se tančí po kruhu s cvałem vpřed a vzad. (Jelínková, Baťová, 1984: 51)

Kovářská (Lutonina) se tančí na známý nápěv s textem *Cigáne, cigáne, ukovej mně grumle*. V první polovině písni se tančí polka. Ve druhé polovině chlapec v kleku na koleně, tluče střídavě pravou a levou pěstí na pokrčené koleno. Pěst se vždy po úderu obloukem zevnitř odmrští a připraví opět k dalšímu úderu. Dívka stojí před klečícím chlapcem a mává sukněmi stranou, na každou dobu taktu rovněž jeden pohyb. (Jelínková, Baťová, 1984: 62) Znázornění práce kováře se objevuje v tancích s názvem *kovářský* (pohyby naznačující kování), ale i *dymák* (dmýchání děvčat zástěrou do ohně).

V tanci *Mlynářský* (*Minářský*, Lutonina) osm mužů točí vázaný kruh čelem dovnitř, při trylku muziky v době 8. – 16. taktu se každý sudý muž pustí do svisu ležmo a tluče patami o zem, pomáhají tím v otáčení kola, liší tanečníci otáčejí kolem. Dobří tanečníci při roztáčení kola z počátku mění směr otáčení. (Jelínková, Baťová, 1984: 64) Tento tanec připomíná práci mlýna či mlýnského kola.

Zvláštní název má tanec *Špata* (Lutonina), u kterého se v popisu říká, že v místě, kde se v pohybu nohou objevuje „řezanka“, také sepjaté překřížené ruce jakoby „řežou“. (Jelínková, Baťová, 1984: 25)

Stejně tak v tancích s názvem *cibuláři* jsou písni většinou o prodeji cibule, jízdě cibulářů na trh a podobně. Známý tanec *kalamajka* (Pozděchov), který nacházíme v různých oblastech a zapsán byl mnoha sběrateli, má většinou text ve kterém se zpívá o kominíku nebo kožešníkovi. Úsměvné texty na téma řemeslníků a řemesel nacházíme v písňových textech mnohých tanců. (Jelínková, Baťová, 1984: 76)⁸⁶

Další tance sbírky autorek Jelínkové a Baťové jsou uvedenými variantami stejných tanců z jiné vsi vizovické oblasti a rozdíly mezi nimi jsou pouze v drobných detailech.

⁸⁶ Bibliografická příloha Národopisné revue č. 3 obsahuje soupis literatury autorky Zdeny Jelínkové.

Hanah Laudová

V daném období se stále více rozvíjela odborná etnochoreologická reflexe tradičního tance. V této sféře se uplatnila především znovu Zdena Jelínková a Hanah Laudová. Obě autorky mají zpracovávánu bibliografii a z tohoto přehledu jsou patrné texty, které se vztahují k tématu pracovních/řemeslnických tanců.

Hannah Laudová⁸⁷ (její soupis literatury obsahuje bibliografická příloha Národopisné revue č. 15) se ve své publikaci *Prameny lidových tradic Čech* zabývá chápáním regionů z dnešního pohledu ve srovnání s dřívějším rozdělením Čech. Způsob obživy v některých oblastech podle ní určoval i složení společnosti, způsob zábavy a následně i obsah písní a způsob tance.

Ve své práci se zabývá i tím, že regionalismus, jako výraz příslušnosti k určité oblasti, se řídil zcela jinými pravidly, než jak jsou leckdy chápány zapřísáhlými zastánci regionálních zvláštností lidové kultury v Čechách. Odlišnost lidové kultury se v našich zemích původně týkala velkých oblastí. Rozhodně by tedy bylo dost problematické chtít určovat osobitost lidové kultury třeba v souvislosti s kmenovým původem osídlení Čech. Více či méně osobitý charakter spočíval hlavně na určitých výrobních prostředcích, které byly k dispozici.

Největší rozrůznění způsobu života, jak tvrdí Laudová přinesl rozvoj průmyslu a specializace výroby, která se často stala i jakýmsi podkladem pro sociální reprezentaci určitých vrstev obyvatelstva, například v řemeslech a v domácí výrobě. Je ovšem nutné pečlivě uvážit, o kterou dobu a o jaké faktory přitom šlo. Jistě existovaly třeba určité zóny koncentrovaného rybníkářství, jehož tradice se například v jižních Čechách odrazily hlavně v textové stránce písní. Lidovou tradicí středních Čech zase ovlivňoval intenzivní chov ovcí, který byl součástí feudálního hospodářství. (Laudová, 1986: 8) Texty autorky jsou ovlivněny dobovou interpretací vztahu mezi životními podmínkami, způsobem života, materiální a duchovní kulturou.

Podle autorky není zcela jednoznačné, proč se v některých oblastech vyskytují určité druhy tance hojně a jinde nikoliv. Některé tance lze s jistotou zařadit a odůvodnit, proč se v dané oblasti vyskytují, jiné ne. Dodnes se také nepodařilo definitivně určit prioritu lokálního výskytu tanců s proměnlivým taktem a podobně tomu je i v případě řemeslnických tanců, o nichž máme první

⁸⁷ Hanah Laudová roz. Daňková (*6. 1. 1921 Libštát u Semil - +28. 10. 2005 Praha), etnochoreoložka, vědecká pracovnice, podílela se na budování základů oboru taneční folkloristiky. (Brouček, ed. Lidová kultura 2007: 135)

zprávy jak z Domažlicka, tak z Boleslavska. Výskyt některých forem a typů tanců v určitých oblastech Čech je spíše spojen s různými důvody začlenění do místního repertoáru a s vlivem dobových proudů. (Laudová, 1986: 9)

Většina autorů se snažila nějakým způsobem kategorizovat nasbíraný materiál. Každá doba s sebou nesla určitý vliv, nějaký důvod, proč byly písně a tance rozděleny daným způsobem. Již tvůrci našich hlavních sbírek písní a tanců často dělili žánrově materiál podle různých hledisek životních situací lidu, která usnadňovala orientaci. Samozřejmě je k tomu v obrozenském období vedly také jiné požadavky, ale toto uspořádání nám je mnohdy prospěšné. Dokonce i v tak subjektivně řazených sbírkách, jako je sbírka Krolmusova. Dají se z ní vyčlenit náměty jako je vztah mládenců k pannám, dárky od milého milé a od milé milému, při vzájemné pomoci v práci nebo při výzvách k tanci. Rovněž velké možnosti skýtá také rámec a bohatý materiál řemeslnických tanců a specializovaných povolání. (Laudová, 1986: 22)

Autoři výchovně vzdělávacích publikací

Jedním z dalších autorů, kteří se zabývali sběrem a zápisem tanečního materiálu, ale i analýzou a výukou tanců byl František Bonuš⁸⁸. Vydával metodické materiály, učební texty, články v odborných časopisech a mnohé knihy s cíleným zaměřením například na jednu oblast jako *Lidové tance na Lašsku*, *Lidové písně pražského kraje*; na dětský věk *Dítě a tanec*; jeden taneční projev *Zbojnické písně a tance*, nebo jedno období *Společenské tance z doby národního obrození*. Z nabídky odborných publikací tohoto autora jsme vybrali jen některé, pro naše téma zajímavé. Mnohé Bonušovy publikace byly výběrem tanců jiných autorů, se kterými dále pracoval metodicky nebo tematicky, jako byly například *České tance* Josefa Vycpálka, spolupracoval rovněž s jinými autory na mnoha publikacích.

Jednou z jeho monotematických publikací je kniha z roku 1976 *Dělnický tanec*, mapující dělnické prostředí pražské, ale i jiných měst a oblastí, především pak z prostředí hornického, tkalcovského, řepařského nebo „fabrického“.

Po historické stránce zařazuje autor městsko-folklórní styl do druhé poloviny 19. a počátku 20. století. Tento druh lidového tance vznikl na okraji oficiálních

⁸⁸ František Bonuš (3. 12. 1919 České Budějovice – 16. 4. 1999 Praha), taneční pedagog, sběratel lidových tanců. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 30)

společenských tanců a jeho pohybový charakter vznikal z lidových tanců, z proudu tanců obrozeneckých a rovněž čerpal i z taneční nabídky kabaretů, singšpílů, operet, šantánů a tingl-tanglů, jak uvádí autor. Vysoký podíl vlivu měla i dechová hudba, „dechovka“ a její „šlapákový“, pochodový styl, ale i další nové hudební žánry a styly. Po hudební stránce nelze opomenout ani širokou skupinu písní jednak tanečních, ale i netanečních poloměstského a městského charakteru, kterými byly například kramářské písně, a v neposlední řadě i písně z prostředí dělnického. (Bonuš, 1976)

Autor se ve své publikaci nezabýval tanci dělnických vrstev obyvatelstva ani jejich rozborem po stránce folklorní. Publikace je vytvořena jako návod na choreografii dělnického tance, jež měla být použitelná pro nácvik v některém lidovém souboru a je poplatná době, v níž byla vydána. Tato publikace podporuje dojem, že tance s pohybovou nápodobou práce vznikaly také uměle.

Rozsáhlá edice Františka Bonuše *Dítě a tanec* vycházela v letech 1971–1976 v několika dílech (I.–IX.). Tato edice byla určena především tanečním pedagogům jako přehledný materiál obsahující lidové tance pro různé věkové kategorie žáků. Uvedené tance jsou převážně vybrány ze sbírek českých a moravských autorů, o nichž byla v textu již zmínka. Bonuš s tanečními popisy pracoval směrem metodickým, aby usnadnil pedagogům výuku a nácvik jmenovaných tanců.

Bohumil Kos v roce 1976 vydal knihu *Lidové tance ve školní tělesné výchově* jako didaktický materiál pro učitele tělesné výchovy na základních školách. Autor v ní vybral tance ze sbírek Františka Bonuše, Zdeny Jelínkové, Hany Livorové, Karla Plicky, Josefa Vycpálka, Cyrila Zálešáka i dalších. Jeho kniha není sbírkou, ale metodickým materiálem, který je i v dnešní době dobře použitelný pro základní výuku lidových tanců. U některých popisů tanců autor doplňuje způsob provedení, popisuje taneční kroky, které v původních sbírkách mnohdy popsány nejsou a nejasné či sporné popisy dotváří dle svých pedagogických zkušeností. Velkou většinu českých tanců přejímal právě od Josefa Vycpálka, s jehož textem pracoval tak, aby byl pro dnešní pedagogy srozumitelný a v praxi využitelný. Popisy tanců ve sbírce Josefa Vycpálka jsou pro nezkušeného pedagoga (lidových tanců) obtížně rekonstruovatelné, je v nich mnoho starších tvarů slov, které se již v taneční metodice nepoužívají (např. chytanou se v podramení, obkročákový otoč, tělo pěkně vybočíte). V některých případech lze popis tance vysvětlit několika způsoby a již není možné s určitostí

řící, který z nich je ten správný. Edice Bohumila Kose zpřístupňuje tento materiál ve srozumitelné formě dnešním začínajícím pedagogům, je třeba mít na zřeteli určení cílové skupiny uživatelů a přičíst fakt, že popisy tanců jsou mnohdy autorovou interpretací.

Bohumil Kos píše o významu lidových tanců v tělesné výchově a zdůrazňuje, že pro obě jmenované disciplíny je společný pohyb a v případě tance jde navíc o emocionální projev. Nabádá k zařazování tanců do výuky tělesné výchovy z mnoha důvodů – výchovných, sociálních, fyziologických, estetických i pohybové kvality.

Podobnou knihou jsou *Lidové tance* Františka Drdáckého (1983), který v úvodu píše: „Lidové tance v době svého vzniku byly převážně jedinými tanci u lidových muzik. Lidé jimi vyjadřovali radost všude tam, kde se radovali a bavili, a to i v dobách útisku.“ (Drdácký, 1983: 5) V tanečním projevu jde o víc, než jen o dobrou náladu, radost a veselí a jak autor uvádí, tancem lze postihnout a vyjádřit složitější citové vztahy a proměny, myšlenky a lidské činy. Lidové tance vycházejí z přirozených pohybů jako je chůze, běh, skoky, obraty, podupy, tleskání a další přirozené pohyby. Lidové tance, jak autor dále uvádí, je možné využívat k dalšímu zpracování, tvarově, prostorově, rytmicky a dynamicky tance stylizovat pro další zamýšlené vyjádření. Autor čerpal konkrétní tance především ze sbírek Vycpálka, Bonuše, Seidla a Špičáka, navrhuje vhodná spojení tanců do tanečních pásem, dále s tímto tanečním materiálem však nepracuje.

Metodické popisy k tancům jsou v těchto publikacích často novými dodatky k původním zápisům tanců. Mnohdy jsou to umělé výtvořiny novodobých autorů, převážně k tancům jejichž původní popis je sporadický, a proto je jejich pravdivost mnohdy diskutabilní.

V období konce 20. století vycházelo mnoho podobných knih, didaktických materiálů, metodických listů a podobně. Bylo snahou autorů zprostředkovat lidové tance učitelům různých typů škol, souborům lidových tanců, cvičitelům Sokola, ale i širší veřejnosti. Čtení a rekonstrukce tanečních popisů z původních sbírek nebyla pro mnohé jednoduchá, často byly i obtížně dostupné, a tak tyto nové publikace zprostředkovaly žádané informace z takových materiálů.

Většina autorů popisovala tance s metodicky rozšířenými poznámkami, které umožňovaly jednodušší práci s materiálem. V případě tanců s pracovní tematikou přidávali různé podtexty pro vysvětlení charakteru gest a pohybů. Najdeme tedy v popisech poznámky „jako když švec natahuje kůži“, „zástěrou máchá jako když

se dýmá do ohně“, „plácají si vzájemně do dlaní, jako když se stvrzuje úspěšný obchod“ a podobně. V původních sbírkách v popisech však takové poznámky většinou nenajdeme, jen v případě tance švec jsou téměř vždy.

Pro příklad uvádíme *mlynářský* (Kos, Struska, 1953: 66 – 67), valašský tanec, ve kterém se znázorňuje klepání mlýna podupy nohou.

Popis: tanečníci jdou v kruhu ve směru hodinových ručiček, na každý takt čtyři kroky. V pátém taktu postupují, liší pomalými krůčky do středu kruhu a vyťukávají rytmus, znázorňujíce klapot mlýna. To provádějí tak dlouho, pokud jim síly stačí. Sudí nosiči zatím zrychlí rychlost otáčení tím, že přejdou do klusu. Potom liší naráz přejdou malými krůčky do původního postavení.

Srovnejme s *mlynářským* (Bonuš, 1996: 129), ke kterému jsou rozšiřující poznámky.

Popis: 1. – 8. rázná chůze
9. – 16. kroky cvalové bočné, „roztáčení mlýnského kola“
17. – 22. „klapání mlýnského kola“: všichni druzí přejdou do visu ležmo před rukama, dají nohy k sobě a rychle ťukají patami o zem.

Ve 22. taktu druzí vyskočí do stoje, kolo se zastaví a tanec pokračuje od začátku s tím rozdílem, že v taktech 17. – 22. Do visu přejdou všichni první.

Poznámka autora: *mlynáře* tančili chlapci nebo i dospělí muži. Je v něm jednoduchými prostředky zobrazeno roztáčení, točení a klapání mlýnského kola.

Zora Soukupová⁸⁹

Byla editorkou publikace *Jihočeské tance*, kterou zpracovala a doplnila s použitím prvního vydání uspořádaného Richardem Kubešem (který vydal Ústřední dům lidové tvořivosti v roce 1957), nové vydání Soukupové vyšlo v Krajském kulturním středisku České Budějovice v roce 1997.

Autorka v úvodu popisuje, jakým způsobem s texty pracovala, doplňovala je a upravovala. V případě, že se původní popis neshodoval se skutečným originálem zaznamenaným podle informátorů (o dostupnosti originálu autorka nepíše), editorka jej změnila nebo opravila.

⁸⁹ Zora Soukupová, roz. Kořánová (16. 11. 1922 Berehovo, Zakarpatská Ukrajina – 15. 3. 1981 České Budějovice), zpěvačka, folkloristka, etnografka, restaurátorka. Mimo jiné působila jako zpěvačka v Československém státním souboru písní a tanců (1957 – 1981), pracovala jako metodička a odborná pracovnice v Českých Budějovicích, výrazně spolupracovala na folklorním hnutí, věnovala se národopisným, sběratelským a muzejním aktivitám. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 205)

U příležitosti I. Jihočeských slavností písní a tanců ve Strakonících v roce 1955, byly nafilmovány jihočeské tance, s názvem *Klenotnice*, pracovníky Ústředního domu lidové tvořivosti v Praze a Krajského domu osvěty v Českých Budějovicích⁹⁰. Tyto tance byly zrevidovány a do edice rovněž přidány. Byly změněny a doplněny anotace, týkající se informátorů a sběratelů, nově byla mezi nimi uvedena Věra Puková z Tábora (interpretovala tance podle vlastních zápisů), která spolupracovala s Josefem Vycpálkem (její strýc).

Dalšími informátory, od kterých jsou v publikaci uvedeny, zápisy tanců, byli Regina Husová, Ludmila Danešnová. Podle Soukupové je možné, že některé tance Husové nejsou přesnými zápisy z terénu, že je zapisovala a možná poněkud upravila podle své fantazie.

Lidový muzikant, sběratel a pamětník Karel Kukla ze Zálší na Blatech, vedoucí národopisné skupiny od roku 1945, pomohl Soukupové nově zachytit repertoár místních tanců, jednak podle svých pamětí a také podle nácviků některých národopisných skupin.

Doudlebské tance obsažené v knize pocházejí ze sběru Marie Bočkové z Dvorce u Borovan, revidovány byly i nafilmované tance sběratelky Anny Skálové a tance Anny Seifové z Českých Budějovic (narozena 1881 v Radosticích u Borovan).

Nově zařazeny byly tance pamětníka Jana Bouchala z Lišova a Josefa Jelínka.

Na tomto novém vydání *Jihočeských tanců* pracovali kromě editorky Zory Soukupové další národopisní odborníci Věnceslava Prokešová a Josef Režný.

Jak editorka uvádí, do sbírky byly zařazeny i staré zápisy jihočeských tanců z publikací Čeňka Holase *České národní tance*, Josefa Vycpálka *České tance* a Jana Seeháka *Doudlebské písně a tance*, které jsou dnes již těžko dostupné, jak tvrdí Soukupová.

Cílem edice bylo shrnout jihočeský taneční folklor do jedné publikace, v níž jsou tance roděleny podle základních typů a pohybového charakteru:

I. Jihočeská kola a kolečka

II. Tance kolové

III. Tance figurální A) Tance figurální 1. Figurované tance párové, 2. Směsky, 3. Špacírky, 4. Tance přísunného a cvalového charakteru, 5. Šotyše, 6. Řezanky, 7.

⁹⁰ Uložen je nyní v archivu Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSA v Praze

Tance poskočného charakteru, 8. Tance napodobivé, s potlesky, 9. Složitější tance figurální. B) Trojicové tance figurální.

IV. Taneční hry

Tato rozsáhlá edice se zabývá všemi typy tanců, které se na jihu Čech objevují. Především jsou to tance „do kolečka“, v publikaci však najdeme i další tance kolového typu jako jsou směsky (mateníky), taneční hry a tance „figurální“.

Ve skupině tanců napodobivých editorka uvádí několik temperamentních, pohybově náročnějších tanců, jejichž charakteristickým prvkem jsou potlesky nebo jiné pohyby paží. Některé z nich napodobují pracovní pohyby určitého řemesla, jak Soukupová uvádí: „Tyto tance ‚řemeslnické‘, ať již pocházely skutečně z vrstev řemeslnických nebo byly přátelskou satirou na různá odvětví řemesel – kováře, ševce, tkalce, krejčí, tesaře, bednáře, řezníky, kominíky a jiné, se v Jižních Čechách dochovaly vedle určitých náznaků např. v tancích *manšestr* a *řezanka* jen v menším množství. Mnoho dokladů a zápisů z jiných oblastí, zejména z vých. a sever. Čech a celé Moravy, svědčí o velké oblibě řemeslnických tanců.“ (Soukupová, 1997: 93)

Taneční hry byly součástí tanečních zábav, při kterých se mládež bujně rozdováděla a mohla plně využít veselých situací, honiček i komických produkcí. (Soukupová, 1997: 161) Jak dále Soukupová uvádí, ve městech, a zvláště ve většině provinciálních jihočeských měst 18. a 19. století, se prolínalo venkovské a městské prostředí. Nositeli folklorních tradic byli především obyvatelé vesnic, rolníci, dělníci, řemeslníci, živnostníci, ale i některé další vrstvy městského obyvatelstva. (Soukupová, 1997:201)

Několik tanců s napodobivými pracovními pohyby, které jsou v edici uvedeny, dobře poslouží pro srovnání tohoto tanečního materiálu s dalšími příklady uvedenými v jiných publikacích. Některé si pro ilustraci uvedeme již na tomto místě: *břitva*, *rejdovačka*, *rejdovák a rejdovačka*, *řezník*, *sedlák*, *furiant*, několik typů *řezanky*, *ševcovská*, *kovářka* a *kominík*. Uvedené tance byly většinou zapsány od informátorů, kteří se narodili na konci 19. století, a tak mohou být dobrým srovnávacím materiálem.

Ke konci 20. století vycházela řada různých metodických materiálů pro výuku lidových tanců. Publikace měly sloužit především pro souborovou činnost, ale i jako materiál k šíření a udržení folkloru. Autoři již většinou nenacházeli pamětníky původní lidové kultury, a tak jde většinou o edice a hlavně kompilace z již existujících publikací (mnohdy však chybí v publikaci seznam literatury, ze

keré by byly použité zdroje zřetelné⁹¹). Tyto edice měly různé zaměření na cílovou skupinu. Pro dětské soubory, kroužky při domech dětí a mládeže i taneční obory ZUŠ vycházely publikace určené pro dětský věk.

Libuše Hynková uspořádala *Výběr lidových tanců* (Komenium Praha, 1985), mezi nimiž najdeme i tance *rejdivák a rejdivačka, pletla jsem* a několik dalších. Autorka Eva Kulhánková vydala pro děti několik knih: *Hry, říkadla a písně* (Praha: Pražské centrum vzdělávání pedagogických pracovníků, Pedagogická tvořivost; 1992), *Taneční hry s písničkami* (2006), *Hudebně pohybová výchova* (2007), *Zvířátka ve hře, písně a tanci* (2011), *Řemesla ve hře, písně a tanci* (2009), *Písničky a říkadla s tancem* (2006).

Jiřina Rákosníková navíc opatřila své publikace *Hrajeme si u maminky* (s CD skupiny *Hradišťan* 2005), *Viju, viju věneček* (2011) se zvukovými CD nosiči, což je výhodné v případě, že není možné pracovat při nácviku tanců přímo s hudebníky.

Některé tisky vyšly pro potřeby místních organizací a souborů a vydávala je kulturní střediska daného města nebo kraje. V tomto směru aktivní bylo Krajské středisko lidového umění ve Strážnici (Bimková, Seehák: *Tance z Kyjovska*, 1970) nebo Okresní kulturní středisko v Opavě (Podešvová: *Lidové tance na Opavsku*. 1980, Podešvová: *Lidové tance na Opavsku. Seš. 2.* 1980); tyto publikace byly často neprodejně.

Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze vydával řadu tematických publikací, věnovaných jednomu tanci – *Furiant, Rejdivák a Rejdivačka, Nýřanské lendlery, Trnaveček, Výběr snadných lidových tanců*, od různých autorů (Rejšek, Bonuš, Jelínková, Livorová, Bláhová) apod. Pražský Ústřední kulturní dům železničářů v roce 1981 vydal *Zatancujme si!: Výběr lidových tanců z Čech a Moravy; Náš tatíček ševcuje, řemeslo v českých lidových tancích* (1993) Radomila Rejška.

Na tomto místě bychom neměli opomenout jmenovat rozsáhlý soubor, který vydal Ústav lidové kultury ve Strážnici pod názvem *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska* v podobě souboru videokazet (později převedených i na DVD) s doprovodnými texty.

Záměrem videoprogramu bylo vytvořit komplexní a spolehlivý pramen poznání regionálních typů a stylů tanců, jak je dodnes dochovali poslední nositelé

⁹¹ Poznámka autorky

lidových tanečních tradic a sobory lidových tanců. Dílo je určeno jak k odbornému studiu, tak pro vzdělávání tvůrců a interpretů ve všech typech folklorních kolektivů, výuce na pedagogických a uměleckých školách a jako esteticko-výchovná pomůcka pro střední a základní školy. Videokazety jsou doplněny skripty s notovým materiálem, popisy tanců, studií o nich a cizojazyčnými resumé.⁹² V této edici bylo možné nalézt tance s pracovními motivy, které se vyskytují v jednotlivých etnografických oblastech naší republiky, a pak s nimi dále pracovat. Díky bohatému poznámkovému aparátu a seznamu literatury bylo možné směřovat další pátrání po těchto tancích směrem k původním sbírkám, protože ani do takto rozsáhlé edice (čtrnáct videokazet s texty) nebylo ovšem možné zahrnout vše z bohaté nabídky jednotlivých regionů naší republiky.

Publikací pro práci v oboru lidový tanec v období konce 20. století vycházela řada, měly různé zaměření i kvalitu zpracování, byly často snadno dostupnou literaturou pro ty, kteří se zabývali lidovým tancem. V těchto knížkách jsme také hledali stopy po tancích s pracovními motivy. Tyto tance se v nich vyskytují, vzhledem k přebírání popisů od dřívějších autorů však mnohé vedou po časové linii zpět k původním sbírkám lidových tanců. V některých z nich je v popisech tanců přidán rozšiřující popis pohybů právě u tanců s pracovními motivy. Například u tanců s řezankou je často poznámka „jako kdyby řezali“, různé tance typu ševcovského mají v popisech vyjmenovánu práci ševce, „jako když namotává dratev, vytahuje kůži, zatlouká floky“ apod. Tance s tématem mlýna, u něž pohyb připomíná otáčení mlýnského kola, najdeme poznámku „jako když se mlýn otáčí“. Takové připodobnění k pracovní činnosti mělo za úkol lépe pochopit, a pak provést daný pohyb.

⁹² <http://www.nulk.cz/Informace>.

3. Srovnávací studie

3. 1. Tanec a zmínky o práci a pracovních pohybech

Z hlediska pracovních motivů můžeme písňový a taneční materiál rozdělit přibližně do tří skupin⁹³:

V první jsou písně a tance, které mají ve svém názvu téma práce, pracovního nástroje nebo řemesla jako je *břitva, ruchadlo, vrták, pasáček, zahradník*, avšak v písni, ani tanci se nic se vztahem k dané práci, úkonům, řemeslu neobjevuje.

Druhou skupinu tvoří písně a tance, které v textu popisují nějakou pracovní činnost, jako například v tanci *orání*, způsob řemeslné práce v tanci *kovářský* nebo se humorně práce či řemesla dotýkají jako tanec *Sedlák oře hrachoviště*. V pohybovém projevu se však žádná nápodoba neobjevuje.

Třetí skupinou jsou tance, ve kterých se objevují podle popisu napodobivé pracovní pohyby (*švec, čížeček*), tancem se (choreografií) znázorňuje například chod mlýna, pletení a podobně, nebo pohyb nějaký pracovní úkon připomíná. Případně jde o tance určené k posílení pracovního výsledku a úspěchu pracovní činnosti, mezi které patří mnohdy obřadní tance předváděné při slavnostech jako dožínky, vinobraní nebo konopická.

Ve sbírkách i dalších publikacích najdeme písně a tance stejného názvu, avšak u jednoho má s prací souvislost jen název, u druhého text písně, další obsahuje i pracovní taneční pohyb. Pokusíme se v dalším textu, ve srovnávací studii, některé varianty těchto tanců postavit vedle sebe, abychom viděli, jakým způsobem je pracovní téma v písních a tancích obsaženo a jak je tanec zachycen v materiálech z různých období.

Písně a tance s názvem práce, pracovního nástroje, řemesla.

Pro ilustraci je uveden jen malý vzorek tanců ze starších sběrů: TRAXLER, Jiří. *Písně krátké Jana Jeníka rytíře z Bratřic*, 1999; HOLAS, Čeněk, ed. *České národní písně a tance*, 1908–10; VYCPÁLEK, Josef. *České tance: 145 (s varianty 185) čes. lid. tanců které zejména na Rychnovsku, Choceradsku i Tábořsku sebral a zevrubně popsal*, 1921; STAVĚLOVÁ, Daniela. *Lidové tance v guberniálním sběru*

⁹³ Zkratky: JB – Jeník z Bratřic; JV – Josef Vycpálek; ČH – Čeněk Holas; DS – Daniela Stavělová

z roku 1819, 1996. V širší srovnávací studii jsou uvedeny především tance, u kterých existují pohybové popisy a je tedy možné je z tohoto hlediska porovnat.

ČH – I/206 – *Já jsem, já jsem, kováříček jsem. Kladívko mám za pasem, žádný neví, odkud jsem.*

ČH - I/209 – *Letos je dobrý rok na řemeslníky, na krejčí, na ševce, na soukeníky.*

ČH - II/142 – *Břitva*, kolový tanec s dvojím poskokem na téže noze; *Furiant*.

ČH - II/145-146 – *Rejdovák*

ČH - II/147 – *Vrták*

ČH - V/202 – 207 – *Vrták*

JV/23 – *Řepa: Vemte domů řepu*

JV/33 – *Votava (bez textu)*

JV/42 – *Rejdovák – Letěla husička, letěla z vysoka*

JV/43 – *Rejdovačka – Lepší je ta rejdovačka; několik dalších písní – bez textu – Tuhle máš, má panenko, tuhle máš groš,*

JV/57–*Tesař – Sem já tesaříček sem*

JV/59–*Řezanka*

JV/67 – *Struhadlo*

JV/ 145 – *Šenkýřka*

JV/154 – *Kopáč*

JV/155 – *Trdlice*

JV/164 – *Vrták – Hop holka, slíkej kabát, slíkej kabát, dáme si vrták zahrát, vrták zahrát.*

JV/174 – *Trakař*

DS/16–17 – *selskej minet (Kunz)*

DS/42–43 – *furiant, sedlák (Kunz, Kolovrat. rukopis, Rittersberkova sbírka – sedlák je uveden jako tanec s proměnlivým taktem, Marklova edice)*

Písně a tance s textem popisujícím pracovní úkon; humorně se dotýkají řemesla.

JB – I/104 – *A já tě, Kačenko, nechci, chodějí za tebou ševci. Chodějí za tebou půdou, smrdějí ševcovskou smůlou; a já tě, Kačenko, nechci, chodějí za tebou ševci.*

JB – I/203 – *Já nechci kováře, on jest černý tváře, já nechci kováře, on jest černý – já raději zedníka, sem hezky veliká, budu mu podávat na lešení.*

JB – I/548 – *Plzeňský kováři, copak tobě schází? Nic, nic, dokonce nic! Co by mně scházelo, mám vocel, železo; nic, nic, dokonce nic.*

JB – I/570 – *Já jsem malý kominiček, moc poctivý řemesníček, ráno vstanu, posnídám a do práce pospíchám, ráno vstanu, posnídám a do práce pospíchám.*

JB –II/57 – *Když jsem jel do Prahy pro hrách, pro hrách, upad mně na cestě valach, valach; kdybych mu byl dával voves, voves, moh jsem mít valacha podnes, podnes.*

JB – II/478 – *Šel sedlák s sedlačkou n aposvícení, sedlačka upadla – sedláček na ni. Sedlačka pláče a sedlák skáče, že bude za rok mít malý sedláče.*

JB – II – několik různých textů k tanci *vrták, rejdovák* a *rejdovačka*, které známe z dalších sbírek (Holas, Vycpálek)

JB – II/573 – *Ó můj zlatý kominičku, pod' se mnou do pokojíčku! Já ti tam něco povím, abys mně vymet komín!*

ČH – I/185 – *Rejdovák: Učte se, děvčátka, učte se rejdovat, až bude muzika, budete tancovat.* V popisu: Ona rejduje nazad; on vpřed za ní. Při dohře rejdují chytíce se obyčejným tanečním držením.

ČH – I/186 – *Rejdovačka: Zahrajte mně rejdováka, rejdovačku nechci, protože ji tancovali usmolení ševci.* V popisu: Obyčejné taneční držení a tanec do kola; Po slově „ševci“ tanečník pustil tanečnici, každý otočí se pro sebe, a znova se uchytli.

ČH – I/188 – *Makovička: Sedlák voře makoviště, podpírá se o botiště, selka mu pohoní, utíká mu od koní.* (+ botiště, na Milévsku botka, ruční rýpadlo na způsob hole k oškrabávání nalepené země na rachadle – racháči). Tančí se přísunný krok a ve druhé polovině tance polka.

ČH - I/208 – *Sloužíval jsem u kalce, není tomu dávno, chtěl jsem se tam naučit, jak se dělá plátno, hou šup sem, šup tam, nevylízej, buď tam, hou šup sem, šup tam, nevylízej, buď tam.*

ČH - II/143 – *Hrnčíř: Hrnčíř pálí, hrnčíř pálí, hrnčířka mu pomáhá, hrnčíř se svlík do košile a hrnčířka do naha.* (Tančí se jako „břitva“)

ČH - II/143 – *V táboře ve dvoře chcíp tam panský vůl, šli ševci z jarmarku, vzali si ho půl: koželuzi vzali kůži, šili z něj střevíce za čtyry tisíce, šili z něj střevíce za čtyry sta.* (srov. Text Erben 455 č. III.)

ČH - II/149 – *Oves – Šel zahradník do zahrady s motykou, s motykou, vykopal tam rozmarýnku velikou, velikou. To nebyla rozmarýnka to byl křen, to byl křen, že my svojí má Nanyňko nebudem, nebudem. Ať to byla rozmarýnka nebo křen,*

nebo křen, když mě nechceš, můj Pepíčku, nechod' sem, nechod' sem! (část I. textu Erben 468 č. 181, *Když jsem jel do Prahy pro hrách* atd.)

ČH - II/175 – 178 – *Jaký bude z tebe sedláček; Já ty voly nepoženu; Jel sedlák orati, zapomněl opratí; Sedlák má krávu lysou, kobytku svou;*

ČH - V/ 74 – Oddíl písní pijáckých – *Nebyl švec, byl kadlec, neměl kalhoty dlouhý, široký, hluboký, po kolena dlouhý.*

Taneční a tance

ČH - V/109 – *směsek, Sedlák, sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák, zlámal si rádýlko, čímpak bude vorat: sedlák jde k selce, pacholek k děuce a já taky pudu k svej panence.*

ČH - V/110 – opět směsek sedlák, začátek textu je stejný, pokračování je jiné – *sedlák..., měl ho rád jako svou milenku, měl ho rád jak svou milou.*

ČH - V/114 – směsek, *Nebudu já hospodařit, nechce se mě oves dařit.*

ČH - V/142 – *Oklepák – Sedlák vorá podle meze, šáteček mu z kapsy leze, selka za ním poskakuje, šáteček mu zastrkuje.*

ČH - V/147 – *Křížák malý, Jednou já, jednou ty, jednou švec naproti, a ten švec naproti je šelma jako ty.*

ČH - V/152 – *Tesařská – Když jsem byl tesařem, nosíval jsem sekerečku za pasem: sekerečka za pasem, žádný neví, odkad jsem, odkad jsem.* Morava

ČH - V/166 – *Jsou sedláci, jsou, když jim koně jdou; srovnání stejného nápěvu u Erbena str. 442 č. 52 s textem Jsou mlynáři jsou, když jim kola jdou.*

JV/21 – *Kovářka – Si-li holka kovářova? Nejsem, nejsem. Máš-li jakou podkovinku dej sem, dej sem. Já ji nemám, doma ji mám, přijď k nám, pojd' k nám, já ti ji tam dám a dám a, přijď k nám, pojd' k nám, já ti ji tam dám a dám.*

JV/36 – *Ras – Dyž si mě nechtěla, vem si rasa, dostaneš každý daň kousek masa, v pondělí, v outerý ve středu zas, aby si věděla, že tě má ras.*

JV/57 – *Tesař – Sem já tesaříček, sem já sem, nosím já pobijačku za pasem.*

JV/62 – *Manžestr – Koupis jsem si na kalhoty manžestru, eště mi ho kousek zbylo na vestu.*

JV/74 – *Pšenička – Sedlák jede z posvícení veze v pytli votrubu, kluci na něj pokřikujou, aby pustil holuby.*

JV/75 – *Zahradníček – Dyž jsem jel do Prahy pro hrách, pro hrách, upad mně na cestě valach, valach.*

- JV/88 – *Jaké je vorání – Jaké je vorání bez pluhu, bez koní, jaké je vorání bez koleček.*
- JV/111 – *Kalamajka – Hárum hárum mik mik mik, voženil se kominík, vzal si ženu z Dobrušky, uhodil s ní do hrušky.*
- JV/123 – *Hrachoviště – Sedlák orá hrachoviště, podpírá se na bičistě.*
- JV/134 – *Kolovrat – Šel sedlák se selkou na jarmark, koupil tam dceruše kolovrat; dceruška pláče, kolovrat nechce, že ona má radči třevíce.*
- JV/140 – *My sme sedláci – My jsme sedláci, v naší vsi jako psi voškubaný atd. text s nádechem posměchu sedlákům*
- JV/ 141 – *Furiant – Sedlák, sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák, sedlák, sedlák, sedlák, je velkej pán.*
- JV/145 – *Mynářka – Dyž je hezká mynářka, dělá se pěkná vejražka, nechť si je to v noci, ve dne, dycky se to pěkně mele.*
- JV/147 – *Vika, Voves – písňě o setí obilnin*
- JV/163 – *Ruchadlo – Já mám ruchadlo, ruchadlo, já mám ruchadlo, ruchadlo, to mně krásně , dobře voře.*

Tance s pracovními pohyby.

Uvedeno je jen několik tanců s popisy jako ukázka.

JB/112 – *Já řezník, ty řezník, oba řezníci, pudeme do Prahy pro jalovici.*

JB/573 – *Šel řezník s řezníkem na jarmark spolu, že budou kupovat pár párů volů: Ty budeš kupovat, já budu smlouvat, potom si budeme děvče namlouvat.*

Texty téměř shodné jako u tanců *řezník*. (Holas, Vycpálek, Seidl a Špičák)

ČH - V/88 – „Já jsem malý řemesníček, vyučený kominíček, řemeslo všecko umím, žádného se nebojím.“ – při písni zpěvák pohazuje koštětem a opět je chytá (srov. Tance Kominík Č. Lid r.III str.509)

ČH - V/144 – *Kalcouská, Žádnému tak není jako tomu kalci, člunek sám se votočí, cíuku bere k tanci.* Polka; na konci jeho se tanečníci pustí, postaví se proti sobě, chytanou se za ruce (nikoli křížem) v 2/4 taktu pak totéž co v „řezance“.

JV/50 – *Řezanka – Počkej holka za tím roštím, však já ti to nevodpustím, polka*
– on pozpátku, ona po předu, po druhé opačně

8. takt – Zastaví se a připraví na kroky řezankové (ruce křížem)

- 12. takt – Když pravé nohy vpřed, zároveň tanečník pravici vpřed, levici vzad, tanečnice naopak; když levé nohy vpřed, zároveň tanečník levici vpřed, pravici vzad, tanečnice naopak; tím naznačeno řezání.

JV/52 – *Kadlec* – (bez textu): 9. – 15. takt řezankové kroky

JV/ 55 – *Selka* – *Koupil jest si sedlák boty,* : 3. a 4. takt kroky řezankové

JV/56 – *Pasačka* – *Pásla husy pode mlýnem* : 3. a 4.; 7. a 8. takt kroky

Řezankové.

JV/ 81 – *Břítva* – *Podíme milá na břitvičku, pod' má milá na břitvu:* v taktech 2., 4., 8. a 12. Ch vyzdvihuje (vyhazuje) D co nejdříve.

JV/ 121 – *Mlynářské řemeslo* – zvláštností tance je, že tancovali „nazpátek“, pohyb v tanci připomíná točení mlýnského kola.

JV/183 – *Švec (Ševcovská)* – v 9. – 16. jsou popisovány pracovní pohyby ševce slovy „ jako když švec namotává dratev, jako když švec vytahuje dratev“

DS/47 – *kadlec, tkadlec* – s řezankou ve druhé části tance. (ze sbírky Kunze, Marklova edice, Kolovratský rukopis)

DS/58 – *rejdivák* – s postupem v prostoru, rejdiváním a výměnou míst. (ze sbírky Kunze)

DS/67 – *vrták* – *vrták je hlavně taneční krok, otočení se dělo ve vzduchu a tento moment také vystihuje název vrták, tanec měl ale hodně pohybových variant* (Kunz, z Kolovratského rukopisu, Heš)

3. 2. Švec, Tkadlec, Kovář, Řezník, Krejčí, Břitva

Pro srovnání vybraných tanců jsme si nastavili několik základních údajů, které budeme u tanců sledovat.

