



PODLUŽÍ 1800 - SOUČASNOST

Vývoj regionu a proměny regionálních znaků - kroje, hudby, tance a nářečí

Podluží 1800 - současnost

Celá studie v pdf formátu je volně ke stažení zde: <http://kruzek.cz/menu/knihy.php>

Obsah

1. ÚVOD.....	4
2. PODLUŽÍ V HUDBĚ, TANCI, KROJI A NÁŘEČÍ.....	7
2.1 Vývojová etapa I (1. polovina 19. století).....	8
2.2 Vývojová etapa II (2. polovina 19. století).....	10
2.3 Vývojová etapa III (1. polovina 20. století).....	13
2.4 Vývojová etapa IV (2. polovina 20. století).....	15
2.5 Vývojová etapa V (první dekády 21. století).....	16
3. PROMĚNY LIDOVÉHO TANCE NA PODLUŽÍ.....	18
3.1 Individuální a skupinové skočné, poskokové a otočné mužské taneční projevy (s dominujícím verbuňkem).....	18
3.2 Párový tanec vrtěná.....	29
4. VYBRANÉ MOMENTY VÝVOJE LIDOVÉ KULTURY NA PODLUŽÍ.....	30
5. SOUČASNOST.....	34
6. K PROBLMATICE ÚDAJNÉHO VLIVU CHARVÁTŮ.....	35
7. VYBRANÉ VÝPOVĚDI PAMĚTNÍKŮ.....	41
8. PRAMENY A LITERATURA.....	43
9. SHRNUÍ.....	46
10. PODLUŽÁCKÁ SVATBA SE SULICÍ A STROMEM.....	47

1. ÚVOD

Před rozhodnutím zpracovat studii zaměřenou na vývoj některých projevů lidové kultury na Podluží v posledních cca dvou stoletích se uskutečnily konzultace s pracovníky odborných/vědeckých institucí o užitečnosti záměru. Vždy s kladnou a povzbudivou odpovědí, jejíž součástí bylo zároveň konstatování, že žádný ústav v republice nemůže převzít na sebe přípravu a realizaci předkládaného záměru. Všechny instituce ale vyjádřily ochotu pomoci každý dle svých možností. Příkladem je Národní ústav pro lidovou kulturu ve Strážnici, který má ve svém programu audiovizuální dokumentaci projevů lidové kultury, nicméně přípravu této dokumentace (scénář, angažování konkrétních nositelů tradice) zadává odborníkům z regionu. Stejně tak zadává režii a zhotovení videodokumentu. Samozřejmě pod svou kontrolou.

Důležitým, snad až rozhodným podkladem pro rozhodnutí o realizaci záměru a o pomoci při jeho přípravě se již v roce 2005 stalo projednání této záležitosti všemi starosty „Mikroregionu Podluží“, kulturní komisí a odborem pro kulturu města Břeclavi a převážnou částí jednotlivců věnujících se aktivně pěstování folkloru na Podluží. Další schůzi k připravovanému záměru pak byla svolána tehdejšími řediteli gymnázia v Břeclavi Josefem Drobiličem. Byly zhodnoceny docílené poznatky a přijato doporučení zahájit práce na studii jako podklad pro oponenturu. Gymnázium Břeclav po dohodě s gymnáziem v Hodoníně a v Mikulově si tuto část včetně zabezpečení oponentury vzalo na starost. K převzetí ne jednoduché úlohy pomohlo, že zpracování studie se ujal bývalý absolvent gymnázia Břeclav František Kašík a k aktivnímu odbornému poradenství taky instituce jako Ústav evropské etnologie FF MU v Brně, Etnologický ústav AV ČR, Etnografický ústav Moravského zemského muzea v Brně, Ústav balkanistiky FF MU v Brně a řada pamětníků a spolupracovníků na Podluží. Metodickým cílem záměru bylo vytvořit relativně stručný, ale dostatečně srozumitelný dokument pro širší okruh uživatelů.

Pro snazší pochopení cíle studie je vhodné uvést některé důležité okolnosti, např. upozornit na rozdíl mezi folklorem a folklorismem. Folklor jako součást tradiční lidové kultury byl součástí každodenní kultury obyvatel tradičního – především zemědělského – venkova, byl spojen s tradovanými zvyky, obyčeji a obřady lokality a regionu, ti, kterých se týkal, v něm byli zapojeni ve stejné roli – tedy jako protagonisté. Předvádění folklorních projevů mimo jejich prvotní funkci, prostor a čas (tedy na jevišti) pak označujeme jako folklorismus. Pro snazší a správné pochopení záměru by měl být vždy tento rozdíl popsán.

Jako poděkování minulým generacím i současným nositelům lidové tradice na Podluží si tento region zaslouží cestou odpovědných řídicích orgánů vydat hlavně pro budoucí generace populárně-naučnou, srozumitelnou publikaci s upřednostněním videodokumentu s textovým doprovodem. Bez dokumentu postaveného na historických reáliích a faktech nelze zodpovědně zpracovat scénář pro jevištní předvádění vybraných projevů lidové kultury (kroje, písně, tance, zvyky, obyčeje a obřady) folklorními soubory ani v budoucnu oživovat folklor v reálných podmínkách obcí. Takový komplexní dokument pro sledované období Podluží nemá. Jak je to potřebné, ukazují vybrané příklady potřeby videodokumentu. Stav folklorního umění na Podluží se od vzniku podpisové „společenské objednávky“ nezměnil a její platnost stále trvá.

Současný přístup k mnohým projevům lidové kultury za strany folklorních souborů ukazuje, že tyto kolektivy (resp. jejich vedoucí, choreografové, upravovatelé) vnímají celá staletí vývoje tradice jako jeden, ničím se nelišící se celek, z něhož lze dle libosti vybírat materiál pro souborový repertoár. Je to svým způsobem zarážející. Pro ochranu např. hmotných památek jsou stanoveny zákony, podle kterých řídí Národní památkový úřad údržbu a obnovu historicky významných staveb. Pro oblast folklorních tradic a dalších projevů lidové kultury, ke kterým existuje dostatek dokladů o jejich historickém vývoji, nebyl dosud vypracován žádný závazný pokyn, jak je zprostředkovat současnosti, a hlavně budoucím generacím. A tak se každodenně setkáváme s paradoxem: nikoho nenapadne dát na gotickou stavbu např. plastová okna, ale nijak ho nepohorší, že v případě folklorních souborů se s lidovými tradicemi zachází právě tímto způsobem. Nelze jednoduše hodnotit, zda je tento způsob přístupu ke kulturnímu dědictví věci neznalosti či záměrem ignorovat historická fakta a využívat folklorní dědictví pouze jako inspiraci pro vlastní „uměleckou“ tvorbu. Pokud se přikloníme k prvnímu vysvětlení, pak následující text chce být pomocníkem těm, kteří hledají cestu k autentičtějšímu, resp. citlivějšímu přístupu k lidovým tradicím na Podluží. Jde o národopisný region, jehož lidová kultura je předmětem zájmu badatelů již více než 200 let a k jejímu vývoji proto existuje množství dokladů.

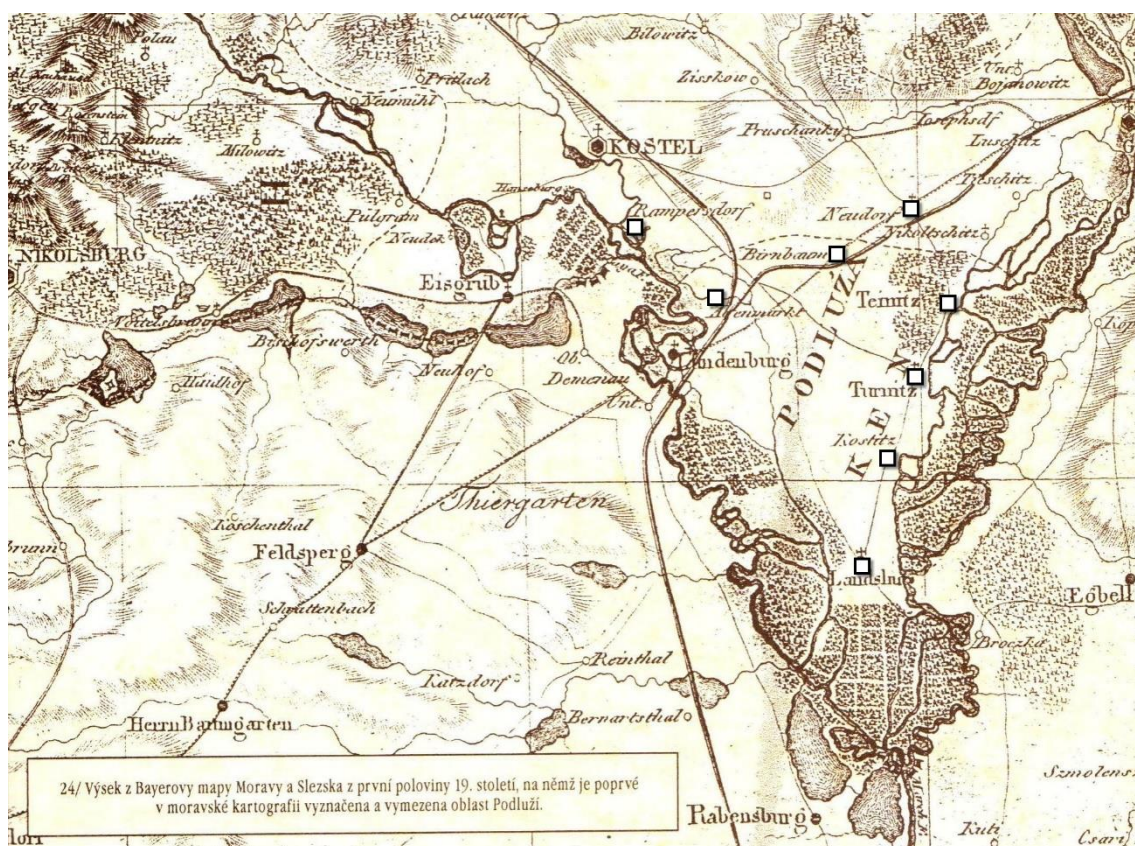
Proměňující se sociálně-ekonomické podmínky, a hlavně ohromný růst počtu obyvatel na Podluží v průběhu 19. století vedly také k rychlým a zřetelným změnám lidové kultury. V oblasti nástrojové hudby

došlo k přechodu od hudby gajdošské ke štrajchové a dechové, v závislosti na tom se výrazně proměnil taneční repertoár, do kterého pronikly společenské (hromadné) tance. Rozšíření průmyslových textilií pak vedlo ke zlevnění jak mužských, tak ženských svátečních krojů.

Bez znalosti historických souvislostí lze jen těžko zodpovědně prezentovat folklor na jevišti či oživovat jednotlivé folklorní projevy v lokálním prostředí. Tento příspěvek ukazuje, jak se v několika etapách proměňovala lidová hudba a s ní spojený lidový tanec, lidový oděv a nářečí na Podluží cca od roku 1800 do současnosti.

Název Podluží se všeobecně odvozuje od typického znaku tohoto kraje, stojatých vod označovaných jako „luže“. Dříve geograficky pojatý název překračoval hranice území, které dnes považujeme za Podluží. V současném etnografickém členění Moravy je Podluží jednou z výrazných podoblastí Slovácka. Díky rozvoji historické a národopisné literatury v 19. století je pak možné získat poměrně přesnou představu o společných kulturních znacích v jednotlivých obcích. Publikace *Počátky národopisu na Moravě. Antologie prací z let 1786–1884* (1997), jejímž autorem je etnolog Richard Jeřábek, shrnuje práce, které již mají použitelné vypovídající informace pro vývoj Podluží. Podle Jeřábka totiž zprávy z 18. století tyto kvality ještě neměly. Proto je počátek dokumentování lidové kultury na Podluží položen na začátek 19. století, kdy se objevují velmi obsažná pojednání o životě Podlužáků a jejich kulturních projevech. Pro dobrou srozumitelnost a sledovatelnost vývoje je celý náš dokument rozčleněn do několika vývojových etap (a v jejich rámci vždy do stejných tematických oddílů) pokrývajících období od roku 1800 prakticky až do současnosti.

Za jeden z výchozích pramenů je možno považovat pojednání Josefa Aloise Zemana uveřejněné v roce 1811 po název *Die Podlužaken*. Z něj vyplývá, že obce Lanžhot, Kostice, Tvrdonice, Stará Břeclav, Hrušky, které ležely podle Bayerovy mapy Moravy a Slezska na části území obývaném Podlužáky (něm. *Podlužaken*), měly již tehdy společné znaky, a to **kroj, zpěv, tanec, hudbu a nářečí**. Zeman nectil geografickou hranici a vyjmenovaným obcím připojil také dnešní Ladnou a Moravskou Novou Ves, poněvadž se prezentovaly stejnými kulturními znaky. Necht' jsou Zemanem vyjmenované obce se svými kulturními znaky naším hlavním kritériem pro zkoumání vývoje kultury ve sledované oblasti ve všech svých vývojových etapách.



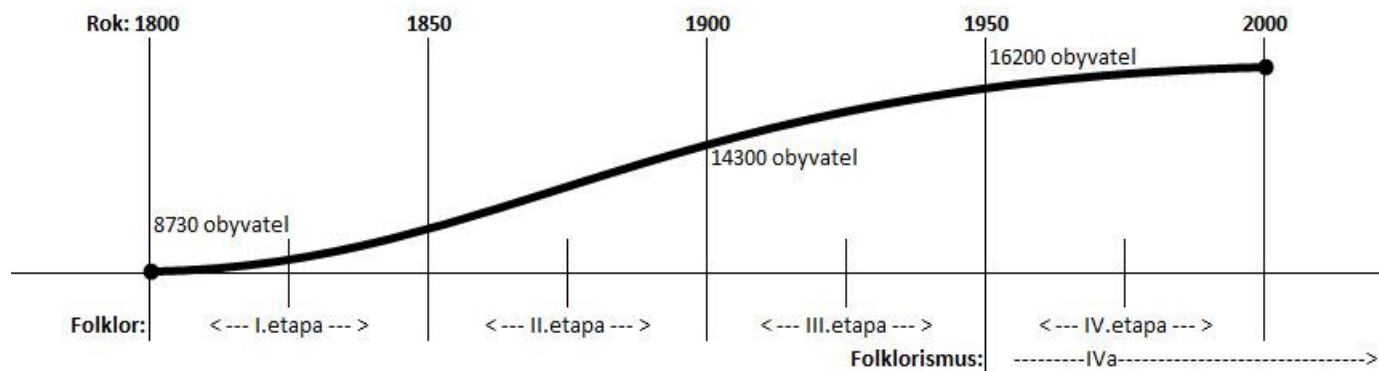
Ve stejném období, tedy v první polovině 19. století, uveřejnil Alois Vojtěch Šembera pojednání o Slovanech v Dolních Rakousích a Charvátech na Moravě. Z něj se dovídáme, že obce sousedící s oblastí Podluží mají rovněž obdobné kulturní znaky s Charváty dosídlenými v 16. století, a to do té míry, že řada autorů je považovala za Podlužáky. Hlavním rozdílem mezi obcemi na Podluží a Charváty byla podle profesora

Šembery na počátku 19. století jejich řeč. To platilo v té době i pro obce s dosídlenými Charváty na tehdejší rakouském Valticku (Pošterná, Charvátská Nová Ves, Hlohovec) a také pro dosídlené moravské obce (Dobré Pole, Jevišovka, Nový Přerov). Tyto obce bychom tak mohli označit termínem „širší Podluží“. Ve druhé polovině 19. století se díky převzetí všech dalších kulturních znaků Podluží připojily k tomuto regionu obce Charvátská Nová Ves, Pošterná a Hlohovec. Dále přibýly obce Dolní Bojanovice, Josefov, Mikulčice a k nim připojené Těšice, Prušánky a Starý Poddvorov, dnes tzv. severní Podluží. Událo se tak především proměnou oděvu – záměnou nošení modrých mužských nohavic za červené. Obě skupiny obcí tak dnes nejsou tzv. širším Podlužím, ale plnohodnotným Podlužím.

Cahnov, Lingišdorf, Přílep a další slovanské obce v Dolním Rakousku měly v první polovině 19. století řadu společných znaků s obcemi na jižním Podluží, postupem času však došlo k jejich ztrátě. Na druhé straně zejména ve druhé polovině 20. století si řada obcí postupně některé podlužácké kulturní prvky osvojila. Jde hlavně o Mutěnice, Dolní Dunajovice, Pernou, Bulhary, Valtice, Podivín, města Břeclav, Mikulov a Hodonín. Z výše uvedeného plyne, že Podluží prošlo značnými proměnami, co se velikosti i jednotlivých kulturních prvků týče.

Cílem této studie, a především chystaného videodokumentu je poukázat na znatelné rozdíly v tanci, zpěvu, hudbě, kroji a nářečí mezi historicky starším obdobím a současností, kdy se tyto prvky na Podluží ještě udržují a rozvíjejí. Jak již bylo uvedeno, J. A. Zeman si pro určení rozsahu Podluží zvolil jako kritérium pět kulturních znaků. Obec, která měla pouze některé sledované znaky, tak patří podle našeho náhledu do tzv. širšího Podluží. Toto kritérium je pak použito i v této studii pro hodnocení kulturního vývoje na Podluží od roku 1800 až do současnosti, kdy si řada obcí osvojuje podlužácké kulturní znaky, ale ne všechny.

Devatenácté století představuje pro vývoj lidové kultury na moravském venkově zásadní předěl v jejím dosavadním vývoji. Mnohé obce začaly neobyčejně růst a během zhruba sta let se znásobil počet domů i počet obyvatel. Cenné informace v tomto ohledu poskytuje pro sledované období Jan Noháč v Moravské vlastivědě, a to ve svazku Břeclavský okres (1911; okres tehdy tvořily obce Stará Břeclav, Hrušky, Kostice, Lanžhot, Moravská Nová Ves, Tvrdonice a Týnec).



Přibližný růst obyvatelstva na Podluží ve sledovaném období

Noháč ukazuje, že vedle primárních sociálních změn (růst chudoby, vzniku chalupnických částí v obcích a tím také vznik chas bohatších a chudobnějších) probíhaly také velké proměny kulturní. Růst počtu obyvatel na tehdejší Podluží způsobil také nárůst počtu tanečníků. Jak sděluje J. A. Zeman v roce 1811 – na Podluží se tehdy tančilo za doprovodu gajdošské muziky párový tanec (dnes nazývaný staropodlužácký tanec párový) **vždy sólově**. Vlivem silících požadavků na hromadné tancování se tímto způsobem počala tančit *vrtná* (srov. Bartoš 1885: 74), a to za doprovodu nově vzniklých, akusticky silnějších nástrojových sestav – štrajchu a dechové hudbě. Rozpadem staropodlužáckého tance pak také vznikl nový mužský tanec *do skoku*. To byl počátek výrazných tanečních inovací na Podluží v 19. století, které podrobněji představíme v dalším textu. Pro srozumitelnost vývoje sledovaných lidových prvků kultury na Podluží je každý časový perioda rozdělena na tematické části. Citovaná literatura je uváděna zkráceně (příjmení autora, rok vydání publikace: stránka). Seznam s kompletními bibliografickými údaji je uveden na konci této studie

2. PODLUŽÍ V HUDBĚ, TANCI, KROJI A NÁŘEČÍ

(ETAPY VÝVOJE OD ROKU 1800 PO SOUČASNOST)

Současný přístup k mnohým projevům lidové kultury ze strany folklorních souborů ukazuje, že tyto kolektivy (resp. jejich vedoucí, choreografové, upravovatelé) vnímají celá staletí vývoje tradice jako jeden ničím se nelišící celek, z něhož lze dle libosti vybírat materiál pro souborový repertoár. Je to svým způsobem zarážející. Pro ochranu např. hmotných památek jsou stanoveny zákony, podle kterých řídí Národní památkový úřad údržbu a obnovu historicky významných staveb. Pro oblast folklorních tradic a dalších projevů lidové kultury, ke kterým existuje dostatek dokladů o jejich historickém vývoji, nebyl dosud vypracován žádný závazný pokyn, jak je zprostředkovat současnosti, a hlavně budoucím generacím. A tak se každodenně setkáváme s paradoxem: nikoho nenapadne dát na gotickou stavbu např. plastová okna, ale nijak ho nepohorší, že v případě folklorních souborů se s lidovými tradicemi zachází právě tímto způsobem. Nelze jednoduše hodnotit, zda je tento způsob přístupu ke kulturnímu dědictví věcí neznalosti či záměrem ignorovat historická fakta. Pokud se přikloníme k prvnímu vysvětlení, pak následující text chce být pomocníkem těm, kteří hledají cestu k autentičtějším, resp. citlivějším přístupům k lidovým tradicím na Podluží. Jde o národopisný region, jehož lidová kultura je předmětem zájmu badatelů již více než 200 let a k jejímu vývoji proto existuje množství dokladů.

Proměňující se sociálně-ekonomické podmínky, a hlavně ohromný růst počtu obyvatel na Podluží v průběhu 19. století vedly také k rychlým a znatelným změnám lidové kultury. V oblasti nástrojové hudby došlo k přechodu od hudby gajdošské ke štrajchové a dechové, v závislosti na tom se výrazně proměnil taneční repertoár, do kterého pronikly společenské (hromadné) tance. Rozšíření průmyslových textilií pak vedlo ke zlevnění jak mužských, tak ženských svátečních krojů.

Bez znalosti historických souvislostí lze jen těžko zodpovědně prezentovat folklor na jevišti (oblast tzv. folklorismu) či oživovat jednotlivé folklorní projevy v lokálním prostředí. Tento příspěvek ukazuje, jak se v několika etapách proměňovala lidová hudba a s ní spojený lidový tanec, lidový oděv a nářečí na Podluží cca od roku 1800 do současnosti.

2.1 Vývojová etapa I (1. polovina 19. století)

Hudba – především gajdošská (2 housle + gajdy), akusticky slabá.

Tanec – dnes označovaný jako staropodlužácký, tančil za doprovodu gajdošské muziky zřejmě pouze jeden taneční pár (popis J. A. Zemana z roku 1811). Tanec byl složen z mužského předzpěvu, dále z části, při níž se dívka točila kolem své osy a tanečník vyskakoval střídavě do výše a dělal tzv. trylky – tedy předváděl taneční cifry se zvukovým efektem, a závěrečného společného víření. Ze Zemanova popisu se zdá, že „trylkování“ probíhalo bez hudebního doprovodu. *„Jakmile zpěv skončí, ustoupí mládenec zpátky do středu, pokyne své tanečnici, a zatímco tato se neustále točí dokola, tanečník několikrát vyskočí do výše, při každém skoku udeří pravou rukou do horní části čizem a železnou podkůvkou, k tomu účelu se nadmíru hodící, udělá ve vzduchu několik často mistrných trylků. Střídavé vyskakování a trylkování hudba vyjadřuje krátkými přestávkami. Pak si taneční pár padne do náruče, s předkloněným tělem začne hopsat dopředu a dozadu a skončí trojitou valčikovou otáčkou.“* (cit. dle Jeřábek 1997: 86) Poté následoval předzpěv dalšího tanečníka a vše se opakovalo. Tanec tak musel trvat velmi dlouho, než se vystřídaly všechny taneční páry.

Píseň – doklady ke zpěvnímu repertoáru obsahuje třetí sbírka F. Sušila (Brno 1853–59).

Kroj – popis podává J. A. Zeman (1811) a M. Ludvíková (1993), malířsky oděv dokumentoval A. Bronnemayer (1814); mužské nohavice byly v té době z tmavomodrého nebo fialvomodrého sukna. [\(viz obr.\)](#)

Nářečí – ze záznamů J. A. Zemana vyplývá, že čtyři obce při řece Moravě (Lanzhot, Kostice, Tvrdonice, Týnec) měly do poloviny 19. století nářečí blízké s obcemi na druhém břehu řeky (dnes slovenské Záhorie), např. já „lubim“, „boskam“, „hovorim“ (cit. dle Jeřábek 1997: 91).



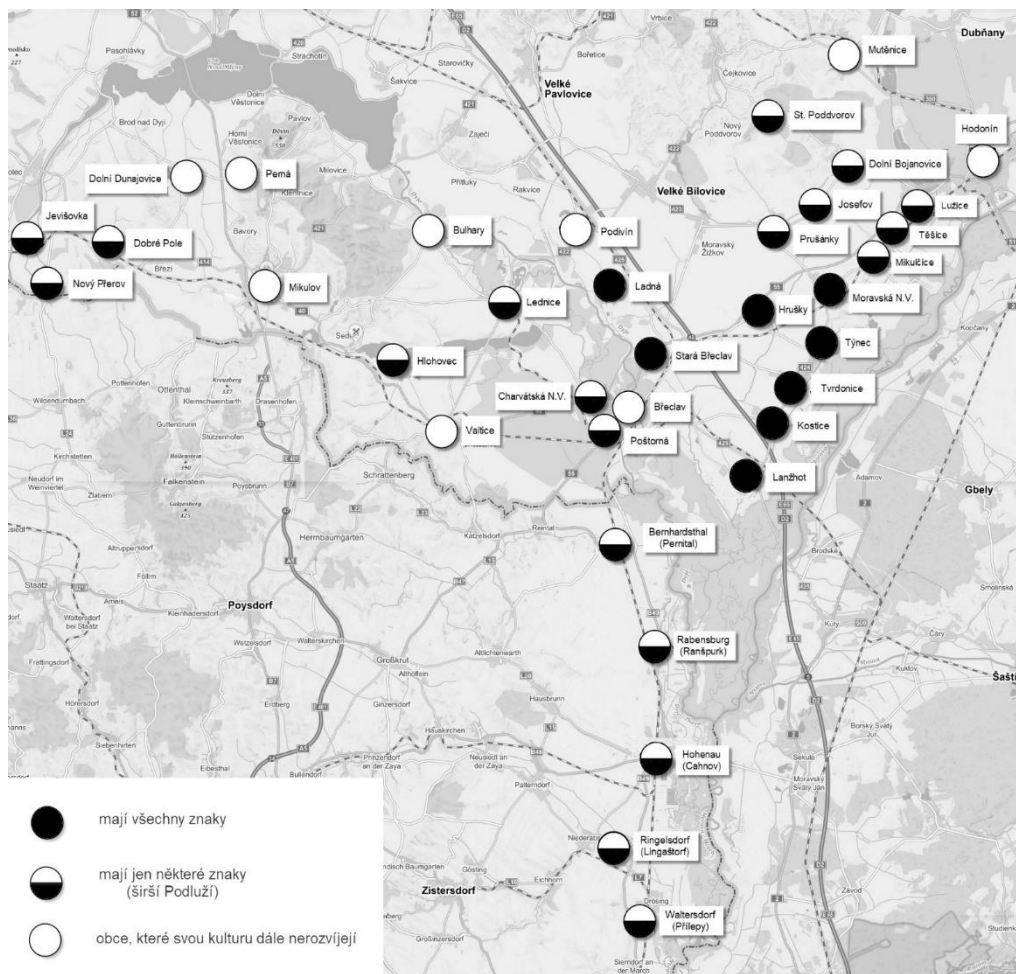
Obr. 1. Břeclavan a Břeclavanka
(Bronnemayer 1814)



Obr. 2. Charvátský svobodný mládenec z břevlavskeho panství (Horn 1837)



Obr. 3. Podlužák v původním kroji (Liebscher 1900)