- 1) Název tance a lokalita záznamu, sběratel / informátor / zdroj; Text písně
- 2) Záznam nápěvu – rozsah (počet taktů, repetice), metrum, melodie (počet dílů; zpěv / dohra)
- 3) Taneční figury, kroky pro tanec nejpodstatnější a napodobivé pohyby (pokud jsou obsaženy); postavení páru k tanci (případně skupiny)
- 4) Tanec – popis (pokud existuje), základní kroky, počet tanečnicků, postavení k tanci, otáčení, mimotaneční pohyby (pokud jsou obsaženy)
- 5) Poznámky autora sběru k tanci, další komentář

Rozdělení tanců do jednotlivých souborů nemůže být zcela jednoznačné, protože mnohé tance by mohly patřit do více oddílů. Naše rozdělení se týká charakteristického znaku v daném tanci.

Při popisu tance jsou použity zkratky Ch = chlapec, D = dívka, takty jsou označeny číslicí, v případě potřeby jsou jednotlivé doby označeny malými písmeny 1. doba = a, 2. doba = b, 3. doba = c atd., pravá noha = P, levá noha = L.

Popisy jsou uvedeny beze změn ale nikoli přesným opisem, protože některé starší popisy obsahují zastaralé výrazy, které byly v případě potřeby změněny. Například Josef Vycpálek užívá termín pravá/levá podramení, což nahrazujeme výrazem, závěs za lokty nebo zátočka za lokty.

V tomto souboru se zabýváme tanci, u nichž byla v pohybovém popisu nalezena známka nápodoby pracovní činnosti.

Švec

S ševcovským řemeslem se v Čechách i na Moravě setkáváme již ve středověku. Jednu skupinu tvořili ševci vyrábějící novou obuv, druhou vlastně opraváři obnošené obuvi; později se obě skupiny spojily. Ševci vyráběli obuv z různých druhů kůže a v historických obdobích i různé druhy obuvi. (Janotka, Linhart, 1984) Ševci patřili k typickým postavám lidových vyprávění, písní i pohádek. Tanec odkazující k ševcovskému řemeslu se také vyskytuje v záznamech často.

T. A. Kunz, L. Tylner v *Böhmische Nationalgesänge und Tänze = České národní zpěvy a tance*, uvádí několik úsměvných textů o ševcích:

1. Až nás bude Pán Bůh všechny souditi, tenkrát bude hrom do ševců bítí; že vždycky v neděli šijou, v pondělí jak čerti pijou, za to je musí, hrom musí pobítí.
2. /:Nastojte, švec umřel, jak s duší bude, kdo by ho pochoval, zatracen bude:/
/:Do holých rukou vzít ho nesluší, on pro své řemeslo přišel o duši:/
3. Já už tě, Nanyňko, nechci, chodějí za tebou ševci; chodějí za tebou hůrou, smrdějí co čerti smůlou. (poznámka editora: texty nejsou v guberniálních pramenech)

Z uvedených textů je zřejmé, že lidé měli k ševcům poněkud odtažitý vztah, mnohdy je přirovnávali k čertům (snad pro verpánek a kopyto) a jindy si je dobírali.

Šeucouská

8. Šeucouská.

1. Dyž se šeu-ci že - ni - li, na svar - bě sme ne - by - li,
2. a - ni ty, a - ni já, a - ni mo - je šva - gro - vá,
3. a - ni ty, a - ni já, a - ni mo - je šva - gro - vá.

1) A. Hajný, ČL 1894: 502

Dyž se šeuci ženili na svarbě sme nebyli, ani ty ani já, ani moje švagrová, ani ty ani já, ani moje švagrová.

2) Nápěv ve 2/4 taktu, 12 taktů, bez repetice.

3) Přisunné kroky, zátočky

4) Tanečník s tanečnicí proti sobě.

1.-6. tančí prisunné kroky, 7.-8. zátočka za lokty čtyřmi kroky vpravo, 9.-10.

Přisunné kroky, 11.-12. Zátočka za lokty čtyřmi kroky vlevo

5) Autor neuvádí žádné bližší informace k tomuto tanci.

Šeucouská

17. Šeucouská.

1. 2. 3. 4.
Tan-co - va - ly dvě pa-nen - ky, tan-co - va - ly šeu-ce,
5. 6. 7. 8.
je - dna dru-hý po - ví - da - la, že ji žá - dnej ne - chce.
9. 10. 11. 12. 13.
Tan-co - va - ly ho, ne - u - mě - ly ho, při - šly
14. 15. 16.
do - mů, u - či - ly se ho.

1) A. Hajný, ČL 1894: 507

Tancovaly dvě panenky, tancovaly šeuce, jedna druhý povídala, že ji žádnéj nechce. Tancovaly ho, neuměly ho, přišly domů, učily se ho.

2) Nápěv ve 2/4 taktu, první díl 8 taktů s repeticí, druhý díl 8 taktů.

3) Polka, dupy, pohyby znázorňující práci ševce

4) Tanečník s tanečnicí postaví se jako k tanci vůbec

1.-8. Polka, nakonec 8. taktu se zastaví a tanečník s tanečnicí postaví se proti sobě tváří a dají ruce v bok, 9. stojí, 10. dupnou pravou nohou, 11. dupnou čtyřikrát nohy střídajíce, 12. dupnou jednou, 13.-14. na každý z těchto taktů

dvakrát plácnou do svých rukou, 15. zatočí rukama v ten způsob jako děti říkající říkadlo „Šiju boty do roboty“, 16. rychle rozpaží.

5) Autor neuvádí žádné bližší informace k tomuto tanci.

Podobný nápěv a stejný text písně uvádí Č. Holas, 1909, díl IV.:179

Ševcovská

Ševcovská.

Z Vortové.

Živě. 1 2 3 4

Dyž šli šev-ci z jar-mar-ku, ne-měl žád-nej ta-bá-ku.

5 6 7 8

Mi-lí šeu-ci, zle! Ře-me-slo ne - jde!

1) J. Adámek, ČL 1900: 153, z Vorlové, J. Seidl a J. Špičák, 1945:88 (uvádí zcela shodný tanec i nápěv, ale bez určení zdroje)

Dyž šli ševci z jarmarku, neměl žádnéj tabáku. Milí ševci zle! Řemeslo nejde!

2) Nápěv ve 2/4 taktu, 8 taktů bez repetice. Celý nápěv je s textem.

3) Polka, napodobení ševcovské práce

4) Tanec kolový

1.-4. dvojice tančí, v obyčejném držení, do kola polku, pustí se a, 5.-8. proti sobě poskakují, rukama napodobující práci ševcovskou (utahování dratev aj.)

5) Autor neuvádí žádné bližší informace k tomuto tanci.

Švec

Švec.

Z Výsonína a Ctětína.

Živě. 1 2 3 4 5

Je-dnou já, je-dnou ty, a ten švec na-pro-ti a ten švec

6 7 8

na-pro-ti je-šel-ma ja-ko ty.

1) J. Zemánek, 1912: 500, z Výsonína a Ctětína

Jednou já, jednou ty, a ten švec naproti a ten švec naproti je šelma jako ty.

2) Nápěv ve 3/8 taktu, 8 taktů bez repetice. Celý nápěv je s textem.

3) Houpavé kroky, valčík

4) Tanec kolový, tanečník vezme tanečnici kolem pasu, levou dá v bok, tanečnice položí levou ruku na pravé rameno tanečníka, pravou dá v bok (jako při dvojpolce v besedě)

1.-4. postupují čtyřmi houpavými kroky sálem v kruhu jedna dvojice za druhou, jakmile tančící čtyřmi kroky vpřed postoupili, hned předstoupí tanečnice před své tanečníky a tančí, 5.-8 při obyčejném držení valčík dokola. Tanec se opakuje.

5) Autor neuvádí žádné bližší informace k tomuto tanci.

Švec

Tan - co - va - ly jed - na - dru - hé dvě pa - nen - ky, po - ví - da - ly, že ho - žá - dná

šev - ce, tan - co - va - ly ne - chce, že ho - žá - dná šev - ce, tan - co - va - ly ne - chce, že ho - žá - dná

Rychlost poloviční.

šev - ce, tan - co - va - ly ne - chce; } ho, ne - u - mě - ly

ho, tan - co - va - ly ho ne - u - mě - ly ho.

Rychle.

{ Le - pší je - dna Ra - ku - šan - ka než Mo - ra - vek dvě stě, Ra - ku - šan - ka dá hu - bič - ku a Mo - ra - vka ne - chce

než Mo - ra - vek dvě stě, a Mo - ra - vka ne - chce

než Mo - ra - vek dvě stě, a Mo - ra - vka ne - chce

1) Č. Holas, 1909: 179, díl IV., ze Zaluží u Kovářova

Tancovaly dvě panenky, tancovaly ševce, tancovaly ševce, tancovaly ševce, jedna druhé povídaly, že ho žádná nechce, že ho žádná nechce, že ho žádná nechce; tancovaly ho, neuměly ho, tancovaly ho, neuměly ho. Lepší jedna Rakušanka než Moravek dvě stě, než Moravek dvě stě, než Moravek dvě stě, Rakušanka dá hubičku a Moravka nechce a Moravka nechce a Moravka nechce.

2) Nápěv ve 2/4 taktu, 8 taktů s repeticí, 8 taktů druhý díl a 8 taktů dohrávka. První část textu je podobná jako u Vycpálka, dohrávka s textem:

Lepší jedna Rakušanka než Moravek dvě stě, než Moravek dvě stě, než Moravek dvě stě, Rakušanka dá hubičku a Moravka nechce a Moravka nechce a Moravka nechce.

3) Skočná, napodobení práce ševce

4) Tančí se skočná. Na slova „tancovaly ho, neuměly ho“ padnou tanečníci na kolena a napodobí ševce, někteří šijí, jiní flokují atd. V této chvíli obyčejně hudebníci za všeobecné veselosti přestanou.

5) pozn. autora. Hudebně bez konce; zakončí se na kterémkoli dvojtakti.

Srov. Erben text str. 302 č. 723 a str. 131 č. 91; Č. lid r. III. str. 507

Švec

1. 2. 3. 4.
Tanco-va-ly dvě pa-nen-ky, tan-co-va-ly šev-ce,

5. 6. 7. 8.
jed-na dru-hý po-ví-da-ly, že jim to jít ne-chce.

9. a b 10.a b 11.a b 12 a b 13.a b 14.a b
Tan-co-va-ly ho, ne-u-mě-ly ho, při-šly do-mů

15.a b 16.a b
u-či-ly se ho.

(Slova Ševce jsou také v Erb. str. 302.)

1) J. Vycpálek, 1921: 183, z Přímu u Rychnova n. Kněžnou

Tancovaly dvě panenky, tancovaly ševce, jedna druhý povídaly, že jim to jít nechce. Tancovaly ho, neuměly ho, přišly domů, učily se ho. (text stejný jako A. Hajný)

2) Nápěv ve 2/4 taktu, první díl 8 taktů s repeticí, druhý díl 8 taktů bez repetice

3) Polka, tlučení pěstmi o sebe, gesta napodobující práci ševce

4) Tanec kolový. Tancovaly jej dívky samy, ale později také s mužskými.

1.-8. polka po kruhu (CH levou, D pravou nohou) 9. a) klek na pravé, čelem proti sobě, levá ruka sevřena v pěst na levé koleno, pravá pěst na ni, b) pěsti

opačně (pravá vespod, levá na ni), 10. a) = 9. a), b) výdrž, 11. a) pravá ruka sevřená v pěst na levé koleno, levá pěst na ni b) pěsti opačně, 12. a) = 11. a), b) výdrž, 13.-14. levá pěst na levé koleno a pravou do ní čtyřikrát uhodit, 15. každý otáčí rychle pravou pěst o levou a levou o pravou (jako když švec namotává dratev), 16. a) každý rozpřáhne ruce (jako když švec vytahuje dratev) b) každý vstane a tanec začne znovu

5) Autor uvádí další varianty ševce z Rychnovska, z Hrošky u Solice a z Černíkovíc u Rychnova n. Kněžnou s malými rozdíly, které uvádím dále.

Švec

1. 2. 3. 4.
Tanco - va - la má pa - nen - ka, tan - co - va - la še - vce,

5. 6. 7. 8.
li - di dru - hý po - ví - da - li, že jim to de leh - ce.

Volněji
9.a b 10.a b 11.a b 12.a b 13.
Tan - co - va - ly ho, ne - u - mě - ly ho: Dě - te

14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
do - mu, na - učte se ho, dě - te do - mu, na - učte se ho.

1) J. Vycpálek, 1921: 184, z Rychnovska

Tancovala má panenka, tancovala ševce, lidi druhý povídali, že jim to de lehce.
Tancovaly ho, neuměly ho: Děte domu, naučte se ho, děte domu, naučte se ho.

2) Ve druhé polovině je nápěv jiný než v příkladu z Přímu u Rychnova n. Kněžnou i slova písně jsou jiná

3) Polka, tlučení pěstmi o sebe, gesta napodobující práci ševce

4) Vycpálek uvádí, že je tu o 4 takty více, je třeba opakovat takty 9.-12., které se rovnají taktům 13.-16. a v taktech 17.-20. zopakujeme 13.-16.

- to znamená, že „ševcování“ v tomto tanci předváděli delší čas.

Švec

9. *Volněji* 10. 11.
a t. d. :|| Tanco-va-ly ho, ne-u-mě-ly
12. 13. 14. 15. 16.
ho, dě-te do-mu, na-u-čte se ho.

1) J. Vycpálek, 1921: 184-5, z Hrošky u Solnice v Rychnovště.

Text je stejný jako v předchozím příkladu, ve druhé polovině se text neopakuje.

2) Nápěv je rozdílný od předchozího příkladu jen ve druhé části

3) Polka v postupu vpřed, tlučení pěstmi o sebe, gesta napodobující práci ševce

4) Rozdíl od předešlého příkladu spočívá v tom, že místo polky v otáčení v páru, v taktech 1.-8., polkovým krokem, v držení za pravou ruku, postupují v před po kruhu (CH popředu, D pozpátku). Napodobení práce ševce stejně jako v předchozích příkladech

5) Vycpálek uvádí, že mimo to mají zvykem, když vstanou od „šití“ a rozpráhování, „krástí“ si tanečnice (jako při strašáku).

Švec

nebo :
(nebo :) *

1) J. Vycpálek, 1921: 185, z Černíkovíc u Rychnova n. K.

2) Nápěv ve 2/4 taktu, 8 taktů s repeticí, k 8 taktům druhého dílu Vycpálek uvádí další dvě drobné varianty. Melodie je jiná, než v předešlých příkladech.

3) Stejně jako v předchozím příkladu

4) Podle Vycpálka je tanec stejný jako předchozí příklad.

5) Další poznámky k tanci autor neuvádí

Švec

TANCOVALA MÁ PANENKA

Polka *z Rychnovska*

Tanco-va-la má panen-ka, tan-co-va-la šev - ce, li - di dru-hý

po-ví-da-li, že jim to jde le - hce. Tanco-va-ly ho,

ne-u-mě-ly ho: Jdě - te do - mů, na-uč-te se

ho, jdě - te do - mů, na-uč-te se ho!

The image shows a musical score for a polka. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are in Czech. The first system is the beginning of the piece. The second system has a repeat sign. The third and fourth systems continue the melody and accompaniment.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 86, z Rychnovska

Text je shodný s - J. Vycpálek, 1921: 184, z Rychnovska, rozdíl v textu je pouze drobný: tancovala má panenka; že jim to jde lehce. (tancovaly dvě panenky; že jim to jít nechce)

2) Nápěv ve 2/4 taktu, první díl 8 taktů s repeticí je shodných, druhý díl je melodicky odlišný a má 12 taktů.

3) Polka, tlučení pěstí o sebe, napodobení ševce

4) 1.-8. taktu tančily dvojice polku, při opakování se D zastavily a poklekly proti sobě na pravá kolena, 9.-10. položily dívky na koleno levou pěst, na ni pravou, pak opět levou a pravou, 11.-12. = 9.-10. ale začíná pravá pěst, 13.-14. každá D uhodila čtyřikrát pravou pěstí na levou, 15. rychle otáčely pravou pěst o levou, jako by švec namotával dratev, 16. tanečnice rozpřáhly ruce, jako když švec vytahuje dratev, a povstaly.

5) Tento žertovný, posměšný tanec, jímž se napodobovalo ševcovské řemeslo, se podobal *plácavé*. Obvykle tančily ševce jen dívky (jak prozrazuje i text písně); k tanci se zpívalo a tanečnice napodobily šití, smolení atd.

Stejnou poznámku, že tanec tančily pouze dívky a později i s chlapci, uvádí i Vycpálek.

Tancovaly dvě panenky

Polka *z Nymburska*

Tan - co - va - ly dvě pa - nen - ky, tan - co - va - ly šeu - ce,

je - dna dru - hý po - ví - da - la, že ji žád - nej ne - chce.

Tan - co - va - ly ho, ne - u - mě - ly ho,

při - šly do - mů, u - či - ly se ho.

The image shows a musical score for a polka. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are in Czech and describe a humorous dance where girls imitate a shoemaker's work. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some triplet markings.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 87, z Nymburska

Tancovaly dvě panenky, tancovaly šeuce, jedna druhý povídala, že ji žádnéj nechce. Tancovaly ho, neuměly ho, přišly domů, učily se ho.

2) Nápěv ve 2/4 taktu, první díl 8 taktů s repeticí a druhý díl 8 taktů bez repetice.

3) Polka, dupy, napodobení ševce; obvykle tančí jen D, jindy i s Ch

4) 1.-8. polka, 9. tak zůstali tančící stát, 10. obě duply pravou nohou, 11. duply čtyřikrát (střídavě L, P, L, P), 12. znova duply jednou, 13.-14. plácaly do svých rukou (v každém taktu dvakrát na a. b.), 15. napodobily ševce (zatočily rukama jako při dětském říkadle „Šiju boty do roboty“), 16. rychle rozpažily.

5) Varianta s melodickou obměnou v druhém dílu písně. Když tančili hoši s dívkami, „kradly“ se na konci písně, před opakováním tance tanečnice.

Šli ševci na jarmark

Volně Šli šev - ci na jar - mark vo - ko - lo po - hod - ni - ce. *z Přešticka*

Rychle Šev - co - vá, mi - stro - vá, šev - co - vá, mistro - vá

i - tr - ni - ce dě - la - la, šev - co - vá, mistrová dě - la - la drob.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 130, z Přešticka

Šli ševci na jarmark voko pohodnice. Ševcová mistrová, ševcová mistrová itrnice dělala, ševcová mistrová dělala drob.

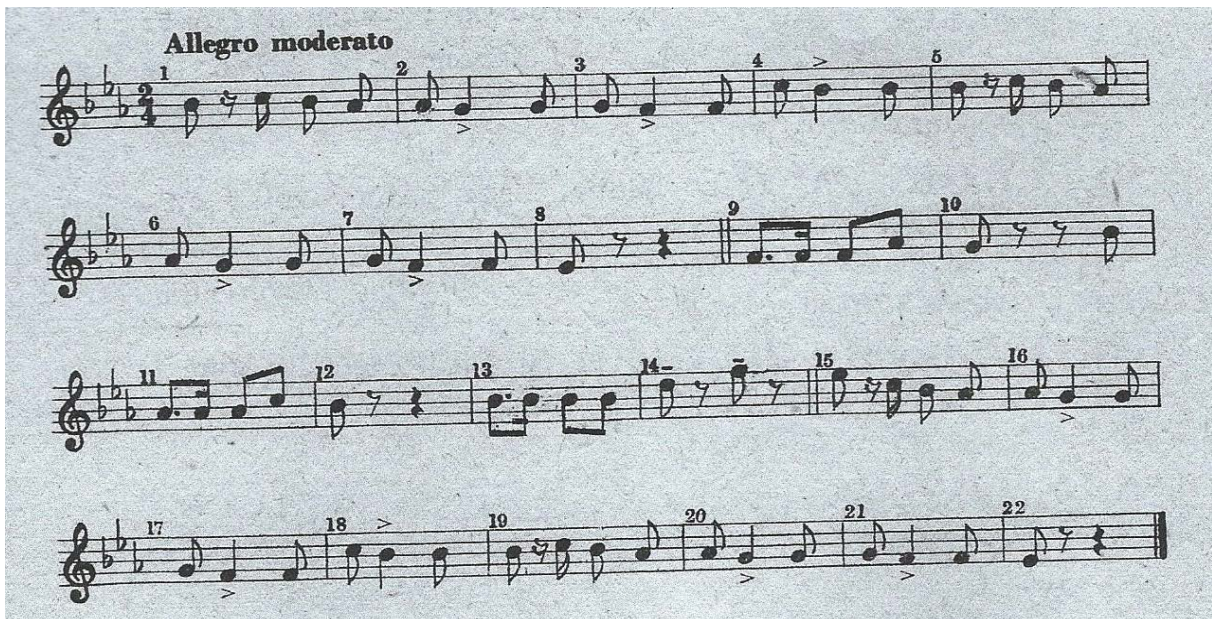
2) Nápěv ve 2/4 taktu, první díl 4 takty s repeticí + vložené 2 takty bez repetice, druhý díl 8 taktů s repeticí

3) Chůze, polka

4) I. díl: pochod, zastávka a poklony, II. díl: polka

5) Další poznámky k tanci autor neuvádí

Švec



- 1) P. Krejčí, 1956: 46, ze Štěpanic, bez textu
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři díly 8, 6 a 8 taktů bez repetice
- 3) Polka „na krok“, napodobivé pohyby; dvojice v zavřeném kolovém držení v celém tanečním prostoru
- 4) 1.-2. polka na krok bez otáčení, Ch pravou vpřed, D levou vzad, 3.-4. polka na krok s otáčením vpravo, 5.-6. = 1.-2., 7. polka na krok s otáčením vpravo, 8a. přísunný krok levou s otočením o půl kolečka na celém chodidle, D totéž pravou nohou, 8b. přísunný krok s mírným dupnutím, Ch pravou, D levou nohou. 9ab. polka na krok bez otáčení, Ch vpřed, D vzad, 9b. Ch odraz na pravé noze po zhoupnutí, D totéž na levé noze, 10a. po výskoku dopad do kleku na pravé koleno (pěsti rukou po rozmáchnutí paží z upažení do předpažení dopadnou na koleno), 10b. výdrž, 11. vytloukání dvěma údery pěstí obou rukou v rytmu čtvrtových dob, 12a. ruce se zvednou a rozmáchlým pohybem prudce zapaží, 12b. výdrž, 13. = 11., 14. = 12a., 14b. výskok do stoje a současně potlesk. 15.-22. = 1.-8.
- 5) Řemeslnický tanec, jak uvádí Krejčí.

Švecovská

Ševcovská

Spravo-val švec bo-tu trá-da-da-to, trá-da-da-to, na-ří-kal
na pso-tu trá-da-da-ta-ta. Zlá-malo se šídlo,
pře-trhla se dra-tev. Nemoh to dát dohro-ma-dy mi-str švec.

- 1) P. Krejčí, 1984: 59, ze Soudné u Jičína, informátor Anna Černá nar. 1867
Spravoval švec botu trádadata, trádadata, naříkal na psotu trádadata. Zlámalo se šídlo, přetrhla se dratev. Nemoh to dát dohromady mistr švec.
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má dva díly, první 8 taktů bez repetice, druhý díl 4 takty s repeticí a 4 takty dohry.
- 3) Přeměnné kroky stranou, polka, napodobení práce ševce
- 4) 1.-8. krátké kroky polka – třasák. V 8. taktu se pustily ruce a tančící od sebe o krok odstoupili, 9.-10. přeměnné kroky vpravo stranou (Ch a D se od sebe vzdalují), 11.-12. přeměnné kroky vlevo stranou (Ch a D se k sobě přibližují), 13.-14. přeměnné kroky vlevo stranou (Ch a D se od sebe vzdalují), 15.-16. přeměnné kroky vpravo stranou (Ch a D se k sobě přibližují), 17.-19. Ch klek na pravé koleno a na levém ševcoval (vytloukal kůži), D ve stoje přadla (krátké pohyby rukama před tělem, pravá ruka níže než levá), 20. Ch, D rozpřáhli ruce (na 1. dobu taktu). Tanec se opakoval.
- 5) Datum zápisu 20. 7. 1954, Třtěnice. Informátorka Anna Černá se naučila ševcovskou od svého dědečka, tanec byl známý už na začátku minulého století a tančil se v Soudné u Jičína.

Švec



- 1) P. Krejčí, 1984: 204, informátorka Marie Udatná nar. 1879, bez textu
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má dva díly, první díl 8 taktů bez repetice, druhý díl 6 taktů bez repetice, nápěv se opakuje – D. C. al fine 8 taktů prvního dílu.
- 3) Polka, napodobování práce ševce; páry v zavřeném kolovém držení, Ch levým bokem do středu
- 4) 1.-8. polka – 2 takty bez otáčení, 2 takty s otáčením, 8. Ch krok levou a na 2. dobu přísun s dupnutím, to je „zkrácený krok polkový“, 9. polka vpřed s výskokem na 2. době, 10. dopad na levé koleno – poklek proti sobě, sevřené pěsti uhoď do levého kolena (na 1. dobu a na 2. dobu výdrž), 11. oběma pěstmi se bouchne 2x do pravého kolena (na 1. a 2. dobu), 12a. se rukama sevřenými v pěsti rozpaží dozadu (dolů), toto rozmáchnutí má naznačit, jak ševci šili dratvemi 12b. výdrž, 13.=11., 14a. = 12a., 14b. výskok do stoje a přitom se tleskne, 15.-22. = 1.-8.
- 5) Podle autorových poznámek byl tanec zaznamenán v rodině, kde paní Udatná hrála v ochotnickém divadle a její syn studoval hru na klarinet na Konzervatoři. V okolí bylo i mnoho dalších hudebních nadšenců, tkadlec Jan Fajstavr ovládal hru na klarinet a housle, jeho syn hrál u vojenské kapely na osm nástrojů. Vzpomínka Bořivoje Kubáta na krušné dětství říká: „To víte v přepychu jsme nežili, skoro celý rok jsme chodili bosí, jen do sněhu a mrazu jsme se ven obuli, ale dlouho jsem nosil boty po starší sestře, teprve v patnácti letech jsem dostal své první boty šité na míru.“

Kubát s manželkou zpívali tuto žertovnou píseň, ke které Krejčí dále nic neuvádí.

Za vraty, za vraty svlíká švec kalho-ty, za vraty, za vraty svlíkal švec frak.

Švec

Švec
Allegro moderato

Náš tatíček šev-cuje, drat-ve smo-lí, flo-kuje, náš tatíček
šev-cuje, drat-ve smo-lí, flo-kuje, dí-ry spravu-je,
spodky floku-je, ta-ky no-vý bo-ty u-ši-je.

s. Allegro
Fine
Dal s. al Fine

1) P. Krejčí, 1984: 223-4, informátor hudebník Jan Šimůnek, datum zápisu 27.

6. 1951 Benecko

Náš tatíček ševcuje, dratve smolí, flokuje, náš tatíček ševcuje, dratve smolí, flokuje, díry spravuje, spodky flokuje, taky nový boty ušije.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři části, první díl 16 taktů s textem a repeticí písně, druhý díl rozdělený na 16 taktů, 8 taktů a opakování 16 taktů (D. C. al fine)

3) Polka, vytloukání pěstmi; dvojice v kolovém držení zavřeném

4) 1.-8. polka na krok s otáčením, 9. polka na krok bez otáčení Ch vpřed, D vzad, 9d. v posledním okamžiku této osminové doby odraz Ch pravou D levou nohou, 10a. dopad do kleku na jedné noze Ch i D na pravou nohu, ruce sevřené v pěst dopadnou na koleno, 10b. výdrž, 11. vytloukání rukama sevřenými v pěsti, 12a. ruce se rozmáchlým pohybem dostanou do zapažení, 12b. výdrž, 13.-14.=11., 15a.=12a., 15b. ruce zpět na koleno, 16a.=12a., 16b. výdrž a v posledním okamžiku této doby rychlý vzpřim a přechod do zavřeného kolového držení, 17.-40. polka s mírnými potřesy na poslední osminové době každého taktu, 17.-31. polka doprava, 33.-40. polka doleva, 41.-56. polka doprava

5) Hudebník a informátor Jan Šimůnek k tancům uvedl, že hrávali také tance řemeslnické švec nebo *manšestr*, které se tančily hodně rychle.

Ševcovská

1) $\text{♩} = 126$

2) 3

Tan-co-va-ly dvě pa-nenky, tan-co-va-ly

šev-ce, ješ-na dru-hé po-ví-da-ly, že jim to jít

8 9 10 11

ne-chce. Tan-co-va-ly ho, ne-u-mě-ly

12 13 14 15 16

ho, při-šly do-mů, u-čily se ho.

1) Z. Soukupová, 1979, Kozácko - Čelkovice u Tábora, podle stařenek z Čelkovic tančili a zpívali: Jindřich Puk nar. 1885 a jeho dcera Věra Puklová
Text je shodný = J. Seidl, J. Špičák, 1945: 87, z Nymburska, jen s drobnými rozdíly v textu

2) Nápěv ve 2/4 má dvě části, 8 taktů s repeticí a 8 taktů druhého dílu

3) Hladká polka, napodobování řemesla; zavřené držení ke kolovému tanci

4) 1.-8. hladká polka po kruhu, 9. Ch a d se pustí a přejdou do kleku na pravém koleni čelem proti sobě, 10. jeden úder pravou pěstí na levou, 11. dva údery levou pěstí na pravou, 12. jeden úder a výdrž, 13a. potlesk do svých dlaní, 13b.

potlesk vzájemně do dlaní, 14.=13., 15. dvakrát zamotají pažemi od sebe, 16. široko rozhodí paže do zapažení, vstanou a uchopí se opět do zavřeného držení
 Jiný způsob napodobení řemesla: 13a. oba sevrou ruce v pěst, natáhnou ukazováčky a „píchnou“ vztaženým ukazováčkem proti svému protějšku, 13b. totéž druhou rukou, 14.=13., 15.-16. jako u I. způsobu

5) V poznámce srovnává Soukupová tento tanec s Vycpálkovým ševcem str. 183, který má stejný nápěv i text, tanec je téměř totožný, jen údery pěstí se střídají pravou a levou rukou.

Ševcovský

Allegro - rychle

1. (5.)

9. 4. 11. 12. 9.

A švec han - by

10. 11. 12.

ne - zná ko - py - tem sa žeh - ná,

13. 14. 15. 16.

né - ni, né - ni, né - ni vů - la má.

1) R. Rejšek, 1981: 121, Jasenná u Vizovic = Z. Jelínková, *Valašské lidové tance*, 1954: 19 (uvádím přepis Rejška)

A švec hanby nezná kopytem sa žehná, néni néni, néni vůle má.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 4 takty s repeticí bez textu, druhý díl 8 taktů s textem písně

3) Polka, napodobování ševcovského řemesla

4) 1.-8. polka po obvodu kruhu, 9. dvojice klek na pravé koleno čelem k sobě, levá ruka volně sevřena v pěst – mezi palcem a ukazováčkem je otvor, ukazováček pravé ruky se vloží do otvoru a v taktu písně se jím otočí směrem k sobě a od sebe (jako když švec píchá šídlem do podešve), 10.=9., 11. levá ruka na koleně sevřená v pěst a pravá na ni dvakrát uhodí (na každou čtvrt taktu), 12.=11., 13a. paže skrčit předpažmo, ukazováčky nataženy vpřed,

pravou ruku poněkud napnout, ukazováček se posune asi o 20 cm proti levému ukazováčku partnera, 13b. pravá ruka do původní polohy a současně se vysune vpřed levá (napodobuje se šití), 14.=13., 15. paže skrčit předpažmo, předloktí jsou ohnuta, v této poloze zakroužit (zamat) předloktími dvakrát od sebe, 16. prudce roztáhnout předloktí stranou

5) Rejšek v poznámce uvádí, že ševcovský patří mezi tance řemeslnické, v nichž se napodobuje práce jednotlivých řemesel. Podle něj má tanec mnoho obměn na Valašsku i v jiných krajích (dokládá to příklad Jelínkové a Svobody).

Švec

Hranice (A 118/8, M 29)

1. Da-la so-bě v Hole-šo - vě pa-nnaši - ti střeví-ce,
a - bymě-la do koste-la a ta-ky i

1. střeví-ce,
2. k mu-zi-ce.

1) K. Vetterl, O. Hrabalová, 1994: 206, Hranice; ze sbírky Gallašovy (guberniální sběry)

1. Dala sobě v Holešově panna šití střevíce, aby měla do kostela a taky i k muzice

2. Švec brav míru se nad míru do panny zamiloval, z safianu krumplovanou práci pro ni udělal.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 8 taktů, 4 + 4 takty mazurkového rytmu.

3) Bez pohybového popisu

5) Autoři guberniálního sběru k tomuto tanci uvádí, že první sloka kroužila na Moravě, zvláště Brněnsku a Horácku s jiným textem (panna dala sobě pančušky štrykovat; rukavičky vyšívat), zpívala se k mazurce. Uvádí dále, že nápěv je zřejmě převzat z písně *Já do lesa nepojedu*.

Myslivecká

1. O - smo-le - ní še - vči - ci, dej - te po - koj dě - vči ci!
O - na se ne - chce pro-vdat za še - vce.

1) K. Vetterl, O. Hrabalová, 1994: 207, Hranice; patrně skladba Gallašova (guberniální sběry)

1. Osmolení ševčici, dejte pokoj děvčici! Ona se nechce provdat za ševce.

2. Ta spanila děvečka ma rada myslivečka, toho miluje, s tym se raduje. (další sloky o lásce dívky a myslivce)

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 8 taktů bez repetit.

3) Bez pohybového popisu, stejně jako v předchozím příkladu se jedná o mazurkový rytmus.

5) Tanec se jmenuje *Myslivecká*, ale v textu se zpívá i o ševcích, nejen o myslivcích.

Ševcovská

A *Larghetto, poněkud široce*
♩ = 80, trvá 12 vteřin
mf

Andante, zvolna
♩ = 88, trvá 11 vteřin
f

B *Larghetto, poněkud široce*
♩ = 76, trvá 26 vteřin
p

f

1. 2.

C *Moderato, mírně*
♩ = 92, trvá 11 vteřin
mf

Allegretto, poněkud rychle
♩ = 102, trvá 7 vteřin
f

Adagio, zdlouha Allegro, rychle
♩ = 66, trvá 8 vteřin
mf *f* *ff*

Trvá celkem 1 minutu, 15 vteřin.

1) F. Svoboda, 1954: 120–2; tanec tančil a zpíval obuvnický mistr Matěj Šlof na hodech v roce 1911; Bez textu

2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři části, díl A = 8 + 8 taktů bez repetice, díl B = 4 + 4 takty, s repeticí, díl C = 8 taktů a 7 + 3 takty.

Autor uvádí pod notovým záznamem i délku trvání jednotlivých částí a délku celé skladby 1 minuta, 15 vteřin

3) A – Přísunný a polkový krok stranou, naznačení vytahování dratve, B – zatloukání cvočků, odzemek, C – odzemek (kozáček ve dřepu), výskok

4) A – 1. přísunný krok vlevo stranou, 2. polkový krok vlevo stranou, 3a. 1/2 obrat do stoje zánožného pravou, 3b. 1/2 obrat zpět do stoje spatného, 4.=3. ale opačně, 9a. dřep s upažením, 9b. vztyk, paže na prsa-ruce v pěst, 10.=9., 11a. upažit, výdrž, 11b.=9b., 12a. upažit, výdrž, 12b.=9b., 13.–16.=9.–12.

B – 1a. klek na pravé koleno, ruce ostrým pohybem otevřít, předpažením upažit, 1b. zpět pažemi nejkratší cestou do původní polohy, 2. levou pěst položit na levé koleno, pravou pěstí 3 krát ztlouci na levou pěst, 3.–4.=1.–2., 1.–4. se opakuje (stále v kleku), 5.–8. odzemek = opakuje se dvakrát

C – 1.–8. figury odzemkové, ruce volné, na konci výskok

5) „Tento tanec byl oblíbeným tancem obuvníků, lidově ‚ševců‘, snad proto, že je tak živý a bohatý v nápěvu i ve výkonech.“ (F. Svoboda, 1954: 122)

Ševcovský

Ši - je ši - je švec, Neu - měla šišek vařit,
zahnal ba - bu přeč.
a - ni polév - ku zasma - žit, a - ni chleba péct.

1) Vetterl, Jelínková, 1960: 341, Střelná; inf. Josef Ptáček tančil v roce 1949

Šije šije švec, zahnal babu přeč. Neuměla šišek vařit, ani polévku zasmažit, ani chleba péct.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 2 takty s repeticí a druhý díl 6 taktů s repeticí

3) Pohyby napodobující ševcovskou práci, zátočky v držení na pase; dvojice

čelem k sobě, bokem do středu

- 4) 1.-2. Ch a D zamotají dvakrát předloktí a prudce upaží (tahání dratve), 3.-4.=1.-2., 5.-10. Ch uchopí D v pase, D dá Ch ruce na ramena, deseti poklusovými kroky zátočka dvakrát kolem doprava, 11.-15.=5.-10. ale doleva
- 5) V popisu tance se hovoří o motání předloktí a prudkém upažení stranou „tahání dratve“. Ševcovský je tanec řemeslnický, jak píše autor: „tanečnímu úkonu odpovídá i příslušná taneční píseň. U ševcovského jde často o parodii na ševce a na jejich příslovečnou zbrkllost.“

Ševcovská

1) M. Bimková, J. Seehák, 1970: 16, z Ratíškovic; zapsáno podle Jožky Blahny v Ratíškovicích v září 1950; hra

Šiju, šiju botičky, šiju, šiju botičky, natahuju dratvičky, natahuju dratvičky.

Nebo: Dál sem si já čizmy podšit, abych mohl výšej skočit.

2) Text je uveden bez nápěvu

3) chlapecká hra, kterou hrají trojice chlapců, jeden Ch sedí na židli, druzí dva stojí vedle něj. Prostřední Ch drží „bot“ (botu) mezi koleny, krajní Ch drží v ruce vařečku

4) Prostřední popěvuje či říká při „šití“ text a pohybuje pažemi jako by šil boty a snaží se znenadání uhodit jednoho nebo druhého Ch do stehna. Oba Ch po stranách pohybují vařečkami ve výši stehna a snaží se ruku ševcovu zasáhnout. Kterému se podaří zasáhnout „ševce“, je zase on „ševcem“

5) Podle slov informátora se hrála ševcovská hra obyčejně na svatbách.

Ševcovský

● ŠVECOVSKÝ

Horné a
Dolné Orešany

Je to tanec s remeselnickou tematikou z Horných a Dolných Orešian.

♩ = cca 100

Ši - je bo - tí švec mi - lej na ta - nec,
tra - la, tra - la - la - la, la - la - la !

1) M. Mázorová, K. Ondrejka, 1991:360, z Horné a Dolné Orešany, Slovensko

2) Jednoduchý dvoudílný nápěv ve 2/4 taktu, první díl má 6 taktů bez repetice, druhý díl 5 taktů s repeticí

3) Napodobení práce ševce, pochodové kroky

4) 1.-2. krouží rukama okolo sebe (mlýnek), dlaně směřují dolů, 3. ruce upaží dolů (rozhození rukou), případně obě ruce doprava, 4.-6.=1.-3. případně obě ruce doleva, 7. tlesknutí do svých dlaní, 8. tlesknutí do partnerových dlaní, 9.-11. chytanou se pravými rukama v podpaží a pochodovými kroky se zatočí

5) Autoři k tomuto tanci uvádí, že je to tanec s řemeslnickou tematikou. Slovenský tanec uvádím pro doplnění informace, že se vyskytuje i u našich sousedů.

Szewc

Příklad Polského tance švec.⁹⁴

SZEWC. Taniec szeroko znany w kraju, z niewielkimi odmianami. Ma charakter zabawy z imitowaniem elementów tradycyjnej pracy szewca. Melodie regionalnie zróżnicowane.

Tanec hodně známý v kraji, s nevelkými obměnami. Má charakter hry s imitováním pohybů tradiční práce ševce.

Sze - wiec, sze - wiec, pink, pink,
pink, za — dwa det - ci ca - ty — dzień,
krący dratew, szyje buty, krący dratew, szyje buty.
Tra-la, la, la, la, la, la. Tra-la, la, la, la, la, la.
Tra-la, la, la, la, la, la. Tra-la, la, la, la, la, la.

⁹⁴ Vzhledem k tomu, že polština je pro Čechy celkem srozumitelná, dovolím si uvést poznámky k tomuto tanci tak, jak jsem přesvědčená, že by mohly znít v češtině. Celé znění textu bude uvedeno v příloze.

- 1) Z. Kwasnicowa, 1953: 249, na Kaszubach, Polsko
 - 2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři části, první 7 taktů s repeticí, druhá 2 takty s repeticí a třetí 8 taktů s repeticí
 - 3) Napodobování ševcovského řemesla, tanečníci bokem k sobě, páry stojí po obvodu kruhu
 - 4) Hudba hraje a všichni zpívají, šest až osm párů přichází na sál, když jsou všichni, kleknou na koleno Ch naproti D. Za zpěvu písně bijí pěstí do svých, pak do partnerových kolen, jakoby švec kladívkem tloukl, pak vytahují dratve, představují šití bot. Ve třetí části nápěvu všichni cvalem tančí po kruhu. Opakují tanec několikrát s rozmanitými figurami.
 - 5) V dalších příkladech uvádí autorka polkový krok s lehkým poskokem, imitování navíjení dratve, vytahování dratve, zatloukání cvočků (floků) do podešve boty, navlékání jehly. Na Mazowszu je tanec bez zpěvu ve 3/4 a 3/8 metru. Příklady ševce: v Kutnowskiem, na Kaszubach, na Warmii a na Mazurach, na Mazowsku, na Wielkopolsce, na Śląsku, v Rzeszowskiem.
- U všech příkladů jsou uvedeny pohyby napodobující práci ševce.