Mapa I. vývojové etapy

2.2 Vývojová etapa II (2. polovina 19. století)

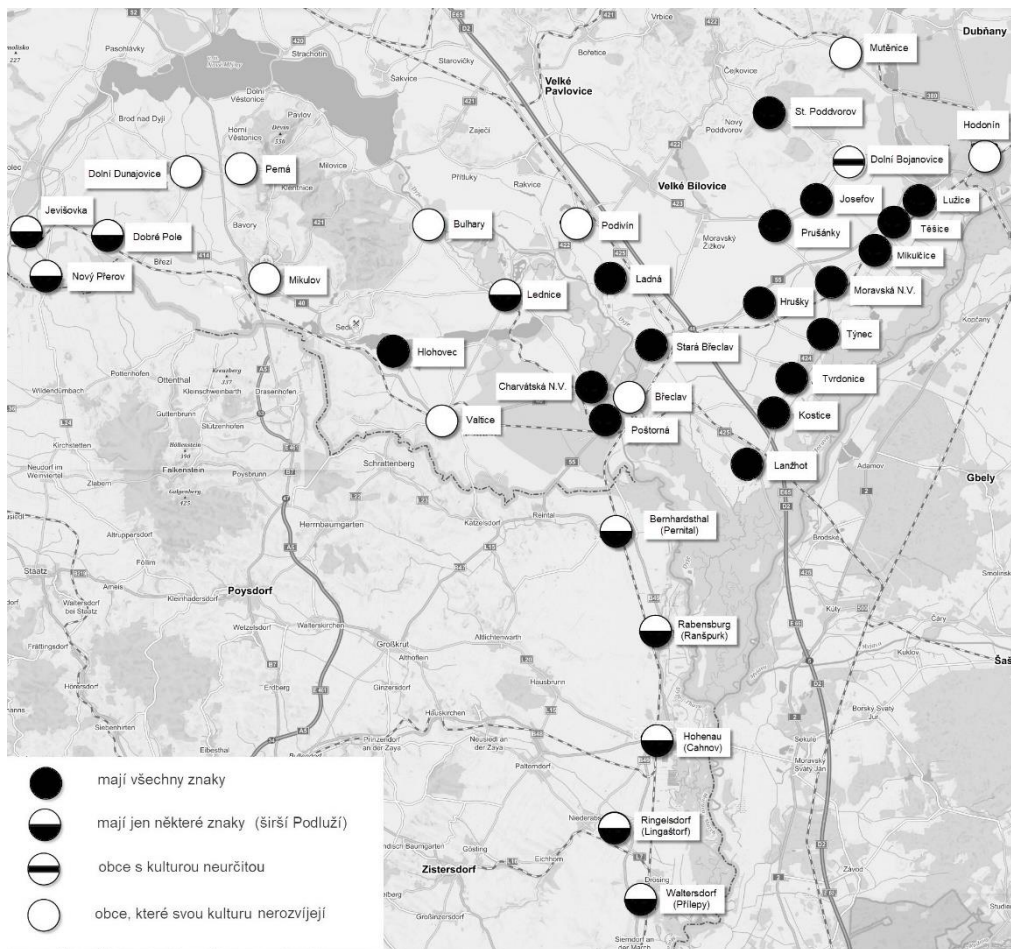
Hudba – pro nastupující hromadné tance byla akusticky nevyhovující gajdošská hudba postupně nahrazována od poloviny 19. století tzv. štrajchem (smyčcové i žesťové nástroje) a dechovou hudbou (zprvu malou, postupně se zvětšující) (Holý 1962: 144). Prakticky to vypadalo tak, že nástroje smyčcové i žesťové ovládali titíž hráči. Někdy se ke štrajchu připojoval i malý cimbál, který byl v polovině 19. století módním nástrojem (Bartoš 1885: 74). Dlouhodobá koexistence obou typů hudebních seskupení měla vliv jak na písňový a taneční repertoár (uchoval se i ve starších vývojových vrstvách až do 20. století), tak na životnost některých projevů tradiční lidové kultury až do současnosti (kroj, hody, tanec vrtěná a písň s ním spojené). Dechovka a štrajch hrály k tanci jak v plenéru, tak v interiéru, gajdošská hudba byla spíše využívána k doprovodu sólového či skupinového zpěvu či k tanci v interiéru (srov. Herben 1882: 579), postupně ale ztrácí na významu – vyšla z módy.

Tanec – akusticky silnější instrumentální sestavy (štrajch, dechovka) umožnily cca v polovině 19. století tanec více párů najednou. Staropodlužácký jednopárový tanec se postupně proměnil v čistě mužský tanec „do skoku“ a párovou hromadnou „vrtěnou“ (srov. Bartoš 1885: 74). Ta se tančí v rychlém tempu téměř na jednom místě. Tanec „do skoku“ se tančil stejně jako výskoková část staropodlužáckého tance. František Bartoš (1885: 75) k tomu uvádí: „*Stárek přinese k muzice za kloboukem tak zvaný ‚předek‘, tj. bílé dřevko zdělí obyčejné tužky, ozdobené pentličkami [...] Pacholci [...] postaví se kolem. Stárek postoupí před muziku, zazpívá si píseň ‚do skoku‘, hudba ji hraje, pacholci tleskají taktem v ruce a stárek poskočí s rovnýma nohama jako mrštný míč, luskaje při tom krajačkami (podkúvkami) a pleskaje rukama o holínky. [...] Poskočiv si stárek dá ‚předek‘ druhému, volaje: ‚hoščíje!‘, ten zase třetímu, až obejde všechny pacholky.*“ V dalším vývoji hošíjí se tzv. luskání (cinkání) spolu s krajačkami (železným okutím bot – viz obrázek) vytratilo. V poslední třetině 19. století se do lidového tanečního repertoáru postupně dostávají hromadné společenské tance (polka, sousedská, valčík, kvapík), které spolu s vrtěnou vytvářejí vždy jeden taneční blok (srov. Herben 1882: 567, Novotný 1882: 48, Krobob 1897). V rámci „zlidovění“ polky došlo k propojení tohoto tance se sólovými mužskými poskokovými tanečními prvky (které se zachovalo až dodnes). Někdy ke konci 19. století se tyto taneční prvky přenesly také na nově převzatý tečkovaný rytmus. Ten souvisel s expanzí tzv. novouherských písňových nápěvů. Jejich vznik je datován do konce 18. století a je spojen s budapešťskou měšťanskou vrstvou, po celém Uhersku jej pak rozšířili romští muzikanti. Podle maďarského skladatele a folkloristy Bély Bartóka byl vývoj v oblasti tzv. novouherské hudební vrstvy dokončen ve druhé polovině 19. století. Pro svoji působivost se písň s tečkovaným rytmem postupně staly součástí lidového repertoáru po celém Uhersku a přes slovenské Záhoří se dostaly i na blízké Podluží. Zde byl ale převzat pouze rytmus, k němuž tanečníci postupně uzpůsobili vlastní poskokové taneční prvky.

Píseň – doklady ke zpěvnímu repertoáru poloviny 19. století přináší třetí sbírka F. Sušila (1853–1859), pozdější období reflektují tři edice Františka Bartoše (1882, 1889, 1899–1901) a edice písní Jana Turečka z Tvrdonic (Vetterl – Sirovátka 1975) ad.

Kroj – pro svobodný pár je oděv v polovině 19. století malířsky dokumentován J. Mánesem (1854), u něhož již nacházíme mužské nohavice z červeného sukna (tzv. červenice). Ženatí muži nosili nohavice v jiných barvách, zcela určitě tmavomodré, možná i černé. V dalším období se slavnostní kroj svobodných vyvíjí do současné koncepce – u děvčat dlouhé sukně, u chlapců bez mašlí, šňůrky u košile po pás a červenice jen modře vyšíváné. Sváteční oblečení je již také vyráběno z průmyslových textilií (slovácké šaty – u žen upnutá „kacabaja“ a dlouhé sukně, u mužů šňůrky u košile po pás). Kroje jsou ke konci 19. století již dokumentovány fotograficky.

Nářečí – vývoj směřoval k jednotnému dialektu na celém Podluží, jak podrobně dokládá F. Bartoš (1882: 56–69).



Mapa II. vývojové etapy



Obr. 1 a 2. Děvče a mládenec ze Staré Břečlavi (Josef Mánes 1854)



Obr. 3. Charvátci na Podluží (1859)



*Obr. 4. Selská charvátská rodina v Poštorné 1859 – příklad převzetí svátečního lidového oděvu Podluží.
(Foto: soukromý archiv F. Schultze)*

2.3 Vývojová etapa III (1. polovina 20. století)

Hudba – veškerý taneční repertoár doprovází dechovka. Uplatňuje se také štrajch, a to hlavně v interiéru při tanci hošije a po půlnoci na plesech. Gajdy a malý cimbál zcela mizí z lidového instrumentáře. Ve 30. letech vzniká pro potřeby předvádění hudebního folkloru na Podluží (ve Staré Břeclavi) první cimbálová muzika s velkým pedálovým cimbálem (cimbalista Jožka Ščuka se jezdil učit hrát na nástroj na slovenské Záhorí).

Tanec – vrtěná je zachycena v podání Lanžhotčanů v dokumentárním filmu o prvním Slováckém roce (1921). Snímek dokládá dvě varianty tance: první obsahuje úvodní komíhání rukama (hačky-pačky), společné víření na obě strany, přičemž ke změně směru dochází náhle, během jedné doby; u druhé nedochází ke změně směru společného víření náhle, ale dvojice se zastaví, několikrát komíhá rukama (hačky-pačky) a poté teprve víří v opačném směru. Osou společného víření taneční dvojice je vnitřní noha tanečnicka. Další variantu vrtěné dokládá film z národopisných slavností v Kosticích v roce 1944. Choreograficky jde o první variantu zachycenou ve filmu z roku 1921, ale osa společného víření taneční dvojice probíhá uprostřed mezi oběma tanečnickými (tzv. obíhání). Hošije se tančí v jednoduchém výskokovém provedení (bez *gřepčení* – *cifrování*). Poskokové mužské taneční prvky jsou používány také při polce, pochodu, při tzv. trnavském verbuňku („Trnava“ – tančí se na jediný instrumentální nápěv, nemá tečkovaný rytmus) a při tečkovaném rytmu. Na již zmíněném filmu z roku 1921 tanečníci z Lanžhota ještě netančí při tečkovaném rytmu dostatečně pomalou (*válanou*) část, kterou známe z pozdějšího verbuňku, ale pouze poskokové taneční kroky (tzv. *křepčení*) s občasným vložením výskoků (tzv. kordské – žabí výskoky). Tempový rozdíl mezi pomalou a rychlou částí tance je jen malý. Film z roku 1925, z národopisných slavností v Brně, dokladuje poprvé tanečnicka se zvednutými rukama oproti dosavadní zvyklosti držet při všech poskokových tancích ruce při těle. Název verbuňku (pro mužský tanec spojený s tečkovaným rytmem) se ujímá až ve 40. až 50. letech, přičemž pro označení všech poskokových tanečních figur (i ve spojení s pochodem či polkou) se začíná užívat termín „verbování“ (oproti starším výrazům *gřepčení/křepčení*, *cifrování*, *čardášování*).

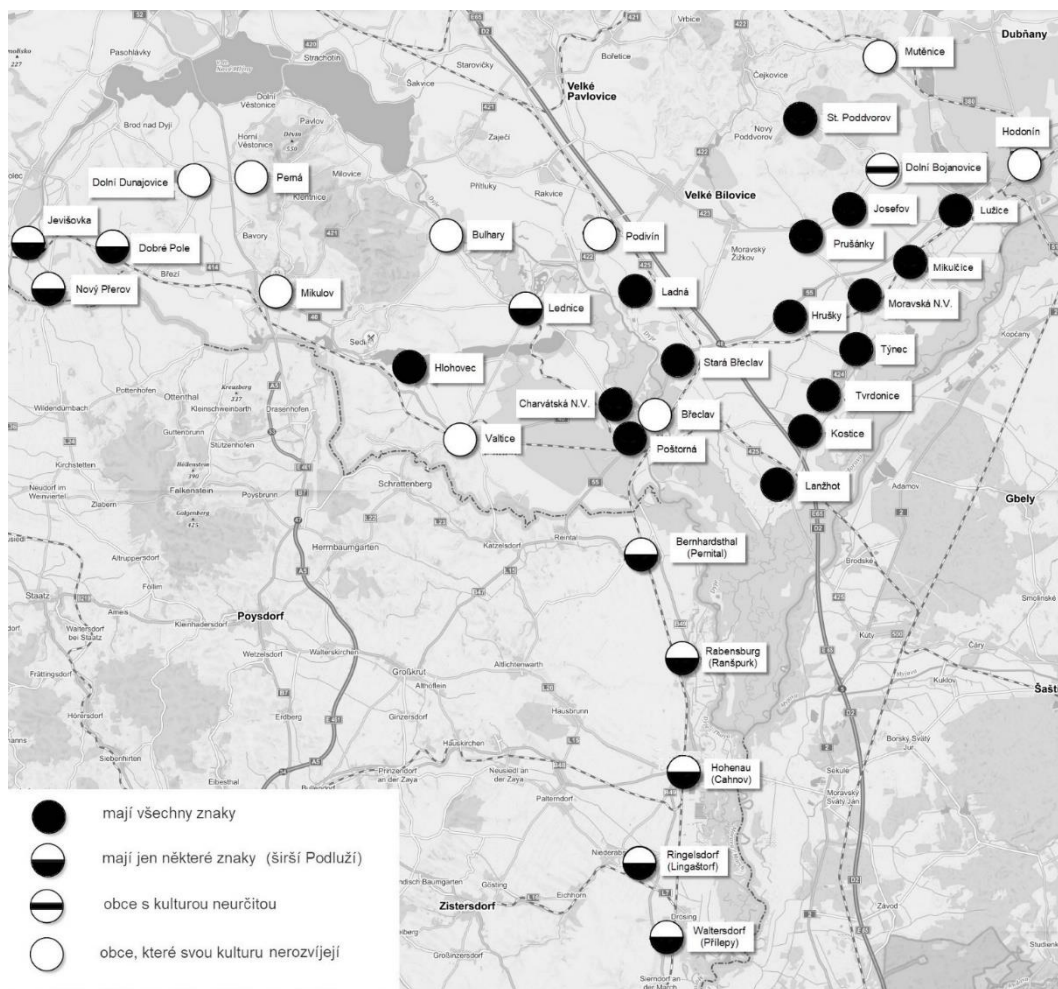
Kroj – u slavnostního kroje svobodných není koncepční změna. U chlapců již vyšívané červenice, dlouhé šňůrky u košile a dlouhé mašle u *lajblu* (vesty). U svátečních ženských „šatů“ nahrazuje kacabajku volnější jupka.

Písň – repertoár dokumentuje např. Poláčkova edice *Slovácké písničky* (1. díl 1936). Starší vrstva lidových písní však postupně ustupuje módním sentimentálním (často autorské) písním, které se šíří např. tiskem a vlivem dechové hudby. Zároveň pro udržení hudebního a tanečního folkloru začínají vznikat první slovácké krúžky (Tvrdonice cca 1928, Mikulčice 1939).

Nářečí – pod vlivem společenských změn, školy a také migrace obyvatelstva během 1. světové války dochází k postupnému ustupování dialektu.



Skupina mládenců z Podluží (skleněný negativ K. Dvořák 1905)



Mapa III. vývojové etapy



Skupina děvčat z Podluží (skleněný negativ K. Dvořák 1905)

2.4 Vývojová etapa IV (2. polovina 20. století)

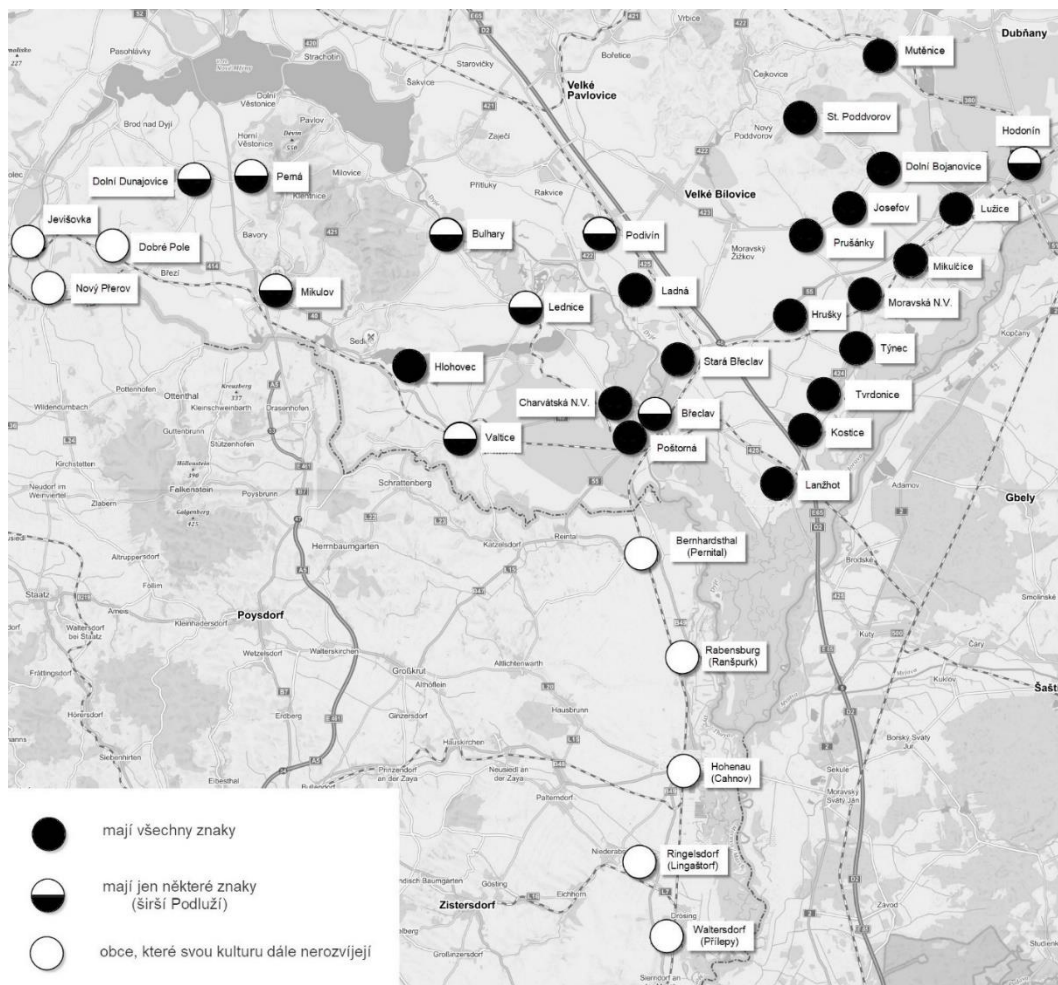
Hudba – veškerý taneční repertoár na hromadných lidových zábavách doprovází velká dechovka. V rámci rozvíjejícího se folklorismu (viz dále) se objevují cimbálové muziky s velkým pedálovým cimbálem.

Tanec – dochází k rozvoji tance vrtěná. Předzpěv tanečníků probíhá v půlkruzích při vzájemném zavěšení pažemi kolem ramen, tzv. hačky-pačky jsou v úrovni očí, vzájemné víření probíhá tak, že tanečník začíná vždy levou rukou dopředu, při změně směru pak dojde ke změně vzájemného uchopení a tanečník jde poté pravou rukou dopředu. Rozvoj hošijí o předverbování před výskoky. Rozvoj verbuňku o pomalou (válanou) část, otočky, skoky, pomalé figury, úbytek drobných cifer. Cca od přelomu 70. a 80. let 20. století tančí verbuňk také děvčata a ženy (v hodové úterý). Rozvoj i úbytek třasáku na polku. Podrobně tanec v této etapě dokumentuje Kružík 1977b a Jelínková 1962 a také řada videodokumentů pořízených v rámci reálných tanečních zábav.

Kroj – zůstává stejný, pouze u žen se zkracují sukně. Podrobně oděv dokumentuje Kružík 1977a.

Zpěv – vedle starší vrstvy lidových písní vznikají na tři stovky nových písní v duchu lidové tradice, z nichž mnohé zlidověly. K nejznámějším autorům patří F. Mikulecký, F. Třetina, L. Hnátek, J. Kružík st., Z. Bařka, R. Uhrová, J. Bartoš-Kocián, J. Uher st., J. Uher ml. a další.

Nářečí – dochází k dalšímu ustupování dialektu vlivem školy a masových sdělovacích prostředků. V původně charvátských obcích na Valticku (Hlohovec, Charvátská Nová Ves, Poštorná) přežívá v hovorové řeči většiny obyvatel ještě ve 21. století hláska „r“ místo hlásky „ř“ (*trikrát, strešně* ad.).



Mapa IV. vývojové etapy

2.5 Vývojová etapa V (první dekády 21. století)

Hudba – stejně jako ve IV. etapě doprovází tance na všech hromadných zábavách dechovka. Cimbálové muziky se prezentují buď na samostatných koncertech, nebo jako součást folklorních souborů či krúžků (doprovod tanečníků při vystoupení). Novým prvkem je výrazný nárůst počtu mládežnických cimbálových muzik, což vytváří do budoucna předpoklad změny ve sledované oblasti.

Tanec – dochází k vývoji tance vrtěná. Komíhání rukama (hačky-pačky) probíhá stále v úrovni obličejů, u některých tanečníků však při tom dochází k natáčení vzájemně sepnutých rukou (dlaní) do stran a zpět. Při vzájemném víření dochází nově ke změně směru otáčení, začíná se však vždy směrem dopředu. Zrychluje se vrtění. Vlivem soutěží se rozšiřuje počet dobrých tanečníků verbuňku. Novým prvkem je příchod přespolních děvčat (společně s chlapci) na hodové zábavy. Při verbování na pochod a na písně s tečkovaným rytmem děvčata spolu tančí vrtěnou ve dvojicích nebo v kruhu. To vytváří podmínky pro dostatek krojovaných osob pod májí, byť v levnějších krojích, a to při postupném úbytku drahých slavnostních krojů u domácích tanečních párů.

Kroj – slavnostní oděv u domácích zůstává stejný jako v etapě IV, přespolní děvčata si však na hody do okolních obcí oblékají levnější variantu – kroj známý z obrazů Josefa Máneše z roku 1854 (obrázek Terezie Kobzíkovej a Jana Suchánka ze Staré Břeclavi) anebo dnes používaný sváteční dívčí kroj. Zvyšuje se ale také počet osob v civilním oděvu, které se účastní tance i zpěvu.

Zpěv – vedle tradičního lidového repertoáru jsou i nadále v oblibě autorské písně psané v duchu písní lidových. Nově je zavedeno předhodové zpívání, které se koná v sobotu večer před hody, a to za účasti pozvaných pěveckých skupin (folklorních mužských a ženských sborů).

Nářečí – situace je stejná jako v etapě IV, dochází i nadále i mizení dialektu.

Významným prvkem udržování projevů lidové kultury je recipocita účasti na hojně konaných lokálních festivalech (oplácení účasti přespolními návštěvníky, zejména na hodech). Důležitou úlohu měl a má lidový oděv. Dle fotodokumentace Vladimíra Židlického ve výpravné publikaci *Lidé, kroje, tradice* (Brno 2013) lze dnes na Podluží evidovat přibližně 2100 pravidelně či nepravidelně nošených krojů.

K pěti uvedeným vývojovým etapám, které jsou stanoveny na základě analýzy proměn několika prvků lidové kultury v primárním prostředí vývoje tradice (tedy předávání z pokolení na pokolení v rámci rodiny a lokálního společenství), musíme v souvislosti s výraznými změnami společnosti a kultury přidat ještě jednu „větev“ vývoje folklorních tradic, resp. významný impulz, který životnost folklorních tradic na Podluží ovlivnil. Jde o tzv. **folklorismus**, tedy využívání folklorních tradic mimo původní prostředí, a to zejména na jevišti. Folklorismus na Podluží se rozvíjí zvolna od meziválečného období (slovácký krúžek v Tvrdonicích vznikl v roce 1927, v Mikulčicích 1939), masově pak ve druhé polovině 20. století. Ve většině moravských národopisných regionů folklorismus nahradil zaniklé či rychle zanikající lidové tradice, konkrétně na Podluží pak přinesl vznik cimbálových muzik s velkým pedálovým cimbálem a také vznik folklorních souborů v době, kdy folklorní projevy ve všech obcích ještě „žily“ ve spojení se svými původními funkcemi (tzv. prvotní existence folkloru). Působení folklorních souborů (Břeclavan, Podlužan) a v menší míře i některých slováckých krúžků přineslo autorskou práci s folklorním materiálem, divácky často atraktivní, historicky však mnohdy nerespektující skutečný vývoj lidových tradic na Podluží. Zásadním problémem je podle mého názoru nedostatečná znalost hranic mezi folklorem a folklorismem.

Etnoložky Martina Pavlicová a Lucie Uhlíková ve svém diskusním terminologickém příspěvku *Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice* uvádějí: Co je tedy podstatné pro folklorismus? Především to, že čerpá z lidové tradice, inspiruje se jí, rekonstruuje ji či napodobuje. Folklorismus nemůže existovat bez vazby na tradiční lidovou kulturu, ale zároveň (nebo proto) nemůže být jejím protipólem. Stal se půdou pro vznik nových tradic, prodloužil životnost některých starších tradic (např. na Horňácku) či znovu oživil některé folklorní projevy (např. slovácký verbuňk). Folklorismus nelze rovněž vykládat bez dalších aspektů lidové kultury (tradice, nositel, kulturní paměť), ale také bez obecně uměleckého kontextu (scéna × jeviště, autorské vyjádření či licence, umělecké postupy formální i obsahové), a nakonec také bez vlivu dobových masmédií a komerce. Studovat jevy v kultuře člověka lze bez ohledu na folklorismus, vykládat některé ze zachycených projevů však musíme s ohledem na něj.“ (Pavlicová – Uhlíková 2008: 52)

Jak dokládají námi vytyčené vývojové etapy vybraných prvků tradiční kultury na Podluží, v tomto regionu nedošlo k přerušení jejich kontinuálního vývoje: folklorismus ovlivnil určité jejich aspekty (např.

rozvoj verbuňkových figur, rozvoj cimbálové muziky, proměny zpěvního repertoáru a jeho interpretace), vývoj kroje, lidového tance a jeho hudebního doprovodu zde však probíhal primárně v rámci rodin a lokálních společenství ještě ve druhé polovině 20. století. Podluží zároveň reprezentovala v oblasti folklorismu řada vynikajících zpěváků, kteří byli těsně spojeni s živou lidovou tradicí (Jožka Severin, Jožka Rampáček, Božena Šebetovská...), neméně důležitá byla činnost skladatelů písní vytvářených v duchu místní lidové tradice – Fanoš Mikulecký, vl. jménem František Hřebačka, Jan Kružík, Jožulka Uher, Rozka Horáková-Uhrová ad. Mnohé jejich písně i díky mediálně prezentovanému folklorismu (zejména v rozhlase a na zvukových nosičích) zlidověly.

Významným přínosem je činnost Břeclavanu, který folklorní materiál (zapisovaný od 19. století) upravuje pro jevištní provedení. Je tak inspirací a zdrojem pro vývoj některých sledovaných prvků v budoucím období.

Vývoj společnosti nelze zastavit – i na Podluží postupně dochází k proměně zájmu o folklorní kulturní dědictví a k jeho postupnému zanikání. Lze tomu ale cílevědomě předcházet a pomáhat udržení folklorních tradic do budoucna. Důležitou platformou je v tomto ohledu především činnost těch, kteří se k folklornímu dědictví aktivně hlásí: každoročně pořádané slavnosti Podluží v písni a tanci v Tvrdonicích, činnost folklorních souborů, slováckých krúžků a místních stárkových skupin, mužských a ženských pěveckých seskupení (sborů), a především uvědomělých rodin se vztahem k lidové tradici. To vše za porozumění a pomoci obcí podporovaných státní kulturní politikou.