Schoenlappertje – Švec Holandsko

't Schoenlappertje

- 1) V roce 1915 sepsal Holanďan Jaan Kunst sbírku holandských lidových tanců. V knize je sedmnáct tanců s popisem jejich historie, hudebním nápěvem, textem písně, ale jen některé obsahují i pohybový záznam tance.⁹⁵

⁹⁵ S příkladem tance švec z Holandska, jsem se setkala při návštěvě této země v provedení folklorního souboru. Díky své přítelkyni Saskii Andriessenové jsem získala tištěnou podobu tohoto tance s nápěvem a popisem. Překlad popisu tance uvedu tak, jak mi jej S. Andriessen tlumočila a sama i předvedla. Je vášnivou amatérskou tanečnicí lidových tanců mnoha zemí (Holandsko, Čechy, Morava, Slovensko, Maďarsko, Řecko, Indie).

2) Nápěv má tři části, první díl A – ve 2/4 taktu je předehra, druhý díl B – v 6/8 taktu je část, ve které napodobují práci ševce a třetí díl C – ve 2/4 taktu

3) Vyšlapávaná polka nebo valčíková polka, napodobování ševce

4) A 1.-8. předehra, B 1.-2. motáním pěstí okolo sebe naznačují výrobu a namotávání dratve, 3.-4. naznačují šití bot – v ruce mají jehlu a přišívají patu – vytahují nit vysoko (občas naznačují, že se píchli), 5.-6. pravou rukou čtyřikrát kladívkem zatlučou hřebík, 7.-8. čtyřikrát tlesknou, C 1.-8. vyšlapávaná polka (valčíková polka nebo poskočný obkročák).

5) Podle informací Saskie Andriessenové o holandských tancích se ukázalo, že tanců s napodobením pracovních pohybů existuje více. Tanec *skotse frije* má různé figury, obsahuje i část, která je stejná jako v ševci. Ve východním Holandsku se tančí tanec *Sklízení ječmene*, kde tanečníci napodobují sklízení této plodiny.

Srovnání

Švec, ševcovský, ševcovská apod. je tanec většinou ve 2/4 taktu, objevují se však i jeho 3/4 varianty (v guberniálních i dalších sběrech). Hlavním tanečním motivem bývá napodobování ševcovské práce (šití, vytahování dratve, zatloukání floků). V českém prostředí existuje množství variant textů doprovodných písní i tanečních variant. Většina tanců má dvoudílnou formu, v první části se tančí převážně polka, ve druhé se předvádějí typické pohyby ševce. U některých variant měli tančící možnost tyto pohyby improvizovat (Holas, Záluží u Kovářova). V moravských regionech se tanec objevuje rovněž a rozvinul se do podoby lidových tanečních her. (Brouček, Lidová kultura, 2007: 1040) Tanec *švec* najdeme i u našich sousedů na Slovensku, v Polsku nebo Německu, ale i Holanďané mají tento tanec v oblibě.

U tance *Ševcovská* ze sbírky F. Svobody je udáván konkrétní *ševcovský* mistr jako interpret tance. Jedná se o komplikovanou třídílnou variantu tance, která připomíná fenomén zlidovělé písně. Komické prvky, nápodoba práce, časté u tanců *švec*, také evokují souvislost s divadelním prostředím (komické pantomimy a balety).

Tkadlec

Bylo označení pro řemeslníka vyrábějícího plátno a textil z přírodních vláken lnu, konopí nebo z ovčí vlny. Tkaniny se zhotovovaly na dřevěných tkalcovských stavech po celá tisíciletí a často byly doménou především ženské práce. Těžště výroby plátna spočívalo v domácí výrobě hlavně na venkově a zejména v horských oblastech, kde se dařilo pěstování surovin. Z plátna se dále vyráběly oděvy (svrchní, pracovní i letní), ubrusy, prostěradla, ložní povlaky, onuce, punčochy atd. (Janotka, Linhart, 1984). V českém prostředí patřilo tkalcovství k častým zdrojům obživy, zejména v horských oblastech (Krkonoše, Českomoravská vysočina), rozvíjelo se hlavně v 18. a 19. století.

Kadlec

Tempo polky. **Kadlec.** Ze Svratoucha, z Dědové.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

I. Slou-ži - la sem u kal-ce, nej-ni to-mu dáv-no, chtě-la sem se na-u - čít,

7. 8. 9. 10 11. 12. 13.

jak se dě - lá plát-no. Da, tra - da, da, tram-ta-ra-da, da, da, da, da, da, tra-

14. 15. 16.

da, da, tram-ta-ra-da - da.

1) K. Adámek, ČL 1897: 434, ze Svratoucha, z Dědové

Sloužila sem u kalce, nejni tomu dávno, chtěla sem se naučit, jak se dělá plátno.
Da, tra-da...

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části po 8 taktech bez repetice

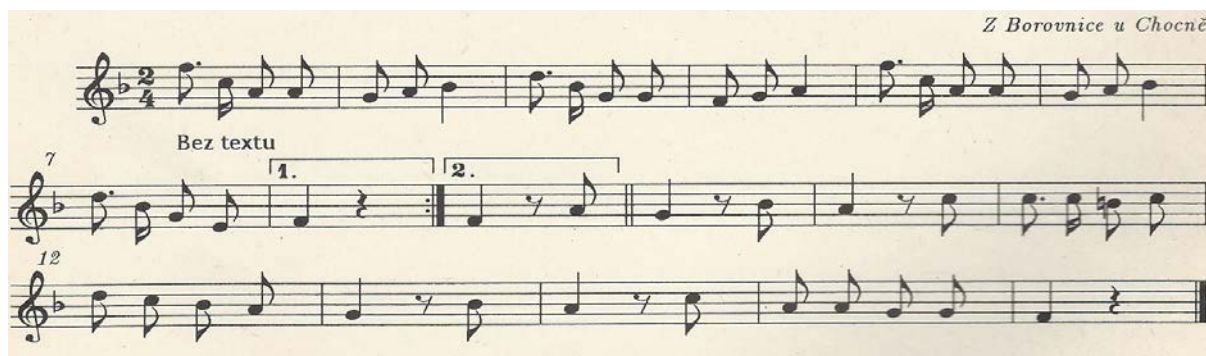
3) Polka v otáčení, řezanka; držení zavřené ke kolovému tanci, držení za ruce křížem

4) 1.-8. polka v otáčení po kruhu, 9.-16. za ruce křížem tančí řezanku

5) Stejně se tančí *kadlec* ve Rváčově (Adámek, ČL 1897: 434-4). Nápěv je jen s malým rozdílem, text písně je jiný: Kdo chce býti kalcem, musí hejbat palcem. Člunek se mu vožene cíuky pudou tancem. A je, a je, a je to prauda, je to prauda a je, a je, to prauda je.

5) Se stejným nápěvem i melodií uvádí tanec *tkadlec* J. Seidl, J. Špičák, 1945:94. Text písně je shodný, v popisu tance jsou jen drobné rozdíly v rytmicizaci řezanky.

Kadlec



1) J. Vycpálek, 1921:52, z Borovnice u Chocně, bez textu

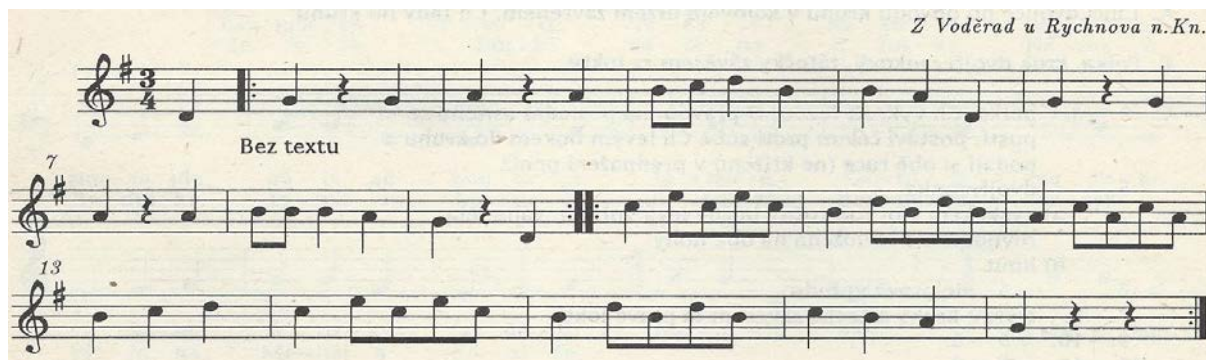
2) Nápěv ve 2/4 taktu má 16 taktů bez repetice

3) Polka, řezankové kroky; držení křížem za ruce

4) 1.-8. polka, v 8. taktu Ch a D vezmou se za ruce křížem (D zády do směru tance), 9.-10. řezanka s vypérováním (dvojitá) P nohou vpřed, 11.-12. čtyři řezankové kroky (P, L, P, L, na každou dobu taktu jeden pohyb) s postupem po kruhu, D vzad, 13.-14.= 9.-10., 15.=11., 16. zastavení, výchozí postavení, tanec znovu

5) Vycpálek k prvnímu tanci *řezanka* v oddílu tanců „základem kroky řezankové“ uvádí, že „když pravé nohy vpřed, zároveň tanečník pravici vpřed, levici vzad, tanečnice naopak; když levé nohy vpřed, zároveň tanečník levici vpřed, pravici vzad, tanečnice naopak; tím naznačeno řezání.“ Tento pohyb snad mohl připomínat i pohyb tkalcovského stavu.

Kadlec



1) J. Vycpálek, 1921: 53, z Voděrad u Rychnova n. Kněžnou; bez textu

- 2) Nápěv ve 3/4 taktu má dvě části po 8 taktech s repeticí a předtaktím
- 3) Řezankové kroky, valčík
- 4) 1.-2. dva řezankové kroky, 3.-4. valčíkový otoč (valčík, sousedská), 5.-8.=1.-4., 9.-16. lidový valčík (sousedská) v kolovém držení zavřeném

Tkadlec

Tempem mazurky

1 2 3 4 5 6
 Sloužil jsem u sedlá-ka, a-le již je dá-vno, chci jsem já se na-u-či-ti,
 7 8 9 **Allegro moderato** 11 12 13
 jak se dě-lá plá-tno. A tak se tkal-cu-je, přitom se na-tu-je, krásně pro-
 14 15 16 17 18 19 20
 zpě-vu-je: na cu-kr, na ka-fe, co tře-ba v ro-di-ně, šu-pi-ty, šu-pi-ty,
 21 22 23 24 25/39 26 27
 šup, šup, šup! Člunek se vy-str-čí, cív-ka se
 Te-re-za a Razka, Ka-če-na
 28 29 30 31 32 33 34
 na-str-čí a zas to zno-va jde, dá-le se tkal-cu-je, já s mojí Ka-tu-ší
 a Jo-ska, Ná-cek a An-dul-ka, Je-ník a Ma-ru-še, Le-na-ra, Bar-tu-še,
 35 36 37 38/52 53 54 55
 na da-ně a dlu-hy, ú-ro-ky a dě-ti: Bar-to-la-mě. S ním se nám
 Va-šek a Bla-že na, Michal a Ka-tu-še,
 56 57 58 59 60 61 62
 do-kon-čil ce-lý man-del. Ve-se-le tkal-cujem, bla-že-ně si ži-jem,
 63 64 65 66 67 68 69
 já smilým Ma-tě-jem a s milou Ka-tu-ší na pouť po-jí-ze-ní do ko-la
 70 71 72 73 74 75 76
 jdem, i s naším Bar-to-la-mem. To jdem,, to jdem!

1) P. Krejčí, 1956: 48–50

2) Nápěv ve 3/4 taktu má čtyři části, 8 taktů s repeticí, 16 taktů bez repetice, 14 taktů s repeticí a 24 taktů bez repetice. Tempem mazurky

3) Napodobování řemesla; Ch tvoří jednu skupinu a mají jednoho vedoucího tanečníka, který předvádí tkalcovskou práci, D jsou ve druhé skupině

4) První sloka se zpívá, Ch ukazují rukama tak, jako když vypravují, jak se dělá plátno. Ch přednožují poníž P a L nohy, ruce se dotýkají kolen, naznačují „podhazování člunku“, nakonec vsunou „předmět“ do kapsy a připraví se do párového držení k dalšímu tanci. D tančily na místě a rovněž napodobovaly práci tkalce.

5) Autor k tomuto tanci vádí, že je to řemeslnický tanec, ve kterém se napodobuje řemeslo. Další *tkadlec* ve 3/4 taktu (str. 52), je shodná pouze názvem. V textu písně ani v tanci se neobjevuje nic ke jmenovanému řemeslu. Pavel Krejčí ve své další knize *Pojizerské a Podještědské písně a tance* (1963) uvádí píseň ve 3/4 taktu, *Já jsem tkadlec od Nymburka* z Košťálova. Text písně zpívá o tkalci, který dělá plátno, jen to břínká, tlustý, tenký a to tenký pro panenky, popis tance není uveden.

Tanec má složitou, uměle působící čtyřdílnou formu (podobně jako u příkladu *ševcovské*).

Kalcouská

Z Korouhve. 198. Kalcouská.

5038
Žá - dné - mu tak ne - ní ja - ko to - mu kal - ci,
5039
člu - nek sám se vo - to - čí, cív - ku be - re k tan - ci.
5040
5041

1) Č. Holas, 1908: 144, z Korouhve u Poličky

Žádnému tak není jako tomu kalci, člunek sám se votočí, cívku bere k tanci

- 2) Nápěv má 4 takty 4/4 a 8 taktů 2/4 bez repetice
- 3) Polka, krok řezankový, zátočky za lokty
- 4) 1.-4. polka, 5.-6. řezanka s vypérováním (dvojitá řezanka), 7.-8. zátočky za pravé lokty, 9.-12.=5.-8.
- 5) Autor uvádí srovnání s Erbenem str. 295 č. 691

Kadlcká

Mírně živě $\text{♩} = 128$
 Mazurka
mf

Sló - žè - la sem u ka - dl - ca, ne - ni te - mu dáv - no,
 chtě - la sem se na - u - čít, jak se dě - lá plát - no. Šup sem, šup tam,
 ne - vè - li - zé, buď tam! Šup sem, šup tam, ne - vè - li - zé ven!

- 1) L. Mátlová-Uhrová, 1985: 108, Haná; inf. B. Mrázová, M. Paseková
 Slóžela sem u kadlca, není temu dávno, chtěla sem se naučit, jak se dělá plátno.
 Šup sem, šup tam, nevélizé, buď tam! Šup sem, šup tam, nevélizé ven!
- 2) Nápěv ve 3/4 taktu má dvě části po 8 taktech, melodikou je podobný jiným *tkalcům* ve 3/4 taktu
- 3) Přisunný krok, poklusovými kroky podtočení, podupy
- 4) 1.-4. různé prisunné kroky podle Ch vpravo stranou, spojené paže se pohybují v každém taktu vpravo a vlevo stranou, 5.-8.=1.-4. ale na druhou stranu, 9. Ch krok stranou P s dopadem napatu, L přednoží zevnitř, D totéž opačně, ruce se pohybují obloukem podle Ch vlevo, 10.=9. ale na druhou stranu, 11. třemi poklusovými kroky podtočení pod spojenými pažemi podle Ch vpravo, 12. dva podupy, 13.-16.=9.-12. ale opačně, tanec se ukončí důrazným podupem
- 5) Autorka o tanci píše, že se jedná o řemeslnický tanec. Tkalcovské řemeslo bylo rozšířeno i na Hané. Srovnává tanec s Českými *tkalci* např. J. Seidl, J. Špičák str. 94, Č. Holas I. díl, str. 208.
 Č. Holas uvádí píseň bez tanečního popisu s téměř stejným nápěvem, jen text není v hanáckém nářečí.

Srovnání

V tancích *kadlec*, *tkadlec*, *kadlcká*, *kalcouská* a podobně se většinou nachází krok řezankový, ke kterému většina autorů uvádí, že napodobuje „řezání“. Další kroky těchto tanců jsou podle toho, v jakém metru tanec je, ve 3/4 metru je dalším krokem tance valčík, sousedská nebo mazurka, ve 2/4 metru pak polka. Některé tance skutečně napodobují práci tkalce, jak uvádí například Pavel Krejčí. Tanců s řezankou, které v textu zpívají o tkalcích, je poměrně hodně, proto jsem uvedla především ty z nejstarších zdrojů a pro srovnání i příklad z Moravy.

Tance s názvem *řezanka* mají v pohybových popisech uveden řezankový krok. Například tanec s textem *Počkej holka za tím roštím, však já ti to nevodpustím* (J. Vycpálek)⁹⁶ nebo *Když seš ty sedláčku pán, řezej si řezanku sám* (tanec ve 3/4 taktu se vymyká obvyklým řezankovým typům, řezankové kroky neobsahuje; J. Michal), *A řež a řež a jen se nepořež, kdyby si se pořezala, tekla by tě krev* (Z. Soukupová). K tancům s řezankou autoři většinou uvádí, že pohyby naznačovaly řezání a od toho byl odvozen i název tance.

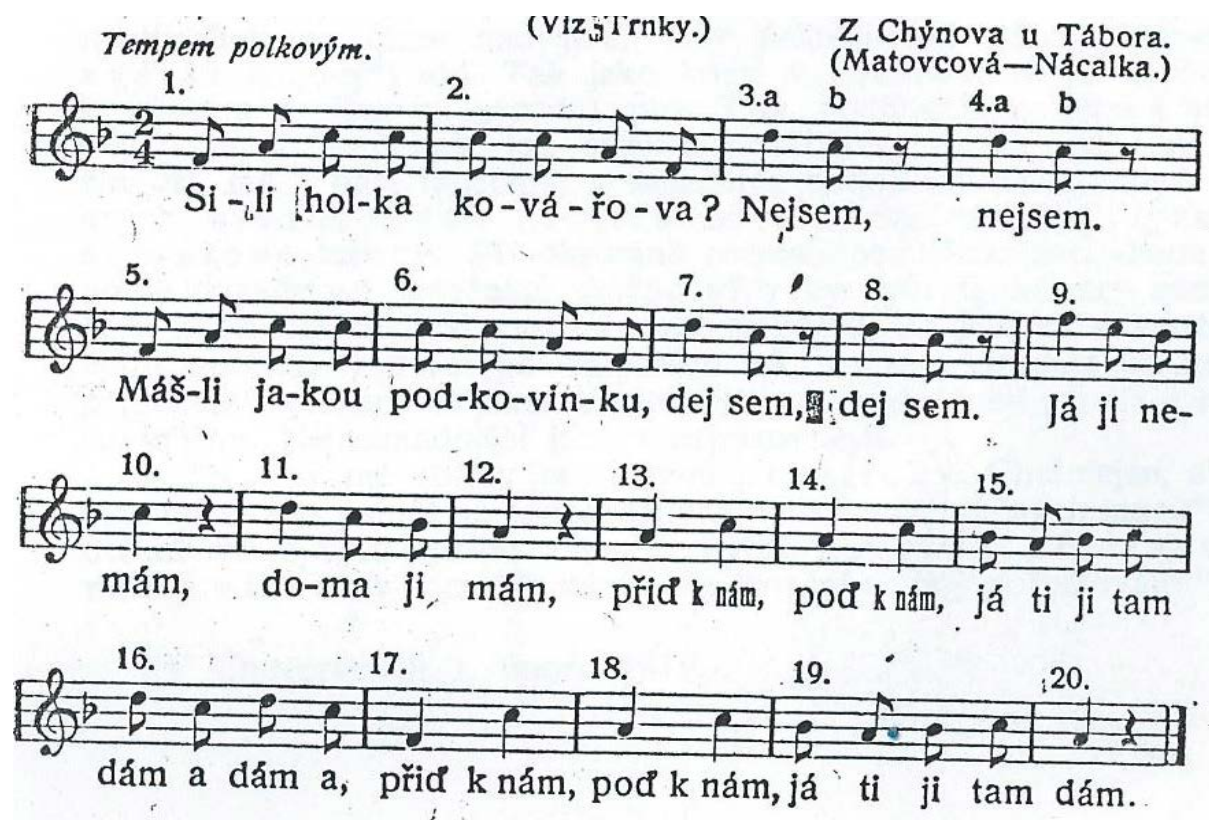
⁹⁶ Vycpálek, 1921: 50; Seidl, Špičák, 1945: 90; Michal, 1950: 183, Soukupová, 1979:53–68

Kovář

Počátky kovářského řemesla se datují až do 3. století př. n. l. Kováři zhotovovali především pracovní nástroje, náradí rolnické, řemeslnické i domácí (radlice, motyky, koňské podkovy, sekery, pily, zbraně i součásti oděvu, panty, zámky, nádobí) a měli ve společnosti výsadní postavení. (Brouček, Lidová kultura, 2007) Na vesnicích patřili k nezbytným řemeslníkům.

Kovářka

Tempo polkovým. (Viz Trnky.) Z Chýnova u Tábora. (Matovcová—Nácalka.)



1. 2. 3.a b 4.a b

Si-li holka kovářova? Nejsem, nejsem.

5. 6. 7. 8. 9.

Máš-li jakou podkovinku, dej sem, dej sem. Já jí ne-

10. 11. 12. 13. 14. 15.

mám, doma jí mám, přidej k nám, pod' k nám, já ti ji tam

16. 17. 18. 19. 20.

dám a dám a, přidej k nám, pod' k nám, já ti ji tam dám.

1) J. Vycpálek, 1921: 21, z Chýnova u Tábora

Jsi-li holka kovářova? Nejsem, nejsem. Máš-li jakou podkovinku, dej sem, dej sem. Já jí nemám, doma jí mám, přidej k nám, já ti ji tam dám a dám a, přidej k nám, pod' k nám, já ti ji tam dám.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části po 8 a 12 taktech bez repetice

3) Polka, tlesky do svých a partnerových dlaní; polkové držení, postavení proti sobě D zády do směru tance

4) 1.-2. polka v otáčení, 3a. tlesk do svých dlaní, 3b. tlesk do partnerových dlaní, 4.=3., 5.-8.=1.-4., 9.-20. se pohybově rovná tanci *Trnky (Plácavá)*, 9.-10. Ch třikrát tleskne D do pravé dlaně, kterou drží ve své levé ruce, 11.-12. D stejně tleská do dlaně Ch, 13.-14. Ch postupuje vpřed, D vzad a tleskají jednou do

svých dlaní, pak do partnerových, 15.-16. oba se krokem otočí vpravo, 17.-18=13.-14., 19.-20.= 15.-16. ale vlevo

5) Z. Soukupová, 1979: 106 uvádí Vycpálkův tanec v edici *Jihočeské tance*.

Dymak

A Lento - zvolna ($\text{♩} = 92$)
 B Vivo - živě ($\text{♩} = 144$)

Ko - vaj, ko - vaj, ko - va - řič - ku, ko - vaj, ko - vaj, ko - vaj,
 vaj a ty, mo - ja ga - la - ne - čko, dy - maj, dy - maj,
 dy - maj, dy maj, maj. Tra la la la tra la la la la
 tra la la la la tra la la la la tra la la la la
 tra la la la la tra la la la la. tra la la la la.

1) V. Socha, 1948: Lašsko

Kovaj, kovaj, kovaříčku kovaj, kovaj, kovaj, vaj a ty, moja galanečko, dymaj, dymaj, dymaj, dymaj, maj. Trala la....

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části 12 a 7 taktů, druhý díl s repeticí

3) Ch napodobuje kování, D napodobí dýmání do ohně, polka; Ch klečí na jednom kolenu, D stojí před Ch

4) 1.-2. Ch úder pěstí o pěst položenou na kolenu (jeden úder v taktu), 3. dva údery, 4. jeden úder, 5. dva údery, 6. jeden úder, D stojí před Ch oběma rukama drží zástěru. Natáčením a máváním zástěrou naznačuje rozdmýchávání ohně, v každém taktu jednou. 7.-12. Ch změní klek na druhé koleno a opakuje se takt 1.-6., 13.-20. Ch vyskočí, uchopí D do zavřeného držení a tančí polku

5) V. Socha uvádí ještě druhý způsob, při kterém Ch během kování postupuje vpřed (namísto kleku je hluboký výpad vpřed).

Koval I.

Allegro $\text{♩} = 120$

Třeba sem ja koval čerňy já - ko ci - gan, ci - gan, ci - gan pře - ce se ja pa - ní má - mo, va - ši cer - ce při - da - m, při - da - m, při - da - m. Tra - la la - la ...

při - da - m při - da - m, při - da - m Tra - la la - la ...

The image shows a musical score for 'Koval I.' in 2/4 time, marked Allegro with a tempo of 120 beats per minute. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are in Czech and describe a blacksmith's work and a dance. The score includes a first ending and a second ending.

- 1) V. Socha, 1975: neočíslované stránky; inf. Jan Moris, tančil v Kozlovicích 1926
Třeba sem ja koval čerňy jako cigan, cigan, cigan, cigan. Přece se ja panímámo, vaši cerce přidam, přidam, přidam. Trala la...
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části 12 a ve druhém díle 8 taktů s repeticí, je podobný předešlému příkladu
- 3) Poskočný krok; D ustupuje před Ch
- 4) 1.-6. poskočný krok s křížením pracující nohy za stojnou, Ch vpřed D ustupuje, 7.-12. stejně, ale ustupuje Ch, 13. tlesk přejdou do zavřeného držení, 14.-20. rychlý šlapák v otáčení po kruhu (obkročák bez poskoků a hmitů)
- 5) Koval II. z Václavic je obdobný jako předchozí příklady, tentokrát opět s kováním Ch a dýmáním zástěrou D.

Kovářský

Kovář kuje, kovář kuje, kovářka mu pofu - kuje, dýmá.

The image shows a musical score for 'Kovářský' in 2/4 time. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are in Czech and describe a blacksmith's work. The score includes a first ending and a second ending.

- 1) Z. Jelínková, K. Vetterl, 1960: 332, Nedašova Lhota; inf. P. Fojtík a M. Waltrová, 1949
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má 8 taktů jednoduché melodie
- 3) Ch tluče pěstí o pěst v kleku (napodobení kování), D mává zástěrou (napodobení dýmání), polka
- 4) Poprvé se hraje nápěv ve volném tempu, 1.-2. CH v kleku na P kolene napodobuje kování úderly pravou pěstí o levou (v každém taktu jeden úder), pěst se po dopadu odrazí, jako kladivo od kovadliny, D drží oba cípy zástěry, přenáší váhu těla z nohy na nohu s natočením trupu, paže se zástěrou mávnou (v každém taktu jednou), pohyby Ch a D se opakují po celý nápěv.

Nápěv se hraje po druhé rychleji, takty 1.-2. se opakují podobně, Ch při úderech střídá paže, D mávne zástěrou dvakrát v každém taktu.

Nápěv se potřetí hraje v tempu rychlé polky, dvojice v zavřeném tanečním držení tančí hladkou polku.

5) Ve stejném variantu *kovářského* z Újezda Ch při kování netluče pěstmi o sebe, ale položí ukazováček na koleno, otáčí jím jako želízkem v ohni a pěstí tluče na ukazováček. Další uvedený příklad, který se podobá, je ze Štítné.

Jelínková ke *kovářským* uvádí, že se na Valašskokloboucku objevují v čtených variantách a podobají se vzájemně jak nápěvem, tak pohybovou náplní. Tvrdí, že *kovářský* patří do skupiny řemeslnických tanců, ve kterých tanečníci napodobují stylizovaně pracovní pohyby řemeslníků (nejčastěji kovářů a ševců).

Kovářsky

Ko - vár to že - le - zo dob - re ku - je,
dob - re ku - je, dob - re ku - je, na ná - ko - vu
trís - ka a mje - chí du - je, mje - chí du - je, du - je.
Ťu - ki, ťu - ki, bu - chi, bu - chi, dob - re ču - jem, nej - sem hú - chý!

1) M. Mázorová, K. Ondrejka, 1991: 355–6, Záhorie (Podunajská a Záhorácká tanečná oblast), Slovensko

Kovár to železo dobře kuje, dobře kuje, dobře kuje, na nákovu tríska a mjechi duje, mjechi duje, duje. Ťuki, ťuki, buchi, buchi, dobře čujem, nejsem húchý!

2) Nápěv ve 2/4 taktu má 19 taktů a 4 takty dohrávky

3) Třasená polka, Ch napodobení úderů kladivem, D napodobuje dýmání do ohně; čardášové držení

4) 1.-15. třasená polka (případně vyšlapávaná polka), 16.-19. Ch klečí na L a na stehně P napodobuje úderů kladivem (na každou čtvrtovou dobu jeden) a

zároveň postupuje v kleku vpřed, D couvá před Ch drobnými kroky a zástěrou napodobuje dmýchání kovářského měchu (na každé dvě čtvrté doby jednou)

5) V knize je uveden ještě jeden příklad s drobnou melodickou a pohybovou obměnou. Při kování Ch zůstává klečet na místě bez postupu.

Srovnání

Několik písní, které hovoří o kovářích, uvádí Erben a Martinovský (1951). *Kovář a zedník* s textem: *Já nechci kováře, on má černý tváře... Já radši zedníka, jsem hodně veliká...* s nápěvem ve 3/8 taktu. *Kováři v neděli* s textem: *A vy kováři umounění, vy čekáte na neděli...* s nápěvem ve 3/4 taktu. Obě písně se o kovářích nezmiňují příliš v dobrém. Text písně, který uvádí Krejčí (1963) má naopak kovářské řemeslo v úctě a dává mu přednost před ševcovstvím: *Chvalte to řemeslo kovářský, haňte to řemeslo ševcovský! Haňte to řemeslo ševcovský! To je usmolený, nehezký.*

Tance *kovář, kovářský, dymák* (i s textem *cigáne, cigáne, udělej mně grumle*) apod. najdeme především v moravských regionech, především na Valašsku, Lašsku, ve Slezsku, na Slovácku, kde se tyto tance liší jen málo. Mají většinou dvoudílnou formu (nápěv ve 2/4 taktu), v prvním díle polku v rychlejším tempu a ve druhém napodobení kování a dýmání v pomalejším tempu. V Čechách tanců s názvy *kovářka, kovář* (častěji ve 3/4 taktu) není mnoho a hlavně v nich nenajdeme napodobení práce kováře. Tance většinou obsahují dupy a tlesky, které mohou nanejvýš připomínat hluk, který kovář při své práci dělá.

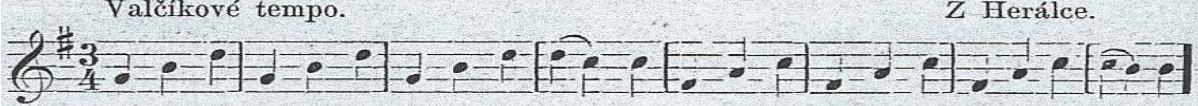
U našich nejbližších sousedů na Slovensku i v Polsku jsou *kovářské* tance zaznamenány ve sbírkách rovněž. Slovenský příklad se téměř neliší od moravských a v Polsku je *kowal* známý v celé polské oblasti Slezska, jak uvádí Kwasnicowa. V popisu tanců nacházíme u Ch napodobování kování a u D dýmání zástěrou stejně jako na Moravě. Tanec bývá stejně jako u nás zakončen polkou.

Řezník

Již ve starém Řecku existoval řeznický stav, řezníci nakupovali a poráželi dobytek, maso zpracovávali a prodávali. Řemeslo se později dělilo na různá odvětví podle zpracování a dalších úprav masa (řezník, uzenář, sviňář, sádelníci, lojovníci) (Janotka, Linhart, 1984). Na jedné straně patřili řezníci k potřebným a uznávaným členům vesnického i městského společenství, zároveň jejich „krvavá“ práce⁹⁷ vzbuzovala i odpor a strach.

Hoblovák

Valčíkové tempo. Z Herálce.



I. Já řez-ník, ty řez-ník, vo-ba řez - ní - ci, pu-de-me do Pra-hy pro ja-lo - vi-ci.

1) K. Adámek, ČL 1897: 368, z Herálce

Já řezník, ty řezník, voba řezníci, pudeme do Prahy pro jalovici.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má jednoduchou melodii 8 taktů

3) valčík

4) Celý tanec se tančí valčík, Ch vpřed, drží pravou rukou D za ukazováček pravé ruky, D se valčíkem otáčí před Ch

5) Adámek uvádí, že tanec je známý i v Chlumu a Hojetíně, na Čertovině je s názvem *Pavouk*, jinde se tanec nazývá *Řezník*.

Řezník

Tempem sousedské. Z Meziříčí u Tábora.
(„Plemenice“ 10./II. 1895., mladá byla v Nov. Dvořích u Hodušína v Milevsku.)



1.a b c 2.a b c 3. 4. 5.

1. Já řez-ník, ty řez-ník, o - ba řez - ní - ci, pu-de-me
2. Ty bu-deš ku-po-vat, já bu-du smlouvat, bu-de-li



6. 7. 8. 9. Dohra.

do Pra-hy pro ja - lo - vi - ci.
hu-be-ná, u-teč-me vó-tad (= odtud).

V. Erb. čís. 99: „budem si panenky hezký namlout.“



⁹⁷ Často se řezníkům říkalo „ras“

1) J. Vycpálek, 1921: 61, z Meziříčí u Tábora (nápěv srovnává s Erbenem č. 99)

První sloka je shodná s příkladem Adámka, druhá sloka:

Ty budeš kupovat, já budu smlouvat, bude-li hubená, utečme vótad (budem si panenky hezký namlouvat = Erben)

2) Nápěv ve 3/4 taktu se jen mírně liší od dalších uvedených, má však navíc dohru

3) Přisunná sousedská; v držení křížem, čelem proti sobě

4) 1.-2. dva kroky prisunné sousedské, 3.-4. dvěma stejnými kroky se dvojice otočí o půl kola na protější místa, 5.-8.=1.-4., od 9. taktu do konce valčík

5) Taneční způsob je podobný

Řezník



1 2 3 4

♩ = 126 - 138

5(9) 6 7 8(12)

Já ře - zník, ty ře-zník, o-ba ře - zní-ci,
po - je-dem na jar-mark pro ja-lo - vi-ci.

1) Z. Soukupová, 1979: 3, Radhostice-Doudlebsko, inf. Anna Steifová, nar. 1881; Č. Holas, 1909: 168, z Přebora; stejný nápěv s malou textovou obměnou, tanec je pohybově shodný; J. Seidl, J. Špičák, 1945: 106 s malým rozdílem v nápěvu, tanec podobně jako u Soukupové, ale každý 3. a 4. takt se otočí celá dvojice

Text písně je téměř shodný jako u Adámka, jediný rozdíl – *pojedem na jarmark*

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 8 taktů, které mají ve druhé části repetici

3) Přisunné kroky, valčíkový krok, potlesky; Ch a D čelem k sobě, držení pootevřené, spojené paže směřují vpřed po kruhu

4) 1.-8. osm prisunných kroků stranou po kruhu (podle Ch vlevo), spojené paže komíhají vzhůru a dolů při každém kroku, 9.-12. D se čtyřmi valčíkovými kroky otáčí před Ch bez držení, Ch za D postupuje valčíkovým krokem a na každou 1. dobu tleskne

5) Soukupová uvádí další tanec *řezník* z Kozácka–Milevska, opět ve 3/4 taktu s 16 takty ve dvou dílech. Druhý díl s textem: Ty budeš kupovat, já budu smlouvat, bude-li hubená utečem votad'. Ch a D v držení zkřížmo před tělem natáčí 1. sousedskou vpravo, 2. Ch přetočí D na svou levou stranu. V dalších taktech stejně, jeden takt s postupem a natočením vpřed, druhý takt s převedením D na druhou stranu.

Řezník

Mírně. Ze Rváčova.

Mar-ti-nec chu-di-nec kou-pil si krá - vu, vo - na ne-chtě-la žrát
ze sa - du trá - vu; von jí dal se - na, vo-na ne - chtě - la,
von po - pad se - ke - ru, dal jí do - če - la.

1) K. Adámek, ČL 1897: 560, ze Rváčova

Martinec chudinec koupil si krávu, vona nechtěla žrát ze sadu trávu; von jí dal sena, vona nechtěla, von popad sekeru, dal jí do čela

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 16 taktů, melodie je podobná prvnímu příkladu Adámka

3) valčík

4) Popis tance je shodný s druhým příkladem Soukupové z Kozácka

Řezník

Dle vůle. Z Vojtěchova.

1. 2. 3. 4. 5.
Co pak je to za řez - ní - ka s tou bí - lou zá - stěr - kou, že von
6. 7. 8.
po - rád po - ska - ku - je za tou na - ší An - dul - kou?



1) K. Adámek, ČL 1897: 560, z Vojtěchova; J. Vycpálek, 1921: 60, z Přímu u Rychnova n. Kněžnou (jen s malým melodickým rozdílem); J. Seidl, J. Špičák, 1945: 105

Co pak je to za řezníka s tou bílou zástěrkou, že von pořád poskakuje za tou naší Andulkou? Už ji drží, už ji má, už se s ní tam objímá. Dejte vy si na ni pozor, ať von vám je nelíbá.

Vycpálek: Copak je to za chlapíka vtej bílej zástěrce, von jen pořád poskakuje k tej naší Andulce; už ji drží, už ji má, pořád se s ní vobjímá, dejte vy si dobrej pozor, ať se vám s ní nelíbá.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dva díly po 8 taktech

3) Polka; držení jako při „Besedě“, páry vedle sebe, Ch vezme D kolem pasu, D položí ruku na jeho rameno, volné ruce do pasu

4) 1.-2. dva polkové kroky vpřed (Ch L, P, D opačně), 3.-4. dvojice se polkovým krokem otočí o 180°, 5.-8.=1.-4. a 9.-16.=1.-8. ale opačně

5) V Kladně a Hlinsku se tančilo s rukama zkřížmo, D ustupovala s natáčením vpravo a vlevo.

Řezníček

Vycpálek: 4)Ch a D proti sobě, ruce v bok, 1.-4. sedm přísunných kroků vpravo, osmým zastavit, 5.-8.=1.-4. ale doleva, 9.-10. zátočka za pravé lokty drobnými krůčky vpravo, 11.-12. totéž, ale za levé lokty vlevo, 13.-14. čtyři přísunné kroky vpravo, 15.-16. totéž vlevo

Řeznická

Allegro

1 2 3 4 5 6
My, řezní - ci s ku - rá - žej, těž - ké vo - ly po - rá -

7 8 9/17 10 11
žej; těž - ké vo - ly, vol - ča - ta, ja - lu - ča - ta,

12 13 14 15 16/24
bej - ča - ta. Sta - rejch bab si ne - vá - žej.

25 26 27 28 29

30 31 32 33 34

35 36 37 38 39 40

1) P. Krejčí, 1956: 37

My řezníci s kurážejí, těžké voly porážejí; těžké voly, volčata, jalučata, bejčata. Starejch bab si nevážejí.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři části, první díl 8 taktů, druhý díl 8 taktů s repeticí a třetí díl dohry 2x8 taktů

3) Valčík na polku (jako v tanci *manšestr*); zavřené taneční držení

4) 1.-40. valčík bez sunutí nohou po zemi

5) Bližší informace k tanci autor neuvádí

Řezník

A Vivo - živě (♩ = 144)
A B Allegro - rychle (♩ = 120)

Vy ře-zní - ci, ře - me-sní - ci, vy se do - bře ma - tě,
dyž vy ně - co ku - pu - je - tě dyc - ky se smlu - va - tě.
Zač te - ho vo - la, da - tě do slo - va,
zač ho da - tě dyž nic ně - ři - ka - tě, zač ho
1. da - tě, da - tě do slo - va. 2. da tě do slo - va.

1) V. Socha, 1947: 28

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první 16 taktů, druhý díl je dále členěn po 4 taktech s repeticí a 8 taktech s repeticí

3) Poskočný krok; tančí čtyři dvojice ve vázaném kruhu v držení za ruce

4) 1.-8. šestnáct poskočných kroků po kruhu vpravo, v 8b. poskok s půlobratem, při opakování (repetice však není naznačena) točí kruh vlevo, v 8b. Ch poskokem čelem do kruhu D před Ch rovněž čelem do kruhu, 9. výdrž, 10a. Ch nahlédnou přes pravá ramena D a hned se schovají (kukavá), 10b. a 11. výdrž, 12.=10ab., takty 9.-12. se opakují, 13.-16. pouze 1. a 3. pár (D vedle Ch v držení za vnitřní ruce) poskočným krokem si vymění místa, 1. pár utvoří branku, v 15.-16. taktu se 1. a 3. pár otočí o půl kola (páry jsou na protějších místech), 17.-20. totéž tančí páry 2. a 4. takty 13.-20. se opakují a páry se stejným způsobem vrátí na svá místa

5) Druhý způsob ke stejnému nápěvu: první část 1.-8. tančí polku v zavřeném držení, na konci 8. taktu zastaví čelem proti sobě, Ch vezme D ruku dlaní vzhůru, 9. výdrž, 10a. Ch tleskne D do dlaně, 10b. výdrž, 11. D vezme Ch ruku, 12a. D tleskne do dlaně Ch, takty 9.-12. se opakují, 13.-20. poklusovými krůčky D ustupuje Ch za ní vpřed, přitom si navzájem tleskají do dlaní: a. do vlastních, b.

do protějších pravých, a při opakování levých partnerových dlaní. Takty 13.-20. se opakují.