Současný stav je možné v největší úplnosti spatřit na hromadných akcích, jako jsou hody a svatby s účastí přespolních z oblasti Podluží.

V roce 1997 byla na podkladě publikace J. Noháče *Slovácká svatba od Břeclavi* (1930) a vzpomínek pamětníků (kteří takovou svatbu ještě měli, anebo se jí zúčastnili) provedena rekonstrukce tradiční svatby z Podluží. Svatba byla dle připraveného scénáře provedena v původním venkovském prostředí bez přípravy taneční, hudební a pěvecké, účastníci byli oblečeni ve vlastních krojích. Ženich byl přespolní, což umožnilo pozvat na svatbu hosty z celého Podluží. O plynulost jednotlivých svatebních částí se vysokou měrou zasloužil družba Jožka Severin ml. z Tvrdonic, dobrý znalec folkloru na Podluží. Svatba byla natočena a videodokument byl zveřejněn pod názvem *Podlužácká svatba se sulicí a stromem*.

Mapa V. vývojové etapy je prakticky identická s mapou etapy IV. (viz str.13)



Přespolní děvčata tancují spolu v kruhu v jednodušších tzv. „přespolních krojích“ zatímco jejich mládenci „skáčú pod májú“.

Převzato z videa Hody v Hlohovci 2010

3. PROMĚNY LIDOVÉHO TANCE NA PODLUŽÍ

3.1 Individuální a skupinové skočné, poskokové a otočné mužské taneční projevy (s dominujícím verbuňkem)

Celá skupina těchto tanečních projevů se nazývá skočné tance. Na Podluží je můžeme rozdělit na *hošije*, které se vyznačují vyskakováním a doskakováním obounožmo napnutýma nohama s doskokem do podřepu, a na podskupinu, kde převládá poskakování z jedné nohy na druhou, ale také často z jedné nohy na obě a také z obou nohou na obě a jejich kombinacemi. Ve 20. století se uplatňují otočky, velké skoky, nákleky, podřepy apod. Tyto poskokové taneční prvky byly a jsou používány u pochodu, vrtěné, polky, trnavského verbuňku (tzv. Trnava) a také u tzv. husárského verbuňku, v neposlední řadě pro novouherské nápěvy s tečkovaným rytmem (známým široké veřejnosti také jako rytmus párového čardáše). Všem těmto tanečním projevům se až do druhé poloviny 20. století (včetně) říkalo téměř na celém Podluží *gřepčení* (pouze v Lanžhotě *křepčení*), v severní části Podluží také *cifrování*. Po převzetí tečkovaného rytmu ze Záhorí se pro taneční projev spojený s tečkovaným hudebním rytmem se někdy používal také název *čardášování* (např. v Lanžhotě). Po převzetí názvu *verbuňk* pro čistě mužský taneční projev spjatý s tečkovaným rytmem se pro všechny jmenované taneční projevy začal užívat název *verbování*.

Na principu poskoku je založena většina hlavně mužských tanců ve světě. Podluží netvoří výjimku. První písemný doklad k tomuto regionu podal Joseph Rohrer (1804), který popisuje pochodový doprovod důstojníka za neustálého *křepčení* mládenců. O několik let později pak J. A. Zeman (1811) zmiňuje dovedené trylkování – břínkání při poskokovém tančení „staropodlužáckého tance“ za doprovodu gajdošské muziky, která dělá pomlky při trylkování – *gřepčení*.

Z hlediska charakteru, způsobu a úrovně tanečního projevu můžeme vývoj těchto tanečních projevů rozdělit do dvou období.



Obr. 1. První období (ruky dále)


První období s názvy mužských tanečních projevů *gřepčení*, *cifrování*, *drobení* a pro rytmus tečkovaný také *čardášování*. Hlavními tanečními prvky jsou drobné ostré poskoky, vzpřímená postava, ruce svěšené nebo za zády a přidržování pokrývky hlavy (tzv. *guláče*). Tanec jednotlivce se odbývá na malém prostoru.

Druhé období charakterizují zvednuté ruce tanečníka a jeden společný název – *verbování* – pro všechny skočné mužské taneční projevy mimo *hošiji*. Název *verbování* je zřejmě odvozen od převzatého názvu *verbuňk* ze sousedního slovenského Záhorí, kde je takto nazývána první část chlapecké části párového tance čardáše. Hlavním znakem druhého období je změna v držení rukou: oproti *gřepčení*, *cifrování*, *drobení*, ale i *čardášování* má tanečník ruce zvednuté. To umožňuje způsobem prostorového balancování vývoj a uplatnění nových náročných tanečních prvků (jako skoků, otoček, přízemních figur) a postupné zpomalení první taneční pomalé části *verbuňku* (tzv. *válání*). Prvním historickým dokladem zvednutých rukou tanečníka je zřejmě ještě *gřepčící* chlapec z Kostic v roce 1925 v Brně, zachycený na němém filmu brněnského etnologa Františka Pospíšila. Zatímco chlapec má ruce zvednuté, ostatní tanečníci ještě *gřepčí* s rukama za zády. Filmový snímek je významný hned ze dvou důvodů: kromě toho, že pomáhá časově upřesnit konec námi vymezeného prvního období, vypovídá také o velmi malém tempovém rozdílu mezi tzv. pomalou a rychlou částí (tzv. *friška*) tance, který dnes označujeme jako *verbuňk*. Toto můžeme pozorovat i na filmových snímcích Lanžhotčanů z roku 1918 (němý film *O děvčicu* Karla Déгла) a 1921 (němý film *Slovácký rok v Kyjově*, Lloyd film Brno). Časové a věcné průběhy jsou vyznačeny na grafickém schématu.



Obr. 2. Druhé období (ruky hore)

Období	Etapa I.	Etapa II.	Etapa III.	Etapa IV.
	19. století		20. století	
	I. pol.	2. pol.	1. pol.	2. pol.
První období - grepčení, cifrování, drobčení, čardášování	-----			
Druhé období - verbování:			-----	-----
- při staropodlužáckém tanci	-----			
- při hošijích				-----
- při pochodu	-----			
- při vrtěné	staropodlužácké	-----		
	současné		-----	-----
- při polce		-----		
- husarský verbuňk			
- trnava (chumli, kolečko, dvojice, žabská)		-----		
Novouherské melodie s tečkovaným rytmem (čardášový rytmus, současný verbuňk)		-----		
Předzpěv a tanec v „chumlu“ nebo po kruhu, drobné rytmické poskoky, vzpřímená postava, ruce dole, bez úvratí. Tanec nemá název.		-----		
Předzpěv v chumlu a v půlkruhu verbovaný s úvratí. Ruce zvednuté, rozvinuté figury, skoky, otočky, pomalý válaný. Tanec má název verbuňk.			-----	-----
Verbování žen a děvčat včetně verbuňku				-----
Párové tancování děvčat, při verbování chlapců, vrtěné, trnavy, verbuňku				-----

Průkazné období —————
Přechodné období - - - - -
Neprůkazné období


Tabulkové schéma poskokových tanců na Podluží

Taneční folkloristka Zdenka Jelínková vyslovila názor, že tzv. *grepčení* – *cifrování* bylo na Podluží rozšířeno již počátkem 19. století a že patřilo zřejmě k nejrozšířenějšímu mužskému tanečně-pěveckému projevu (Jelínková 2001a: 452). Tento taneční projev byl zachycen také u slovanského obyvatelstva na dolnorakouském Moravském poli (v okolí Ranšpurku a Cáhnova), kde jej nazývali *krepčené*, podobně pak také na slovenském Záhorí (od Skalice, Brodského, Kútů až po Bratislavu-Vajnory) byl označován *krepčení* – *krepčené*. Je zřejmé, že na Podluží užívaný název *grepčení* má svůj původ na Záhorí: víme, že na začátku 19. století měly obce po obou stranách řeky Moravy blízké nářečí. Kdy termín *grepčení* ve všech obcích současného regionu Podluží zdomácněl (kromě obce Lanžhot, kde se začala používat počestěná varianta – *křepčení*), nelze upřesnit. Ze severního Podluží pronikal zase název *cifrování*. Do obcí v jižní části regionu nesoucích od počátku 19. století všech pět námi sledovaných znaků (např. Stará Břeclav, Lanžhot, Kostice, Tvrdonice, Týnec a Ladná/Lanštorf) ale nepronikl. Kdy začal pronikat název *cifrování* na severní Podluží a dále na jih (Hrušky, Moravská Nová Ves, Josefov) není známo. Z výpovědi pamětníků vyplývá, že v obcích severní části Podluží se na konci 19. století používal souběžně jak termín *grepčení*, tak *cifrování*: lepší tanečník *cifroval* a slabší jenom *grepčil*. Název *verbuňk* a z toho odvozený termín *verbování*, jenž nahradil *grepčení*, *cifrování*, *drobení* a *čardášování* se začal používat v obou částech Podluží shodně v období od 30. až 50. let 20. století, a to včetně charvátské části Podluží na Valticku.

Jak již bylo řečeno, v prvním období jsou základní postoj tanečníků, držení těla, držení rukou a drobné poskoky shodné pro všechny mužské poskokové taneční projevy užívané např. při polce, pochodu, párové vrtěné, Trnavě a tanci spojeném s novouherskými písněmi (s tečkovaným rytmem). V důsledku především vzpřímeného tanečního postoje s rukama svěřenými podél těla nemohlo docházet k výraznému rozvoji tanečních figur.

Tanec na tečkovaný rytmus se však stále více prosazuje již v prvním období: na rozdíl od ostatních tanců má totiž také předzpěv a pomalou část, i když s malým tempovým rozdílem od rychlé části tance. Příkladem může být filmová scéna žebříňáku s Lanžhotčany z roku 1918 ve snímku *O děvčicu*, kde rytmus gestikulace zpívajících a hra houslisty na voze spolu s *hošijovými* výskoky při *křepčení* tanečníka oblečeného v kožichu dokladují, že se jedná o tečkovaný rytmus. *Hošijové* vyskakování – pozůstatek části staropodlužáckého tance – bylo tehdy, a ještě dlouho poté, doménou Lanžhotčanů při *křepčení* na tečkovaný rytmus.

Stejně tak lze rozpoznat ve filmu *Slovácký rok v Kyjově* z roku 1921 *křepčící* Lanžhočany, přičemž první část je *křepčení* na pochod a druhá na tečkovaný rytmus, jak dokladují *hošijové* výskoky. Ty daly zřejmě podnět k tomu, že se Lanžhočanům přezdívalo *kordi*, podle žabích skokanů, kterých je na lanžhotských vodních tůních stále velké množství.

Nejdůležitějším dokladem je však již zmíněný filmový záběr F. Pospíšila z brněnských slavností v roce 1925, zachycující *gřepčícího* chlapce z Kostic se zvednutýma rukama, zatímco celá ostatní skupina *gřepčí* ještě obvyklým způsobem s rukama svise u těla. Taneční projev tohoto chlapce lze označit za historický mezník mezi prvním a druhým obdobím vývoje mužského poskokového tanečního projevu.

Jan Herben navštívil v roce 1882 hody v Hlohovci a jako první označil ve svém článku vydaném ve stejném roce ve Světozoru *vrtěnou* a *skákáni predka* jako samostatné tance. Mužské poskakování při pochodovém rytmu neoznačuje jako *gřepčení* – termín patrně neznal a použil výraz *cifrování*, který je svým obsahem obdobný a dobře vystihuje tyto taneční projevy (je otázkou, zda Herben prostě nepoužil termín, který znal z jiné lokality). Název pak po něm převzala řada autorů.

Z dnešního pohledu by bylo správnější, aby termín *verbování* byl používán pouze pro tanec *verbuňk* a pro ostatní taneční projevy by byly používány starší označení *gřepčení* a *cifrování*. Lidové označení mělo ale svůj vývoj a my jej musíme respektovat.

Jednotlivé skočné mužské taneční projevy

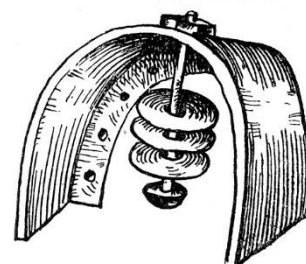
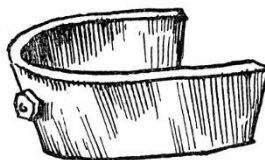
Staropodlužácký tanec

Název používáme pro tanec popsany J. A. Zemanem v roce 1811 v obsáhlém článku o Podlužácích na Moravě. Zemanův popis má velký význam, a to nejen pro Podluží. Zabývejme se především částí poskokovou. Ta je dána *trylkováním* (zvukovým efektem kovových částí v dutém kovovém podpatku) chlapce ve vzduchu, prováděným vždy v samostatné, pomlčkami oddělované části a mistrným vytvářením různých poskokových variací. Zatímco z části tance spojené s vyskakováním a s úderem o holínku se postupně vyvinul samostatný tanec *hošije*, poskoková část tance zůstává nadlouho organickou součástí novější párové *vrtěné*, která se postupně vyvinula ze staropodlužácké *vrtěné*. Podle Zdenky Jelínkové se tanec popsany J. A. Zemanem zachoval do poloviny 19. století.

V důležitém pojednání o Podlužácích v roce 1811 J. A. Zeman o tanci píše:

„Jakmile zpěv skončí, ustoupí mládenec zpátky do středu, pokyne své tanečnici, a zatímco tato se neustále točí dokola, tanečník několikrát vyskočí do výše, při každém skoku udeří pravou rukou do horní části čízem a železnou podkůvkou, k tomu účelu se nadmíru hodící, udělá ve vzduchu několik často mistrných trylků. Střídavé vyskakování a trylkování hudba vyjadřuje krátkými přestávkami. Pak si taneční pár padne do náruče, s předkloněným tělem začne hopsat dopředu a dozadu a skončí trojitou valčíkovou otáčkou. Nyní předstoupí druhý, učiní totéž, a tak to jde dál, dokud se všichni nevystřídají. V novější době našli Podlužáci zálibu i v hanáckých, zejména však v německých tancích, při nichž se občas objevují komické výstupy.“ (cit. dle Jeřábek 1997: 86)

Tento tanec tedy sestával ze čtyř částí: předzpěvu chlapce, samostatného tanečního projevu točící se dívky a chlapce vyskakující při gajdošské muzice s úderem pravou rukou o podpatek pro větší ozvučení kovových částí v dutém kovovém podpatku – sekavici; ve třetí části tance se dívka dále točí kolem své osy a chlapec střídavě vyskakuje za doprovodu muziky a *cifruje* (*trylkuje*) do ticha (muzika nehraje), aby bylo lépe slyšet cinkání kovových částí v dutém kovovém podpatku. Ve čtvrté části přichází na řadu párový tanec za doprovodu muziky. Postavení taneční dvojice můžeme vidět na obrázku sošky z Milotic. Celý tanec trval tak dlouho, dokud se všechny dvojice nevystřídaly. Údery o podpatek se dochovaly do současnosti, při dnešním *verbování* ale



bez akustického prvku trylkování. Z výše uvedeného plyne, že dominantní částí tance nebylo párové tančení, které by se podobalo pozdější vrtěné, byť podnět vzniku vrtěné odvozujeme právě od této části staropodlužáckého tance. Boty – čižmy s dutými kovovými podpatky vybavenými kovovými částicemi ke břinkání/trylkování – znázorňují nákresy bot pro stejný účel používaných na Hornácku (viz obrázek). Lze si představit, že i na Podluží byl použit stejný či obdobný princip. Žel žádný doklad se nedochoval.



Soška tanečního páru z okolí Lanžhota z 1. pol. 19. stol. z milovického zámku v tanečním držení

Tanec „do skoku“ a hošije („do předka“)

Samotné vyskakování tanečnicků, tak jak je výše popsáno Zemanem (1811), nedoznalo podstatné vývojové změny ani po osamostatnění se od staropodlužáckého tance. Kdy přesně k tomuto osamostatnění došlo, nevíme. Avšak jako samostatný taneční projev jej v roce 1882 popisuje spisovatel Jan Herben, který v tomto roce navštívil hody v Hlohovci: „Šohaj po šohaji totiž postaví se před hudbu, zanotí se po své vůli, hudba mu písničku zahraje a on si vysoko několikrát poskočí. Při tom si pravou rukou švihne pokaždé po holínce, anebo po opatku.“ (Herben 1882: 568)

Podobný popis otiskl ve stejném roce také sběratel František Bartoš ve své první písňové edici, a to na základě informace učitele Antonína Novotného ze Staré Břeclavi, který mu zaslal kromě řady písní z Podluží také informace o lidových tancích. Podle Novotného popisu „písňe do skoku nesou se přísně dvoučtvrtním taktem a mívají obyčejně jen po jedné nebo po dvou slohách. Večer při muzice skupí se šohaji k hudebníkům. První (stárek) postoupiv dopředu zanotí píseň do skoku, cimbál, housle a píšťaly píseň pochytnou, ostatní chasa přizvukujíc tleská mu dle taktu, a šohaj vyskakuje jako elastický míč až do stropu. Děvčata stojí kolem pozorujíce, kdo lépe skáče.“ (Novotný in Bartoš 1882: 48)

O tři roky později přináší Bartoš ve stati *Podluží a Podlužáci* detailnější popis tance „do skoku“: „Stárek přinese k muzice za kloboukem tak zvaný ‚předek‘, tj. bílé dřevko zdělí obyčejné tužky, ozdobené pentličkami [...] Pacholci [...] postaví se kolem. Stárek postoupí před muziku, zazpívá si píseň ‚do skoku‘, hudba ji hraje, pacholci tleskají taktem v ruce a stárek poskočí s rovnýma nohama jako mrštný míč, luskaje při tom krajačkami (podkúvkami) a pleskaje rukama o holínky. [...] Poskočiv si stárek dá ‚předek‘ druhému, volaje: ‚hoščije!‘, ten zase třetímu, až obejde všecky pacholky.“ (Bartoš 1885: 75).

Bartošem uvedené zvolání „hoščije“ nás přivádí k dnešnímu názvu tance *hošije*, se kterým jednoznačně etymologicky souvisí. Během vývoje tohoto tance od skákání v rámci staropodlužáckého tance přes Bartošem popsany tanec *do skoku* až po *hošije* bylo upuštěno od akustického projevu spojeného s cinkáním kovových částí umístěných v kovovém podpatku – nejsme ale schopni určit, kdy k tomu přesně došlo. Josef Klvaňa ve své stati o podlužáckém kroji v roce 1918 píše: „Původně mívaly čižmy ty zase ‚sekavice‘ (železné, vykuté opatky, jimiž se luskávalo při tanci a hlavně při ‚vyskakování‘ zdejších, před začátkem posvícenského tančení obvyklým. Místo čižem nosí se však už většinou obyčejné shrnovací boty, ke gatím i bezopatkové, hrubé boty ‚úkladové‘.“ (Klvaňa 1918: 159–160)

Grepčení, cifrování při staropodlužácké vrtěné, popsané Františkem Bartošem v jeho druhé písňové edici, jejíž součástí je také teoretické pojednání nazvané „Několik slov o lidových písních moravských“. Zde se v části věnované lidovým tancům mj. dočteme: „*Vrtěná začíná ‚cifrováním‘ (do skoku, skočná). Hudba hraje velmi zhusta a tanečník skáče sám s nevidanou pružností a mrštností, čím výše, tím s větší pochvalou. Když pocifruje, pleskne rukama, tanečnice přiskočí a vrtí se do kola; tanečník poskakuje za ní, pleskaje o holénky.*“ (Bartoš 1889: XLIII)

Oproti staropodlužáckému tanci jednoho páru při gajdošské muzice tančí všechny páry na jednu píseň při hlasitější muzice štrajchové nebo později při malé dechovce, a to s větším tanečním vířením.

Grepčení, cifrování – verbování při vrtěné

V roce 1897 sděluje učitel v Charvatské Nové Vsi Benjamin Kroboth ve svém příspěvku věnovaném moravským Charvátům, že při tanci podobajícímu se čardáši poskakuji 3–4 dvojice chlapců s dozadu založenými rukama, zatímco ostatní páry tančí vrtěnou, tj. rychle víří na místě (Kroboth 1897).

Vzácným dokumentem je filmový záznam z národopisných slavností v Kosticích v roce 1944, kde v průběhu vrtěné dva muži *verbují*. Při rytmu vrtěné se *verbovalo* ještě i po druhé světové válce. Příkladem jsou Tvrdonice a Hlohovec (viz část Záznamy pamětníků č. 2, 3). V obou případech jde také o *verbování* ve skupinách.

Grepčení, cifrování – verbování při pochodovém rytmu

Průvody, při nichž hudba hrála písně do pochodu, byly častou příležitostí k poskokovým tanečním projevům chlapců i mužů. Jan Herben popisuje v roce 1882 velmi výstižně *cifrování*, které měl možnost vidět při své návštěvě hodů v Hlohovci: „*Cifrování je tanec v nejširším slova smyslu. Tančí se totiž celým tělem. V taneční škole by ovšem nebylo lze se mu naučiti; neboť cifrování ponechává se obratnosti, zručnosti, eleganci, vynalézavosti a rozmaru každého tanečníka. Jakmile hudebníci zahrají pochod, chasa cifruje při něm. Poskakuje, hopkuje, pohazuje hlavou, točí se na podkovce, tleská do rukou, vrtí se, luská prsty, výská; nebo schytanou se dva tři náhle za ramena, jako když Srbové tančí kolo, dupkají spolu a jeden s druhým pohybuje se v nejrozmanitějších obratech, způsobech a nápadech – vše harmonicky však ladně a vkusně [...]. Chlapci, ještě než chodí do školy, umějí cifrovat.*“ (Herben 1882: 568)

Tento popis vystihuje všechny způsoby poskokových tanečních projevů spjaté s tzv. *grepčením-cifrováním* i s pozdějším *verbováním*. Zachovaly se i vzácné filmové dokumenty: křepčení na pochod v Lanžhotě z roku 1918, nebo zvláštní pozornost zasluhující záznam křepčení na pochod Lanžhotčanů v roce 1921 v Kyjově, které je jen těžko rozpoznatelné od následného křepčení na novouherský tečkový rytmus.

Grepčení, cifrování – verbování při polkovém rytmu

Počátek *grepčení* při polce můžeme spojit s nástupem dechových hudeb na moravském venkově od poloviny 19. století. Kdy přesně k propojení tohoto tanečního projevu s polkou došlo, nejsme schopni určit, avšak víme, že počátkem 20. století *grepčením* (*verbováním*) začíná až na výjimky každá polka, zpravidla ovšem verbuje jen část chlapců nebo *mužáků* (ženatých mužů). Porovnání filmových záběrů z Lanžhota z roku 1918 s videodokumenty ze současnosti dokladuje viditelnou proměnu tohoto tanečního projevu.

Trnava

Tzv. Trnavský verbuňk je na Podluží stále oblíbeným tancem. Vedle individuálního tanečního projevu volně ve skupině byla dle sdělení pamětníků (viz část Záznamy pamětníků, č. 10) i bývalých aktivních tanečníků tančena první pomalá část ve dvojicích proti sobě a druhá rychlejší část dokolečka v kruhu. Třetí část, tzv. *frišká*, se tančila individuálně v celé skupině. Má se za to, že Trnava se tancuje od konce 19. století (srov. Jelínková 1962: 23).

Jak vidět, je na Podluží dosud živé a široké spektrum mužských tanečních projevů. Vedle poznání jejich vzájemných souvislostí je stejně potřebné zdokumentovat jejich užití v běžném životě, a to jak pro potřeby současnosti, tak i pro budoucnost. Hlavní příležitostí pro *grepčení-cifrování* a *verbování* byly a jsou hody. Při hodové zábavě existuje vžitý postup uplatnění jednotlivých poskokových tanců, lišící se mezi obcemi drobnými odchylkami. Rozdílů jsou mezi hodovou nedělí, již vedle domácí chasy udávají ráz přespolní chlapci, a hodovým pondělkem, kde se vedle domácí chasy výrazně projevují ženatí *mužáci*. Pro oba dny je ale společný příchod svobodně chasy pod máju s krátkým zaverbováním na pochod a zahajující verbuňk. Někde jsou po pochodu vloženy *hošije*. Pravidlem je úvodní krátké verbování části chlapců při začátku každé

polky, zatímco počáteční verbování při *vrtěné* již téměř vymizelo. Vítání přespolních v neděli a *mužáku* v pondělí se děje pochodem, na který oni krátce zaverbují, pak zazpívají a předvedou svůj verbuňk. Je zvykem, že odpolední hodová zábava končí *hošijemi*, verbuňkem a na úplný konec často *Trnavou*. Někde se ještě dodržuje společný odchod svobodných za pochodu.

Snazšímu pochopení popisované problematiky *gřepčení*, *cifrování* a *verbování* na Podluží pomůže videokazeta „Verbunk na Podluží“ (Ústav lidové kultury 2001).

Gřepčení, cifrování, čardášování – verbování s předzpěvem na novouherskou píseň s tečkovaným rytmem

Mezi veřejností převládá představa, že dnešní tanec verbuňk se Podlužáci v minulých dobách naučili u příležitosti verbování na vojnu. Na Moravě skončilo verbování na vojnu v roce 1781, v Uhrách až v roce 1848. Námi sledovaný tečkovaný rytmus se v Uhrách šíří až ve druhé polovině 19. století – jde o tzv. novouherské písňové nápěvy s tečkovaným rytmem. Na Podluží jej ve druhé polovině 19. století přinesli nejspíše romští muzikanti (Kresánek 1951: 250–251), hlavní nositelé novouherských melodií. V úvahu přichází také další typy vzájemného kulturního kontaktu: pobyt uherských vojenských jednotek v podlužáckých obcích, sezónní zemědělské práce, návštěvy poutí ad.). Podlužáci na tečkovaný novouherský rytmus aplikovali poskokové taneční prvky, které používali ve spojení s již zmíněnými tanci rozšířenými v domácí tradici. Takovéto schéma může platit i pro jiné oblasti Slovácka. Pro hudební podobnost s čardášem je verbuňk také někdy nazýván mužským čardášem (Jelínková 2001b: 17). Od toho také odvozeniny *čardášník*, *čardášovat*.

Verbování na vojnu (německy *Werbung*, maďarsky *Verbunkos*) se stalo předmětem studií řady zejména *maďarských* badatelů. Nás však zajímají především práce a poznatky autorů slovenských, kteří mohou podat bližší podklady a informace o čardáši na Slovensku, zejména o jeho užití na kontaktních územích s Podlužím a ostatními subregiony Slovácka. Souhrnné informace poskytuje studie „Čardáš – ľudový tanec v historickom kontexte“ Barbory Skrakové (2006). Ze studie jsou pro náš účel ocitovány části, které mají obsahově blízko k verbuňku na Podluží. Z téhož důvodu a pro důvěryhodnost jsou citovány také části textů z prací muzikologa Jozefa Kresánka, etnochoreologů Klimenta Ondrejky a Cyrila Zálešáka, v neposlední řadě pak sběratele Karla Plicky:

Jozef Kresánek (citace z publikace Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného, 1951)

„Rytmika novouhorskej piesne zapôsobila na našu [slovenskou, pozn. FK] ľudovú rytmiku pomerne neskoro, až v druhej polovici XIX. stor.; korene novouhorskej hudby sú však nepomerne staršie. Ukáže sa v ďalších skúmaniach, že bez zveličovania ich môžeme umiestniť do čias miznutia ruských skomoročov, ktoré sa kryjú s obdobím miznutia našich igricov a zároveň s obdobím preberania muzikantskej funkcie Cigánmi. Toto sa odohrávalo približne v XVII. stor. Tento náhľad budeme môcť obhajovať najsilnejšie práve argumentmi, získanými zo štruktúry novouhorskej hudby, v porovnaní s ostatnou našou [slovenskou] i maďarskou ľudovou hudbou.