Volek – Řeznická

Trvá 40"
 Živě $\text{♩} = 116$
 mf

Ve řez-ni-ci, ře-mes-ni-ci ve ve zvě-ku má-te, dež ve ne-co
ku-pu-je-te všec-kě zo-bji-má-te. Na-před'sel-ku, po-tom cer-ku,
na-po-sle-dy div-ku, a po-tom se te-prov ptá-te ma-jó-lě co v chliv-ku.
17. *f* Zač te-ho vo-la dá-te do slo-va? 21. Zač te-ho vo-la
mf 26. dá-te do slo-va? Zač ho dá-te, že nic ne-ři-ká-te,
1. 2. zač ho dá-te, dá-te do slo-va? dá-te do slo-va?

1) L. Mátlová-Uhrová. K. Vetterl, 1954: 90, Haná; F. Svoboda, 1954: 52, z Líšně
Ve řeznici, řemesníci ve ve zveku máte, dež ve něco kupujete všecké zobjímáte.
Napřed' selku, potom cerku, naposledy divku, a potom se teprov ptáte majó-le co
chvilku. Zač teho vola dáte do slova? Zač teho vola dáte do slova? Zač ho dáte,
že nic neříkáte, zač ho dáte, dáte doslova?

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 16 taktů bez repetice, druhý 16
taktů s repeticí druhých 8 taktů; u Svobody + 16 taktů polkové dohrávky
s jedním přidaným taktem na výměnu tanečnic

3) třásák (natřásaná polka), vzájemné plácání do dlaní, poklusové kroky; Ch a D
proti sobě čelem, bokem do kruhu (Ch levým, D pravým)

4) 1.-16. třásák do kola D ustupuje, 17. Ch vezme ruku D, 18a. po způsobu
prodavačů plácne děvčeti pravou rukou do dlaně, 19.-20.=17.-18. ale druhá dlaň
D, 21.-24.= 17.-20. D plácá Ch do dlaní, 25.-32. poklusovými kroky po kruhu D
ustupuje, tleskají do dlaní a. vždy do svých dlaní, b. do dlaní navzájem, pravé
nebo levé protilehlé dlaně, při opakování tančí stejně, ale druhým směrem

5) Text i nápěv je podobný dalším příkladům, nářečí a rozvedení textu jej činí rozmanitějším. Autorka říká o informátorkách M. Pasekové a R. Dudkové, že se tanci naučily od Xavery Běhálkové (spolupracovnice Leoše Janáčka). F. Svoboda v popisu tance rovněž uvádí polku, pak poklonu a potlesk, nakonec se dvojice otočí zády k sobě a při úkloně se snaží Ch odrazit D, rychlá polka po kruhu, na konci tance Ch postoupí o jedno D vpřed, vymění si tanečnice.

Z. Jelínková (1960: 324) uvádí na tento nápěv tanec *řeznická* z Drnovic. Píše, že je to tanec řemeslnický, ve kterém se napodobuje uzavírání nákupu dobytka plácnutím do dlaní.

Srovnání

V guberniálním sběru uvádí Kunz stejný text jako pozdější sběratelé: *Já řezník, ty řezník, oba řezníci, půjdeme na jarmark pro jalovici.*

Tance s názvem *řezník, řeznická, řezníček*, jsou dvojího typu. Jeden v taktu 3/4, většinou tančený valčíkem (sousedskou) bez pohybové asociace k řemeslu. Druhý ve 2/4 taktu tančený polkou je rozšířený po celých Čechách i na Moravě, má většinou dvoudílnou strukturu, ve druhé části se většinou uvádí charakteristické pohyby plácání navzájem do dlaní, při slovech *zač toho vola, dáte doslova?*, jako na stvrzení uzavřeného obchodu. (Socha, Svobodová, Jelínková)

Krejčí

Oblečení působilo lidem starosti již od pravěku, kdy se odívali do vydělaných kůží. Teprve s výrobou látek můžeme hovořit o odívání v našem slova smyslu. Krejčí zhotovovali spodní i svrchní oděvy pro muže, ženy i děti (mimo pokrývek hlavy, kožichů, punčoch a obuvi). (Janotka, Linhart, 1984) Řemeslníci, kteří patřili více do města než na vesnici.

Manžestr

Zvolna. Z Blatna, z Rvácova.

1. (8.) 2. (9.) 3. (10.) 4. (11.) 5. (12.) 6. (13) 7. (14)

Za dva zla-tý na kal - ho - ty man - že - man - že - man - že - stru
a kou - sek nám zbyl na ve - stu man - že - man - že - man - že - stru.

Dohra 15. 16. 17. 18. 19. 20.

21. 22.

Dohra (zjištěná ve Rvácově) má text:

Za dva zlatý na kalhoty [: manžestru, :]
pak voď kupce sem si koupil piku na vestu.

1) V. Adámek, ČL 1897: 444, z Blatna, z Rvácova

Za dva zlatý na kalhoty manže- manže- manšestru a kousek nám zbyl na vestu manže- manže- manšestru.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 7 taktů s repeticí a textem písně, druhý díl 8 taktů bez repetice

3) přísunné kroky stranou, cval, polka; párové držení zavřené ke kolovému tanci

4) 1.-4. čtyři houpavé kroky (přisunný krok stranou), 5.-7. pět posunných rychlých kroků stranou (každý na jednu čtvrt=cval), 8.-11.=1.-4., 12.-14. cval vlevo, 15.-22. polka

5) August Hajný (Český lid, 1894: 503) uvádí shodný příklad tance *manšestr*, jen s drobnými pohybovými rozdíly. Začátek je na místě bez postupu, pouze se tanečníci pohupují, cvaly střídají směry vpravo a vlevo a zakončení polkou je shodné. Snad mohly pohyby značit stříhání látky.

Krejčí

Musical score for 'Krejčí' in G major (one sharp) and 3/4 time. The first line shows the main melody with lyrics: 'Krejčí, krejčí, krejčí, ten je velkej zloděj, ukradne kus sukna: „Tumáš, ženo, skovej!“'. The second line, starting with a '5', is labeled 'Dohra' (Coda) and consists of a few notes.

1) J.Zemánek, V. Hanus, 1912: 478, ze Smrčku

1. Krejčí, krejčí krejčí, ten je velkej zloděj, ukradne kus sukna: „Tumáš, ženo, skovej!“

2. Skovej, skovej, skovej, skovej do truhličky, eště jeden kousek, budou dvě vestičky.

Ve Ctětíně, Dřenicích a Medlešicích zpívali podle stejného nápěvu i při dohrávce:

1. Krejčí, krejčí, krejčí, eště jednou krejčí, zlámal si jehličku, kterou měl nejradši; měl ji rád jako svou milenku, měl ji rád jako milou. (také s textem Sedlák, sedlák, sedlák, jako při *furiantu*)

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 10 taktů bez repetice, zpívá se pouze v první části nápěvu

3) Natáčení k sobě a od sebe, šoupavý valčík; páry vedle sebe v držení za vnitřní ruku, držení zavřené ke kolovému tanci

4) 1.-4. páry se natáčí k sobě a od sebe, není uvedeno jakým krokem (zřejmě sousedská nebo valčík), 5.- 10. šoupavý valčík dokola.

Manžestr

Musical score for 'Manžestr' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into measures with measure numbers above the notes. The lyrics are: 'Kou — pil jsem si na kai — ho — ty A dva lok — te ok — sa — mi — tu man — že, man — že, man — že, man — že, man — že, man — že — stru. na ve, na ve, na ve, na ve, na ve, na ves — tu.' The score ends with a 'Dohra' (Coda) section starting at measure 25.

1) P. Krejčí, 1984: 46, Vojnice 23. 8. 1947; inf. Alois Sál, nar. 1865; J. Vycpálek, 1921: 62, z Chocerad nad Sázavou

Koupil jsem si na kalhoty manže, manže, manže, manže, manže, manžestru. A dva lokte aksamitu na ve, na ve, na ve, na ve, na ve, na vestu.

Vycpálek: eště mi ho kousek zbylo...

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 12 taktů s repeticí, druhý díl je dohra 12 taktů bez repetice.

3) Přisunný krok, polka; páry v držení za ruce čelem k sobě, zavřené párové držení

4) 1.-8. v každém taktu krok s přisunutím Ch L nohou vpřed, D P nohou vpřed. Paže se volně pohybují vpřed a o něco rychleji vzad. 9.-11. v každém taktu dva kroky s přísunem vzad, 12. jeden krok s přísunem vzad, pažemi se nepohybuje, 13.-24.=1.-12., 25.-36. polka

5) Pohyb spojených paží mohl připomínat měření kupovaného plátna

Pro takty 25.-36. je uvedena poznámka, že pan Sál říkal, že to byla odrazová mazurka. Vycpálek uvádí shodný pohybový popis.

Manžestr

Andante
1/8
Pa - ne pulkmistr, zač ten manže-str? Za dva zla - tý na kal - ho - ty

Allegretto
7 8/16 17/27 18 19 20
flek. Po modě krejčí je zas u - šl - je a knoží - ky

21 22 23 24 25 26/36
při - pevní, pa - ky řádně vy - že - hli a o - pru - bu - ja

Andante
2 3 4
Pá - sla ku - rot - ve bří - zko u ro - kle,

Allegretto
5 6/12 13/21 14 15
tram - ta - ra - ta tra - ta - ta - ta tam.

16 17 18 19 20/26

1) P. Krejčí, 1956: 26

Pane pulkmistr, zač ten manšestr? Za dva zlatý na kalhoty flek. Po modě krejčí je zas ušije a knoflíky připevní, puky řádně vyžehlí a oprubuje. Pásla kurotve blízko u rokle, tramta-ra-ta tra-ta-ta-ta tam.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dva (čtyři) díly 8, 10 (6 a 8) taktů, každý s repeticí.

3) Přisunný rok, valčík na polku; páry v zavřeném kolovém držení

4) 1.-2. přísunné kroky stranou s důrazem na první dobu, tělo se vyklání ve směru výkroku 3.-4.=1.-2. ale zpět, 5.-7. šest rychlých přísunných kroků podle Ch vlevo, 8. jeden přísunný krok, 9.-16.=1.-8., 17.-36. valčík na polku, bez sunutí nohou po zemi

5) Tanec se tančí z jednoho do druhého rohu tanečního prostoru. Při druhé sloce se může tanec začít v jiném rohu, a takto je vystřídat.

Pohybový popis druhého dílu není uveden, je možné, že se tanec tančil stejně. Krejčí uvádí druhou variantu, která se tančí po kruhu, jen s malými rozdíly.

Srovnání

Jeden příklad tance s názvem *krejčí* není vypovídající, tance s názvem *manšestr* jsou však rovněž o práci krejčího. Najdeme mnohé písně o krejčích, které hovoří o jejich řemesle, bohužel jsou většinou bez popisu tance (Erben *Krejčí milovník*, *Krejčí nad zahradníka*). Tance s názvem *manšestr* jsou vesměs podobné jeden druhému, a proto je můžeme přiřadit tématem ke krejčím. Většinou se v textu písně zpívá o koupi materiálu na oděv, případně jeho výrobě. Snad pohyb těla a paží, případně postup po prostoru napodoboval měření nebo stříhání sukna.

Břitva

Břitva je pracovní nástroj, který používali a používají holiči a kadeřníci. Mezi lidovými tanci pod tímto názvem najdeme zábavu, při které byl jeden tanečník uprostřed kola v obličeji namydlen pískem a pak holen velkou dřevěnou břitvou tak dlouho, dokud se nevykoupil penězi.

Břitva

Živě. Z Čertoviny u Hlinska.

1. 2. a b 3. 4. a b

Hrej, Hon-zí-čku, na bři-tvi-čku, hrej, Hon-zí-čku, na bři-tvu:

5. 6. a b 7. 8. a b

já sem ma-lá, ty seš vel-kej, já se k to-bě ne-šik-nu.

1) K. Adámek, ČL 1897: 362, z Čertoviny u Hlinska

Hrej, Honzíčku, na břitvičku, hrej, Honzíčku, na břitvu: já sem malá, ty seš velkej, já se k tobě nešiknu.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má 8 taktů jednoduché melodie

3) Přisunný krok; držení za obě ruce

4) 1.-2. tři přísunné kroky stranou (Ch L), 2b. úkrok se čtvrt obratem vlevo a přísun, 3.-4. tři přísunné kroky stranou (Ch P), 4b. úkrok se čtvrt obratem vlevo a přísun, 5.-8. tanečníci pokračují přísunnými kroky dále, postupují po čtverci po směru hodinových ručiček s otáčením vlevo. Tanečnice všechny kroky i obraty druhou nohou.

5) Mezi tím, co ostatní páry tančí *břitvu*, jeden z tanečníků velkou dřevěnou břitvou uprostřed „šenkovny“ holí jiného tanečníka, který sedí na židli, a to tak dlouho, dokud se holený nevykoupí (peníze dostanou muzikanti).

Adámek poznamenává, že v Hamrech se tančila *břitva* bez holení tanečníka jako obyčejný tanec.

Břitva

Živé *z Klatovska*
Pojď-me, mi - lá, na bři-tvi-čku, pojd', má mi - lá, na bři-tvu!

Já jsem ma-lá, ty jsi vel-ký, já se k to-bě ne-šik-nu. 1. 2.
ne-šik-nu. ne-šik-nu.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 240, z Klatovska; Č. Holas, díl II. 1908: 142, z Hornosína; Z. Soukupová, 1979: 176–8, inf. Barbora Adamcová nar. 1870
Pojďme, milá, na břitvičku, pojd' má milá, na břitvu! Já jsem malá, ty jsi velký, já se k tobě nešiknu.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části po 4 taktech, druhý díl s repeticí

3) Holení dřevěnou břitvou

4) Tanečníci utvořili kolo a přenášením váhy se pohybovali napravo a nalevo. Uprostřed kruhu byl jeden tanečník „mydlen“ pískem a „holen“ dřevěnou břitvou tak dlouho, dokud se nevykoupil

5) Tento příklad je podobný Adámkově, jen s malými rozdíly. Seidl, Špičák uvádí další dva příklady *břítvy*, které jsou melodickou a textovou obměnou uvedené varianty.

Holas uvádí k tomuto nápěvu tanec kolový s dvěma poskoky na každé noze (poskočný obkročák), nic dalšího k tanci neuvádí.

Soukupová popisuje *břítvu* velmi podobně a dále uvádí, že při „babském bále“ dělaly „holiče“ ženy. Někdy chytily více tanečníků, navlékly jim přes hlavy žebřík a holily je všechny současně.

Hrnčíř pálí

Živé Hrn - číř pá - lí, hrn - číř pá - lí, hrn - číř - ka mu *z Hornosína*

po - má - há: hrn - číř se svlík do ko - ši - le

1. a hrn - číř - ka do na - ha, 2. do na - ha.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 240-1, z Hornosína; Z. Soukupová, 1979: 149-50, Jarošov n. Něžnou, inf. Jan Mikl nar. 1874

Hrnčíř pálí, hrnčíř pálí, hrnčířka mu pomáhá: hrnčíř se svlík do košile a hrnčířka donaha.

2) Nápěv v 6/8 taktu je melodickou obměnou předešlého příkladu

3) Dvojité poskoky na P a L noze

4) Tanečníci se otáčeli stále dokola dvěma poskoky na P a dvěma poskoky na L noze (vzhledem k 6/8 taktu se zřejmě jednalo o dvoukročák)

5) Protančená dráha měla tvar čtverce (u Adámka stejně, jen přísunným krokem), „mydlený a holený“ tanečník byl uprostřed.

Soukupová uvádí tanec s melodickou obměnou a názvem *břitva*, pouze jako kolový tanec, tančený po celou dobu melodie trojnatřásákem v otáčení, avšak bez textu a holení tanečníka.

Břitva



- 1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 241, z Domašína u Rychnova n. Kněžnou Bez textu
J. Vycpálek, 1921: 81, z Bílého Újezda u Rychnova n. Kněžnou
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má 12 taktů bez repetice
- 3) Poskočný krok (poskočný obkročák-jako dvoukročák), vyzvednutí D co nejvýše; Ch drží D v pase a D položí své ruce na Ch
- 4) V každém taktu dva poskočné kroky (dvoukročáky), v taktu 2., 4., 8. a 12. Ch vyzdvihl (vyhodil) D co nejvýše, D dala ruce na Ch ramena a odrazila se, aby vyskočila co nejvyš.
- 5) Vycpálek i Seidl, Špičák uvádí shodné příklady, jen s malými rozdíly a jiným místem zápisu.

Srovnání

Tanec *břitva* se vyskytoval ve dvou způsobech provedení, jednak jako kolový tanec s otáčením po kruhu a také jako žertovná veselá zábava/hra. Většina autorů uvádí, že tanec s holením pískem a dřevěnou břitvou se hrál nejčastěji ke konci taneční zábavy. O *břítvě* píše i Jan Neruda v knížce *České národní tance* (1946). Taneční pohyb při svižném tempu (příklad v 6/8 taktu) vypadá velmi podobně jako pohyby holiče při holení.

3. 3. Mlynářský, Kominík, Zahradník

Tento oddíl srovnávacího souboru se zabývá příklady tanců, které svou choreografií, pohybem v prostoru připomínají chod pracovní činnosti.

Mlynář

Řemeslo zabývající se zpracováním obilí na mouku a další produkty (mlýny byly jak vodní, větrné, parní, tak motorové). Mlynářství se zformovalo ve středověku a k jeho všeobecnému rozšíření došlo ve 12. až 14. století. V Čechách, na Moravě a ve Slezsku bylo mlynářství závislé na energetickém zdroji, na vodních podmínkách dané oblasti. Jen v některých oblastech, se stálým prouděním vzduchu, byly mlýny větrné. Mlýny byly vyvíjeny a zdokonalovány, s rozvojem zemědělství byla zvyšována i jejich potřeba a důležitost. Na venkově mlýny zpracovávaly i dřevo (pily) a vlákna pro textil (valchy). Mlynáři měli povinnost zhotovovat součásti mlýna, udržovat a opravovat jez, stavidla a jiné vodní stavby. Patřili mezi nejvzdělanější venkovany a bylo mezi nimi mnoho písmáků. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 572–4)

Mynářka

1) J. Vycpálek, 1921: 146, inf. Müllerová v Merkovicích u Vamberka

Dyž je hezká mynářka, dělá se pěkná vejražka, neš si je to v noci ve dne, dycky se to hezky mele. Dyž je hezká mynářka, dělá se pěkná vejražka.

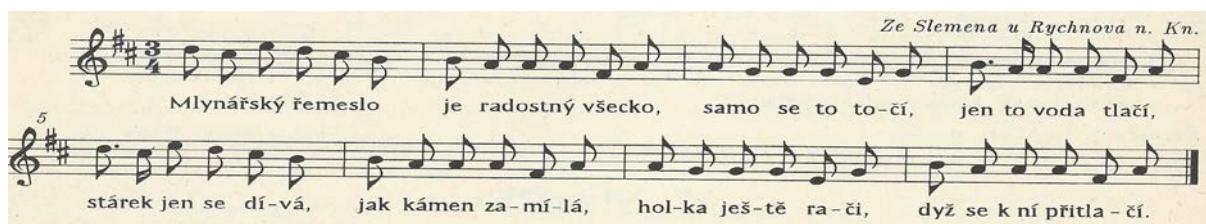
2) Nápěv má tři části, první díl ve 3/4 taktu má 4 takty, druhý díl ve 2/4 taktu opět 4 takty a třetí díl ve 3/4 taktu 4 takty stejné melodie jako první díl.

3) Houpavé kroky obkročáku, obkročák; zavřené držení ke kolovému tanci

4) 1. třemi houpavými kroky obkročáku (našlápnutí přes přední část chodidla s mírným hmitem podřepmo Ch-L, P, L, D-P, L, P) otočit o 360° (v původní postoj), 2.=1. ale opačně, 3.-4.=1.-2., 5.-8. osm obkročáků (na každou čtvrt jeden krok), 9.-12.=1.-4

5) Tanec střídá metrum a proto i kroky houpavého a poskočného obkročáku.

Mlynářské řemeslo



1) J. Vycpálek, 1921: 121, ze Slemena u Rychnova n. Kněžnou, inf. M. Alvinová
Mlynářské řemeslo je radostný všecko, samo se to točí, jen to voda tlačí, stárek jen se dívá, jak kámen zamílá, holka ještě radčí, dyž se k ní přitlačí.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 8 taktů bez repetice

3) Obkročák s rychlým obratem přešlápnutím; dvojice v zavřeném držení ke kolovému tanci, tančí proti směru tance.

4) 1a. tanečník P krok otáčí se vpravo o 180°, L opíše oblouk „půlkolo“ před P, 1b. L dopadne na špičku a hned pokračuje v otáčení, 1.bb P na špičku (1b. a 1bb.–těma dvěma kroky se mrštně otočí do kolečka 360°), 1c. L noha krok 180° a je již v původním postoji.

Všechny další takty se tančí tímto jedním krokem v rytmu 1a. b, bb, c, = P, LP, L, tanečnice stejně, jen opačnými nohama

5) Vycpálek k tanci uvádí, že se v něm potkáme se zvláštním půlkrokem, ale především zvláštností tance je, že jej tancovali „nazpátek“.

Mlým



1) P. Krejčí, 1984: 122, Podkrkonoší

Moje potěšení s modrejma očima, byla bych pro tebe do vody skočila.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má 12 taktů bez repetice

3) Kroky, chůze; tančí čtyři dvojice v postavení do kříže, Ch levým bokem do kruhu se drží pevně za ruce, pravou rukou drží zdviženou ruku své tanečnice. Tančící tvoří vždy dva kolmé průměry pohybujícího se kola, D mají pravou ruku v bok

4) 1.-2. čtyři kroky (na každou čtvrtovou dobu jeden), 2b'. (poslední osmina) Ch pustí D, 3.-4. Ch ještě zpomalí pohyb dokola, pravá ruka volně krouží ve výši lokte, D opíše čtyřmi kroky vpravo kroužek (nazpět) a na 4b'. podají levou ruku dalšímu tanečníkovi, který zatím postoupil o čtvrt kruhu, 5.-6.=1.-2., 7.-8.=3.-4., 9.-10.=1.-2., 11.-12.=3.-4.

Mlynářka

Allegretto, ♩ = 108-112 *Z Táborska (Kozácko)*

Znám já jednu mlynářku, dudlajdá, ta má hezkou dcerušku, dudlajdá.

Znám já jednu mlynářku, dudlaj, dudlaj, dudlaj, ta má hezkou dcerušku, dudlajdá.

- 1) Z. Soukupová, 1979: 200, Kozácko-Táborsko, pro filmový záznam tančila Věra Puklová v roce 1955
- 2) Nápěv ve střídavém taktu má 12 taktů, ve kterých se pravidelně střídá trojtaktí dvou 2/4 a jednoho 3/4 taktu. (směsek)
- 3) Polka, dupavý hladký obkročák; dvojice v zavřeném párovém držení ke kolovému tanci po obvodu kruhu
- 4) Ve 2/4 taktech polka, ve 3/4 taktech tři kroky dupavého obkročáku
- 5) Soukupová neuvádí, zda se celý tanec tančí stejnými kroky až do konce.

Točení mlýnského kola

Lendlerově

16. z. část

- 1) A. a M. Balounovi, 1983: 36, z Plánsko-Tachovska
- 2) Nápěv ve 3/4 taktu má dvě části bez repetice
- 3) chůze, klus, vyťukávání rytmu patami; chlapecká i mužská hra pro 6 – 12 tanečníků
- 4) Popis má dvě varianty, u první není uveden po jednotlivých taktech.

Sudý počet Ch utvoří vázaný kruh v držení za ruce, chůzí nebo klusem roztáčí kruh po směru nebo proti směru hodinových ručiček „roztočí mlýnské kolo“. Na znamení některého Ch každý sudý přejde do visu, vytvoří tak „loukotě kola“, patami o zem vyťukávají rytmus hry. Liší Ch pevně drží sudé Ch a pohybují se po obvodu kruhu. Závěrem sudí opět přejdou do stoje, někdy sudí na závěr provedou přemet nazad do stoje. Při opakování hry si Ch vymění úlohy a do visu šli pak liší Ch.

Někdy se hrávala hra při tanečních zábavách na uvedený nápěv. V první části muži pohybovali kolem poskočným krokem ve směru hodinových ručiček, v 16. taktu tři dupy. Ve druhé části běželi v rytmu (každá čtvrt jeden krok), sudí se sesunuli po patách ke středu kruhu a hra pokračovala jako v prvním případě. Při opakování si muži vyměnili úlohy a kolo se točilo opačným směrem.

Mlýnářský

Musical score for the first part of the 'Mlýnářský' dance. It features a vocal line with lyrics and two instrumental lines for Kl (Klára) and H1 (Horn 1). The tempo is marked M ♩ = 82. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Sú mly-ná-ři, sú, dyž im ko-la dú, dyž im ko-la'.

Musical score for the second part of the 'Mlýnářský' dance. It features a vocal line with lyrics and two instrumental lines for Kl (Klára) and H1 (Horn 1). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'nehcúí-tí, mly-ná-ři sa chytnú pi-tí, že ne-se-me-lú.'



1) B. Kos, F. Struska, 1953: 66–8, z Valaška

Sú mlynári, sú, dyž im kola dú, dyž im kola nechcú íti, mlynári sa chytnú pití, že nesemelú

2) Jednoduchý nápěv ve 2/4 taktu má 10 taktů bez repetice a nakonec přesně neurčený počet taktů dohry bez melodie

3) Znárodnění klepání mlýna, poskočný krok, poklusové kroky; sudý počet tanečníků, pravým bokem do kruhu, v držení za ruce v kruhu, postupuje se ve směru hodinových ručiček

4) 1. poskok na levé, pravá mírně pokrčena přednožmo (krok poskočný),

2. poskok na pravé, levá skrčena přednožmo,

3.-4. dva poklusové kroky v každém taktu, s předklonem trupu,

5.-8. = 1.-4. a 9.-10. = 1.-2.

To znamená, že se pravidelně střídají dva poskoky (na pravé a levé) se čtyřmi poklusovými kroky vpřed s předklonem trupu.

11.,12.,13. atd. každý lichý postupně postupuje pomalými krůčky nohama do středu kruhu, sudí je drží za ruce, trup je rovný. Vytvoří se tak otáčející hvězdice, kde liší ve středu kruhu vyťukávají patami rychlý rytmus, znázorňují tak klapot mlýna. To provádějí tak dlouho, dokud jim síly stačí, sudí zrychlí otáčení tím, že přejdou do klusu. Potom liší naráz přejdou malými krůčky do původního postavení. Může se zakončit tak, že liší odrazem nohou provedou překot nazad do stoje, zatím co je druzí drží za ruce.

II. variant:

1.-4. tanečníci jdou v kruhu po směru hodinových ručiček, na každý takt čtyři kroky,

5. liší postupují do středu kruhu a vyťukávají rytmus (klapot mlýna), tentokrát je levá noha pokrčena v koleně, holeň kolmo k zemi, celých chodidlem na podložce. Střídavě se klepe levým chodidlem a patou pravé nohy.

11., 12. atd. se natáhne i levá noha, pak obě paty vyťukávají rytmus, dále jako v I. variantu

5) Stejný nápěv i text uvádí Č. Holas, 1910, díl V.: 166. První sloka: *Jsou sedláci, jsou, když jim koně jdou: jsou sedláci darebáci, když jim vítr koně kácí; jsou sedláci, jsou, když jim koně jdou.* Druhá sloka: *Jsou mlynáři, jsou, když jim kola jdou: jsou mlynáři škohrtáci, vypili jim vodu ftáci; jsou mlynáři, jsou, když jim kola jdou.* Popis tance neuvádí.

Menářka

A Allegretto, poněkud rychle
 $\text{♩} = 104$, trvá 26 1/2 vteřin

Tá na-ša me-nář-ka moc rá-da tan-cu-je, tá na-ša me-nář-ka
 rá-da to-čí, vo-na rá-dav ko-lo tan-cu-je, chlapce sem tam ta-ke
 mi-lu-je, tá na-ša me-nář-ka rá-da to-čí.

B Adagio, zdlouha
 $\text{♩} = 66$, trvá 25 vteřin

Tá na-ša me-nář-ka moc rá-da tan-cu-je, tá na-ša me-nář-ka rá-da to-čí.

C Polka. Allegro moderato, mírně rychle
 $\text{♩} = 108$, trvá, 23 vteřin

Tá na-ša me-nář-ka moc rá-da tan-cu-je, tá na-ša me-nář-ka rá-da to-čí.

D

Trvá celkem 1 minutu 14 1/2 vteřiny.

- 1) F. Svoboda, 1954: 98-99, z Líšně, František Vajs tanec tančil v roce 1901
 Tá naša menářka moc ráda tancuje, tá naša menářka ráda točí, vona ráda v kolo tancuje, chlapce sem tam také miluje, tá naša menářka ráda točí
- 2) Nápěv má tři části, první díl 9 taktů v 6/8 taktu s textem, druhý díl 9 taktů ve 3/4 taktu bez písňe a třetí díl 16 – 17 taktů bez písňe

3) Klusové kroky, sousedská mazurka, přeměnný krok vpřed, přeměnný krok s otáčením, polka; dvojice vedle sebe levým bokem do kruhu, držení ke kolovému tanci

4) A 1.-2. dvanáct klusových kroků vpřed, 3.-4. sousedská mazurka dokola, 5.-6. Ch postupuje čtyřmi přeměnnými kroky vpřed, na každou první dobu tleskne před tělem, D se otáčí před Ch přeměnnými kroky vpravo, 7.-8.=3.-4.

B V postavení čelem k sobě Ch zády ke středu kruhu

1ab. přeměnný krok vlevo stranou (od sebe) 1c. přísun do stoje spatného, 2.=1. ale vpravo stranou (zpět na místo), 3.=2. a 4.=1.

C Držení ke kolovému tanci „líšeňské držení“, šestnáct krát polka dokola

D Na jeden takt Ch postoupí o jedno místo vpřed, mění se tanečnice

5) Název tance je odvozen z textu písně o mlynářce, která ráda tancuje. F. Vajs také zpíval uvedenou píseň, nápěv oddílu B a C však znal jen kuse a nepřesně. Nápěv celého tance je od hudebníka Jana Konečného.

„Matka autora sdělila, že ve mlýně u ‚Sladů‘ byl chasník Jurka, který házel do cymbála, dva renský šajnu, aby muzika zahrála *menářko*“. (Svoboda, 1954: 99)

Mynářská

Allegretto vivo /rychlá mazurka/ ♩ = 160

Mynář má, mynář má hezkú cěrku, ona má

ušu -bra -nú zástěr-ku. Ona si ju nevype-

re, na tebe synečku, zapome - ne!

1) M. Bimková, J. Seehák, 1970: 24-5; Svatobořice, Mistřín, informátor František Bimka ve Svatobořicích, tančila Helena Brhlová

Mynář má, mynář má, hezkú cěrku, ona má ušubranú zástěrku. Ona si ju nevypere, na tebe synečku, zapomene!

2) Nápěv ve 3/4 taktu s určením – rychlá mazurka má 16 taktů bez repetice. Jedenkrát se píseň přezpívá a dvakrát hraje k tanci, poslední čtyři takty mají být zahrány jako velmi rychlý valčík.

3) Mazurkové kroky, valčík; zavřené držení ke kolovému tanci (ve Svatobořicích jsou dvojice levým bokem ke středu kruhu)

4) 1.-3. mazurka na jeden krok podle Ch vlevo (a. L krok stranou, b. P přísun L v zanožení pokrčmo, c. poskok na P), 4a. úkrok stranou, 4bc. výdrž, 5.-8.=1.-4. ale na druhou stranu, 9. mazurka na jeden krok podle Ch vlevo, 10a. krok stranou, 10bc. výdrž, 11.-12.=9.-10. ale na druhou stranu, 13.-16. valčík dokola po kruhu. Celý tanec se opakuje

5) V Mistríně tančil Martin Varmuža a zpíval na stejný nápěv rozdílný text: Mynář má, mynář má hezkou cérku, ona si vyšívá svú zástěrku. Až ona si ju vyšije, na tebe synečku zapomene.

Kolo mlynske

Začíná rozně a stále se zrychluje ... ad libitum

Vivace ♩ = 130

Hoj, kača, do tragača,
Hoj, kača, do tragača,

hoj, kača, do ži-ta, lepší je ta malá holka nežli je ta veli-ka,
hoj, kača, do vy ky, honil ju tam švarny synek, ztratila tam střeviky,

1) V. Socha, 1975: bez stránkování, Kozlovice; v roce 1926 tančil Jan Moris
Hoj, Kača, do tragača, hoj, Kača, do žita, lepší je ta malá holka nežli je ta veliká.
Hoj, Kača, do tragača, hoj, Kača, do vyky, honil ju tam švarny synek, ztratila tam střeviky.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl má tři takty + jeden libovolného opakování bez textu, druhý díl 8 taktů s repeticí je s textem písně

3) Točení kola D, Ch v podporu ležmo za rukama, Ch dupy chodidly, polka v otáčení po kruhu; tančí čtyři páry v držení za ruce v kruhu, zavřené držení ke kolovému tanci

4) Když hudba začne hrát počáteční melodii, Ch se zvolna spouštějí do podporu ležmo před rukama. D je pevně drží. Ch L nohu vsunou až do středu kruhu, P nohy Ch jsou ohnuty v kolenou a chodidly postaveny na zemi. D nejprve pomalu

začnou točit kolem, které podle rytmu hudby zrychlují, kolem točí vlevo. Ch P nohou v rytmu hudby dupají, na znamení některého Ch (zavolání, písknutí) za pomoci D vyskočí do stoje a uchopí každý svou tanečnici.

5.-12. polka v otáčení po kruhu. Celý tanec se opakuje

5) První díl melodie je hrán tak dlouho, dokud některý z chlapců nedá hudebníkům znamení, aby začala hrát druhý díl, polku.

Mlyn / Hodiny

♩ = 84 - 110

A

atd. dle taz.

♩ = 192

Hop, Ka-ča do tr-ga-ča, hop, Ka-ča do ži-ta, lep-ši je ta

ma-la hol-ka, ne-žli je ta ve-li-ka.

1) Podešvová, 1980: 32-3, Březová; informátor B. Ehler nar. 1920

Hop, Kača do tragača, hop Kača, do žita, lepší je ta mala holka nežli je ta veliká.

Text je shodný jako u V. Sochy, obsahuje však pouze první polovinu

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dva díly, díl A je pouze rytmus v trvání podle tanečníků, díl B má stejnou melodii jako u V. Sochy

3) Těžké kroky, běh, pochod a tlesky; tančí osm Ch ve vázaném kruhu

4) A 1.-12. (případně více taktů), 1.-4. čtyři těžké kroky, kolo se otáčí vlevo (proti směru hodinových ručiček), 5.-8. osm lehčích rychlejších kroků (roztácejí kolo mlýna), 9.-12. přejdou do běhu a běží tak dlouho, až vypnou kruh, potom se každý druhý spustí do závěsu nohama do středu kruhu, ostatní kolo roztácejí, další takty – hudba hraje úvod tak dlouho, pokud tanečníci nezruší kolo tím, že vstanou nebo se kolo rozpadne

B 1.-8. taneční dohra, osm Ch pochoduje za sebou po kruhu bez držení rázným krokem, na každou 1. dobu tlesknou do svých dlaní

5) Variantu tance Mlyn z Uhlířova zapsal 1929 V. Vavrečka, v tomto variantu tance se hraje pouze část A bez nápěvu (tančily prý i dívky); Hodiny z Březové, inf. J. Vizura nar. asi 1900, hraje se nejprve část B, potom část A a znovu část B

Mlyn H. Podešvová, 1980: 34

Hru uvádí bez nápěvu a podrobnějšího popisu. Ke hře pouze uvádí, že je rozšířena po celém území naší republiky (ČSSR) a určující část je všude stejná. Dále tvrdí, že předehra nebo dohra bývá přizpůsobena mužským tancům dané oblasti a někdy jsou i vynechány.

Srovnání

Na příkladech tanců s tématem mlýna je možné sledovat dvě linie. Jednou je mužská taneční hra, při které se vytvoří iluze mlýnského kola s jeho klapáním a otáčením mlýnského kola. Hra je předvedením dovednosti, zvláště při ukončení přemetem nazad, jen výjimečně se zúčastní i dívky. Chlapecká hra *Kolo kolo mlýnské* je oblíbená u dětí až do dnešních dnů. Děti mají velkou radost z otáčení, které většinou končí roztržením „mlýna“ se slovy „udělalo bác“ (Orlov, Bartoš, Jelínková). Tato podoba má své paralely např. v Německu (viz obrazová příloha) nebo v Polsku (Kwasnicowa, 1953: 135, 136). Jak je vidět z uvedených příkladů, u nás je zaznamenána na úplném západě Čech (Balounovi) a na východní Moravě.

Druhou linií jsou párové tance kolového typu, které choreografií tance, pohybovým obsahem, dupy a tlesky mohou evokovat představu chodu mlýna (*Menářka, Mynářská*). *Mlynářské řemeslo* je tanec, při kterém se postupuje proti směru tance (ve směru hodinových ručiček) zvláštním krokem s výkyvy váhy těla nad kročnou nohu a oblouky „půlkolo“ pracující nohou. Pohyby těla a zvláštní způsob otáčení připomínají práci mlýnského kola. Příklad J. Vycpálka *Mynářka* (str. 146) je zvláštní střídáním metra, tanec není podobný ostatním tancům této skupiny. Nápadný je i důraz na otáčení a pohyb po kruhu.

Mlynářka Soukupové je směsek, kdy dupavý obkročák má snad připomínat klapot mlýna. Při vlastní pohybové rekonstrukci jsem zjistila, že ve druhém

trojtaktí bychom museli tančit do protisměru nebo přešlápnout na P (Ch na P, D na L), aby bylo možné pokračovat v původním směru.⁹⁸

Dodejme ještě jeden příklad, který se váže k mlýnu. O oblíbené zábavě „mlýn na báby“ se zmiňuje H. Laudová v doprovodné publikaci k filmovým záznamům *Západní Čechy* (1994: 48), spojuje jej s tím, že v kraji bylo patnáct mlýnů, které přispívaly k prosperitě kraje.

Při sledování hesla „mlýn na báby“ narazíme na pověst o Kolovečském mlýnu, který přemílá staré báby na mladé (Jižní Čechy). Tento zázračný mlýn, sestavený místním občanem Kajetánem Matějem Černým, přemílá staré báby na mladé. Pověst říká, že tento občan začal svážet přihlížející báby na trakaři a když jich měl sedm, naházal je do násypky. Užaslí diváci sledovali, jak po desetiminutovém mletí vyšla z mlýna sličná panna. Toho dne se již nemlelo, protože se všechny báby schovaly. Roku 1863 byl o masopustu poprvé představen tento mlýn.⁹⁹ Nikde nejsou zprávy o tom, že by ještě někdy mlýn svou práci zopakoval, zřejmě šlo o masopustní žert.

⁹⁸ Filmový záznam, podle kterého byl tanec popsán, nemáme k dispozici, a tak prozatím tento problém nevyřešíme.

⁹⁹ <http://www.horydoly.cz/turiste/kolovecky-mlyn-mele-baby.html> (4. 5. 2014)

Kominík

Kominík vymetal komíny, zbavoval je usazenin, aby nezabraňovaly hoření a průchodu vzduchu z ohniště. Zprvu vymetali komíny sami majitelé domů, zprávy o kominících, kteří tuto činnost vykonávali profesionálně, máme až z 16. století. Cech kominíků v Praze existoval již před rokem 1748, protože z té doby se dochovala cechovní pokladna.¹⁰⁰

Kominík

Volně. Z Blatna.

1. 2. 3. 4. 5. (7.) 6. (8.)

Já sem dobrej řemesník, kumštu svýho kominík, já sem dobrej řemesníček, kumštu svýho kominíček,

9. 10. 11. 12.

má prá-ce ta - ko - vá je, vymíst komín a sa-ze.

1) K. Adámek, ČL 1897: 439, z Blatna

Já sem dobrej řemeslník, kumštu svýho kominík, já sem dobrej řemesníček, kumštu svýho kominíček, má práce taková je, vymíst komín a saze.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má 12 taktů s repeticí 5. a 6. taktu

3) Nátřesy, krok v otáčení (otáčivý krok – jedná se zřejmě o obkročák)

4) 1. třikrát potřese na špičce L nohy, 2. třikrát potřese na špičce P nohy, 3.-4. dva otáčivé kroky vpravo v každém taktu (=L, P, L, P), 5.-10=1.-2., 11.-12. dva otáčivé kroky vpravo (L, P, L, P)

5) Na stejném místě uvádí Adámek tanec *Kominíček*. V tomto tanci s podobnou melodií i nápěvem se nejprve tančila polka, pak tanečníci tleskali do svých a partnerových dlaní (Adámek: „dají si pac levicemi“).

A. Hajný, ČL 1894: 509, uvádí příklad *kominíka*, který je veselou hrou, kdy se tanečníci postaví v řadě za sebou, předchozího drží v pase a první má v ruce koště. Celý řetěz postupuje po sále, hadovitě se vine a první tanečník se snaží zasáhnout koštětem posledního v řadě.

¹⁰⁰ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Komin> (6. 5. 2014)

Kominík

Vivo $\text{♩} = 116 - 144$

1 2 3 4 5 6
Já jsem ma-lý ko-mi-ní-ček, vy-dě-lá-vám na kra-jí-ček, já ko-mí-ny vy-me-tám,
7 8 9 10 11 12
na kra-jí-ček. vy-dě-lám. Ko-mi-ník má flek, flek, flek, ko-mi-ni-ce nek, nek, nek.
13/15 Ko-mi-ník ho 14/16 po-tře-bu-je, 17 18 19 20
když ko-mí-ny vy-me-tu-je. Ko-mi-ník má flek, flek, flek, ko-mi-ni-ce nek.

1) P. Krejčí, J. Procházková, 1984: 84, z Lesíkova a z Volavce

Já jsem malý kominíček, vydělávám na krajíček, já komíny vymetám, na krajíček vydělám. Kominík má flek, flek, flek, kominice nek, nek, nek, když komíny vymetuje. Kominík má flek, flek, flek, kominice nek.

2) Nápěv ve střídavém 2/4 a 3/4 taktu má dvě části, první díl 8 taktů 2/4 a druhý díl 4 takty 3/4, 2 takty 2/4 s repeticí a 4 takty 3/4

3) Přeměnný krok, vyšlapávaná mazurka, dvoukročák; Ch utvoří zástup a první má v rukou koště, Ch a D v zavřeném kolovém držení

4) 1.-8. přeměnný krok s dupnutím na první dobu, 9.-12. Ch a D čtyři kroky vyšlapávané mazurky, 13.-16. osm kroků obkročáku, 17.-20.=9.-12.

5) První část tance se několikrát opakovala a první tanečník se snažil posledního dotknout koštětem, druhý díl ve dvojici pak Ch postupuje vpřed a D vzad.

Kominík

Allegro

Sum sa ra ra, sum, sum, sum, sum sa ra ra sum, sum, sum,
sum sa ra ra sum, sum, sum, sum sa ra ra sum, sum, sum.

A. Taneční hra.

B. Zpíval některý z hostů:

Allegretto

O-že-nil se ko-mi-ník, há-rum, há-rum mik, mik, mik,
Fine

- 1) J. Michal, 1959: 165; inf. František Otmar z Nového Hradce v roce 1903
Další text písně: Koho si vzal za ženu? Pastejřovic Mařenu... Vona byla maličká jako za groš kudlička. Pusu měla malinkou vyřídilku velikou. Kominíčku, komínku dej pozor na Mařenku
- 2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části
- 3) Poskoky v rytmu písně; účastníci utvoří „hada“, zástup
- 4) Popis taneční hry je shodný jako v předchozích příkladech. První má v ruce koště, kterým se snaží zasáhnout posledního, když jej trefí, tanečníci se vymění a hra pokračuje
- 5) Hra se prováděla podle autora nejčastěji k ránu.

Srovnání

Tanec *kominík*, *kominíček* má většinou formu taneční hry, při které se zástup tanečníků pohybuje po prostoru a první se snaží koštětem zasáhnout posledního. Nejvíce záznamů hry je ve 2/4 taktu a tanečními kroky jsou poskoky, polka, ale i další taneční kroky.

Podobné příklady najdeme i u dalších autorů, většinou se stejným pohybovým popisem.

J. Seidl, J. Špičák, 1945: 239, ve 2/4 taktu; Z. Soukupová, 1997: 162–5 (inf. Ladislav Kroupa nar. 1898), uvádí dva příklady, první se střídáním taktu stejně jako P. Krejčí a druhý ve 2/4 taktu s podobným textem jako u P. Krejčího; B. Kos, F. Struska, 1953: 77, uveden jako chlapecká hra s názvem *Metlový*; K. Vetterl, Z. Jelínková, 1960: 347; A. a M. Balounovi, 1983: 48, uvádí, že hra byla oblíbená v celém Karlovarsku a bývala hrána na zakončení zábavy.

Otázkou zůstává, proč se tato taneční hra nazývala *kominík*? První možnost pojmenování se nabízí podle textu písně, ve které se zpívá o kominíku. Druhá pak podle rekvizity (koště), kterým se zametalo a také podle pohybu tanečního zástupu, který vymetal taneční prostor stejně jako kominík komíny. Tuto podobu tance nalézáme i v sousedních zemích, např. v Německu (viz obrazová příloha), kde se tanec kominíků objevuje mezi cechovními tanci.

Zahradník

Zahradník pečuje o krásu zahrad a pěstuje květiny pro ozdobení nejen zahrad, ale i příbytků. Práce jistě poetická a na pohled krásná, proto se možná téma zahrady a zahradníků objevuje již v baletech 17. a 18. století. Tanec zahradníků byl například v baletu *La Ginerva* (1739; Brodská, 2006) a zahradníky najdeme i na dobových rytinách (Lambranzi, rytina č. 9; G. Lambranzi, K. Petermann, 1975).

Zahradníček

Tempem valčíkovým. Z Borovnice u Chocně.

1. Dyž sem jel do Pra-hy pro hrách, pro hrách, u-pad mně
2. Dy-bych mu byl dá-val vo-ves, vo-ves, byl by mě
6. na ce-stě va-lach, va-lach. 1. Šel zahradník do zahrady
do Pra-hy do-vez, do-vez. 2. To ne-by-la rozmaryna,
11. s lo-pa-tou, s lo-pa-tou, a-by vy-ryl roz-ma-rýn-ku
byl to křen, byl to křen, vyhod' ty ho, za-hrad-ní-ku,
15. ko-ša-tou, ko-ša-tou. 16. I. vok-nem ven, 16. II. vok-nem ven.

1) J. Vycpálek, 1921: 75–7, z Borovnice u Chocně; stejný tanec s popisem uvádí J. Seidl, J. Špičák, 1945: 233–4 (bez uvedení zdroje)

3/4 – Dyž sem jel do Prahy pro hrách, pro hrách, upad mně na cestě valach, valach. Dybych mu byl dával voves, voves, byl by mě do Prahy dovez, dovez.

2/4 – Šel zahradník do zahrady s lopatou, s lopatou, aby vyryl rozmarýnku košatou, košatou. To nebyla rozmarýna, byl to křen, byl to křen, vyhod' ty ho zahradníku voknem ven, voknem ven.

2) Nápěv má dvě části, první díl 3/4 má 8 taktů s repeticí a druhý díl 2/4 má 8 taktů s repeticí

3) Tanec řadový ve trojicích (1 Ch a 2 D, tančí čtyři trojice),
 4) 1.-2. trojice 1. a 3. šesti kroky vpřed, 3. Ch se ukloní dvakrát protější D vpravo, 4. Ch se ukloní dvakrát protější D vlevo, 5.-6. trojice 1. a 3. šesti kroky zpět na svá místa, zároveň trojice 2. a 4. jdou k sobě, 7.-8.=3.-4. ale tančí trojice 2. a 4., v taktech 9.-16. se výměny a následné poklony opakují, vždy při postupu dvou trojic vpřed jdou druhé trojice vzad, 17.-24. podlězavka, Ch a D vpravo vytvoří „branku“, D vlevo osmi kroky projde až zpět na své místo, Ch prochází za ní aniž-by pustil ruce obou D, stejně projde druhá D. Procházení „brankou“ provede každá D na čtyři takty, ve druhé půli tance tedy celkem čtyřikrát.

5) Vycpálek uvádí další varianty textů *zahradníčka*, které se zpívaly v Rychnově, na Bydžovsku a ve Smržicích u Prostějova

Velmi podobný příklad tance *Zahradnický* uvádí Z. Jelínková (1960: 312–15), melodie a nápěv jsou téměř shodné. Taneční popis trojicového tance je jen s malým rozdílem: trojice jsou spojeny šátky a postupují přisunnou sousedskou po kruhu vpřed, zátočky se tančí stejně. Jelínková uvádí variant, kdy D podbíhá pod spojenými šátky jako pod branou. Další uvedené varianty jsou podobné většině tanců typu *zahradník*.

Plácavá

Sousedsky volně. Z Holetína.

1. 2. 3.

I. Zá-hon pe-tr-že-le, zá-hon mr-kve, ne-choď-te k nám, ho-ši,

4. 5. 6. 7.

až se smr-k-ne. Do-bře, hol-ka má, do-bře, hol-ka má, až se smr-k-ne.

1) K. Adámek, ČL 1897: 553, z Holetína

Záhon petržele, záhon mrkve, nechodte k ním, hoši, až se smrkne. Dobře, holka má, dobře, holkami, až se smrkne

2) Nápěv ve 3/4 taktu se dvěma takty 3/8 na konci písně má 8 taktů

3) Valčík, plácání vzájemně do dlaní

4) 1.-4. valčík, 5. čelem proti sobě Ch drží pravou ruku D a pravou rukou jí třikrát tleskne do dlaně, 6. D stejně tleská do dlaně Ch, 7.-8. oba tanečníci se otočí vlevo

5) Adámek uvádí i další tanec z Holetína s názvem *Plácavá*, podobný je pohybovou náplní nikoliv textem.

V ČL z roku 1894: 501, A. Hajný uvádí tanec s podobným pohybovým schématem. Nápěv je ve 2/4 taktu, a tak první část tance je polka, a pak si tanečníci vzájemně tleskají do dlaní, jako v příkladu Vycpálka a Adámka.

6. Pojte, hoši, na vinici.

1. 9. 2. 10. 3. 11. 4. 12.
Poj-te, ho - ši, na vi - ni - ci, hol-ky pu-dou s ná - mi,
5. 13. 6. 14. 7. 15. 8. 16.
pu-de - me se po - dí - va - ti, je - li ví - no zra - lý,
17. 21. a b 18. 22. a 19. 23. d e 20. 24. f 25. a b
e - ště nej - ni, je ze - le - ný, nech-me,
26. a b 27. a b 28. a b 29. 30.
nech-me si ho, nech-me, nech-me si ho k dru-hý ne-dě - li.

A. Hajný, ČL 1894: 501-2, z Jikve u Nymburka

Vinická I

Vivace $\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6
Ho-ši, po-jďte na vi-ni-ce, hol-ky pů-jdou s ná - mil Pů-jde-me se po-dí - va - ti,
7 8 a b 9 a b 10 a b 11 a b 12 a b
je - li. ví - no zra - lý. Ješ - tě ne - ní, je ze - le - ný.
13/17 14/18 I 15 16 II 19 20 a b
Nech - me si ho až na dru-hou ne - dě - li, k dru-hý ne-dě - li

1) P. Krejčí, 1963: 99-102, ze Světlé pod Ještědem, sběr-Krejčí 1950

Hoši, pojdte na vinice, holky půjdou s námi! Půjdeme se podívat, je-li víno zralý. Ještě není, je zelený. Nechme si ho až na druhou neděli. (k druhý neděli!)

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 8 taktů a druhý díl 4 a 4 takty s repeticí

3) Polka, chůze; dvojice v zavřeném držení, čelem proti sobě

4) 1.-8. hladká polka v otáčení Ch vykročí P vpřed, D L vzad, 8b. Ch vezme pravou ruku D, 9ab. a 10a. Ch tleskne třikrát do dlaně D, 10b. výdrž, 11.-12.=9.-10., 13.-18. v každém taktu dva kroky (Ch vpřed, D vzad) a tleskají na a. do svých dlaní a na b. do partnerových dlaní, 19. zastaví se a čtyřikrát v taktu tlesknou do svých dlaní, 20. jeden tlesk navzájem

5) Autor uvádí *Vinická II* ze Zámezí u Železnice s podobným nápěvem i textem. Popis uvádí řadový tanec (inf. M Jenčíková nar. 1882):

3) Chůze, dvoukročák

4) Ch v jedné řadě, D ve druhé řadě, řady jsou vzdáleny osm kroků.

1.-8. D stojí na místě, 1.-4. Ch osm kroků vpřed k řadě D, 5.-8. Ch zpět do výchozího postavení, při opakování prvních 8 taktů D opět stojí na místě.

1.-5. Ch deset kroků vpřed až za D, které vytvoří brány a Ch projdou vpravo, 6. Ch zatočí a vracejí se zpět, projdou bránami vlevo, 7.-8. Ch postupují čtyřmi kroky na svá místa, 8b. Ch se otočí vlevo čelem k D, 9.-12. Ch stojí na místě, D 9ab. a 10a. čtvrtobrat vlevo třemi kroky a tři tlesky, 10b. čtvrtobrat vlevo, 11ab. a 12a. tři kroky k Ch a tři tlesky, 12b. přísun a stojí před CH, 13.-20. každý sám osm dvoukročáků = čtyři na místě a čtyřmi si vymění místa, tlesk na každou a. dobu do svých dlaní a na b. dobu do partnerových dlaní. Následuje taneční procházka při písni *Šly panenky silnicí* v držení za rámě (D se zavěsí levou rukou do pravého lokte Ch), chůze po obvodu kruhu proti směru hodinových ručiček a vrátí se do výchozího postavení, ale na místě D jsou Ch a D jsou na místech Ch, celý tanec se opakuje

Autor poznamenává, že *vinická II* patřila k obřadním svatebním tancům, Ch byli mládenci a D družičky na svatbě.

Zahradnická I

Trvá 23"

Mírně $\text{♩} = 100$

Šil za - hrad - nik do za - hra - dě s mo - tè - kó, s ma - tè - kó,
vě - ko - pal tam hez - ky děv - če pod li - pó, pod - li - pó.
Trá - va ma - lá, já ne - dba - lá, srp tu - pé, srp tu - pé,
já ho tů - kal, já ho bró - sěl, ne - chce žít, ne - chce žít,
je - nom mně ho, muj sè - neč - ku, po - tu - ké, po - tu - ké.
mu - se - la si mo - ja mi - lá i - né vziť, i - né vziť.

1) L. Mátlová–Uhrová, K. Vetterl, 1954: 88–9; inf. Františka Kohnová–Klímová
Šil zahradník do zahrade s motekó, vekopal tam hezky děvče pod lipó, pod lipó.
Tráva malá, já nedbalá, srp tupé, srp tupé, jenom mně ho muj senečku , pořuké
pořuké. Já ho ťukal, já ho brósel, nechce žít, nechce žít, musela si moja milá iné
vziť, iné vziť.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první díl 4 takty s repeticí a druhý díl 8
taktů s repeticí

3) Polkové kroky vpřed a s otáčením; dvojice vedle sebe, Ch drží D na pase, D
dá ruku na rameno Ch, volné ruce v bok

4) 1.-2. dva polkové kroky vpřed P, 3.-4. dvěma polkovými kroky se dvojice
otočí vpravo (o 360°), tančí se takto na celou melodii tance.

5) Autorka srovnává tanec s dalšími varianty F. Sušila, F. Bartoše a Č. Holase,
kteří uvádí varianty textů tohoto tance.

Zahradnická II má stejný nápěv i text, ale obsahuje pouze prvních 8 taktů a
taneční popis se liší pouze v obratu, kde místo polky se tančí čtyři šlapáky.

Zahradník šatečkový

Allegro $\text{♩} = 120$

Na naši zahradě je hodně hrušek, dalo by děvčátko potlačit bříšek. Dyby ně - da lo, bylo by hlu - pe šak mu ho
dalo by děvčátko potlačit bříšek.

žabička po smrti stúpe. Šel zahradník do zahrady s motýku s motýku uviděl tam staru babu
němytu, němytu. Čemu si se stara babo němyla, němyla, čemu si tu zamazana chodila, chodila.

1) V. Socha, 1975: bez stránkování

Na naši zahradě je hodně hrušek, dalo by děvčátko potlačit bříšek. Dyby ně dalo, bylo by hlupe šak mu ho žabička po smrti stúpe. Šel zahradník do zahrady s motýku, uviděl tam staru babu němytu, němytu. Čemu si se stara babo němyla, čemu si tu zamazana chodila, chodila.

2) Nápěv má dvě části, první díl 3/4 má 4 a 8 taktů s repeticí a druhý díl 16 taktů bez repetice. (podobné jako u Vycpálka)

3) přeměnný krok, podtáčky pod šátky; dvojice za sebou D před Ch, ruce spojené šátky

4) 1.-12. postupují dvojice po kruhu vpřed přeměnným krokem ve 3/4 taktu = a. krok L, b. přísun P k L, c. krok L vpřed, další takt začíná L noha. D pokaždé pohlédne přes rameno na Ch.

13.-14. D se podtáčí vlevo Ch stojí na místě, 14.-15. Ch se podtáčí D stojí na místě (stojící tanečníci přešlapují na místě), podtáčky se dělají až do konce tance.

5) V. Socha uvádí další příklady tohoto tance. Příklady se nápěvem (ostatní příklady jsou bez textu) a pohybem jen s malými obměnami podobají ostatním příkladům.

Zahradnická

A Largo, široce
♩ = 60, trvá 32 vteřin



Tí zahradní chlap - ci, ej, to só vám vráb - ci, sá - zi - jó,
za - li - jó, zře - zu - jó, šlech - ti - jó, svý záhonke hra - bó a kul - tú - ro
mla - dó sá - zi - jó, za - li - jó, zře - zu - jó, šlech - ti - jó.

B Allegretto, poněkud rychle
♩ = 104, trvá 12 vteřin



C Polka. Allegro moderato, mírně rychle
♩ = 120, trvá 21 vteřin



Trvá celkem 1 minutu, 5 vteřin.

1) F. Svoboda, 1954: 117

Tí zahradní chlápci, ej, to só vám vrábci, sázijó, zalijó, zřezujó, šlechtijó, svý záhonke hrabó a kultúro mladó sázijó zalijó, zřezujó, šlechtijó.

2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři části, první díl 16 taktů, druhý díl 8 taktů, třetí díl 16 taktů a jeden přidaný takt pro výměnu tanečnic

3) Napodobení hrabání, braní semen, sázení, obyčejné kroky, polka

4) A 1.-4. výpad vpřed se 1/4 obratem a přenášením váhy těla vpřed a vzad se naznačuje hrabání, ruce jsou v poloze, jakoby držely hrábě, 5a. pravá paže obloukem naznačuje braní semen, 5b. paže horním obloukem (ruka ve špetce) do upažení naznačují sázení semen, 6.-8.=5ab., 9.-16.=1.-8.

B 1.-4. čtyřmi kroky zátočka za pravé ruce, 5.-8. zátočka za levé ruce

C polka v otáčení, D Ch postoupí o jedno místo vpřed a vymění si tanečnice

5) Tanec s naznačováním zahradnické práce je svým způsobem ojedinělý a působí až umělým dojmem, u tance jsou uvedeni informátoři Josef a Marie Hamrovi, kteří jej tančili v roce 1920.

Srovnání

V uvedených tancích se většinou neobjevuje pohybová nápodoba pracovní činnosti zahradníků, ale tance svou choreografickou a půdorysnou kresbou navozují představu zahrady. Různé zátočky, průchody, průplety, brány a především texty doprovodných písní, hovořících většinou o zahradnících a jejich trampotách, toto zaměstnání připomínají velkou měrou. Tance s názvem *Plácavá* a *Pojte, hoši, na vinici* připomínají svou náplní spíše tance o řeznících, ale texty hovoří o zahradě a vinici. Názvy tanců jsou odvozeny z textů písní. Tanec je rozšířen po většině území Čech i Moravy, čteně jej zmiňují autoři sbírek (Erben č. 83, 174, 645, Seidl-Špičák, Holas, Mátlová, Socha). Tanec existuje v několika variantech, jako dvojtanec se střídáním 3/4 a 2/4 taktu ve dvou dílech, tanec trojicový, ale i ve dvojicích (pouze na druhý díl nápěvu) s průchody bránami nebo střídáním pozic.

Jelínková (1960: 315) uvádí, že tanec typu *zahradnická* se tančí i v Německu a Rakousku.

3. 4. Ruchadlo a jiné tance se zemědělskými motivy

V tomto souboru se zabýváme tanci, které se textem písně, pohybem nebo satirou dotýkají pracovní činnosti související s pěstováním rostlin potřebných k obživě.

Ruchadlo

Ruchadlo byl pracovní nástroj, označován také jako záhonový pluh, který vynalezli bratřenci Veverkovi z Rybitví na Pardubicku v letech 1824-1827. Byl to dřevěný nástroj s kovanou železnou radlicí, kterým se dala dobře kypřit a částečně obracet půda. Poprvé bylo ruchadlo vystaveno na zemědělské výstavě 20. 5. 1833. Díky vynikajícím vlastnostem se nástroj rychle šířil a vesničtí kováři jej postupně zdokonalovali a upravovali. Pod názvem *ruchadlo* existuje také lidový tanec ve střídavém taktu z východních Čech, ve kterém se naznačuje orání. (Brouček ed., Lidová kultura, 2007: 863-5) K selskému hospodářství a sedlákům se pojilo více tanců, nejznámější a nejčastější jsou mezi nimi tance s názvem *sedlák* nebo *furiant*.

Texty písní, které uvádí T. A. Kunz, L. Tyllner, *Böhmische Nationalgesänge und Tänze = České národní zpěvy a tance*, hovoří o těžké práci s pěstováním obilnin.

1. /:Ti sedláčkové ubozí, co oni se jen navozí:/ /:kamene též i rumene, bodejž ty pány čert veme:/ (autor uvádí, že nápěv není v guberniálních sběrech: str 109)

2. Ještě dnes budem sekat, ach, oves, ach, oves, ach, oves. Ovisek špičatí, má panenka kulatí, ještě dnes budem sekat, ach, oves, ach, oves, ach, oves.

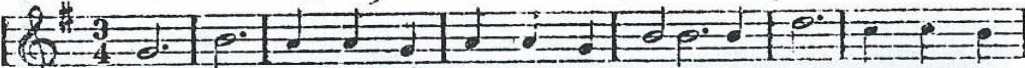
– Ještě dnes budem sekat, ach, ječmen. Dále pokračují další plodiny, žito a seno. Tato píseň se zpívala, když vedli po čepení nevěstu k ženichovi na nápěv písně *Už je to uděláno*, z Čáslavského kraje. (str. 82) Vidíme, že i při slavnostních chvílích lid měl na mysli práci a činnosti s ní spojené.

Ruchadlo

Z Borovnice u Chocně,
(v Lipovce u Rychn. Praus a Bezděková,
v Domašíně Kyšperská).


Tempem valčíkovým.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.



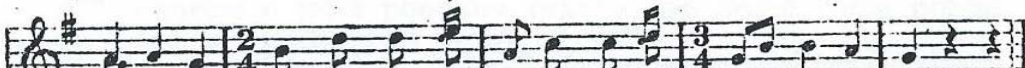
1. Já mám ru-chadlo, ruchad-lo, já mám ruchad-lo,
2. Já mám ko-lo-vrat, ko-lo-vrat, přes ce-lej Li-tohrad,
3. Já mám pře-sli-ci, pře-sli-ci přes ce-lou ve-sni-ci,

8. 9. a b 10. 11.



ru-chadlo, to mně krásně, do-bře vo-ře
Li-tohrad, trá-da, trá-da, trá-da, trá-da
ves-ni-ci, " " " "

12. 13. 14. 15. 16.



. to mně krásně, dobře voře,
.

1) J. Vycpálek, 1921: 163, z Borovnice u Chocně (v Lipovce u Rychnova. Praus a Bezděková, v Domašíně Kyšperská)

1. Já mám ruchadlo, ruchadlo, já mám ruchadlo, ruchadlo, to mě krásně, dobře voře..... to mě krásně, dobře voře

2. Já mám kolovrat, kolovrat, přes celej Litohrad, Litohrad, tráda, tráda, tráda, tráda.....

3. Já mám přeslici, přeslici, přes celou vesnici, vesnici, tráda, tráda, tráda, tráda...

2) Nápěv ve střídavém taktu (směsek) má 16 taktů, ve kterých střídá 3/4 a 2/4 takt, první díl 8 taktů je celý ve 3/4 taktu, druhý díl 8 taktů pravidelně střídá dva 2/4 a dva 3/4 takty (zápis 5. taktu je podle mého mínění chybný, snad by měl obsahovat pouze půlovou notu „h“)

3) Obkročák, valčík; tanec kolový

4) 1.-2. dva kroky obkročáku (ve 3/4 taktu dnes hovoříme o dvoukročáku), 3.-4. jeden valčíkový otoč v původní postoj (jedná se zřejmě o dva kroky valčíku nebo sousedské), 5.-8.=1.-4., 9a. Ch z postoje na P noze nadzdvihne paty a staví se na přední polovici nohy, 9b. dvakrát povyskočí (druhou nohu mají nadzdvíženou)

o polovinu obratu, 10ab.=9ab. ale druhýma nohama o druhou polovinu obratu do původního postoje, 11.-12.=3.-4., 13.-14.=9.-10, 15.-16=3.-4.

5) Vycpálek uvádí, že v Přímu u Rychnova (inf. Trojinka) učila na první dobu 9. taktu (9a.), aby Ch dupl P nohou, na 9b. a 10b. poskočili do kola Ch L nohou, což je snadnější.¹⁰¹

Sedlák

Sedlák.

1. Mírně. 2. Z Jeníkova. 3. Z Jeníkova.

1. Se-dlák, se-dlák, se-dlák, e-ště jed-nou se-dlák, zlá-mal si ru-cha-dlo,
4. 5. 6. 7.

8. čím pak bu-de vo-rat? 9. Měl ho rád 10. ja-ko svou mi-len-ku,
8. 9. 10.

měl ho rád ja-ko mi-lou.

1) K. Adámek, 1898: 322 (Český lid), z Jeníkova

Sedlák, sedlák, sedlák, eště jednou sedlák, zlámal si ruchadlo, čím pak bude vorat? Měl ho rád jako svou milenku, měl ho rád jako milou.

2) Nápěv ve střídavém taktu (směsek) má 10 taktů a střídá 3/4, 2/4 a 3/8 takt. První díl ve 3/4 taktu s textem, který je znám u tance *furiant*, druhý díl střídá dvakrát tři takty směsku.

3) Obkročák, valčík; tanec kolový

4) 1. tři poskočné obkročáky (v každé době jeden LPL), 2. valčík P, 3.=1. ale opačnými nohama (P, L, P), 4. valčík L, 5. otočení na L noze a přísun P, 6.-7. valčík, 8.=5., 9.-10. valčík

5) Nic bližšího Adámek k tanci neuvádí, pouze další varianty textů. Ve Vojtěchově zpívají: Krejčí, krejčí, krejčí, eště jednou krejčí, zlomil si jehličku, kterou měl nejrači (dále stejně jako v uvedeném textu).

¹⁰¹ Tanec se mi nepodařilo jednoznačně pohybově rekonstruovat

Č. Holas pod označením *směsek*, z Rychnova, uvádí shodný nápěv i text (*zlámal si rádíčko*), 1910, díl V.: 110. *Furiant*, ze Zahořan, s textem shodným, ale nápěv je ve 3/4 taktu, díl IV. :161. Popisy tanců neuvádí.

Sedlák

(Sr. Furiant.)
Ze Slemena u Rychn. n. K.
(Jos. a Mat. Žabokrtští a M. Alvínova.)

1.a b c 2. valčík 3.

Sedlák, se-dlák, se-dlák, e-ště je - dnou se-dlák,

4.a b c 5. valčík 6. 7.

zlámal si ru-chadlo, čím pak bu - de vo-rat?

8. 9. 10. 11. 12.

2. Krejčí, krejčí, krejčí, eště jednou krejčí,
zlámal si jehličku tu nejpotřebnější.

3. Řezník, řezník řezník, eště jednou řezník,
zlámal si vocilku, čím pak bude brousit?

4. Hajnej, hajnej, hajnej, eště jednou hajnej,
- - - - - to je šelma tajnej.

1) J. Vycpálek, 1921: 138-9, ze Slemena u Rychnova n. Kněžnou, inf. Jos. a Mat. Žabokrtští a M. Alvínova

2) Nápěv je členěný podobně jako v příkladu K. Adámka na dvě části, s drobnými melodickými rozdíly; nápěv je v prvním dílu členěn se střídáním 3/4 a 3/8 taktu, druhý díl je bez textu (možná si informátoři již nevzpomněli), další varianty textu si dobírají jiné řemeslníky

3) Poskočný obkročák, valčík; tanec kolový

4) 1abc. tři poskočné obkročáky (Ch - LL, PP, LL, D - PP, LL, PP), 2.-3. dva valčíkové kroky, 4abc.=1abc. ale opačnými nohama, 5.-6.=2.-3., 7. dva obkročáky, 8.-9. dva valčíkové kroky, 10.=7., 11.-12.=8.-9.

5) Vycpálek pozamenal, že tanec je tančený celkem podobně jako *furiant*

Furiant

Z Hrošky u Opočna
a Lipovky u Rychn. n. K. (Praus).

1. a b c 2. 3.
Sedlák, sedlák, sedlák, e - ště jed - nou sed - lák,
4. a b c 5. 6. 7.
sedlák, sedlák, sedlák je vel-kej pán. Von má pás
8. 9. 10. 11.
přes břich,*) na vr-chu ko-žich; sedlák, sedlák, sedlák
12. 13.
je vel-kej pán!

1) J.Vycpálek, 1921: 141-2, z Hrošky u Opočna a Lipovky u Rychn. n. Kněžnou, inf. Praus (Erben náp. 588)

Sedlák, sedlák, sedlák, eště jednou sedlák, sedlák, sedlák, sedlák je velkej pán. Von má pás přes břich, na vrchu kožich; sedlák, sedlák, sedlák je velkej pán!

2) Nápěv ve 3/4 a 3/8 taktu má dvě části, první díl 6 tatů a druhý díl 7 taktů, oba jsou s repeticí. V případě, že bychom rozdělili 3/4 takt na dva 3/8 takty, vznikly by nám dvě části nápěvu po 8 taktech. Také je v zápisu zřejmé nedodržení předznamenání změny rytmu, chybí 3/4 předznamenání ve 4. a 11. taktu. Jedná se vlastně o 4 a 4 takty prvního dílu, kdyby autor nepřecházel do 3/8 taktu; jde o nešťastný zápis „furiantového“ rytmu.

3) Poskočný obkročák, valčík

4) 1abc. tři poskočné obkročáky (Ch-LL, PP, LL, D opačně)= jeden obrat (360°), 2.-3. dva valčíkové kroky=jeden obrat, 4abc. tři poskočné obkročáky (Ch-PP, LL, PP, D opačně), 5.-6. dva valčíkové kroky, 7.-10. čtyři valčíkové kroky, 11.-13.=1.-3.

5) *Furiant* v některých krajinách Čech také *sedlák* zvaný. Link: Tanec se stanoviska teoretického a estetického 97., dle Waldaua (Nat. t. I. 31.)

Furiant

Živě.
Toč ho-nem, toč ho-nem při „se dlá-ku,“ při „fu-ri-an-tu,“
ať to de do kro-ku a do sko-ku dle mu-zi-kan-tů.
Mírně, sousedsky.

1) V. Hanus, J. Zemánek, 1912: 464, z Libáně

Toč honem, toč honem, při „sedláku“, při „furiantu“, ať to de do kroku a do skoku dle muzikantů.

2) Nápěv ve 2/4 a 3/4 taktu má dvě části, první díl 2/4 6 taktů s repeticí, druhý díl 3/4 8 taktů s repeticí bez textu v tempu „mírně sousedsky“

3) bez udání tanečních kroků, napodobení pyšného sedláka, sousedská; tančí dvojice v různých pohybech a figurách

5) K tanci autor uvádí, že se nejedná o nacvičený tanec, v prvním díle jde o improvizaci a ve druhém díle byl tanec zakončen sousedskou. Tanečník v prvním díle napodobuje pyšného sedláka, staví se na paty/špičky, podpírá si boky, dupe, svléká si kabát, usedá na podlahu, poskakuje a skáče, tančí celým tělem nejen nohama, ale i rukama a hlavou. Tanečnice se drobnými krůčky točí okolo tanečníka nebo před ním, někdy se spolu zatočí, jindy ji vyzdvihne do výše, vzdalují se od sebe a k sobě, tanečnice před „furiantem“ uniká, tančí, jak se jim právě zlíbí.

Podobně popisoval tanec *furiant* Jan Neruda ve své knize *České národní tance* vydané v roce 1946.

Sedlák

Mírně
Se - dlák, se - dlák, se - dlák, je vel - kej fu - ri - ant,
z vých. Čech

se - dlák, se - dlák, se - dlák, je vel - kej pán.

On má pás přes břich, na - vr - chu ko - žich,

se - dlák, se - dlák, se - dlák, je vel - kej pán.

1) J. Špičák, J. Seidl, 1945: 150, z východních Čech, rekonstrukce tance na základě *sedláka* z Rychnovska a z Opočenska

Sedlák, sedlák, sedlák, je velkej furiant, sedlák, sedlák, sedlák, je velkej pán.

On má pás přes břich, na vrchu kožich, sedlák, sedlák, sedlák, je velkej pán.

Jak uvádí autoři, všeobecně známý text této písně nedeklamuje správně furiantsky, není zřejmě textem původním

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 13 taktů s naznačením taktové čáry v 1., 4. a 11. taktu. Tanec je tedy naznačen na 16 taktů (2x8 taktů), rovněž je tak i popisován.

3) Obkročák, sousedská, napodobení pyšného sedláka

4) 1.-2. tři obkročáky (Ch začne L, D začne P), 3.-4. sousedská, 5.-8.=1.-4 ale začínají opačnými nohama, 9.-12. sousedská, 13.-14. tři obkročáky, 15.-16. sousedská. Jindy tanečník napodoboval sedláka (Neruda, Zemánek), zakončen byl sousedskou

5) Autoři uvádí, že projev odpovídá textu taneční písně, podle kterého je tanec vlastně tancem posměšným. Dále k tomuto tanci J. Špičák a J. Seidl uvádí, že patří k hudebně zajímavým. Charakteristickým znakem je dvoudobý (trochejský) rytmus písně v třídobém (daktylském) metru tance, tím vzniká tzv. „furiantský“ rytmus (právě tento jev mnozí sběratelé nerespektovali a tance *sedlák/furiant* zaznamenali jako tanec s proměnlivým taktem, jak vidíme z dalších uvedených příkladů¹⁰²).

Autoři uvádí další texty k tomuto tanci: *Poznám, poznám, poznám, která je panenka a dlouhej, dlouhej, dlouhej, sousedův dvoreček.*

Sedlák

Čile, žertovně. Z Trhové Kamenice.

Už má se - dlák krá - vu ly - sou, ko - by - lu ku - sou,
 že - nu hlu - chou, ko - su tu - pou, se - če trá - vu za cha - lu -
 pou. Trá - va su - chá, krá - va ly - sá, ko - by - la ku - sá,
 že - na hlu - chá, ko - sa tu - pá a on se - če, jen to lu - pá.¹⁾

1) J. Zemánek, V. Hanus, 1912: 490, z Trhové Kamenice

Už má sedlák krávu lysou, kobyly kusou, ženu hluchou, kosu tupou, seče trávu za chalupou. Tráva suchá, kráva lysá, kobyla kusá, žena hluchá, kosa tupá a on seče, jen to lupá.

T. A. Kunz, L. Tyllner, 1995 uvádí podobný text

Mělť jest sedlák ženu hluchou, krávu kusou, kosu tupou, trávu suchou, přeci sekal jednou rukou za chalupou, hop!

2) Nápěv ve 2/4 taktu má 20 taktů bez repetice

¹⁰² poznámka autorky

- 3) Obkročák, polka, zátočky za lokty; tanec kolový
- 4) 1.-2. obkročák, 3.-6. polka, 7.-10. zátočky za pravé lokty poklusem vpravo, 11.-12. obkročák, 13.-16. polka, 17.-20.=7.-10. ale vlevo
- 5) V poznámce Zemánek nabízí srovnání s Erbenem 410, nápěv 755 Č. Hlas, 1908, díl II.: 177, podobný text, ale nápěv ve 3/4 taktu.

Pšenička


Tempem pochodovým. Z Chocerad n./ Sázavou.

1. a b 2. a b 3. a b 4.




Sedlák je - de z posví - ce - ní ve - ze v pytlí vo - tru - by,

5. 6. 7. 8. a b




klu - cí na něj po - kři - ku - jou, a - by pu - stíl ho - lu - by.

9. *Rychleji.* 10. 11. 12.



Ho - lu - ho - lu - ho - lu - by, ho - lu - ho - lu - ho - lu - by,

13. 14. 15. 16.



klu - cí na něj po - kři - ku - jou, a - by pu - stíl ho - lu - by.

(Vedlejší notičky jsou z melodie hudebníků.)

1) J. Vycpálek, 1921: 74, z Chocerad n./Sázavou

Sedlák jede z posvícení veze v pytlí votruby, kluci na něj pokřikují, aby pustil holuby. Holuholuholuby, holuholuholuby, kluci na něj pokřikují, aby pustil holuby

2) Nápěv ve 2/4 taktu má dvě části, první tempem pochodovým a druhá rychleji, s poznámkou, že notičky jsou z melodie hudebníků

3) Pochodové kroky, zátočky za lokty; tanečník má dvě tanečnice zavěšené v loktech, tanec kolový

4) 1.-7. čtrnáct pochodových kroků, začíná P, do kola vpřed, 8. zastaví se, obě D se pustí a připraví se na obrat, 9.-10. Ch a D vpravo se zavěsí za pravé lokty a čtyřmi kroky se rychle otočí vpravo, 11.-12. stejně s D vlevo, 13.-14.=9.-10. a 15.-16.=11.-12.

Furiant

Rychle. Z Jeníkova a Chlumu.

1. 2. 3. 4. 5.

I. Sed-lák, sed-lák, sed-lák, e - ště jed - nou sed-lák, sed-lák, sed-lák, sed-lák, sed-lák je vel-kej pán: von má pás na bři-še a na svém

9. 7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15. 16.

ko-ži - še tu - li-, tu - li-, tu - li-, tu-, tu-li - pán.

1) K. Adámek, ČL 1897: 367, z Jeníkova a Chlumu

Text je stejný jako u dalších příkladů

2) Nápěv je ve 3/4 taktu má stejnou melodii jako jiné příklady tance *furiat*.

Autor také hovoří o napodobení furiantského sedláka jako autoři, kteří publikovali časově až po něm. Tanec je zakončen valčíkem (po sousedsku).

Sedlák (Furiant)

Allegro

1) K. Vetterl, O. Hrabalová, 1994: 108–9, Jihlavsko

2) Nápěv ve 3/4 taktu bez textu má dvě části s repetitcemi. Melodicky se podobá i dalším uvedeným příkladům tanců typu *sedlák/furiant*.

5) Autoři uvádí, že tanec s názvem *furiant* s textem *sedlák, sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák*, byl známý především v Čechách. Pro srovnání uvádí Č. Zíbrta, J. Vycpálka a připomínají, že byl i součástí Linkovy České *besedy*, rovněž byla píseň přetiskována ve společenských zpěvnících, takže se její nápěv příliš neměnil.

Furiant

Rázně ♩ - 192

1 Sed - lák, sed - lák, sed - lák je vel - kej fu - ri - ant,

2 3 4

5 sed - lák, sed - lák, sed - lák je vel - kej pán.

6 7 8

9 On má pás přes břich, na vr - chu ko - žich,

10 11 12

13 sed - lák, sed - lák, sed - lák je vel - kej pán.

14 15 16

17 Sed - lák, sed - lák, sed - lák, ješ - tě - jed - nou sed - lák

18 19 20

21 zlá - mal si ru - chad - lo, čím - pak bu - de vo - rat?

22 23 24

1) J. Michal, 1959: 174, z Třebeše u Hradce Králové; inf. Karel Machek

1. sloka je stejná jako u Adámka, Vycpálka, Seidla a Špičáka, 2. sloka je ale s textem: Koukej, koukej, koukej, jak je sedlák hloupej, koukej, koukej, koukej, jak je hloupej. Von jede na pole, má hodinky dvoje. Koukej, koukej, koukej, jak je hloupej. (J. Vycpálek, K. Erben – pozn. autora)

2) Nápěv ve 3/4 taktu s úvodem, ve kterém se v pěti taktech střídá rytmus. Nápěv je po úvodu (bez textu) členěn po 8, 4, 4 a 8 taktech bez repetice, je zakončen 6 takty s repeticí bez textu

3) Hladký obkročák, hladká sousedská

4) 1.-2. tři hladké obkročáky, 3.-4. hladká sousedská, 5.-8.=1.-4., 9.-12. hladká sousedská, 13.-16.=1.-4., 17.-24.=1.-8., dohra 25.-30. hladká sousedská dokola po obvodu kruhu.