Spojitosť s cigánskou hudbou je pozorovateľná na každom kroku, a to až veľmi nápadne. Musíme preto venovať tomuto momentu viac pozornosti. Vymiznutie igricov neprišlo naraz, len pomaly odpadávali, ba podnes nájdeme u nás na mnohých miestach ešte pravých ľudových muzikantoch, gajdošov, ktorí nie sú Cigáni. Týchto volky-nevolky musíme pokladať za zvyšok čohosi, čo muselo mať voľakedy veľký kurz a čo muselo mať vyhranenú svojráznosť. Melódie, ktoré títo poslední potomkovia reprodukujú, tomu nasvedčujú. Konečne i valaská pieseň a jej svojráz je tiež reminiscenciou, ale zase na iný typ ľudových muzikantov. Práve tak, ako pomaly a od miestnych pomerov závisel ústup ľudových muzikantov z domácej krvi – igricov, tak pomaly a ešte možno viac od miestnych pomerov závisel nástup Cigánov. Ako a prečo vytlačali Cigáni igricov, to nemožno dnes bezpečne vedieť.“ (s. 250)

„Celý prechod k piesni novej a ešte viac novouhorskej je podmienený postupným miznutím igricov a nastoľovaním Cigánov. Novouhorská pieseň z konca XIX. stor. a začiatku XX. stor. zaplavovala našu, ako by sa bola obrátila história z XVI. stor. (ako sme pozorovali podľa piesní z Csikyho práce) o celých osemdesiat stupňov. Ale my by sme už rozhodne neboli vedeli zniesť nápor cez toľké storočia ako kedysi Maďari, čiste preto, že sme boli oveľa vyššie. Stačilo niekoľko desaťročí a odohral sa u nás prevrat, aký sa neodohral u Maďarov cez storočia. Rozširovanie novouhorskej piesne sa dialo veľmi rýchle. Dnes je náš ľudový človek schopný prijímať všetky výdobytky módnjej hudby tanečnej.

Prechod od piesne novej k novouhorskej je v znamení stále väčšieho a väčšieho uplatňovania sa Cigánov. Cigán nie je skladateľsky takou silnou osobnosťou, a tak sa stalo, že sa dostali na povrch do úzadia zatlačené maďarské prvky. Najmä v rytmike možno preto pozorovať v novouhorskej piesni neodškriepiteľné prvky maďarské (závery s bodkovaným rytmom).“ (s. 274)

Stanislav Dúžek (citace z kapitoly Tanečná tradícia v publikaci Vajnory. Vlastivedná monografia, 1978):

„Krúživé tance (čardáš, verbunk, tanec bez pomenovania, friská)“

„Krúživé tance reprezentuje vo Vajnoroch v prvej polovici tohto storočia tanec s názvom čardáš. Je to párový tanec realizovaný v častiach v dvoch tempách: pomalom kročnom a rýchlejšom skočnom. Časť, ktorá je v pomalšom, kročnom tempe, sa tu koncom minulého a začiatkom tohto storočia nazýva verbunk, neskoršie sa však toto pomenovanie prestáva užívať. Pre čardáš a verbunk je tu i charakteristická tzv. novouhorská hudba a nové piesne. Krúživé tance vo Vajnoroch začínali spravidla [...] rozkázáňím – predspevom tanečníka pred hudbou. S rukou vo vysoku spieval tancujúci sám, alebo so sprievodom hudby. Potom krátko tancoval, krepčiu – tanečne improvizoval, rukami občas tleskol na holénku–sáru čižmy, alebo hneď po speve si privolal tanečnicu a tancovali čelom oproti sebe, pričom sa držali v pase. Medzitým sa pridávali do tanca i ďalšie páry a v priebehu tanca aj niektorý z nich si rozkazovali piesne.“ (Dúžek 1978: 302, 308)

Cyril Zálešák (citace z publikace Prehľad slovenských ľudových tancov, 1976)

„Čardáše

Čardáše sa tancujú na celom území západného Slovenska. Niekde [...] takmer splyvajú s rýchlejšími sedliackymi tancami, takže jeden a ten istý tanec sa tancuje aj na sedliacke piesne, aj na novouhorské čardášové piesne (na Myjave, v okolí Trenčína a v iných krajoch, najmä v kopcovitejšej severnej časti západného Slovenska). Na Záhorí, Trnavsku a Nitriansku už prevládajú v čardáši viac (alebo úplne) vplyvy novouhorskeho (maďarského) čardáša.

Verbunky

V Myjavskej pahorkatine a na Záhorí nazývajú pomalú časť čardáša verbunk. Verbunk sa tu niekde chápe ako samostatný tanec, inde ako začiatok čardáša. V okolí Trenčína a Prievidze nazývajú pomalú časť čardáša ‚lašung‘.

Verbunk ako samostatný tanec sa vlastne na západnom Slovensku nevyskytuje (lepšie povedané – doteraz sme sa s ním nestretli), iba ak by sme mohli tak nazvať mužské cifrovanie (niekde nazvané tiež verbovaním) na verbunkové melódie (v Búroch, na Myjavsku a inde). (s. 155)

Osobní názor vyslovil Cyril Zálešák v rozhovore s autorem tohoto textu při společném pobytu na folklorním festivalu ve Strážnici v roce 2000. Podle jeho znalostí a zkušeností si chodili uherští/slovenští Romové přivydělávat hraním do sousedních obcí na Slovácku. Tam, jako všude ve druhé polovině 19. století hráli svůj, tehdy již na Slovensku oblíbený, čardáš. Na tento rytmus se přidali místní chlapi poskakovat svými prvky, které dosud používali ve spojení s tancem *vrtěná* či s pochodem a polkou. Tyto taneční prvky pak rozvíjeli s domácími muzikanty, kteří se také postupně rytmus naučili. Takto vyslovená teze je výchozí hypotézou k otázce převzetí tečkovaného rytmu na Podluží a pro ostatní části Slovácka, které jsou na hranici se Slovenskem.

Barbora Skráková (citace ze studie „Čardáš – ľudový tanec v historickom kontexte“, 2006)

„Napriek tomu, že čardáš tvorí len malú časť nášho [slovenského – pozn. FK] (a nielen nášho) tanečného bohatstva, v histórii tanečnej kultúry mu patrí významné miesto. Súvislosti jeho vzniku, vývinu a foriem nie sú však ani zďaleka jednoznačné a uzavreté.“ (s. 47)

„Štúdium čardáša ako špecifického hudobno-tanečného produktu Karpatskej kotliny (ktorý spolu s verbunkom radíme už do tzv. novej vrstvy tancov) sa nezaobíde bez dôkladného poznania predchádzajúcej vývojovej tanečnej vrstvy (vrstvy starých tancov). Ta sa vytvárala a prekvitala predovšetkým v období pred 18. storočím a jej korene siahajú pravdepodobne do stredoveku. Stopy nájdeme v tanečnej tradícii Slovákov,

Maďarov, sedmohradských Rumunov, karpatských Ukrajincov, Rómov, aj u južných Slovanov v Panónii. Tieto regionálne výrazne diferencované typy najstaršej tanečnej vrstvy sa najdlhšie uchovali v čo najviac uzavretých a izolovaných oblastiach, a naopak v oblastiach prístupnejším novšej móde sa s ňou postupne premiešali, prípadne celkom vymizli. [...]

V tomto storočí postupuje vývoj na veľkom priestranstve paralelne. Výsledkom tohto vývinu v období 19. storočia, v prostredí obývanom prevažne Slovákmi a Maďarmi, bol zrod tzv. národnej tanečnej kultúry, ktorá dodnes čerpá z tradícií ľudového tanca. S týmto vývojom je spätý vznik a rozšírenie dvoch druhov tanca – verbunku a čardáša. Všeobecné rozšírenie týchto tancov, ktoré postupne zatlačili do úzadia tradíciu predchádzajúcich tanečných typov, možno dať do súvislosti s rozšírením a významom nového hudobného štýlu.“

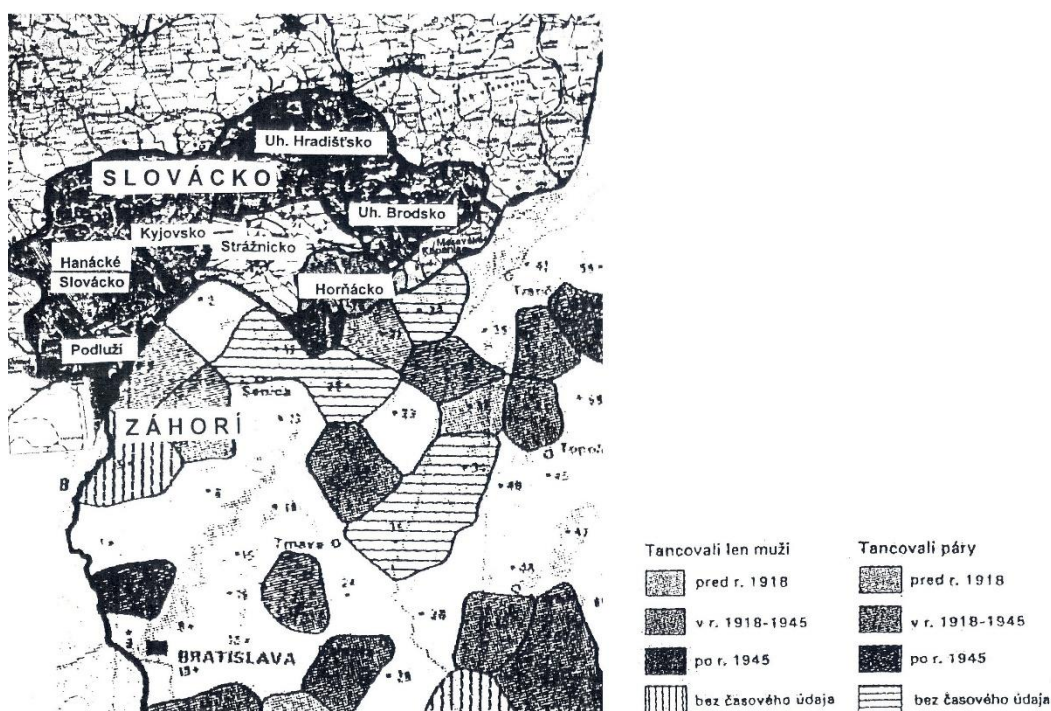
Možno teda konštatovať, že obdobie národného romantizmu (obrodenia), ktoré v strednej Európe trvalo od 18. storočia do konca 60. rokov 19. storočia, prinieslo so sebou veľké premeny a odrazilo sa aj vo sfére tanca.“ (s. 48–49)

„Nové piesne novouhorského štýlu

Hudobná stránka čardášov sa viaže s novými piesňami tzv. novouhorského štýlu. Ich úloha pri vzniku a šírení je nepopierateľná. Rozdiely v konkrétnom interpretačnom, lokálne či regionálne príznačnom prevedení, sa podpísali aj na rozdielnosti výslednej tanečnej stránky. [...]

Novouhorská piesňová tvorba sa vyvíjala od sklonku 18. storočia. Vznikala v budapeštianskej meštianskej spoločnosti vo funkcii zábavnej a tanečnej piesne. Postupne prenikala na územie celého historického Uhorska. Jej prameňmi boli umelé západoeurópske nápevy, ako aj ľudové piesne jednotlivých národov Uhorska.“ (s. 50)

„Začiatkom 40-tych rokov 19. storočia vo vyšších spoločenských kruhoch pojilo sa tak tancovanie maďarského tanca s odvážnym prihlásením sa k národným tradíciám a ideálu nezávislosti. V tom čase, v súvislosti s módnymi požiadavkami, ukazuje sa čoraz naliehavejšia nevyhnutnosť riešenia otázky absencie národného (maďarského) dvorského tanca. Pokiaľ tanečníci József Farkas, Lajos Scöllösy Szabó, skladateľ Márk Rózsavölgy a iní pracujú na vytvorení maďarského dvorského tanca (na základe cudzích modelov a maďarských tanečných motívov), na plesoch aristokracie a pri podobných príležitostiach stredných vrstiev sa v 40-tych rokoch 19. storočia s rastúcou obľúbenosťou a stále častejšie objavujú ľudové krúživé tance. Prvý maďarský magazín Regélo z roku 1844 opisuje tanec, ktorý dobýja plesové sály, ako tanec: ‚ktorý môžeme vidieť po nedeliach tancovať vidiecke dievčatá aj v poslednej dedinskej krčme (čárde).‘ Tanec ešte nemal všeobecne prijatý názov, no i ďalšia správa z toho istého roku týkajúca sa plesu v Bratislave poukazuje na čardu ako miesto, kde sa podobný tanec nazvaný ‚čardáš alebo iný ľudový tanec‘ často tancuje (Sárosi 1986: 162).“ (s. 65)



Mapa výskytu mužského tanca verbunku na Slovensku Zdroj: Etnografický atlas Slovenska 1990: 95

Shrnutí k mužským poskokovým tancům

Grepčení (verbování) s předzpěvem (píseň s tečkovaným novouherským rytmem) prodělalo ze všech sledovaných variant poskokových tanečních projevů na Podluží nejrozsáhlejší vývoj. Až do druhé světové války byla základní forma předzpěvu ve skupině tanečníků před muzikou. Jejich volné ruce umožňovaly gestikulaci jako projev radosti a netrpělivého napětí. Jenom v případě, že *verbování* následovalo ihned po *hošijích*, kdy muži stojí v kruhu držíce se vzájemně kolem ramen, se předzpěv odbýval taktéž v kruhu.