Variant: Ch a D čelem proti sobě, ruce v bok (Ch levým bokem do středu kruhu)

1.-2. Ch furiantský krok vpřed L, D hladkou sousedskou bez otáčení vzad L (v každé 1. době tleskne), 3.-4. Ch dva kroky s hlubším zhoupnutím, D pokračuje

stejně, 5.-8.=1.-4. ale druhou nohou, D opět L, 9.-12. v zavřeném držení hladkou sousedskou dokola po kruhu, dále jako v prvním příkladu

5) Autor píše o dvojném provedení tance *furiant*, první způsob zobrazuje povahový rys českého venkovského člověka – „*furiantství*“, s nímž souvisí radost a potěšení z rázného, rychlého pohybu. Druhý způsob je zesměšněním nadutého sedláka a parádivé selky. Druhý způsob Adámek nazývá taneční satirou.

Sedlák

Allegretto $\text{♩} = 100$

Se-dlák, se - dlák, se-dlák, je-ště jed-
nou se-dlák, zlá-mal si ra-dli-čku, čím-pak bu-
de o-rat? Je-ště dnes sil som roz-
sil som o -
ma-rýn-ku, ves.

1) Z. Soukupová, 1979: 178, Doudlebsko-Radostice; inf. Anna Steifová nar. 1881, České Budějovice

Sedlák, sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák, zlámal si radličku, čímpak bude orat? Ještě dnes sil som 1. rozmarýnku; sil som 2. oves

– **Furiant**: 205, Kozácko Zahořany, má stejný text jako *sedlák* s druhou slokou o krejčím a třetí o podruhovi

2) Nápěv ve 3/4 taktu má dva díly po 8 taktech, druhý díl 4 takty s repeticí

– **Furiant**: 205 je melodicky jen s drobnými odchylkami

3) Vydupávaný přísunný krok, valčík, tlesky; Ch a D vedle sebe levými boky ke středu kruhu, drží se za vnitřní ruce

4) 1a. krok s dupem vnějšíma nohama, ruce prudce kmihem vpřed s natočením těla od sebe, 1c. přídup vnitřníma nohama ke stejné noze vnější, ruce se strhnou dolů, těla se přetočí k sobě čelem – to se opakuje celých prvních 8 taktů, mírně se postupuje po kruhu vpřed, 9.-16. dvojice se pustí, každý sám tančí valčík

doprava vpřed po kruhu, na každou 1. dobu tlesknou, D se prvním krokem přetočí před Ch a postupuje před ním

– **Furiant**: 205 je i pohybově velmi podobný uvedenému *sedláku*, dvojice tančí polkovým krokem Ch vpřed, D vzad a na konci se v taktech 9.-16. tančí valčík doprava nebo doleva

5) Z. Soukupová na str. 186 uvádí se stejným nápěvem další verzi tohoto tance, který je tančen v párovém zavřeném držení ke kolovému tanci. V první části se tančí valčík v otáčení po kruhu, ve druhé části se páry pustí a tančí valčík s rejdováním (bez otáčení). Ch postupuje vpřed, D ustupuje a natáčí se vždy levými pak pravými boky k sobě.

Na Bílé hoře / Kobylenka

Mírně
Na Bí-lej ho-ře se - dláček vo-ře, má hezkoudceru, dej mi ji Bo-že!
z Berounska

hej, žu-py, žu-py, dej mi ji Bo-že! hej, žu-py, žu-py, žup.

Dohra

The image shows a musical score for a piece titled "Na Bílé hoře / Kobylenka". It consists of four systems of music. The first system is marked "Mírně" and includes the lyrics "Na Bí-lej ho-ře se - dláček vo-ře, má hezkoudceru, dej mi ji Bo-že!" with a note "z Berounska". The second system continues the lyrics: "hej, žu-py, žu-py, dej mi ji Bo-že! hej, žu-py, žu-py, žup." The third system is marked "Dohra". The fourth system is the final system of the piece. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 68–9, z Berounska

2) Nápěv ve 3/4 taktu má dvě části, první díl 8 taktů s textem a druhý díl 8 taktů jako dohra

- 3) Sousedská, dvoukročák (poskoky na jedné noze, vždy na 1. a 3. dobu)
- 4) 1.-4. sousedská, 5.-8. dvoukročák s poskoky, na dohru se zřejmě tančilo stejně (autoři dále popis neuvádí), možná stále sousedskou nebo valčík
- 5) Variant ke stejnému nápěvu s názvem *Kobylenka* (str. 69) uvádí autoři s textem, který zpívá o strastech sedláka při orání. K tomuto tanci autoři uvádí, že tančící napodobovali kulhání kobylenky, šhubání opratí a odsakování tupé radlice od tvrdé půdy.

Ruchadlo a Voračky

Mírně **RUCHADLO** *z Trhové Kamenice*

The musical score for 'Ruchadlo' is written in 2/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of seven systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

VORAČKY

K masopustním „voračkám“ se vztahuje tato píseň:

Mírně *s Domažlicka*

Vo - rá - či, vo - rá - či, po - jed' do - mů!

Já e - ště ne - zvo - ral, ne - po - je - du.

E - ště mám vo - ra - ti tu ce - sti - čku,

ke - rú sem hu - šla - pal pro Han - či - čku.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Czech and describe a traditional folk dance performed during the Carnival (masopust) season.

1) J. Seidl, J. Špičák, 1945: 278–9, *Voračky z Domažlicka*, *Ruchadlo z Trhové Kamenice*

K uvedeným nápěvům autoři uvádí, že se hrály a tančily v období masopustu. Při obcházení vsi s „medvědem“ – medvědími tanci, byly spojovány *voračky* a *ruchadlo*. Svérázný výstup, kdy masopustní průvod na návsi předváděl orání (bláta nebo sněhu) za doprovodu hudby, byl tak oblíben, že jej přenesli i do hospody. Při této masopustní zábavě se tančil i tanec *na len* (jako *konopky*), především pak *ruchadlo (voračka)*, které připomínaly ještě veselý výstup maškar.

Autoři k tomu uvádí, že „tančící napodobovali rejdivání při orání a odsakování tupé radlice od tvrdé půdy. Z tohoto tance snad vznikl tanec *rejdivák*.“

Pod názvem *voračky* se rovněž konala masopustní obchůzka s pluhem zapnutým do koleček. Oráči táhli pluh v masopustním průvodu většinou jen ve sněhu a vedl je sám *Masopust*. Obchůzka patří do okruhu magicko–pospolitých obyčejů.

Smyslem obchůzky bylo zajištění úrodnosti a plodnosti v příštím roce. Tento zvyk obchůzky s pluhem a vyorávání brázdy byl znám v Čechách už ve středověku. Ohlas tohoto zvyku zůstal v písních, dříve zpívaných pro úrodu a zajištění dobré vegetace plodin. (Brouček ed., Lidová kultura, 2007: 1151–2)

Rejdovák

Má mi - lá má hez - kou, já vi - děl
 pod šves - kou, má mi - lá má hez - kou šně - ro - vač -
 ku; můj mi - lý má ta - ky stra - ka - tý
 kal - ho - ty, můj mi - lý má ta - ky čer - ný ka -
 bát.

1) Č. Holas, 1909, díl IV.:183, z Březí Vorlického

Má milá má hezkou, já viděl pod švestkou, má milá má hezkou šněrovačku; můj milý má taky strakatý kalhoty, můj milý má taky černý kabát.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má dvě části po 8 taktech bez repetice

5) K tomuto tanci autor uvádí pouze, že *rejdovák* byl obyčejný kolový tanec, který se konal pouhým rejdováním tak, že jakékoliv otáčení bylo vyloučeno.

Rejdovák

Tempem sousedské
 1. Le - tě - la hu - sič - ka, 2. le - tě - la
 3. z vy - so - ka, 4. ne - mo - hla do - le - tět, 5. spa - dla do
 6. po - to - ka, 7. Dohrávka valčíkem
 8. 9. 10. 11.
 12. 13. 14. 15. 16.

1) J. Vycpálek, 1921: 42–43, z Lipovky (u Rychnova n. Kněžnou)

Letěla husička, letěla z vysoka, nemohla doletět, spadla do potoka.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má dvě části po 8 taktech bez repetice, první díl je s textem, druhý díl jako dohrávka bez textu

3) valčíkový krok s „rejdováním“, valčík

4) 1.-4. Ch vezme D oběma rukama (ne křížem) vede ji valčíkovým krokem před sebou do kola „zostra rejduje“ vpravo a vlevo, tanečnice rovněž „rejduje“, 5.-8. rychle, mrštně Ch přehodí (přetočí) D do kola, aby byla D vzadu a Ch pozpátku napřed, opět tančí čtyři valčíkové kroky s rejdováním, 9.-16. valčík

5) Vycpálek v poznámce k tomuto tanci uvádí slova inf. Novotného z Černíkovice: „Von napřed a vona za ním, nebo vona napřed a von za ní a naopak, a při tom padali jak rejdovali.“

J. Vycpálek dále uvádí, že „po té hned *rejdovačka*.“

Rejdovačka

Tempo polkovým

1. 2. 3.

Lepší je ta rej-do-vač-ka, nežli je ten

4. 5. 6. 7.

rej-do-vač, rejdo-va-č-ka dá hu-bič-ku, rej-do-vač ji

8. 9. 10. 11. 12.

nechce dát.

13. 14. 15. 16.

1) J. Vycpálek, 1921: 43–44, z Lipovky u Rychnova n. Kněžnou

Lepší je ta rejdovačka, nežli je ten rejdovák, rejdovačka dá hubičku, rejdovák ji nechce dát

2) Nápěv ve 2/4 taktu, má dvě části po 8 taktech bez repetice a stejnou melodii jako nápěv *rejdováku*

3) Polka, kvapík

4) Tancoval se stejně jako *rejdovačka*, ale krokem polkovým a při rychlejší dohrávce kvapíkem

5) J. Vcpálek uvádí několik dalších příkladů tance *rejdivák/rejdovačka* z jiných lokalit svých sběrů (Loket a Lihrad u Rych. n. Kněžnou, Vamberk, Uhřinovice). Dále k tanci píše, že byl známý i ve městech, kde byl přijat jako salonní tanec (více je uvedeno v teoretické části textu). Uvádí, že tyto dva tance byly často hrány společně, ale i jako samostatné tance odděleně.

– Stejný nápěv i podobný text uvádí K. J. Erben (E42), P. Martinovský, 1951: 119, jen text končí *...má panenka má hubičku jako cukr, jako mák.*

Rejdovák – Rejdovačka

V tempu sousedské ♩ = 132

1 *a tempo*

U - čte - se, děv - čá - tka, u - čte se rej - do - vat,

5 8
bu - dou vás mlá - den - ci, bu - dou vás mi - lo - vat.

9 12
La - la - la - la...

13 16

1) J. Michal, 1959: 103, z Třebeše u Hradce Králové; inf. Karel Machek

1. Učte se děvčátka, učte se rejdivat, budou vás mládenci, budou vás milovat.

2. Já bych se vdávala, naši mně nedají, že bych se dostala, kde chleba nemají.

2) Nápěv ve 3/4 taktu je téměř shodný s nápěvem J. Vycpálka, pouze se 4 takty úvodu, dále je členěný stejně

3) Sousedská s rejdiváním paží, sousedská na tři kroky; Ch a D proti sobě si podají obě ruce v předpažení; dvojtanec

4) 1. Hladká sousedská Ch vykročí P vpřed zevnitř, D L vzad zevnitř, paže „rejdují“, Ch i D se pootočí mírně vpravo, 2. Ch i D opačnými nohama, 3. třemi kroky si vymění místa vlevo, 4. sousedská bez rejdivání, 5.-6.=1.-2. ale Ch vykročí P vzad a D L vpřed, 7.=3., 8. sousedská na místě, přejdou do párového zavřeného držení, 9.-16. hladká sousedská dokola Ch L a D P nohou

Rejdovačka

Svižně

Lep-ší je ta rej - do - vač - ka než - li je ten rej - do - vák,
rej - do - vač - ka za dva zla - tý a rej - do - vák za du - kát.
Tra - la - la - la

1) J. Michal, 1959:104

Text se liší jen ve druhé části: rejdovačka za dva zlatý a rejdovák za dukát.

2) Nápěv ve 2/4 taktu je opět téměř shodný s nápěvem J. Vycpálka

3) polka rejdovačka

4) Celý tanec se tančí polka rejdovačka, autor neuvádí, jak taková polka má přesně vypadat

5) K tomuto tanci Michal píše, že pohyby paží tanečníci naznačují držení klecí ruchadla při orání tvrdé půdy. V tanci se je poeticky odráží, jak kleče při orání rejdí sem a tam. Dále autor uvádí podobné informace jako Vycpálek, i to, že se tvořily nové melodické i textové varianty těchto tanců.

U jiných variant *rejdováku* (i ve společenské podobě) se rejduje valčíkovým krokem, nikoli pohybem paží.

Autoři J. Seidl a J. Špičák (1945: 145–7) uvádí *rejdovák/rejdovačku* téměř shodnou v nápěvu i textu, jako předchozí příklady. Na rozdíl od jiných autorů (Vycpálek, Holas) tvrdí, že se tyto dva tance vždy hrály společně jako větší celek. Uvádí ve své knize, co o těchto tancích řekl Jan Jeník rytíř z Bratřic ve svých *Bohemikách* (1838) „Mělyť jsou stejnou hezounkou melodii hudby.“ Dále uvádí, jak Jeník hovoří o cestě těchto tanců na bály a salonní zábavy panstva. Tyto tance byly natolik oblíbeny, že se bez nich neobešla žádná taneční společenská událost (ve 30. letech 19. století).

Rejdovák a Rejdovačka



1) Z. Soukupová, 1979: 162, Blata-Zálší; inf. zpíval a tančil Karel Kukla nar. 1891

Tancuj holka, rejdovačku koupím já ti z mezulánu šněrovačku, tancuj holka rejdováka, koupím já ti husara.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 8 taktů bez repetice a jinou melodii než v předešlých příkladech. 2/4 verze byla stejné melodie a se stejným textem.

3) 3/4 široká sousedská, 2/4 rychlá široká polka

4) 3/4 – 1. široká přísunná sousedská vpravo šikmo z kruhu, 2. stejně, ale šikmo vlevo z kruhu, D tančí podobně, ale couvá, 3.-4.=1.-2. ale nyní couvá Ch P a L nohou šikmo do kruhu, 5.-8.=1.-4.,

2/4 – 9.-16. tančí se stejný obrazec, ale polkou v kolovém držení zavřeném

5) Z. Soukupová uvádí ještě samostatně 2/4 *rejdovačku* – *Tancuj holka rejdovačku...* (Kozácko-Táborsko, str. 160), melodie 16 taktů (8+8) je téměř shodná s 3/4 nápěvem. Tanečníci jsou bokem do kruhu a tančí polku s „řezáním“ pažemi zkřížmo. Vždy ve 4., 8. a dalších taktech D přeskočí o půl kola, Ch jí pomáhá rukama.

Soukupová poznamenává, že se tanec tančil o masopustě, která dívka vyskakovala nejvýše, té vyrostl podle pověry nejvyšší len.

Rejdak

$\frac{3}{4}$ Allegretto – mírně rychle ($\text{♩} = 108$)
 $\frac{2}{4}$ Allegro – rychle ($\text{♩} = 120$)



Uč - te se, děf - čat - ka, uč - te se rej - do - vať,
jak po - rej - du - je - tě mo - že - tě tan - co - vať.
Lep - ši je ta ko - zlo - vjan - ka. ež lho - tec - ke děf - če,
ko - zlov - jan - ka da hu - běn - ku a lho - fan - ka ně - chce.

1) V. Socha, 1948: 27, Laško

$\frac{3}{4}$ Učte se, děfčatka, učte se rejdovať, jak potrejdujetě možetě tancovať.

$\frac{2}{4}$ Lepší je ta kozlovjanka, ež lhoteke děfče, kozlovjanka da huběнку a lhoťanka něchce.

2) Nápěv má 8 taktů $\frac{3}{4}$ a 8 taktů $\frac{2}{4}$ jednoduché melodie podobné ostatním *rejdivákům*

3) Valčík, přeměnný krok; D čelem proti CH, položí mu ruce na ramena, Ch uchopí D oběma rukama pevně v pase

4) $\frac{3}{4}$ – 1.-3. tři valčíkové kroky D ustupuje P, 4. D se opře o ramena Ch a vyskočí (vysoko), Ch se otočí valčíkem vpravo, Ch je nyní zády D čelem po směru tance, 5.-7.=1.-3. ale ustupuje Ch, 8.=4. do původního postavení

$\frac{2}{4}$ – tančí se stejně jako ve $\frac{3}{4}$ části, ale krokem přeměnným jen v taktech 12. a 16. nejsou otáčky polkové, ale valčíkové jako v taktech 4. a 8.

Réduvák I.

A Allegro moderato, mírně rychle

$\text{♩} = 120$, trvá 33 vteřin *p*



Ré - du - vák bech tan - cu - va - la, tan - cu - va - la, tan - cu - va - la,



f ré - du - vák bech *p* tan - cu - va - la, ré - du - vák mně hré - te,



f stře - ví - čke sem *p* roz - tr - ha - la, roz - tr - ha - la, roz - tr - ha - la,



f stře - ví - čke sem *p* roz - tr - ha - la, na no - vý mně dé - te.

B Polka. Moderato, mírně

$\text{♩} = 92$, trvá 20 vteřin



f



1. *ff* 2. *f* C

Trvá celkem 53 vteřiny.

1) F. Svoboda, 1945: 93-4, z Líšně; inf. Josef a Marie Hamrlovi, tančili v roce 1920

Réduvák bech tancuvala, tancuvala, tancuvala, réduvák bech tancuvala, réduvák mně hréte, střevíčky sem roztrhala, roztrhala, roztrhala, střevíčky sem roztrhala, na nový mně déte.

2) Nápěv má dvě části, první díl A ve 4/8 taktu 16 taktů, druhý díl ve 2/4 taktu 8 taktů s repeticí = 16 taktů + 1 takt díl C

3) Díl A stoj přednožný, zkřížený a přeměnný krok, díl B polka do kola; dvojice vedle sebe v držení za vnitřní ruce, levým bokem do kruhu, líšeňské držení k polce

4) A 1a. stoj přednožný L zevnitř, 1b. stoj zkřížený L před P, 1c. stoj přednožný L zevnitř, 1d. mírně přednožit L, 2. přeměnný krok L vpřed, 3.-4. = 1.-2. ale opačně, stejně se opakuje až do 16. taktu

B polka dokola v Líšňském držení

C Ch postoupí o jedno místo a mění tanečnice

5) Autor poznamenává, že název tance je odvozen z textu písně. Melodie je podobná jiným *rejdivákům*, ale pohybově je zcela jiný a výměna tanečnic je ojedinělá.

Svoboda uvádí *rédivák II* (str. 106–8; tanec tančila stará babička v roce 1901), který má tři díly A, B, C, D, každý po 8 taktech 2/4, díl A je s podobným textem jako *rédivák I*. Tanec popisuje jako sólový tanec starších žen s láhví, o kterém uvádí, že tanec je humorné sólo čtyř nebo osmi žen, který se tančil na svatbách před „taboló“, nebo žnečky jej tančily na dožínkách.

Srovnání

Sedlák bylo označení pro dnešního zemědělce, který vlastnil statek (obytný dům s hospodářským zázemím). Nevětším zemědělcem ve vsi byl právě sedlák, menším chalupník a nejmenším baráčník. Označení sedlák se začalo používat v 16. století v tzv. selských řádech, jež vydávala vrchnost.¹⁰³ Tance s názvem *sedlák* se svými texty často dotýkají práce, charakteru nebo trápení sedláků.

Pod výrazem „*furiant*“ chápeme v dnešní době několik významů. Jednak vyvolává představu sedláků v hospodě, znamená člověka, jenž okázale předvádí své sebevědomí, pýchu, domýšlivost, nadutost a je umíněný, také nám slovo připomene divadelní hru *Naši furianti* Ladislava Stroupežnického. Slovo „*furiant*“ však staročeské není, je to slovo přejaté a pátráním se dostaneme až do antické mytologie. Dále se jedná o název českého lidového tance s „*furiantským*“ rytmem.¹⁰⁴ Tance s názvem *sedlák/furiant* se často překrývají a nelze jednoznačně říci, že to jsou názvy pro dva různé tance.

V tomto souboru je možné vidět vedle sebe tance, které svou pohybovou náplní i improvizací napodobují charakteristické rysy venkovského sedláka nebo pohyby při orání. O napodobení sedláka se hovoří v textech sběratelů již dříve (Neruda, Vycpálek, Seidl a Špičák), avšak o napodobení orání rejdiváním v tancích *rejdivák/rejdivačka* jsou zmínky pozdější (kolem roku 1950, Michal, Soukupová). Soukupová v *rejdivačce* z Kozácka–Táborska dokonce říká, že se tančil o masopustu a hovoří o „vyskakování na len“ (konopí). Je možné, že oblíbený tanec byl v kraji používán k obřadu *konopická*.

¹⁰³ Byla to oznámení vrchnosti, jak se mají sedláci zachovat na daném panství, kde byl řád vydán.
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Sedl%C3%A1k> (26. 4. 2014)

¹⁰⁴ <http://www.rozhlas.cz/regina/slova/zprava/furiant--193697> (26. 4. 2014)

Tanec s názvem *rejdovák* najdeme i na Moravě s podobnou melodikou i podobným pohybovým obsahem. Pouze *réduváky* z Líšně jsou zcela odlišné svou choreografií a s jinými *rejdováky* se přibližují pouze melodikou.

3. 5. Obřadní tanec konopická

Jedná se o dívčí obyčej k ukončení prací s konopím nebo i lnem.

Zíbrt k tomuto obřadu uvádí, že již v 18. století si český lid vykládal úspěšný růst konopí podle toho, jak vysoko při tanci tanečníci vyskočí. Uvádí také, že v lidové pranostice z roku 1710 se dočteme „Len a konopě pěkně se obrodí, ženy skákat vejš budou, co staří praví, v outerý ten právě masopustní“. (Zíbrt, 1960: 263)

Ve *Vlastivědě moravské* jsou masopustní *konopice* přiřazovány k obřadním tancům chorovodového typu jako je vynášení *Moreny*, jarní obcházení s májíčkem nebo *královničky*. (Jančář, 2000: 307)

Orlov hru *na konopky* cituje z knihy *Naše děti* Františka Bartoše a popisuje ji s postupným přidáváním či ubýváním hráčů v kole (text písně je uveden níže). Další podobu hry cituje z nejmenované knihy Františka Sušila: *moravská, Hráli bechme na konopke, debe bele větší snopke, málo nás. Pod' Haničko mezi nás. (moc je nás. Di Haničko, di od nás.)*

Dále Orlovem uvedená Polská hra *na konopky* z Malopolska a Mazovka, má stejný text jako moravská hra, která se hraje i stejným způsobem v kole, nebo se ze stran k točící dvojici přidávají další hráči, až se utvoří hvězda. Hra končí, když opět všichni hráči z hvězdy odejdou. (Orlov, 1928: 156)

V knize Františka Bartoše je uvedena varianta s textem písně:

Hrajeme si na konopky, pěkné panny máme. Jednu dáme za Janíčka, druhú dáme za Františka. Až nám třetí naroste, nech si ju vezme, kdo chce. Málo nás, málo nás, pod', Aničko mezi nás. (Bartoš, 1949: 236)

Zdena Jelínková rovněž hru popisuje s přibýváním a následným ubýváním hráčů v kole s textem z Kuželova: *Hrály sme si na konopě, vázaly sme velké snopě, málo nás, málo nás, pod' Aničko mezi nás.*

Karel Vetterl popisuje *skákání na konopě* takto:

Toto bude na konopě, toto bude na len, toto bude starej babě, toto bude mladej.

- A. Tančí smíšené dvojice v rozptylu po celé taneční ploše. Dvojice se postaví pravým bokem k sobě a
 - a) zavěsí se za pravé lokty (levé) lokty. Volné ruce jsou připaženy nebo v bok;
 - b) uchopí se jako v točené u víření
- B. Víření dvojice na místě v uvedeném držení vpravo nebo vlevo poklusovými skoky. Změna směru víření.

- C. Dvojice víří po celou taneční píseň na místě v držení *a* nebo *b* poklusovými skoky (2 skoky v jednom taktu), s vysokým pokrčováním kolen, vpravo nebo vlevo. Vykračuje libovolná noha. Směr víření se může měnit libovolně (obyčejně na konci každé sloky přetočením dvojice opačnými boky k sobě).

Hudba hraje taneční píseň libovolně dlouho a tempo mírně zrychluje. Na konec chlapec dívku vyzvedne jako v závěru točené.

Obřadní tanec *skákání na konopě*, jak uvádí Vetterl, se dnes říká masopustnímu tancování všeobecně, dříve se tančil tento zvláštní tanec o masopustním úterku, *na konopě* někde *na oves*, *na len*, *na zemňáky* a podobně, aby byla zabezpečena dobrá úroda. Podle popisu tančí smíšené dvojice polku ve volnějším tempu, třasák nebo polku na šest, když se tempo začne zrychlovat, zavěsí se dvojice za lokty a víří na místě vpravo a vlevo. Zátočky se tančí vysokými poklusovými skoky, skáče se co nejvýše, „aby konopě narostly co největší“.

Základem tance je většinou víření, které má různé krajové podoby, hlavní však je vysoké vyskakování, někde vířením, jinde obyčejnými výskoky na místě.

Tyto tance měly různou podobu, často se tančily v kruhu s postupným přibíráním tanečnic nebo tanečníků do kola (tento motiv je zachován v dětských tanečních hrách *na konopky*). Tanec končil vyskakováním všech co nejvýše.

Autor však uvádí, že tento obřadní tanec v provedení dospělých již v mnoha krajích zanikl. Tanec se zachoval v podobě dětské hry *na konopky*, kterou najdeme nejen v Čechách a na Moravě (u našich autorů: Jelínková, Bartoš), ale například i v Polsku (kterou uvádí Orlov). (Vetterl, 1960:355) Zofia Kwasnicowa (1953: 84, 139) uvádí obřadní zvyk i tanec s magickým účinkem pro úrodu lnu a konopí. Rovněž hovoří o vyskakování při tanci *na konopie* v období masopustu, zprávy z různých míst, například v Krakowskiem, v Kieleckiem, na Mazovsku, ve Wielkopolsce apod.

Konopke

A Předehra
Larghetto, široce
♩ = 60, trvá 9 vteřin

♩ = 84, trvá 18 vteřin

f Hrá - le bechme na ko-nop-ke, de - be be - le

mf vě-čí snopke, má-lo nás, má-lo nás, pod' Marjánko, me-ze nás, me-ze nás!

B Polka. Allegro moderto, mírně rychle
♩ = 60, trvá 18 vteřin

mf

f

C Adagio, zdlouha
♩ = 72, trvá 21 vteřin

Allegro moderato
mírně rychle.
♩ = 120, trvá 14 vteřin

p *f* *f*

1. 2. D

Trvá celkem 1 min. 20 vteřin.

1) F. Svoboda, 1954: 112, z Líšně; inf. Marie Staříková nar. 1902

Hrále bechme na konopke, debe bele věcí snopke, málo nás, málo nás, pod' Marjánko meze nás!

2) Nápěv ve 2/4 taktu má tři části, první díl má 3 takty předehry a 8 taktů se 4 repetice, druhý díl má 16 taktů bez repetice, třetí díl má 2x 4 takty s repeticí a jeden přidáný takt

3) Chůze, polka v otáčení, poklony; procházení branou, polka v zavřeném držení

4) Tanec řadový, Ch utvoří dvojstup a vytvoří bránu, D zástup a postupně procházejí branou, se zvoleným Ch zatančí D sólo polky v otáčení.

Díl A, D procházejí branou a kolem Ch zpět na svá místa, Ch zajmou poslední D, a ta si mezi nimi vybere tanečnicka

Díl B, sólová dvojice tančí polku v otáčení

Díl C, 1.-2a. Ch roztočí D, která se otočí dvakrát na místě, 2b, vzájemná poklona, 3.-4.=1.-2. ale opačně, takty se opakují znovu se stejným tancem, 5.-8. polka v otáčení s repeticí = 8 taktů

Přidaný takt D, Ch odvede D na zvláštní místo, kam pak přijdou i ostatní D. Na začátku každého dalšího opakování tance projde dvojice Ch na konec dvojstupu a vymění si tak místo, nakonec projdou i děvčata.

5) Uvedený příklad je řadový tanec, který má název odvozený z textu a není tancem s vyskakováním „na konopě“. Skladba navíc působí jako uměle vytvořená a zlidovělá píseň.

Na konopě - Švihák



1) L. Mátlová-Uhrová, K. Vetterl, 1954: 146,

Neco na cibuli, neco na křen, neco zaplatime, neco zapřem.

Neco zaplatime, neco zapřem, neco na konopě, neco na len; neco pacholkovi, neco divce, neco kohótovi, neco slipce.

2) Nápěv ve 3/4 taktu má 4 takty s repeticí, které se několikrát opakovaly

3) a 4) není zaznamenán pohybový popis tance

5) Autorka uvádí další příklady nápěvů z jiných lokalit (Třeštice u Hodonína, Tišnovsko) a uvádí pro srovnání poznámky dalších autorů k tomuto tanci. Z těchto poznámek vyplývá, že tanec se tančil během masopustu (ostatkové úterý), tančili jej staří i mladí, aby se jim urodily příští léto konopě, které byly velmi důležitou plodinou. Při tanci se vyskakovalo co nejvýš, protože věřili, že podle těchto výskoků vyrostou pak i vysoké konopí.

Amalie Kožmíková se několik let před vydáním knížky (1932) zabývala sběrem materiálu o *konopické*. Z množství informací získaných od informátorů v Prácheňském kraji seskládala jeden typ *konopické*, kterou dle jejích slov je možné provádět i v divadle, aby neupadla v zapomenutí a vešla v širší známost. Hra o třech jednáních, které se odehrávají v hospodě, na návsi a opět v šenkovně, má osm hlavních postav a další chasu. Obsaženy jsou dialogy jednotlivých postav, notové záznamy písní i popis situací, které se mají odehrávat. O tancích ke *konopické* ve své hře neuvádí nic bližšího, které tance

přesně se během konopické tančily a jakým způsobem, ani nápěvy písní nejsou uvedeny („pro jejich všeobecnou známost“). Autorka pouze uvádí, že písničky zpívané při *konopické* bývaly veselé a dovádivé.

Dívčí obyčej *konopická* k ukončení prací se lnem, byl na vsích Prácheňského kraje prováděn kolem sv. Václava. Len byl dříve všude ceněná plodina a dostávalo se mu velké vážnosti, protože byl velmi potřebný, většina plátna, které se používalo k výrobě košil, povlečení, zástěr a jiných potřebných textilií, bylo většinou utkáno ze lnu. Pěstování i následné zpracování této plodiny bylo zcela v režii žen. Obtížně se len zpracovával, každé vlákno bylo získáno těžkou prací, a proto i obřad *konopická* byl ženskou doménou. Autorka popisuje celý proces pěstování, sklizení, sušení a zpracování lnu i celý průběh obřadu, který po léta zaznamenávala. V její hře se objevuje předvádění pracovní činnosti spojené s touto plodinou, a tak lze předpokládat, že i v obřadu se tyto úkony nalézaly.

V době, kdy knížka o *konopické* vznikala (1932), se podle slov autorky tanec „udrží v Prácheňském kraji až dosud a drží se vždy kolem sv. Václava na podzim, kdy je po práci na poli i po ostavách a kdy je dosti času se veseliti“. (Kožmíková, 1932: 75) Do spektra tanců s pracovní tematikou lze *konopickou* zařadit jen okrajově, protože pracovní úkony se předváděly během obřadu a tanec s vysokým vyskakováním měl pouze podpořit dobrou úrodu plodiny.

Pod heslem *konopice* v encyklopedii *Lidová kultura* je uveden obřad pouze z Horňácka. Uvádí se, že fašankový tanec ve 2/4 taktu měl magický smysl, jenž zajišťoval dobrý růst konopí. Tanec měl řetězovou formu neuzavřeného kruhu s narůstajícím počtem účastníků. Během času se však forma tance postupně proměňovala, dříve ženský tanec s čistě vokálním doprovodem dostal později doprovod hudby, v poslední fázi vývoje zmizel i zpěv. Tanec pozvolna ztrácel svou obřadní funkci, začali se zapojovat i muži a tanec přešel k charakteru čistě zábavnímu. Dále je uvedena varianta ze Suchova *konopě* nebo *konopná*, kde se dochovalo vyskakování mužů uvnitř kruhu, které se vztahovalo k představě o tom, jak vysoko konopí podle toho naroste. Tento taneční projev je součástí lidového zvyku *konopické* rozšířeného v českém i německém Pošumaví a na Prácheňsku. (Brouček, ed. *Lidová kultura*, 2007: 392)

4. Závěr

Zmínky o tancích s motivem práce a pracovních pohybů se nacházejí již v textech z období 16. století a pokračují do století 18. a 19. (Arbeau 1588, Waldau 1860, Böhme 1886, Vycpálek 1921). V této práci jsem se snažila najít linii, která by jednotlivé doklady o jejich existenci propojovala. Je možné konstatovat, že se tyto motivy v tanci objevovaly celá staletí v různých souvislostech (lidový, společenský, divadelní tanec), avšak není možné jednoznačně říci, co je spojuje, jak se vzájemně ovlivňovaly.

V případě cechovních tanců šlo především o používání atributů jednotlivých řemeslných cechů, nikoli o předvádění pracovních úkonů či řemesla v tanci.

Na rytinách u Lambranzioho z divadelního prostředí jsou výjevy z kovářské, ševcovské i krejčovské dílny a v popisu tance je mnohdy určeno, že interpreti „rytmicky tlučou do kovadliny“, „připravují vlákno“ a podobně (Lambranzi, Petermann, 1975). Ovšem nezdá se, že by se objevovala taneční stylizace pracovních pohybů. Záměrem bylo nejspíš názorné předvedení řemesla a spolu s tím pobavení diváků.

V baletním prostředí 17. až 19. století se na jevišti často objevovaly obrazy řemeslníků a spolu s nimi nápodoba práce a pracovních motivů, nakolik se přitom uplatnila vlastní taneční nápodoba pracovních pohybů, však není ze zdrojů jasné. (Kazárová, Brodská) Řemeslo se připomínalo kostýmem, rekvizitami apod.

Konkrétně české balety o pracovním motivu hovoří především ve svých názvech (*Pražské kuchyňky aneb uhořelí sedláci; Harlekýn krejčovským tovaryšem*), zprávy o pohybové podobě tanců a důvodu jejich zařazení v těchto baletech chybí. (Brodská)

V historii však vždy existovala nějaká spojitost mezi lidovými tanci, společenskými tanci i divadelním prostředím, velmi často se tak dělo z nějakého společenského nebo i politického důvodu, někdy se jednalo o módní záležitost, jindy šlo pouze o pobavení a satiru. U nás k výměně tanců a tanečních motivů mezi jednotlivými kulturními prostředími napomáhala v 19. století národní hnutí.

Nejstarší záznamy lidových písní a tanců v guberniálních sběrech neobsahují zmínky o napodobivých pohybech v lidových tancích, ale najdeme v nich množství písní a tanců, které se nějakým způsobem dotýkají pracovního procesu (názvem, textem písně). Z guberniálního sběru (Kolovratský rukopis,

Rittersbekrova sbírka, sbírka ze Sadské) je možné z tohoto pohledu uvést tance *kadlec (tkadlec), furiant, rejdovák, vrták, sedlák* nebo *votava*.

Další hojně zápisy ve sbírkách jsou z období Národopisné výstavy československé, ale i v letech po této výstavě, kdy byli aktivní mnozí sběratelé (Adámek, Erben, Waldau, Hajný, Neruda, Bartoš, Holas, Zemánek), kteří v terénu zaznamenávali písně a tance.

Rovněž v manuálech tanečních mistrů z období konce 19. století nacházíme popisy tanců, které v lidovém prostředí obsahují pracovní pohyby (řezanka, řeznická, rejdovák a rejdovačka), ve společenském tanci však zdůrazňovány nejsou. (Geisselreiter, 1895; *Řezníček*) Díky záznamům v těchto manuálech však můžeme tvrdit, že tyto tance byly všeobecně známé a díky těmto drobným publikacím se dostávaly i do povědomí městské společnosti.

Lidové tance se v dalším období začínají objevovat také v knihách určených pro školy, Sokol i jiné výchovně-vzdělávací účely. Autoři (Vilím, Krch, Schusterová) v nich doporučují lidové tance a dětské lidové hry (Bartoš, Orlov) pro výuku tělesné výchovy. Lidové tance se objevily i v repertoáru představitelk výrazového tance, které je používaly jako inspiraci. V obou případech se to týkalo příležitostně i tanců pracovních.

Jednou z nejméně výraznějších osobností v oblasti studia a sběru lidových tanců konce 19. a začátku 20. století byl Josef Vycpálek. V jeho sbírce *České tance: 145(s varianty 185)čes. lid. tanců které zejména na Rychnovsku, Choceradsku i Tábořsku sebral a zevrubně popsal...*(1921) je obsaženo mnoho tanců s popisem pracovní činnosti (řezanka – „jako kdyby řezali“, švec – „jako když vytahuje dratev“). Tato sbírka byla jedním z mých základních pramenů.

Po druhé světové válce bylo ještě možné zaznamenávat lidové písně a tance od starých pamětníků, kteří byli většinou narozeni před rokem 1900. Autoři sbírek (Jelínková, Soukupová, Laudová, Svoboda, Michal, Seidl a Špičák, Zemánek) vytvořili mnoho publikací, ve kterých zachytili tance různých oblastí. V těchto sbírkách jsem našla také příklady tanců s mimotanečními pracovními pohyby. Sbírkami byly v dalších letech inspirací pro autory publikací určených pro školní tělesnou výchovu, práci folklorních souborů i další volnočasové aktivity (Kos, Rejšek, Bonuš). Můžeme říci, že období po druhé světové válce bylo příznivé pro studium lidového tance, i když nejmladší publikace z 80. a 90. let 20. století jsou již zaměřeny především metodicky a směřují k výuce lidových tanců, nejedná se o sběry živého tanečního repertoáru.

V pedagogické praxi je v dnešní době zvykem pro lepší, pravdivější a kvalitnější provedení používat přirovnání a příměry. Daniela Stavělová při výuce *Vrtáku* používá příměr „jako by se zavrtávali do země“. Radomil Rejšek zase k *Rejdováku* používal pro pohyb ze strany na stranu přirovnání k orání pluhem „jako byste orali a pevně drželi pluh“ (podobný příměr se objevuje i u Seidla a Špičáka). Při tančení ševce musíme v dnešní době zejména dětem vysvětlit, co je to flok, dratev, šídlo a co které pohyby znamenají. Studenti a tanečníci dnes již mnohdy nevědí, jak se šily boty a co k tomu bylo zapotřebí. Zrovna tak jakým způsobem se otáčelo mlýnské kolo při mletí mouky či jiných plodin.

Poznámky k technickému provedení tanců ve sbírkách nacházíme jen sporadicky, v našem případě snad jen u „Ševce“ a „Mlynářského“. V novějších publikacích takové doplňující poznámky najdeme, většinou u autorů, kteří se výukou tanců zabývali v pedagogickém procesu. (Vycpálek, Kos, Bonuš)

Ve druhé části práce jsem se pokusila o srovnávací studii tanců s napodobivými pracovními pohyby. Snažila jsem se vybrat odpovídající vzorek tanců z široké publikační nabídky staršího i mladšího data. Studie je ilustrativním vzorkem, nejsou uvedeny všechny nalezené tance, protože bylo třeba nakonec zúžit širší výběru a zacílit se na některé typy a formy tanců.

Některé tance, jako *tkadlec*, *sedlák*, *kominík*, nebo alespoň shodné písně s tímto tématem nalézáme již u Jeníka z Bratřic, v guberniálních sběrech, a pak dále až do konce 20. století. Podle dostupných popisů a komentářů se zdá, že se tyto tance víceméně celou dobu objevují v obdobném pohybovém pojetí.

První zmínky o písních a tancích o *ševcích* se objevují v guberniálním sběru např. na Moravě (u Gallaše) (Vetterl 1994), kde je uvedena třídobá *Ševcovská*, ovšem bez popisu pohybové složky. Neruda a Waldau uvádějí tanec *švec* ve svých výčtech tanců z 60. let 19. století již s poznámkou o komickém charakteru tance, který měly tančit pouze ženy. Později pak u Hajného, Adámka nebo Vycpálka jsou popsány napodobivé pohyby zatlukání floků a tažení dratve v párovém tanci. Charakteristický prvek tlučení pěstí do kolena a rozpřahování paží se objevuje i v tancích v sousedních zemích, v Polsku, na Slovensku, v Německu i v Holandsku. Na tomto příkladě je vidět vývoj tance, to, jak se pod stejným nebo podobným názvem mohla taneční/pohybová náplň tance měnit.

K pochopení původu a vývoje tanců s pracovní motivickou přispívá studium lidové hudby a písně. Řemeslnické písně a tance, jak jsou souborně označovány všechny, které nějakým způsobem napodobují řemeslo, mají většinou

jednoduchý nápěv v malém tónovém rozsahu (Lidová kultura 2007). Svými rytmy doprovázejí pohyb tanečníků, kteří napodobují pracovní pohyby, činnost pracovního nástroje nebo jiné pracovní úkony (tkalcovský stav, mlýnské kolo, kutí kovářů, tahání dratve). Nejčastěji jsou zastoupena řemesla: švec, kovář, mlynář, tkadlec, krejčí, kominík, řezník, bednář, tesař, zedník. Většina z nich patří k novější písňové vrstvě, ze druhé poloviny 19. století. Písňe a tance s tematikou řemesel žertovně i vážně oslavují příslušné řemeslo, řemeslníka či určitou práci, vyzdvihují přednosti určitých řemesel/řemeslníků, jiná naopak haní. Tyto písňe jsou většinou tradiční, vyskytují se však mezi nimi i novější, městského původu, pololidové nebo i zlidovělé písňe. (Brouček, ed. Lidová kultura, 2007: 874) Zlidovělá písňe, obvykle s umělým textem a lidovým či umělým nápěvem, se stává součástí lidového repertoáru a chová se jako tradiční písňe. (Brouček, ed. Lidová kultura 2007: 1215) Některé doprovodné písňe k tancům s pracovní tematikou jeví známky právě této zlidovělé až umělé písňe (např. František Svoboda, *Lidové tance z Líšně*, 1954). Podle poznámek k popisu tance, např. že tanec švec tančil konkrétní tkalcovský mistr při určité příležitosti, naznačují, že podobným způsobem mohly vznikat i tance.

Další zajímavou otázkou je šíření písňe a tanců, které se dělo několika různými způsoby. Karel Adámek ve svých studiích (*Český lid*) uvádí, že jedním způsobem byly výroční trhy, kterých se zúčastnilo množství lidí jak z vesnic, tak i z měst. Také vojenská služba byla příležitostí k výměně hudebních a tanečních projevů mezi lidmi z různých oblastí, protože chlapi si s sebou nesli písňe svého kraje a na vojně se naučili jiné písňe od druhých, ty si pak přinesli zpátky a nechávali zahrát doma. Další cesta vedla mnohdy přes učitele, kteří znali písňe a tance kraje, z něhož pocházeli, a své znalosti pak rozšířili o repertoár místa svého působiště. Díky hudebnímu vzdělání, které bylo součástí učitelské profese, pak mohli šířit tance do nových oblastí. Jiný zdroj jednotlivých tanečních písňe mohly představovat společenské a školní zpěvníky; jejich detailní studium by mohlo pomoci sledovat v čase alespoň melodie tanců a tím doplnit informace z méně početných záznamů tanců samých.

Je třeba mít na zřeteli i další cesty, které napomohly písním a tancům dostat se do širšího povědomí lidu.¹⁰⁵ Ve svém příspěvku *Hudba na karlovarské kolonádě v první polovině 19. století aneb Kterak se Čechy k besedě propracovaly* Jitka Bajgarová a Josef Šebesta, podávají zevrubnou studii o cestě lidové písně a tance do nových míst prostřednictvím kapel a jejich hudebního repertoáru.

Jedná se konkrétně o období národního obrození, kdy se lidová kultura všeobecně těšila velkému zájmu především inteligence. O šíření lidových písní se v průběhu 19. století zasloužily i kolonádní a jiné orchestry, které hráli širokému publiku různých posluchačů. Takovým orchestrem byl *Karlovarský lázeňský orchestr*, jehož zakladatelem byl Josef Labický. Orchestr hrál klasickou hudbu (např. Antonín Dvořák *Novosvětská symfonie*), ale na repertoáru měl i úpravy lidových písní potažmo tanců, které se tak dostávaly k uším širokého posluchačstva u nás i v cizině. Jeho harmonizace a úpravy písní pro orchestr byly vychvalovány v dobových novinách a jeho obliba byla podle těchto zpráv veliká. Na repertoáru směsí českých lidových písní (tzv. Potpourri) orchestru Josefa Labického se objevovaly písně jako *Co by koza netrkala*, z písní tanečních například *Rejdovák*, *Dupák*, *Sil jsem proso na souvrati*, *Na Bílé hoře*, *Kalamajka*, *Furiant*, *Řezanka*, *Kominík* a mnohé další. Labický mistrně instrumentoval české lidové písně a se svým orchestrem prováděl, byly hlavním lákadlem, které přitahovalo Pražany na Žofín a do Stromovky. Tento orchestr cestoval i do zahraničí, kde hrál právě tyto směsi upravených lidových písní a tanců, repertoár orchestru byl určen především k tanci. Navštívili Petrohrad v Rusku, kde hráli čtyři měsíce zimní plesové sezony, po Petrohradu to byla Varšava, Londýn, Paříž, ale i velká česká města, Plzeň, Hradec Králové a další. Autoři studie tvrdí, že vysoký počet lidových tanců, který obsahovaly směsi orchestru, načerpal Labický z guberniálních sběrů z roku 1819. V seznamech písní a tanců, které orchestr hrál, je obsažena velká část těch, které se nacházejí i ve sbírce Jana Rittersbeka. Z jedné ze sestav usuzují i na to, že pozdější český salonní tanec beseda měl počátky svého vzniku právě u Labického. (Lorenzová, Petrasová, ed. 2003) Z jmenovaných písní je patrné, že v Labického směsích byly zastoupeny i tance

¹⁰⁵ Lorenzová, Helena, ed. a Petrasová, Taťána, ed. *Biedermeier v českých zemích: sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 6.-8. března 2003*. 1. vyd. Praha: KLP, 2004. 462 s., [28] s. barev. obr. příl. ISBN 80-86791-08-4.

pracovní, jako *Řezanka*, *Kominík* apod. Tento příklad nás může vést k úvahám o roli podobných orchestrů a hudebních skupin při šíření tanců včetně tanců pracovních a řemeslnických v rámci Čech a Moravy i v širším zeměpisném okruhu.

Již tvůrci našich hlavních sbírek písní a tanců často dělili žánrově materiál na základě různých hledisek, podle životních situací lidí (obřadní, výpravné, milostné, vínek, žert, satyra, vojenské, rodinné, taneční a tance, pijácké, stavy, řemesla, poslední věci, smrt – Erben, Holas a další), podle nichž se lze snadno orientovat.

Při úvahách o povaze pracovních a řemeslnických tanců je třeba zohlednit také vývoj jednotlivých řemesel a povolání a význam jejich představitelů v dobové společnosti. Největší rozrůznění způsobu života přineslo období rozvoje průmyslu a specializace výroby, která se často stala i jakýmsi podkladem pro sociální reprezentaci určitých vrstev obyvatelstva, například v řemeslech a v domácí výrobě. Je ovšem nutné pečlivě uvážit, o kterou dobu a o jaké faktory přitom šlo. (Laudová, 2001: 8) Zároveň odraz těchto skutečností v tanci a tanečním repertoáru nebyl zřejmě přímočarý a jednoduchý. Než bychom mohli vyslovit nějaké tvrzení o spojitosti mezi např. komickým charakterem tanců švec (a jejich textů) a vnímáním nositelů tohoto řemesla ve společnosti, bylo by nutné provést podrobné studium tohoto řemesla samého.

Na základě dosavadního studia fenoménu tanců s pracovními motivy a řemeslnických tanců se ukazuje jejich komplikovaný původ a vývoj. Při jejich utváření působily rozmanité vlivy, do lidové taneční kultury se promítaly prvky z městské kultury společenských tanců i z divadelního prostředí. Svoji roli často hrály také faktory společenské, ideologické a dokonce politické (národní hnutí, období po roce 1948). Funkce těchto tanců v rámci lidové kultury byly také různé, od obřadních po čistě zábavní, objevovaly se i formy zlidovělé. Nedostatek přesných popisů brání přesnějšímu určení výskytu nebo nepřítomnosti napodobivých pracovních pohybů v konkrétních tancích a ztěžuje také vytvoření celistvé historické vývojové linie jednotlivých tanečních forem. Zdá se však, že v určitých obdobích se význam a místo těchto tanců v české lidové taneční kultuře zvětšoval. Jednalo se např. o období poloviny 19. století, meziválečné období nebo dobu po roce 1948. Z výzkumu vyplynuly také některé motivy pro další pokračování práce. Nabízí se např. detailní zaměření na jednotlivá řemesla a jejich odraz v české kultuře nebo na činnost a taneční repertoár různých typů

orchestrů a kapel v jednotlivých obdobích a výskyt studovaných tanců v jejich produkcích.

Literatura

[*Theatralische Zwergen Tantz=Schul*]. 2., *Zagatay Samarcanda, die berühmte Tartarische Luft Springerin, von welcher vordeßen die Flöhe, das Hüpfen gelernet. Wenn sich mein Fuß erhebt, spring ich so hoch da hin, Daß ich Zwölf Jahre lang, nicht mehr zusehen bin* [grafika].]. [Nürnberg: Johan Jacob Wolrab?, 1716?]

ADÁMEK, Karel. *Upomínky na Národopisnou výstavu českoslovanskou roku 1895*. V Praze: Tiskem a nákladem knihtiskárny Dra. Edv. Grégra, 1896. 166 s. Matice lidu; roč. 30, č. 4 (běžné č. 178).

ARBEAU, Thoinot: *L´Orchésographie*. Jean de Peryz, Langers 1588. Anglický překlad Mary Steward Evans, Dover Publications, New York 1967

BALOUNOVI, Aleša a Miroslav: *Kola a oblíbené taneční hry na Karlovarsku. Okresní kulturní středisko v Karlových Varech, 1983*

BARTOŠ, František a JANÁČEK, Leoš. *Národní písně moravské. [I], Národní písně moravské; v nově nasbírané*. Praha: Česká akad. cís. Fr. Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1901. CXXXVI, 480 s.

BARTOŠ, František, ed. *Anthologie z národních písní československých, kterou ze sbírek K.J. Erbena, J. Kollára a J.V. Kamaryta učinil František Bartoš*. V Praze: Fr. A. Urbánek, 1874. vii, 176 s.

BARTOŠ, František, ed. *Anthologie z národních písní československých, kterou ze sbírek K.J. Erbena, F. Sušila, J. Kollára a J.V. Kamaryta učinil František Bartoš*. Praha: Urbánek, 1874. 176 s.

BARTOŠ, František, FRYNTA, Emanuel, ed. a ZVĚŘINA, František, ed. *Naše děti: Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesie, zábavy, hry a společné práce*. 3. vyd. Praha: Vyšehrad (nakladatelství), 1949. 346 s. Živý odkaz domova. Sv. 8.

BARTOŠ, František. *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými..* [hudebnina]. Brno: K. Winiker, 1882. 196 s.

BARTOŠ, Milan a KUČERA, Jan. *O lidové umělecké tvořivosti. 1. [sv.], Dvě teoretické stati: Otázky amatérské kinematografie. Folklór a taneční soubory*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1961. 31, [1] s. Edice lid. umělecké tvořivosti.

BIMKOVÁ, Milada a SEEHÁK, J. *Tance z Kyjovska*. Strážnice: Krajské středisko lidového umění, [1970]. 47 s.

BLÁHOVÁ, Eliška. *Pohyb, rytmus, výraz*: příručka pro učitele rytmiky. V Brně: Vesna, [1928]. 168 s., obr. příl.

BÖHME, Franz Magnus. *Geschichte des Tanzes in Deutschland: Beitrag zu deutschen Sitten-, Literatur- u. Musikgeschichte: nach dem Quellen zum erstenmal bearbeitet und mit alten Tanzenliedern u. Musikproben. Bd. 2., Musikbeilagen: Tanzlieder und Tanzmelodien von älterer Zeit bis zur Gegenwart.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886. 221 s.

BONUŠ, František, ed. *Lidové písně pražského kraje.* Praha: Ústav pro další vzděl. učitelů a vých. pracovníků, 1960. 183 s.

BONUŠ, František, ed., LIVOROVÁ, Helena, ed. a VYCPÁLEK, Vratislav. *České tance.* 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1953. 52, [3] s. Národní tance.; 2.

BONUŠ, František. *Dělnický tanec.* Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1976. 59, [1] s., 7 s. příl. Taneční repertoár. Velká řada; sv. 24.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. Díl IX.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1976. 176 s.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. I.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1971. 38 s.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. II.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1972. 55 s.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. III.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1972. 67 s.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. IV.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1973. 46 s.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. V.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1974. 85 s.

BONUŠ, František. *Dítě a tanec. VI.* V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1974. 55 s.

BONUŠ, František. *Furiant: monografie českého lidového tance.* Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983. 246 s. Taneční repertoár.

BONUŠ, František. *Lidová píseň a její tradice.* 1.vyd. Praha: Osvěta, 1952. 45, [1] s. Edice přednášek pro osvětové besedy; Sv. 63.

BONUŠ, František. *Lidové tance na Lašsku*. 1. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1953. 50 s., 2. vol. notové příl. Národní tance. Malá řada; Sv. 1.

BONUŠ, František. *Lidové tance: (výbor lidových tanců z Čech, Moravy a Slezska)*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1996, ©1995. 191 s. ISBN 80-238-0362-X.

BONUŠ, František. *Lidový tanec, jeho teorie a metodika .: akad. múzic. umění v Praze, Fak. hudební č.1. I*. Praha: St. pedagog. nakl., 1986. 221 s.

BONUŠ, František. *Úvod do studia hudební a taneční folkloristiky: Určeno pro dálkově stud. na p[edagog.] i[nstitutech]*. 1. vyd. Praha: SPN, 1964. 168 s. Učební texty vysokých škol / Universita Karlova v Praze. Ústav pro dálkové studium učitelů.

BRADÁČ, Karel. *Tělocvik a hry pro děti: Rady maminkám a tatínkům, jak mít zdravé děti*. III. vydání. V Praze: Josef Hokr, 1933. 158 - [I] s.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-7331-047-3.

BROUČEK, Stanislav, ed. a JEŘÁBEK, Richard, ed. *Lidová kultura. O-Ž: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezka*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2007. s. 643-1298. ISBN 978-80-204-1713-8.

BROUČEK, Stanislav, ed. a JEŘÁBEK, Richard, ed. *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 2. svazek, Věcná část, A - N*. 1. vyd. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Praze a Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v nakl. Mladá fronta, 2007. 634 s. ISBN 978-80-204-1712-1.

BROUČEK, Stanislav, ed. a JEŘÁBEK, Richard, ed. *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezka*. Vyd. 1. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Praze a Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v nakl. Mladá fronta, 2007. 3 sv. ISBN 978-80-204-1450-2.

BULDÍNSKÁ, Růžena. *Tělesná výchova maličkových: návrh na úpravu tělesné výchovy ve školách mateřských*. 3. vyd. Praha: Orbis, 1930. 242 s., příl.

BUROŇOVÁ, Anna et al. *Slezsko: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. 188 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 10. ISBN 80-86156-00-1.

ČERNÍČKOVÁ, Kateřina. *Proměny taneční tradice ve Velké nad Veličkou (na příkladu tance hornácká sedlácká)*. Disertační práce, Hudební a taneční fakulta AMU v Praze, 2012

Český lid: sborník věnovaný studiu lidu českého v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku. Ústav pro etnografii a folkloristiku. Pracoviště Brno. Praha: V. Šimáček, 1892- 1902

Český lid: sborník věnovaný studiu lidu českého v Čechách, na Moravě. 2005. ISSN • ISSN: 0009-0794.

ČTVRTEČKA, Václav J. Velitel taneční. *Sbírka všech módních a národních tanců figuralních a kolových, jakož i poznámky o účelu tance, pravidlech slušnosti a pořádání plesů*. V Hradci Králové: V.J. Čtvrtečka, 1886. 41 s.

DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s. ISBN 80-7008-112-0.

DLOUHÝ, František. *O historickém vývoji tance a jeho kulturním významě; Český tanec národní*. V Praze: Fr. A. Urbánek, [1880]. 85 s.

DRDÁCKÝ, František. *Lidové tance: české lidové tance a taneční pásma v úpravě pro tělovýchovné hnutí, školy a zájmovou uměleckou činnost*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1983. 220 s. Sbírká příruček pro cvičitele zákl. a rekreační tělesné výchovy; Sv. 18.

DÜLMEN, Richard van. *Historická antropologie: vývoj, problémy, úkoly*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2002. 116 s. Bod. ISBN 80-86569-15-2.

DÜLMEN, Richard van. *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.-18. století). II, Vesnice a město*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. 358 s. Každodenní život; sv. 33. ISBN 80-7203-812-5.

DÜLMEN, Richard van. *Kultura a každodenní život v raném novověku (16.-18. století). II., Vesnice a město*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. 339 s. Každodenní život [Argo]; Sv. 33. ISBN 80-7203-812-5.

ERBEN, Karel Jaromír a ERBEN, Karel Jaromír, ed. *Pjsně národnj w Čechách: (s nápěwy)*. Swazek I. W Praze: tiskem a nákladem Jan Host. Pospjšil, 1842. 208 s.

ERBEN, Karel Jaromír, ed. *Pjsně národnj w Čechách: (s nápěwy)*. Swazek II. W Praze: W knihtiskárně a skladu Jar. Pospjšila, 1843. 228 s.

ERBEN, Karel Jaromír, ed. *Pjsně národnj w Čechách: (s nápěwy)*. Swazek III. W Praze: W knihtiskárně a skladu J. Pospjšila, 1845. 270 s.

ERBEN, Karel Jaromír, JINDŘICH, Jindřich, ed. a MARTINOVSKÝ, Jan Pavel Michael. *Nápěvy písní národních v Čechách: zpěv a klavír*. 1. vyd. Orbisu. Praha: Orbis, 1951. 305 s.

ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1864. 1 sv.

ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla. sv. 1, Věk dětský, Písně a říkadla výroční; s nápěvy vřaděnými do textu*. 1. vyd. Praha: Panton, 1984. 284 s.

GEISSELREITER, Tomeš, ed. *Návod k tančení národních tancův: I. moravských, dle hudby Kovařovicovy: II. českých, dle hudby Kaskovy*. Praha: Fr.A. Urbánek, 1895. 91 s.

GREMLICOVÁ Dorota, *Domácí bály českého měšťanstva první poloviny 19. století. Prostředí tance. Hranice i dějiny a jejich překračování*. Praha: NIPOS Praha 2008

GREMLICOVÁ, Dorota. *The Role of the Dance/Ballet Master in the Transfer of Dances through Different Social Environments. The Czech Example of the Period from the End of the 18th to the End of the 19th Centuries*. Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004 Monghidoro, Italy. International Council for Traditional Music, Study Group on Ethnochoreology, Mongandoro, Zagreb 2008

HABERSKÝ, Karel Sigmund. *Národní tance moravské*. Praha: Zábavní výbor Měšťanské besedy, [1890?]. 26 s.

HANUS, František, ed., HARENBERG, Bodo, ed. a BIERMANN, Karol, ed. *Kronika lidstva*. 5., dopl. české vyd. Praha: Fortuna Print, 1998. 1295 s. Edice Kronik. ISBN 80-85873-62-1.

HANUS, Václav, ed. *Chrudimsko a Nasavrcko. Díl III, Obraz kulturní*. Chrudim: Výbor ku popisu okresu Chrudimského a Nasavrckého, 1912. [II], 644, 12 s.

HOLAS, Čeněk, ed. *České národní písně a tance: Chrudimsko a Polabí, Nástrojová hudba / Díl I., V Praze: nákladem B. Kočího, 1908. 218 s.*

HOLAS, Čeněk, ed. *České národní písně a tance: Chrudimsko a Polabí, Nástrojová hudba / Díl V., díl VI [hudebnina]. V Praze: nákladem B. Kočího, 1910. 292 s.*

HOLÝ, Dušan, ed. *Lidová píseň, hudba a tanec: Místo, funkce, prameny. Sborník příspěvků ze 16. etnomuzikologického semináře*. Brno: Krajské kulturní středisko, 1987. 167 s.

HRUŠKA, Jan František. *Mezi chodskými dřevorubci*. Plzeň: Vlastivědné knihkupectví a nakladatelství M. Lábkové, 1935. 90 s., [11] obr. příl. Vlastivědná knihnice Plzeňska; pořadí II, sv. 1.

HYNKOVÁ, Libuše. *Výběr lidových tanců*. Komenium Praha, 1985

JANÁČEK, Leoš, ed. *Národní tance na Moravě* [hudebnina]. 2. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953. 44 s., [1] s. obr. příl.

JANČÁŘ, Josef a kol. *Lidová kultura na Moravě*. Ve Strážnici: Ústav lidové kultury, 2000. 373 s. Vlastivěda moravská. Nová řada Země a lid; sv. 10. ISBN 80-86156-31-1.

JANOTKA, Miroslav a LINHART, Karel. *Zapomenutá řemesla: vyprávění o lidech a věcech*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1984. 192 s.

JELÍNKOVÁ, Zdena a BAŤOVÁ, Zdenka. *Lidové tance z Vizovska*. I.: Bratřejov, Jasenná, Lhotsko, Lutonina, Pozděchov, Prlov, Ublo, Vizovice. Gottwaldov: Okresní kulturní středisko v Gottwaldově, 1984. 102 s.

JELÍNKOVÁ, Zdena et al. *Lašsko: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1996. 192 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 9.

JELÍNKOVÁ, Zdena, ed. *Dětské hry a říkadla z Hornácka sebrala a popsala Zdenka Jelínková*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1954. 183, [1] s.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Bibliografická příloha Národopisné revue č. 3*. Sestavila Martina Pavlicová za spolupráce Oldřicha Sirovátky a Aleny Schauerové. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1992

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Brněnsko: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. 217 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 6, část 1.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Haná: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. 214 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 6, část 2. ISBN 80-86156-01-X.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Kola a chorovody*. Praha: Ústř. dům lid. tvořivosti, 1960. 17 s.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Malá Haná a Záhoří: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. 165 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 6, část 3.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Moravské Horácko: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. 164 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 5.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Slovácko. Část 1, Moravské Kopenice, Horňácko a Luhačovické Zálesí: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1996. 218 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. díl VII., část 1.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Slovácko. Část 3, Hanácké Slovácko, Podluží a tance Moravských Chorvatů: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1996. 111 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. díl VII., část 3.

JELÍNKOVÁ, Zdena. *Slovácko: Dolňácko: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě. Část 2*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1996. 234 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 7, část 2.

JELÍNKOVÁ, Zdenka a KUBEŠ, Richard. *Horácké tance*. 1. vyd. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1956. 240 s.

JEŘÁBEK, Richard, ed. *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 1. svazek, [Biografická část]*. Vyd. 1. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Praze, 2007. 284 s. ISBN 978-80-204-1711-4.

JŮZL, Miloš a kol. *Dějiny umělecké kultury. I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 367 s. Učebnice pro střední školy. ISBN 80-04-22192-0.

KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. 179 s., xxiv s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-130-8.

KOS, Bohumil a STRUSKA, František. *Mužské lidové tance: Instruktažní brožura pro nácvik lidových tanců ve vojenských souborech*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1953. 207 s. Armádní soutěž tvořivosti; sv. 14.

KOS, Bohumil. *Lidové tance ve školní tělesné výchově*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976. 260 s. Edice metodických příruček.

KOZÁKOVÁ, Zlata. *Sokolské slety. Praha : Orbis, 1994. ISBN 80-235-0029-5. Kapitola III. Všesokolský slet, s. 11.*

KOŽMÍNOVÁ, Amálie. *Konopická: výpravná vesnická hra se zpěvy a tanci o třech jednáních s proměnou*. V Praze: nákladem vlastním, 1932. 82, [I] s.

KREJČÍ, Pavel a PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. *Písňe, tance a lidé v Podkrkonoší*. 1. vyd. Hradec Králové: Kruh, 1984. 256 s. Kraj.

KREJČÍ, Pavel. *Podkrkonošské tance*. Praha: Ústední dům lidové tvořivosti, 1956. 65 s.

KREJČÍ, Pavel: *Pojizerské a Podještědské písňe a tance*, Severočeské krajské nakladatelství v Liberci, 1963

KRCH, Ferdinand, ed. *Děti o zvířátkách: Původní dětské práce*. V Praze: Společnost Československého Červeného kříže, [1932]. 59 - [V] s. Knihovnička Lípy; [Svazek 18].

KRCH, Ferdinand, ed. *Moudrá knížka: sborníček povídek a podobensteinví*. V Praze: Společnost Československého Červeného kříže, 1937. 60, [III] s.

KRCH, Ferdinand. *Řikadla a písňe s pohybem*. Praha: Dorostový odbor Československého Červeného kříže, 1928. 76 [1] s., 9 listů. Knihovnička "Lípy"; 8.

KRCH, Ferdinand. *U nás doma: původní dětské práce*. Praha: Společnost československého červeného kříže, 1935. 60 s.

KROLMUS, Václav, ed. *Staročeské powěsti, zpěwy, hry, obyčege, slawnosti a nápěwy bágeslowj. (Sešitek prwnj)*. W Praze: K. Vetterl, 1845. 144 s.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Dobové tance 16. až 19. století: skupinové formy*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 125 s., [45] s., [27] s.

KŘÍŽOVÁ, Alena a kol. *Ikonografické prameny ke studiu tradiční kultury*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 167 s. Etnologické studie; 11. ISBN 978-80-210-5766-1.

KUBA, Ludvík a THOŘOVÁ, Věra, ed. *Lidové písňe z Chodska [hudebnina]*. 1. vyd. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR ve spolupráci s Ministerstvem kultury ČR, 1995. 529 s. Poklady lidové kultury; sv. 4. ISBN 80-85010-97-6.

KUBEŠ, Richard, ed. *Jihočeské tance*. Díl 1. Praha: Ústř. dům lidové tvořivosti, 1957. 142 s.

KULHÁNKOVÁ, Eva: *Řemesla ve hře, písni a tanci*, Portál s.r.o Praha, 2009

KUNZ, Tomáš Antonín a TYLLNER, Lubomír. *Böhmische Nationalgesänge und Tänze = České národní zpěvy a tance. Díl 1, Faksimile*. 1. vyd. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, 1995. 92 s. Poklady lidové kultury; sv. 5. ISBN 80-85010-14-3.

KUNZ, Tomáš Antonín a TYLLNER, Lubomír. *Böhmische Nationalgesänge und Tänze = České národní zpěvy a tance. Díl 2, Texty*. 1. vyd. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, 1995. 168 s. Poklady lidové kultury; sv. 5. ISBN 80-85010-14-3.

KWASNICOWA Zofia: *Polskie tańce ludowe mazur*, Sport i turystyka, Warszawa 1953

LAMBRANZI, Gregorio a PETERMANN, Kurt, ed. *Neue und curieuse theatralische Tanz-Schul. Teil I und II* [hudebnina]. Leipzig: Peters, 1975. [108], xvii s.

LAUDOVÁ, Hannah, REJŠKOVÁ, Eva a BONUŠ, František. Od tradice k dnešku v práci souborů lidových písní a tanců: Sborník materiálu z odb. semináře s mezin. účastí o problematice souborů lid. písní a tanců. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959. 73, [3] s. Edice lidové umělecké tvořivosti.

LAUDOVÁ, Hannah. *Jižní Čechy: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1995. 158 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 2.

LAUDOVÁ, Hannah. *Prameny lidových tradic Čech: souhrn podnětů k dramaturgické a studijní práci folklorních souborů*. 2., upr. vyd. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2000. 111 s. ISBN 80-7068-110-1.

LAUDOVÁ, Hannah. *Střední Čechy: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1996. 128 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 4.

LAUDOVÁ, Hannah. *Východní Čechy: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997. 174 s. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska; díl 3.

LAUDOVÁ, Hannah. *Západní Čechy: popisy tanců ke stejnojmenné videokazetě*. 1. vyd. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1994. 131 str. Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Díl I.

LAUDOVÁ, Hannah: *Prameny lidových tradic středních Čech*, Středočeské krajské kulturní středisko 1986

Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 3. svazek, [Věcná část O-Ž]. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2007. 664 s. ISBN 978-80-204-1713-8.

LINK, Karel. *Beseda, český salonní tanec.* 2. úplně přeprac. vyd. V Praze: A. Storch syn, [1882]. 64 s.

LINK, Karel. *Tanec se stanoviska theoretického a aesthetického: stručný návod co proprava k praktickému vyučování.* V Praze: J. Nowotný, 1872. 109 s.

LORENZOVÁ, Helena, ed. a PETRASOVÁ, Taťána, ed. *Biedermeier v českých zemích: sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 6.-8. března 2003.* 1. vyd. Praha: KLP, 2004. 462 s., [28] s. barev. obr. příl. ISBN 80-86791-08-4.

MACEK, Josef, ed. *Československá vlastivěda.* Praha: Orbis, 1963- . sv. díl III. Lidová kultura. 1968. 783 s. díl III. vydal Orbis, 1968

MARKL, Jaroslav. *Nejstarší sbírky českých lidových písní.* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987. 682 s., [24] s. fot.

MÁTLOVÁ-UHROVÁ, Ludmila a VETTERL, Karel, ed. *Hanácké tance z Tovačovska.* 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. 177 s. Národní tance. Velká řada; sv. 1.

MÁTLOVÁ-UHROVÁ, Ludmila. *Taneční hry dětí na Hané.* Ostrava: Kraj. kult. středisko, 1985. 87 s.

MÁZOROVÁ, Mária a ONDREJKA, Kliment. *Slovenské ľudové tance.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1991. 383 s. ISBN 80-08-00322-7.

MICHAL, Josef a kol. *Písně a tance z Hradecka.* 1. vyd. Hradec Králové: Nakl. Kraj. domu osvěty, 1959. 223, [1] s.

MIŠUREC, Zdeněk, ed., KOS, Bohumil, ed. a BONUŠ, František, ed. *Zbojnické písně a tance: instruktážní brožura pro pěvecké a taneční soubory.* 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1951. 127 s. Armádní soutěž tvořivosti; sv. 4.

MRÁZ, Bohumír. *Československá vlastivěda. Díl III. Lidová kultura.* Praha: Orbis, 1968. 783 s.

Národní ústav lidové kultury. *Malý etnologický slovník.* Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2011. 115 s. ISBN 978-80-87261-70-5.

Nejstarší sbírky českých lidových písní = The oldest collections of Czech folk songs: Sadská collection: Czech folk songs, collected by Jan Rittersberk [zvukový záznam]. S.l.: Supraphon, ©1992. 1 CD : DDD (64:13).

NERUDA, Jan. *České národní tance*. Praha: Nová osvěta, 1946. 17 s.

NERUDA, Jan. *České národní tance*. Praha: Reimoser, 1930. 28 s. Terpsichora;

NOSÁL, Štefan. *Choreografia ľudového tanca*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 359 s. ISBN 80-08-01819-4.

NOVOTNÝ, František. *Hanácké tance*, oddíl I. Pro piano na 2 ruce v lehkém slohu, Olomouc 1928

NOVOTNÝ-SMRŽICKÝ, František, ed. *Národopisné obrázky z Čech a Moravy*: Vhodné pro slavnosti pod širým nebem i pro uzavřené místnosti, pro školní a spolkové akademie. II. podstatně upravené vydání. V Olomouci: B. Valihrach, 1948. 125-[I] s.

OČENÁŠEK, Augustin a HOLEČKOVÁ, Božena. *Polednice, obžínky a jiné rytmické výjevy ze slavnostní scény "Kde domov můj"* o VIII. sletu všesokolském ... Praha-Nusle: Besední pořady, 1927. 24 s., 4 ins. listy. Besední pořady; roč. 17, seš. 2.

OETKE, Herbert. *Das Tanzarchiv: Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore*. Köln: Tanzarchiv, september 1978

OETKE, Herbert. *Der deutsche Volkstanz: Bd. 1*. Berlin: Henschelverl., 1982. 593 s.

OETKE, Herbert. *Der deutsche Volkstanz: Bd. 2*. Berlin: Henschelverl., 1982. 358 s.

ORLOV, S. P. *Hry a písně dětí slovanských: rozbor po stránce námětové, literární a hudební klasifikace a praktická sbírka 500 dětských písní a her všech národů slovanských*. Praha: Československá obec sokolská, 1928, Eduard Grégr a syn. 458, [I] s.

PARGAČ, Jan, ed. et al. *Mýtus českého národa, aneb, Národopisná výstava československá 1895*. Praha: Littera Bohemica, 1996. 167 s. ISBN 80-85916-12-6.

PAVLICOVÁ, Martina. *Cestami lidového tance: Zdenka Jelínková a česká etnochoreologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. 202 s. Etnologické studie; 13. ISBN 978-80-210-6090-6.

PLICKA, Karel, ed. a VOLF, František, ed. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Díl 1, Jaro*. 4.vyd., v Odeonu 1. Praha: Odeon, 1978. 380 s. Klub čtenářů; Sv. 436.

PLICKA, Karel, ed. a VOLF, František, ed. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Díl 2, Léto*. 2. vyd., v Odeonu 1. Praha: Odeon, 1979. 423 s. Klub čtenářů; Sv. 442.

PLICKA, Karel, ed. a VOLF, František, ed. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. 3. díl, Podzim*. 2. vyd., [v Odeonu 1. vyd.]. Praha: Odeon, 1980. 426 s. Klub čtenářů; Sv. 448.

PLICKA, Karel. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. [4. díl], Zima*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1981. 408 s. Klub čtenářů; sv. 462.

PODEŠVOVÁ, Hana. *Lidové tance na Opavsku*. Opava: Okresní kulturní středisko Opava, [1980]. 64 s.

PODEŠVOVÁ, Hana. *Lidové tance na Opavsku. Seš. 2*. Opava: Odbor kultury ONV, 1980. 85, [3] s.

POHL, Josef. *Úplný tanečník: soubor všech tanců s návodem naučiti se jim*. V Praze: Frant. Bačkovský, 1899. 196 s.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila a KREJČÍ, Pavel. *Písňe, tance a lidé v Podkrkonoší*. 1. vyd. Hradec Králové: Kruh, 1984. 254 s., [24] s obr. příl. Kraj.

RÁKOSNÍKOVÁ, Jiřina. *Hrajeme si u maminky*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2005. 78 s. ISBN 80-7021-803-7.

RÁKOSNÍKOVÁ, Jiřina. *Studánko rubínko*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2009. 93 s. ISBN 978-80-7021-932-4.

RÁKOSNÍKOVÁ, Jiřina. *Viju, viju věneček*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2011. 77 s. ISBN 978-80-7429-164-7.

REJŠEK, Radomil a LAUDA, Jaromír. *Rejdivák a rejdivačka*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1982. 48 s. Taneční repertoár.

REJŠEK, Radomil, ed. *Zatancujme si!: Výběr lidových tanců z Čech a Moravy*. Praha: Ústř. kult. dům železničářů, 1981. 141 s.

REJŠEK, Radomil. *Náš tatíček ševcuje, řemeslo v českých lidových tancích*, Hudební nakladatelství Kneifl, Praha 1993

REJŠKOVÁ, Eva, ed. *Z diskusí a referátů k problematice souborů lidových písní a tanců: Materiál k Celostátnímu semináři o práci souborů lid. písní a tanců*. Praha: [nákl. vl.], 1965. [19] s.

ROUSOVÁ, Andrea, ed. *Tance a slavnosti 16.–18. století: [Národní galerie v Praze - Sbírka starého umění, Valdštejnská jízdárna 12.12.2008-3.5.2009]*. V Praze: Národní galerie, 2008. 425 s. ISBN 978-80-7035-394-3.

SEIDEL, Jan, ed., TREFIL, Václav, ed. a ŠPIČÁK, Josef, ed. *Zahrajte mi do kola!: tance českého lidu*. Vydání 1. V Praze: L. Mazáč, 1945. 284 - [4] s.

SCHUSTEROVÁ, Emilie. *Tělocvičné hry; Tanečky a reje s nápěvy; Říkadla*. Zábřeh: E. Schusterová, 1931. 94 s., 37 obr. příl.

SIGMUND Haberský, Karel. *Národní tance moravské*. V Praze: [s.n., 18--?]. 26 s.

SILNÁ, Kateřina. *Sbírky a sběratelé lidových písní a tanců na Moravě a ve Slezsku*, HAMU Praha 2006, diplomová práce

SOCHA, Vincenc, ed. *Lidové tance na Lašsku. Část I [hudebnina]*. 1. vyd. Lhotka, p. Metylovice: V. Socha, 1948. 38 s.

SOCHA, Vincenc. *Dožínky*. Lhotka: V. Socha, 1936. 15 s.

SOCHA, Vincenc. *Lidové tance z valašsko-lašského pomezí v okolí Ondřejníka, II. část*. vytiskla. rozmnožovna OKS Olomouc, 1975.

SOUKUPOVÁ, Zora. *Jihočeské tance. Díl I*. V Českých Budějovicích: Krajské kulturní středisko, 1979. 243 s.

SOUKUPOVÁ, Zora. *Jihočeské tance. Díl II*. 2. vyd. České Budějovice: Krajské kulturní středisko, 1980. 242 s.

SPURNÝ, Jan. *Nowá píseň o řezníku a šewci, kteří swé ženy prohandlovali*. Praha, 1863 [viz příloha]

STAVĚLOVÁ, Daniela, ed., TRAXLER, Jiří, ed. a VEJVODA, Zdeněk, ed. *Tanec: záznam, analýza, pojmy = [The dance: record, analysis, terms]: sborník z 2. etnochoreologického semináře - Praha 14.-15. března 2002*. 1. vyd. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. 158 s. ISBN 80-85010-63-1.

STAVĚLOVÁ, Daniela. *Lidové tance v guberniálním sběru z roku 1819: příspěvek k historické typologii české lidové taneční kultury*. Vyd. 1. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1996. 117 s. ISBN 80-7068-039-3.

STAVĚLOVÁ, Daniela. *Lidový tanec v proměnách prostoru a času: K možnostem klasifikace lidové taneční hudby*. *Český lid*, 1999, 86(1), s. 1-14. ISSN 0009-0794.

SUCHÝ, František. *Lidové písně a tance z Polabí na Královéměstecku* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1955. 229 s.

SUŠIL, František a KUTINA, J., ed. *Moravské národní hry a obyčeje s nápěvy*. Praha: Besední pořady, [1925]. 110, 2 s. Besední pořady; 14, 6.

SUŠIL, František, ed., VÁCLAVEK, Bedřich, ed. a SMETANA, Robert, ed. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. 3. vyd. Praha: Čin, 1941. 794 s. sv. 3.

SVOBODA, František. *Lidové tance z Líšně* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. 177, [1] s. Národní tance. Velká řada; Sv. 2.

ŠIMEK, Karel, ed. *Vzorný tanečník*. Praha: Šolc a Šimáček, [1919?]. 94, 1 s.

ŠIMŮNEK, J. *Český tanečník*. [2. vyd.]. Praha: A. Hynek, [1898]. 52 s.

ŠPIČKOVÁ-MATOUŠKOVÁ, Marie. *České lidové tance pro školy I.-III. stupně*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství, odd. Komenium, 1950. 133 s. Knihovna tělesné výchovy mládeže; sv. 15.

TRAXLER, Jiří a JENÍK Z BRATŘIC, Jan. *Písně krátké Jana Jeníka rytíře z Bratřic. II. díl*. 1. vyd. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010. 710 s., xxxvi s. barev. obr. příl. Poklady lidové kultury; 12. ISBN 978-80-87112-41-0.

TRAXLER, Jiří. *Písně krátké Jana Jeníka rytíře z Bratřic. Díl 1*. 1. vyd. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 1999. 588 s. ISBN 80-85010-39-9.

UHLÍKOVÁ, Lucie et al. *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. Vyd. 1. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2011. 286 s. Kultura – společnost - tradice; 4. ISBN 978-80-87112-57-1.

VETTERL, Karel a HRABALOVÁ, Olga, ed. *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1994. 488 s.

VETTERL, Karel, ed. a JELÍNKOVÁ, Zdena, ed. *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka. Část 2, Písně milostné a rodinné, Písně žertovné a popěvky, Písně řemeslnické, Písně s historickosociálními náměty, Balady, Písně k tancům*. 1. vyd. Praha: ČSAV, 1960. 505, [3] s. Lidová píseň v Čs. republice. Krajské sbírky z Moravy a Slezska; Sv. 3. Práce ČSAV.

VETTERL, Karel. *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka*. S.l.: Nakladatelství Československé akademie věd, 1955. 307 s.

VILÍM, Václav, ed. *Národní písničky: výbor pro školy obecné, měšť. a střední*. 5. vyd. Praha: Vilím Václav, 1922. 2 sv.

VYCPÁLEK, Josef a BONUŠ, František, ed. *České tance. Ř. 2: výbor [hudebnina]*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1985. 99 s.

VYCPÁLEK, Josef a BONUŠ, František, ed. *České tance: výbor. Řada I*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1978. 112 s.

VYCPÁLEK, Josef. *České tance: 145(s varianty 185)čes. lid. tanců které zejména na Rychnovsku, Choceradsku i Tábořsku sebral a zevrubně popsal...* Praha: B. Kočí, 1921. 196 s.

VYCPÁLEK, Vratislav. *Snadné lidové tance*. Praha: Brázda, 1948. 34 s. Knižnice kulturních družstev; Sv. 2.

WALDAU, Alfred a GIMPL, Georg, ed. *Böhmische Nationaltänze: eine Kulturstudie seinem Freunde Johann Neruda gewidmet*. Praha: Vitalis, ©2003. 187 s. Bibliotheca Bohemica; sv. 52. ISBN 3-89919-017-3.

WALDAU, Alfred. *Böhmische Nationaltänze*. Prag: Hermann Dominikus, 1859-1860. 2 sv.

WALDAU, Alfred. *Böhmische Nationaltänze: eine Kulturstudie*. Prag, Furth im Wald: Vitalis, 2003. 187 s. Bibliotheca Bohemica; Bd. Nr. 52. ISBN 80-7253-086-0.

WERNEROVÁ-FERJENTSÍK, Blanka. *Vztah tance a hudby v díle Gregoria Lambranzioho, Neue und Curieuse Theatralische Tanz-Schul, I. díl z roku 1716*, magisterská práce, HAMU 2011

ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 444 s.

ZÍDKOVÁ, Petra a STAVĚLOVÁ, Daniela, ed. *Sbírky a sběratelé lidových písní a tanců v Čechách*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. 97 s. ISBN 80-7068-174-8.

ZICH, Otakar. *České lidové tance s proměnlivým taktem*. Praha: [s.n.], 1916. 156 s.

ZILVAROVÁ, Daniela. *Profese tanečního mistra v Čechách 19. století*. Bakalářská práce, taneční věda, HAMU Praha, 2009

Internetové zdroje:

Arbeau Thoinot

ORCHESOGRAPHIE: BRANLE DES LAVANDIERES. *Toinot Arbeau* [online]. 1997, 19/03/2014. [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: <http://www.graner.net/nicolas/arbeau/orcheso21.php#danse9-15>

Cechovní tance

TILLMANOVÁ, Hana. Historický tanec v heslech: Taneční mistři. [online]. [cit. 2014-05-12]. Dostupné z: <http://tanec.tillwoman.net/Orch%C3%A9sographie/>

Co je co: Sjezd národní kultury. [online]. 1999, 14.7.2006 [cit. 2014-05-12]. Dostupné z:

http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=87221&s_lang=2&title=Sjezd%20n%C3%A9rodn%C3%AD%20kultury.

Čeněk Holas

STAVĚLOVÁ, Daniela. Český hudební slovník: Čeněk Holas. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 2008, 2.3.2006 [cit. 2014-05-12]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3128

Kolovečský mlýn na báby

Muzeum techniky a řemesel Koloveč. *Muzeum techniky a řemesel Koloveč: Mlýn na báby* [online]. 2007 [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: <http://www.muzeum-kolovec.cz/?dokument=mlynnababy&language=czech>

Kominík

Wikipedie: Kominictví. *Kominictví* [online]. 1995, 16. 2. 2014 v 18:52. [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Kominictv%C3%AD>

Kos Bohumil

Databáze knih: Váš knižní svět. *Databáze knih* [online]. 2008, 2014 [cit. 2014-05-16]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/autori/bohumil-kos-28588>

Kutina Jan

Slovník českých nakladatelství: Jan Kutina. *Slovník českých nakladatelství* [online]. 2007, 2014 [cit. 2014-05-16]. Dostupné z: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/vyhledavani/?fulltext=Jan+Kutina>

Lidové tance Čech, Moravy a Slezska

NÚLK: Národní ústav lidové kultury. *Národní ústav lidové kultury* [online]. 2014, 2008 [cit. 2014-05-16]. Dostupné z: <http://www.nulk.cz/Informace.aspx?sid=202>

Lúčnica

Folklorní sdružení Púčik. *PÚČIK* [online]. 1998 [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: <http://www.fos.pucik.cz/public/kapitola.phtml?kapitola=126444>

MAHDAL, Marcel. Vznik Československa. *Moderní dějiny: vzdělávací portál pro učitele, studenty a žáky* [online]. c2014, 12. 5. 2014 [cit. 2014-05-12].

Dostupné z: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/vznik-ceskoslovenska/>.

Nakladatelství Besední pořady/Jan Kutina

Slovník českých nakladatelství. ZACH, Aleš. *Besední pořady, Jan Kutina*

[online]. 2007, 19.02.2011 22:20 [cit. 2014-05-15]. Dostupné z:

<http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/besedni-porady.html>

Michal Josef

České lidové písně. *České lidové písně: Cestami českých sběratelů lidových písní* [online]. 2014 [cit. 2014-05-16]. Dostupné z: <http://lidovepisne.cz/index.html>

Národopisná výstava Československá

NÚLK: Národopisná výstava Československá. *Národní ústav lidové kultury ve Strážnici: Národopisná výstava Československá* [online]. Strážnice: NÚLK, c2006 [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: <http://www.nulk.cz/ek-obsah/narvystava/index.htm>

NOVOTNÝ - SMRŽICKÝ František

. Valašské Athény. *Slovník osobností kulturního a společenského života Valašska* [online]. Vyd. 1. Valašské Meziříčí: Občanské sdružení Valašské Athény, 2000 [cit. 2014-05-15]. Dostupné z:

<http://www.divadloschod.cz/val.atheny/index.php?id=osobnosti&what=A&slovo=Smr%9Eick%FD&odeslano=vyhledat>

Seelisko

ZÍBRT, Čeněk. Veselé chvíle v životě českého lidu. *Národní ústav lidové kultury ve Strážnici* [online]. Strážnice: NÚLK, c2006 [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: <http://www.nulk.cz/ek-obsah/veselechvile/sv6/html/kniha/texty/0054-0054.htm>

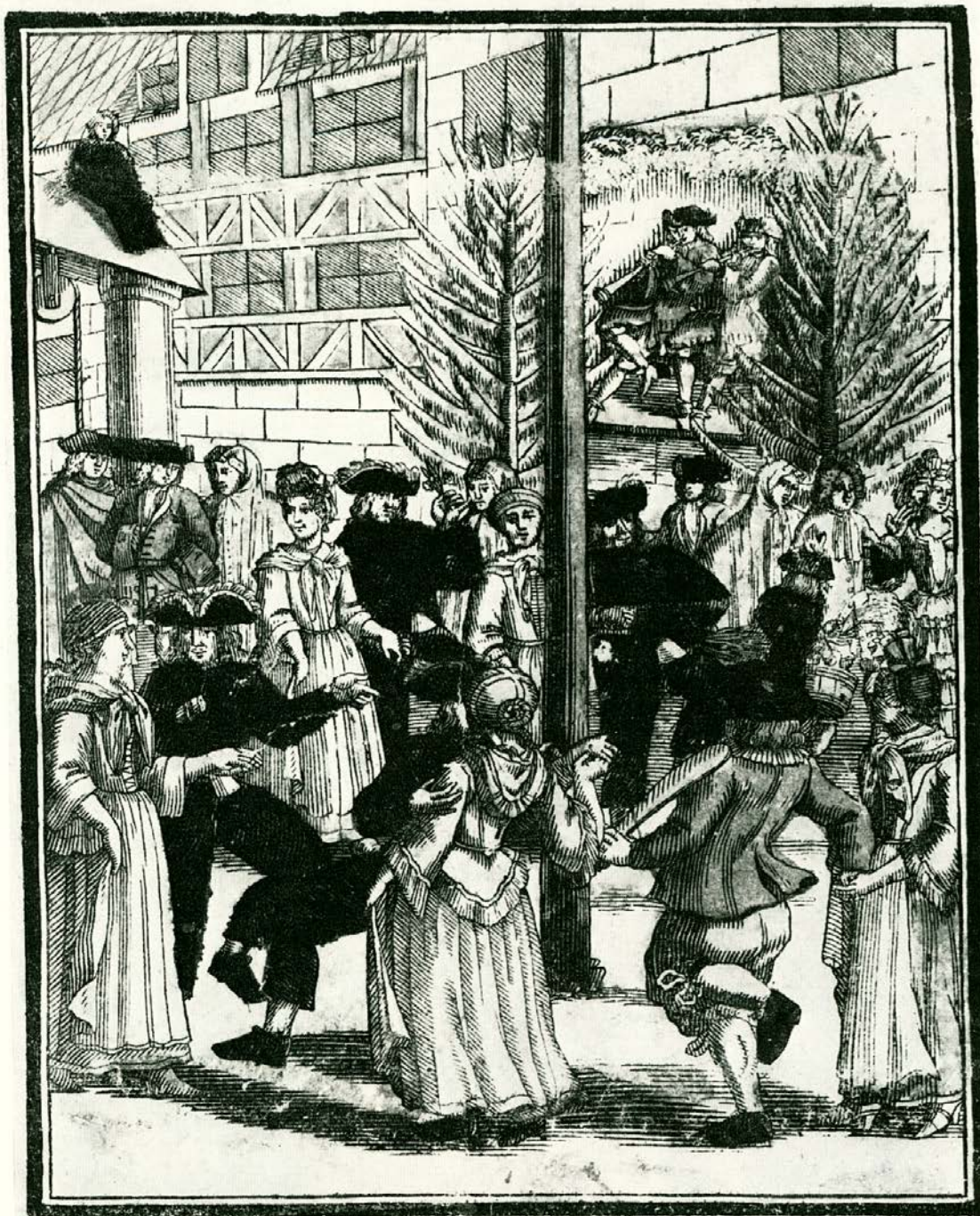
Vycpálek Josef

STAVELOVÁ, Daniela. Český hudební slovník: Josef Vycpálek. [online]. 2008, 2.3.2006 [cit. 2014-05-12]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4443

Waldau Alfred

Wikipedie: Otevřená encyklopedie. BRUNS, Axel. *Blogs, Wikipedia, Second life, and Beyond: from production to produsage* [online]. New York: Peter Lang, c2008, 14. 3. 2014 v 14:11. [cit. 2014-05-16]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Alfred_Waldau

Der lustige Lamin- oder Schlotfegers-Tanz.



44 Tanz der Schornsteinfeger in Nürnberg.
Holzschnitt aus dem Kuriosen Spiegel. E. A. Endter, 1689

Herbert Oetke, 1982, Tanec kominického cechu

12.
Tu šveec celý rozmyšleň,
Běží domů bez meškání,
Popad kopito nešťastný,
Rozsekal ho na caparty.

13.
Potom když se šveec utířil,
Zlost si na kopitě vylil,
Šveec i řezník v zlosti řekli:
Aby se ty handle stekli.

14.
Gať pak by to býti mohlo,
Aby to právo soudilo,
Hned kdyby to dovolili,
Divné věci by se djli.

15.
Tak tu píseň zavjáme,
Muže též napomjáme,
Aby sobě příklad vzali,
Na ženy nehandlowali.

Nová píseň o řezníku a ševci,

který své ženy prohandlowali.



Tisk Jana Spurného v Praze 1865.



1.
Poslechněte lidé milé,
Zyto věci neslyšané,
Gafá w světe rozpustilost
Stává se mezi lidmi dost.

2.
Geden mistr to řezníček
A druhý zase šveecovský,
Handlowali na své ženy,
Což gkte nikdy neslyšeli.

3.
Roku tisse osmístého,
A třidecátého osmého
Stalo se to we wesnici,
W hospodě Třebíchowici.

4.
W hospodě když spolu pili,
Tu se spolu umluwili,
Šwedkama to podtwrdili,
Na papjr to postawili.

5.
Šveec pět set na ženu přidal,
A padesát žádku dal,
Pak hned, gať to podtwrdili
A k ženám si pospíšili.

6.
Tu přišel řezník k šveecové,
Povjda jí: dšte milé,
Musíš gít se mnou domů,
Gá sem dám zas moji ženu.

7.
Šveecová mu odpowjda:
Panc mistr, to gá ráda,
Budú se mjt u wás lepší,
Repjgdu wje k mému šveci.

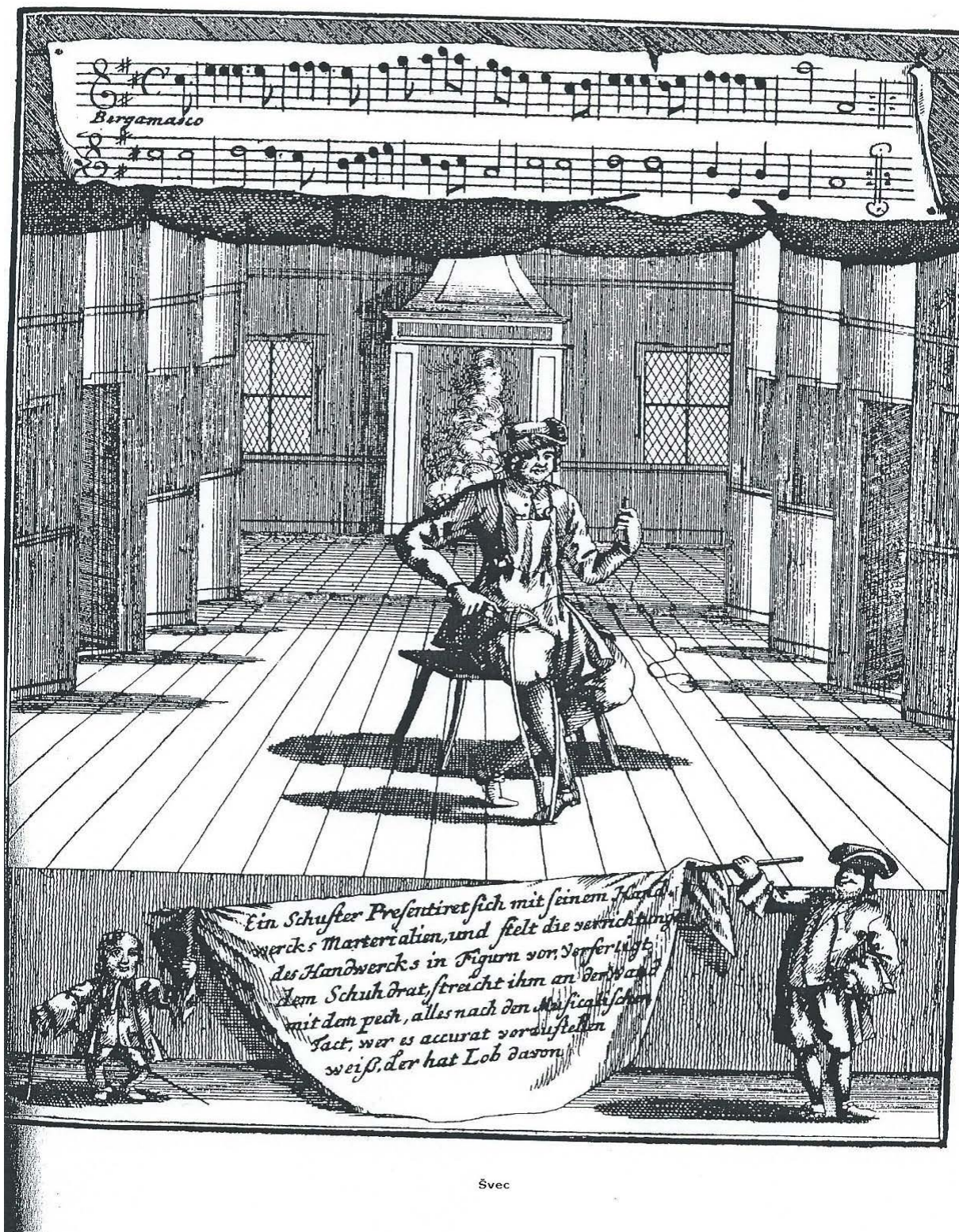
8.
Tu zas šveec běží w rychlosti,
A řeznici s welkou radostí,
Wyšil, je dobře uděla,
Zatjm byla welká chyba.

9.
Řeznice gať to spatřila,
Celá omámena byla,
Když on se začal plástiti,
Chtěla honem utjkat.

10.
Tu on jí hned rychle chytil,
Tak přebrozně s nj žapařil,
Saty na nj hned roztrhal,
Wšak předece na nj newybrál.

11.
Tu přišla k tomu dševčka,
Popadla šveeca a řekla:
Wakugeš se k swým kopitám,
Nebo ti tu s kostětem dám.

Jan Spurný, 1863, Nová píseň o řezníku a ševci

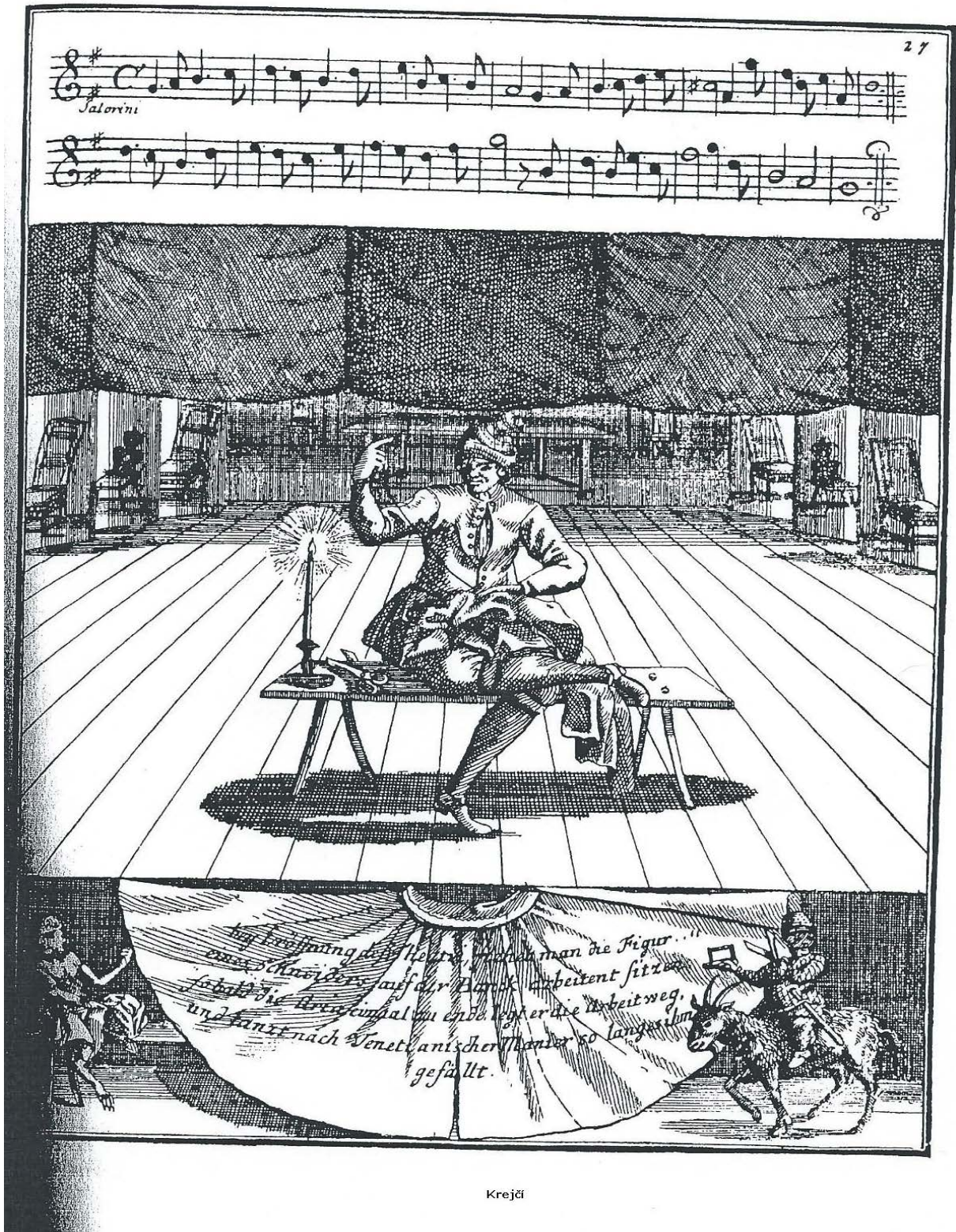


Gregorio Lambranzi a Kurt Petermann, 1975, Švec



Švec 2

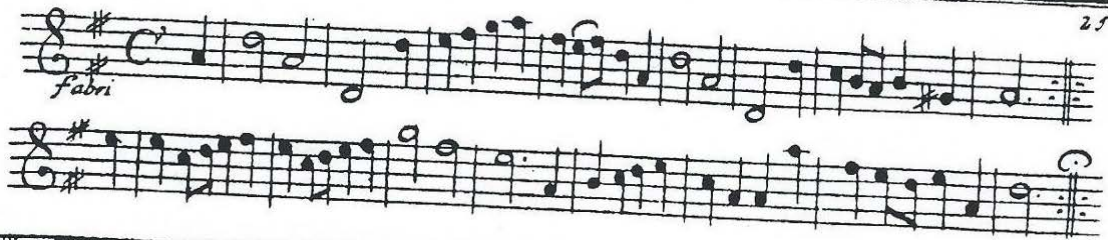
Gregorio Lambranzi a Kurt Petermann, 1975, Švec



Gregorio Lambranzi a Kurt Petermann, 1975, Krejčí

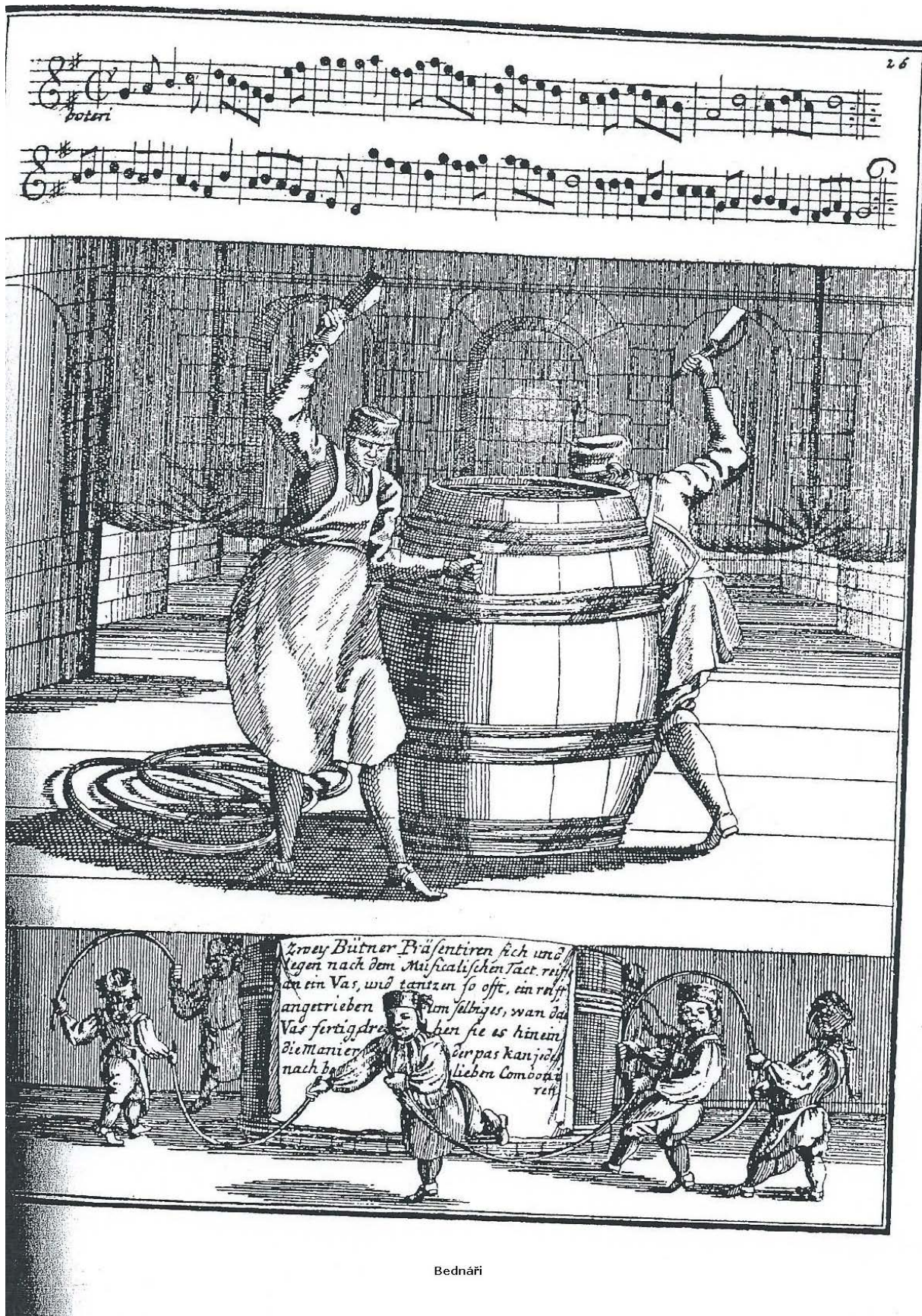


Gregorio Lambranzi a Kurt Petermann, 1975, Krejčí



Kováři

Gregorio Lambranzi a Kurt Petermann, 1975, Kováři



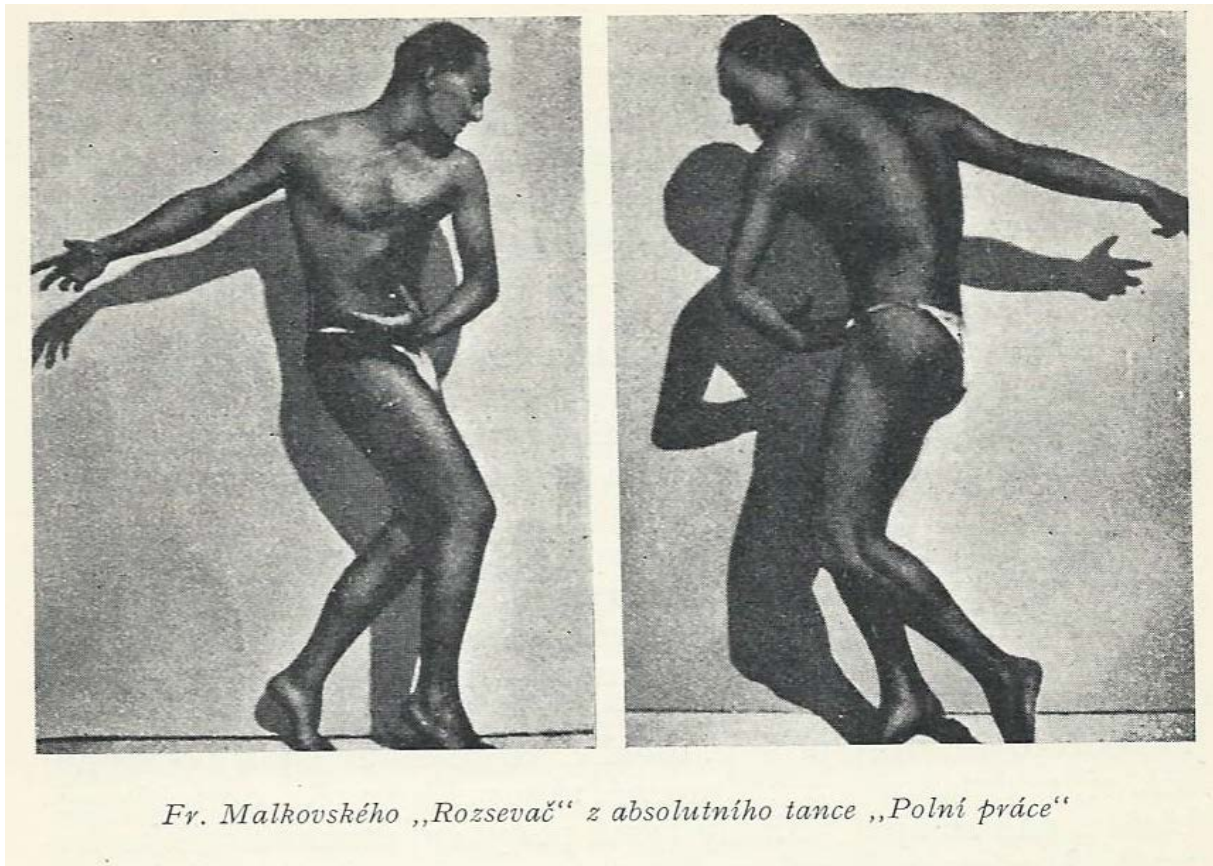
Gregorio Lambranzi a Kurt Petermann, 1975, Bednáři

Obsah této sbírky:

Zpěvy děgepravné.

	Pjseň	Napěw
Ach, zdál gest se mně w noci sen . . .	6	-
Bude wogna, bude	137	- 90
Byla gest gedna ctná panj (legenda) . . .	347	-
Byla gest gedna matička, měla syna Wá- clawjčka	159	- 106
Byla lučina široká (var. k p. 156) III. str. 212.		- 104
Dwanácte panen usnulo	516	- 253
Hořela ljpa, hořela	153	- 102
Chodila Maria po širokém swětě (legenda)	152	- 8
Chodila matička, po břehu chodila . . .	132	- 86
Jenjěku mŭg miley, gste wšecken opiley	171	- 88
Kdo to chodj po hřbitowě	155	- 103
Když matička sama doma byla	348	-
Když se milý na wognu bral	164	-
Když sem šel přes ten černý les	3	- 3, 4
(Dodatek) III. str. 201.		
Letj, letj ptak přes zelený sad	10	12
Měl gest gednen zeman dceru (zlomek) III. str. 226.		
Mŭg milý na wognu gede	164	-
Na té našj kopanince ležj wogák w rozma- rince	168	- 111
Na wršjěku kaplička, bjčila gi Aněička . .	167	- 33
Nedaleko Koljna stogj hospoda nowá . . .	162	-
Osirelo djtě	1	- 1
Owčák pase owce	157	105
Panjmámo, kde ge vaše dcera	172	- 114
Pase owčák, pase owce	154	-

Karel Jaromír Erben, *Pjseň národnj w Čechách* 1842, obsah sbírky



Emanuel Siblík, 1937, Rozsevač

Kovářský – Zohor
(Záhorie)



Slovenský tanec Kovář, Mária Mázorová a Kliment Ondrejka, 1991



Herbert Oetke, 1982, tanec Švec

Holandský tanec Švec

Terschelling danst



Elsche Korf

't Schoenlappertje

MM: $d = 96$

A 

B 

C 

volgorde muziek:
volgorde dans:

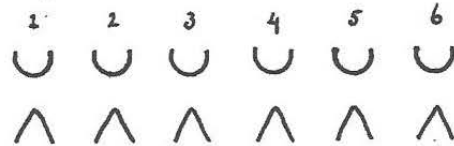
(ABC) $n \times C^*$

$a^1 bc^1 a^2 bc^2 a^3 bc^3 \dots a^n bc^n c^*$

$n = 2 \times$ het aantal paren

in de dansbeschrijving is gekozen voor een rij van 4 paren
handen los

beginhouding:
beginopstelling:



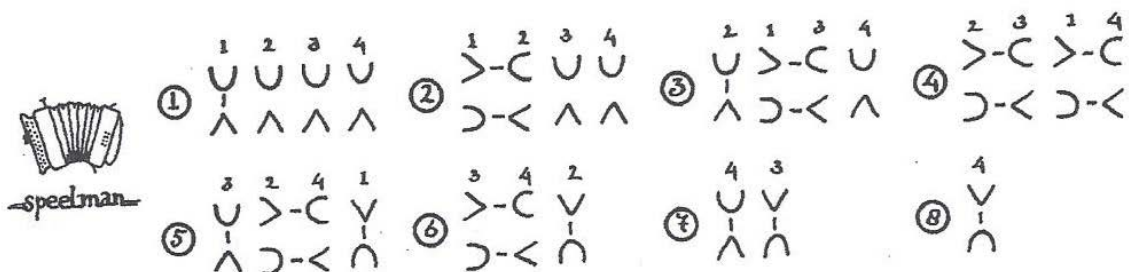
"rij van paren"

liedtekst:

- B Zo draait hij er zijn draadje
zo pikt hij er zijn naadje
zo klopt hij er de pen in de schoen
gelijk zoals schoenlappertjes doen
- C Draaien, draaien van diedeldiedelaaien
draaien, draaien van diedeldiedeldom

A 4/4	maat 1-16	a¹. afdansen herhaal a ¹ . afdansen Boerendans (A maat 1-16)
B	1-2	b. zo draait hij er zijn draadje alle dansers draaien de gebalde vuisten op borsthoogte om elkaar heen (van het lichaam af)
	3-4	men steekt met de rechterhand een denkbeeldige naald door een denkbeeldige schoen(zool) in de linkerhand (men prikt zich daarbij wel eens in de vinger) en trekt deze naald hoog naar boven door (<i>zie foto</i>)
	5-6	de rechterhand slaat 4 keer met een denkbeeldige hamer op een denkbeeldige schoen(zool), die door de linkerhand op het linkerdijbeen wordt gesteund
	7-8	allen klappen 4 keer (in de maat) in de handen
C	1-8	c¹. polka-wals het eerste paar in Schellinger danshouding op de plaats ronddraaien in stap-hoppas of polka-wals en eindigen tegenover het tweede paar (man tegenover vrouw)
A	1-16	a². afdansen herhaal a ² . afdansen Boerendans
B	1-8	b. zo draait hij er zijn draadje herhaal b. zo draait hij er zijn draadje
C	1-8	c². polka-wals herhaal b ² . polka-wals Boerendans
A	1-16	a³. afdansen herhaal a ³ . afdansen Boerendans
B	1-8	b. zo draait hij er zijn draadje herhaal b. zo draait hij er zijn draadje
C	1-8	c³. polka-wals herhaal b ³ . polka-wals Boerendans
ABC		herhaal a ⁴ . afdansen Boerendans, b. zo draait hij, b ⁴ . polka-wals Boerendans
ABC		herhaal a ⁵ Boerendans, b. zo draait hij, b ⁵ Boerendans
ABC		herhaal a ⁶ Boerendans, b. zo draait hij, b ⁶ Boerendans
ABC		herhaal a ⁷ Boerendans, b. zo draait hij, b ⁷ Boerendans
ABC		herhaal a ⁸ Boerendans, b. zo draait hij, b ⁸ Boerendans
C*	1-8	herhaal de polka-wals, maar nu wordt C maat 1-8 steeds sneller gespeeld en klappen de inmiddels afgevallen paren aanmoedigend in de handen

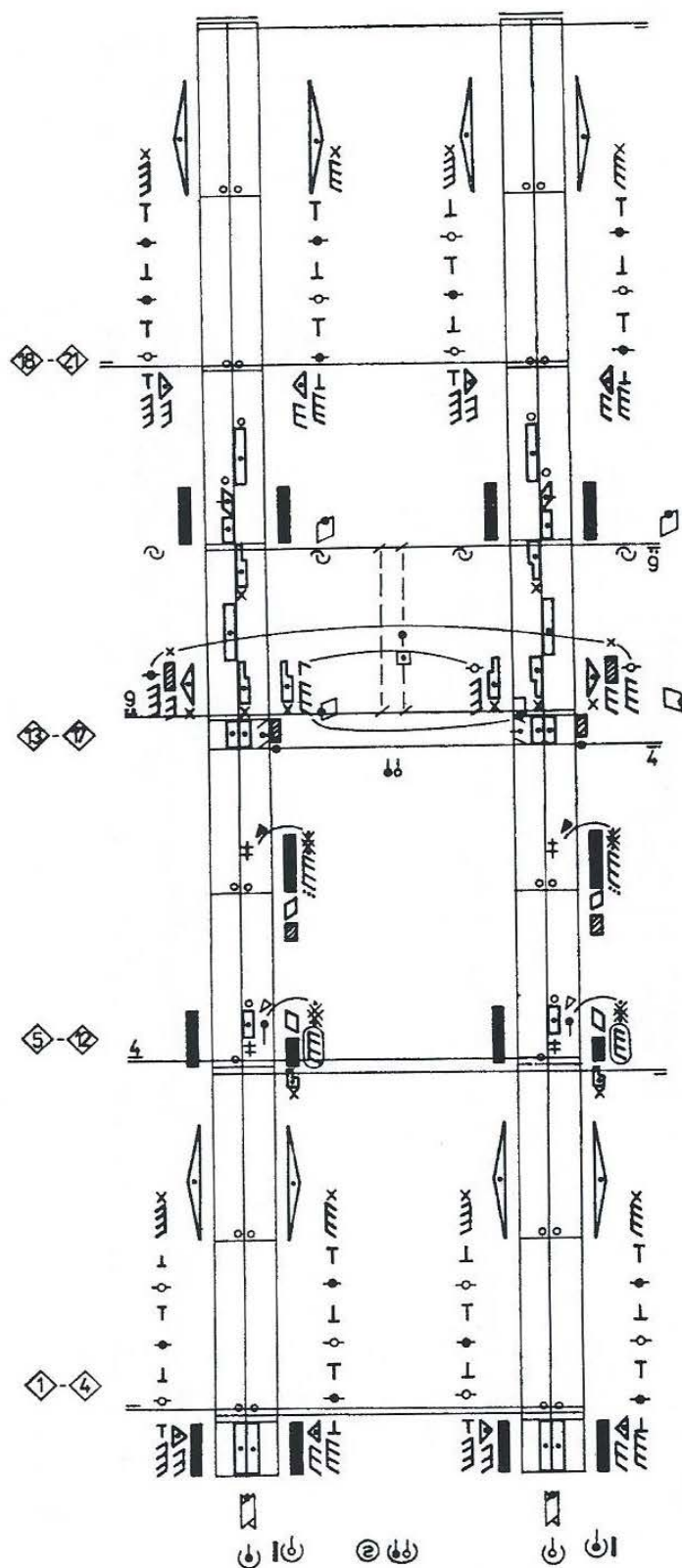
Als de dans helemaal uitgeschreven wordt lijkt het veel moeilijker dan het eigenlijk is. 't Schoenlappertje is helemaal hetzelfde als de Boerendans, maar tussen het 'afdansen' en 'polka-wals' komt telkens het refrein van de schoenlapper.



Achtergronden

De heer S.J. v.d. Molen zegt over het Schoenlappertje het volgende:

"Het Schoenlappertje komt ook op het vasteland voor, daar vaak Schoenmakertje genoemd en in Friesland als *Skuonmakkerke* tegenwoordig deel uitmakend van de Skotse Trije, zoals die door de volksdansgroepen ('skotsploech') wordt uitgevoerd. Of hij er in de 19de eeuw al deel van uitmaakte, staat niet vast. In de 19de eeuw vond ik (zie mijn *Friese Tjalk*, 1970) de Schoenmaker genoemd te Zevenhuizen (Gr.), vóór 1880 op Wieringen, in 1846 in Tubbergen en wat Friesland betreft in het 'vioolboek van Visser' uit Oosterzee (1817-1821), terwijl mr. Jacobus Scheltema (1832) 'de schoenlapper' in zijn jeugd 'in Friesland bij den Boerenstand' kennelijk als een op zichzelf staande dans had gekend. Ook Munsterland kende deze arbeidsdans."



Szewc (5)

Kinetogram polského tance Švec, Zofia Kwasnicovva, 1953

Żywo

5/13

17(21) *Wolno*

Sze-jam bu-te, sze-jam bu-te, wy-cy-gom dratw,

19(23)

25 *Dość żywo*

wbi-jom cwe-czi, wbi-jom cwe-czi, la la la la la, la la la;

29

wbi-jom cwe-czi, wbi-jom cwe-czi, la la la la la, la.

Szesc (2), odm. 2.

z rytmem melodii, przeciąganymi dźwiękami końcowymi zwrotki, i ze słowami przyśpiewki: *Szejam bute, szejam bute, wycygom dratw...*, imitują dłońmi, przed sobą, nawijanie dratwy, po czym szerokim odprowadzeniem obu rąk w bok – jej wyciąganie. Przy dalszych słowach: ... *wbijom cwe-czi, wbijom cwe-czi, la la la la la la la* szybkie uderzenie prawą pięścią o lewe kolano partnera (lub partnerki) ma przypominać wbijanie ćwieków w podeszwę buta. (Z. Madejski, P. Szełka, 1936: 76).

(3) Na Warmii i na Mazurach. **Odm. 1.** Dwuczęściowy. Cz. I, metrum $\frac{2}{4}$; stojąc albo klęcząc „nawijają dratwę”, „nawlekają igłę”, niby „uderzają młotkiem” albo klaszczą w ręce. Cz. II, metrum $\frac{2}{8}$; tańczą polkę. **Odm. 2.** Trzyczęściowy. Metrum cz. I i II – $\frac{2}{4}$; cz. III – $\frac{2}{8}$. Gesty naśladujące wykonują w cz. I i II, w cz. III – polka. (M. Drabecka, B. Krzyżaniak, J. Lisakowski, 1978: 109–120).

$\text{♩} = 80$

6

11

16

$\text{♩} = 128$

21

25

29

33

Szesc (5) – siewc

(4) Na Mazowszu, na północ od Ostrołęki. Taniec bez śpiewu, przy muzyce instr.; składa się z części z gestami imitującymi i z oberka. Metrum $\frac{3}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{4}$, tempo umiarkowane, w oberku dość szybkie. Dowolna liczba par, jedna obok drugiej, bez ujęcia, stają na obwodzie koła, przodem do środka. Ręce opuszczone swobodnie, postawa wyprostowana. Po „zwijaniu” i „wyciąganiu dratwy” na stojąco, klękają na jedno kolano, szerokim gestem podnoszonej w górę prawej ręki i opuszczonej, dłonią do kolana, jakby wciskają ćwiek w spód utrzymanego na kolanie buta – w jednym taktcie, w drugim – ręką zwiniętą w pięść przybijają, jakby



Szesc. Mazowsze, Famulki Brochowskie

Polský Švec, Zofia Kwasnicovva, 1953



Kolovečský mlýn na báby



Foto dobové kresby neznámého autora 1919



47 Müblradl bzw. Radbobrer, Volkstanz aus Österreich

Herbert Oetke, 1982, tanec Mlynář