V současnosti se předzpěv děje v půlkruhovém postavení s rukama volnými, což umožňuje gestikulaci a pohyb těla při zpěvu, anebo s rukama kolem ramen souseda, což gestikulaci omezuje.

Pomalá taneční část (tzv. *válaná*) prodělala značný vývoj. Podle již zmíněných filmových dokumentů z let 1918, 1921 a 1925 usuzujeme, že v počátcích tanec pomalou část vůbec neměl. Obdobně jako u pomalé části můžeme sledovat i vývoj rychlé části (tzv. *frišká*). Tato se tančila a dosud tančí hlavně ve skupině, avšak zcela individuálně.

Výše uvedené citace z prací slovenských badatelů doplňujeme záznamy písní s tečkovaným rytmem, které dokladují, že se tento rytmus na Podluží dostal přes slovenské Záhorí v průběhu druhé poloviny 19. století a plně se ujal. Kulturní spojitost se Záhorím dokazuje i Karel Plicka svými písněmi „Do krepčená“ ve Slovenském spevníku z roku 1961.

270. NA LEVÁRSKÝCH (L)ÚKACH

„Do krepčená“ (tanec chlapcov pred muzikou)

Sväté Jány (Záhorie)
Z vlast. zápisov

Allegro giocoso (♩ = 132 - 160)
ben marcato



Na le-vár-ských(l)úkach, ej, na le-vár-ských(l)úkach
na-šeu sem sí du-kát, na-šeu sem sí du - kát,

do mi ho premjení,
miuéj doma neni?

Zájdem pro Cigána, dám ho do cimbáua,	bude mi zaň cimbat do biuého rána.
--	---------------------------------------

Pozn.: Tanec „Do krepčená“ je na slovenském Záhorí součástí párového čardáše. Tančí jej ale pouze samotný tanečník na úvod celého tance.

V textové části sbírky K. Plicka uvádí:

„A teraz niečo o piesňach tanečných. Čo sa týka čardášov, ktoré v rôznych oblastiach Slovenska majú rôzne mená, upozorňujem, že mnohé z nich majú dvojaké tempo, voľnejšie i rýchlejšie. To prvé je staršie. Tak rozvážne, obradne, s plným dôrazom na každej note sa kedysi tancovalo na našich dedinách. I táto skúsenosť nám hovorí, že spev a tanec skutočne temperamentný nemá nič spoločné s udychčanou unáhlenosťou tempa, ktorá len predstiera výbušnosť; pri vystúpeniach súborov sa s tým často stretávame. Ale opravdivý temperament, to je niečo celkom iného. Treba raz na vlastné oči vidieť taký spev a tanec pred muzikantmi. Strhujúca sila je tu tlmená obradovosťou až zákonitou, čo vyplýva z povahy tradícií, ktoré ani tu nezľavujú zo svojej prísnosti. A tu sa vytvára dynamická atmosféra, vzniká ono úžasné napätie, ktoré môžeme prirovnať k sopke utajujúcej nahromadenú silu a hroziacej každú chvíľu vybuchnúť. Preto nikdy nevidíte a ani nemôžete vidieť na tvárach tanečníkov stereotypné úsmievy alebo známky akéhokoľvek vyrušenia sa z nesmiernej

vážnosti; i v najohnivejšom tanci sú svojim spôsobom vážni, vznešení a dôstojní, čo vonkoncom znamená, že by sa vo svojom temperamente akokoľvek obmedzovali. Je to temperament, ktorý sa nikdy nestavia na obdiv. A teraz si spomeňme, čo často vidáme u súborov verejne vystupujúcich, kde z titulu tzv. „živého, temperamentného podania“ rozdávajú sa lacné úsmevy, zveličujú gestá, mimika a zalieča sa publiku. Ako ďaleko má k pravdivosti tento prejav, ktorý sa vydáva za ľudový! Kde zostala jeho pôvodná pravda a sila?

Snažil som sa čaro tohto dynamického podania zachytiť i v zápise. Hoci si uvedomujem, že bez optickej predstavy živého tanca zostáva i najlepší notový záznam tanečnej piesne do určitej miery len torzom, predsa i taký záznam môže vnímanému čitateľovi veľmi mnoho povedať. Ako príklad spomeniem pieseň „Na levárskych lúkách“.“ (s. 32–33)

Významnými doklady o využití tečkovaného rytmu na Podluží ve druhé polovině 19. století jsou záznamy písní z té doby. Nalezneme je např. v těchto tištěných edicích:

Bartoš, František (ed.) 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská (č. 575).

Bartoš, František – Janáček, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Josefa pro vědy, slovesnost a umění (č. 1149, 1164, 1227).

Lidové písně z Podluží. Písně Jana Turečka z Tvrdonic v zápisech Františky Kyselkové. 1975. Břeclav: Okresní kulturní středisko (č. 27, 55, 66, 133, 134).

Ne vždy mají tyto písně charakteristické znaky novouherských písní, mnohdy jde pouze o využití tečkovaného rytmu na nápěvy starší písňové vrstvy, které známe i z odlišného podání – táhlého či ve spojení s párovými točivými tanci, polkou apod. Avšak právě jejich rytmizace dovolila jejich spojení s tanečním projevem, který dnes označujeme jako slovácký verbuňk.

3.2 Párový tanec vrtěná

Vývojové fáze vrtěné

		Etapa I.	Etapa II.	Etapa III.	Etapa IV.
		19. století		20. století	
		I. pol.	2. pol.	1. pol.	2. pol.
1)	<p>Staropodlužácký párový tanec: představuje pouze východiskovým základem pro pozdější <i>vrtěnou</i> obdobně jako tance <i>do skoku</i>, <i>hošíje</i>, <i>gřepčení-cifrování-verbuňk</i>. Vývojová etapa I, II.</p> <p>J. A. Zeman k tomu píše v roce 1811: „<i>Jakmile zpěv skončí, ustoupí mládenec zpátky do středu, pokyne své tanečnici, a zatímco tato se neustále točí dokola, tanečník několikrát vyskočí do výše, při každém skoku udeří pravou rukou do horní části čížem a železnou podkůvkou, k tomu účelu se nadmíru hodící, udělá ve vzduchu několik často mistrných trylků. Střídaté vyskakování a trylkování hudba vyjadřuje krátkými přestávkami. Pak si taneční pár padne do náruče, s předkloněným tělem začne hopsat dopředu a dozadu a skončí trojitou valčíkovou otáčkou.</i>“</p>				
2)	<p>Staropodlužácká vrtěná dle popisu F. Bartoše podle informací od A. Novotného, učitele z Tvrdonic a Staré Břeclavi. Jde o stejný tanec, který známe z bodu 1); z párového tančení při gajdošské muziky došlo ke změně na hromadné tančení při štrajchu a dechovce. Vývojová etapa II.</p> <p>Bartoš píše: „<i>Vrtěná začíná cifrováním (do skoku, skočná). Hudba hraje velmi zhusta, a tanečník skáče sám s nevyrovnanou pružností a mrštností, čím výše, s tím větší pochvalou. Když cifruje, pleskne rukama, tanečnice přiskočí a vrtí se do kola, tanečník poskakuje za ní, pleskaje o holénky.</i>“</p>				
3)	<p>Vrtěná dle popisu B. Krobotha (bez komihání rukou tanečníka a tanečnice – tzv. hačky-pačky). Vývojová etapa II.</p> <p>B. Kroboth k tomu píše v roce 1897: „<i>V párech tančí společně vždy tři kousky, na závěr tanečnici dají pac.</i>“ Kroboth upozorňuje zvláště na tanec ne nepodobný čardáši, při kterém 3–4 dvojice chlapců poskakují s rukama dozadu založenými, zatímco ostatní páry tančí vrtěnou, tj. rychle víří na místě.</p>				
4)	<p>Vrtěná s hačky-pačky. Lanžhotčané na filmu v Kyjově v roce 1921.</p> <p>a) Hačky-pačky uvolněnými rukama, otáčení na obě strany, změna směru otáčení v jednom taktu. Vývojová etapa III, IV.</p> <p>b) ???</p> <p>c) ???</p>				
5)	<p>Vrtěná kostická, na filmu z národopisných slavností v Kosticích v roce 1944. Hačky-pačky volně, vrtění u některých párů obíháním kolem osy otáčení, která je jakoby vedena mezi tanečníkem a tanečnicí. Vývojová etapa III.</p> <p>K <i>vrtěné</i> patří zvednutí ruky chlapce se zavýsknutím v průběhu <i>vrtění</i> a pac a konec. Vývojová etapa II, III, IV.</p> <p>Zhruba do konce III. vývojové etapy se netančilo tzv. <i>úvratí</i> (jakýsi taneční přídavek, závěrečná část tance následující po zvolání „Úvratí“, při které se již nezpívá, ale ještě se tančí v rozsahu jedné strofy poslední zpívané písně).</p> <p>U všech variant <i>vrtěné</i> se začíná pravou – vnitřní nohou. Při změně směru otáčení vnitřní (levou) nohou.</p>				
6)	<p>Další postupné proměny jednotlivých tanečních figur ve IV. vývojové etapě:</p> <p>a) Hačky-pačky uvolněnými rukama, změna směru zastavením a vložením hačky-pačky. V dalším vývoji se část figury hačky-pačky postupně posunuje do úrovně brady.</p> <p>b) Při otáčení je držení rukou jako v převzatých společenských tancích (valčík, polka).</p> <p>c) Točení páru bez pohupu vnitřní nohy („na hladko“).</p> <p>d) Po hačky-pačky započne otáčení, při němž jde tanečník i tanečnice čelně, změna otáčení pak započne zastavením, následuje otáčení, při němž se oba tanečníci pohybují dozadu (bez přihupování, nebo s přihupováním, vnitřních nohou).</p> <p>e) V některých obcích se po předzpěvu chlapci oddělí do skupiny před muzikou, zpívají a cifrují, verbují. Dívčata tančí vrtěnou v párech mezi sebou.</p>				
Předzpěvy					
a) Zpívají jen tanečníci v neuspořádané skupině, v místech ukončení hromadného tance. Bez úvratí. Vývojová etapa II, III, IV.					
b) Zpívají tanečníci i tanečnice zaklesnutí do jednoho nebo více půlkruhů. Úvratí. Vývojová etapa IV.					

4. VYBRANÉ MOMENTY VÝVOJE LIDOVÉ KULTURY NA PODLUŽÍ

Nejucelenější písemnou informací o Podluží na počátku 19. století poskytuje pojednání lichtenštejnského úředníka J. A. Zemana z roku 1811. Ten ve svém díle zahrnul do oblasti obce Lanžhot, Kostice, Tvrdonice, Hrušky, Moravskou Novou Ves, Starou Břeclav, Lanštorf (Ladná), které byly součástí panství Lichtenštejnů na Moravě. Ve své práci mimo jiné popsal kroj, hudbu, zpěv a nářečí tehdejších Podlužáků. Protože se pohyboval po lichtenštejnském panství, znal i život a kulturu Charvátů za Mikulovem, Charvátů na Valticku v obcích Hlohovec, Charvatské Nové Vsi a Poštorné, které byly tehdy součástí území Rakouska, stejně tak jako slovanské obce Pernital (Bernhardsthal), Ranšpurk (Rabensburg), Cahnov (Hohenau), Přílepy (Waltersdorf) a Lingaštorf (Ringelsdorf). Obyvatelé všech těchto obcí spojovaly společné kulturní znaky až na řeč. J. A. Zeman nekriticky označil Podlužáky za potomky Charvátů s tím, že svoji řeč převzali od sousedního moravského obyvatelstva. Jeho tvrzení bylo zřejmě ovlivněno faktem, že místní německé obyvatelstvo, které bylo v častém styku jak s Charvátů, tak s Podlužáky, nazývalo všechny stejným termínem Kroboten (Kroboti – odvozeno od Kroaten).

Název Króbot – Krobótka se cca do přelomu 20. a 21. století hlavně na jižním Podluží užíval pro člověka oblečeného v kroji. A. V. Šembera (1845) ve svých pojednáních o Slovanech v Dolních Rakousích a charvátských obcích na Moravě dokumentuje, až na výjimky, společné kulturní znaky moravských Charvátů s Podlužáky. Popisy J. A. Zemana (1811) a A. V. Šembery (1845) dokumentují chorvatštinu v mluvené v řeči i v písních v charvátských obcích na Moravě a v Dolním Rakousku, hudba a tanec byly téměř stejné.

V oblasti jazykové proběhl na Podluží v 19. století odklon od nářečí společného se záhoráckým v jižní části Podluží a značný tlak vídeňských úřadů na poněmčení Slovanů v Rakousku, kterému nepodlehly charvátské obce na dnešním Valticku (Poštorná, Charvátská Nová Ves, Hlohovec), ale naopak převzali slovácké nářečí.

Charakter nářečí na Podluží podrobněji dokumentuje J. A. Zeman (1811)

„Jazyk našich Podlužáků se odlišuje od slovanských nářečí, s nimiž se na Moravě setkáváme. Aby bylo možno vysledovat všechny jeho zvláštnosti, musel by se někdo zdržovat na Podluží delší dobu, což u autora tohoto pojednání nebylo. [...]

Obyvatelé těch obcí Podluží, které leží na řece Moravě, a kteří jsou tedy v neustálém styku se Slováky na druhé straně, si téměř osvojili jazyk těchto Slovanů. Písmeno r se nikdy u nich nevyslovuje syčivě, jak se to děje v češtině, nýbrž si zachovává všude onen zvuk, jaký má v němčině. Mezi Podlužáky je možno slyšet mnoho výrazů, které na ostatní Moravě vůbec nejsou běžné, jako např. já lubim – miluji, já boskam – líbám, já hovorum – mluvím, mám hodorku – mám horečku. Tato slova jsou očividně přejata od uherských Slovanů. Také mnohoznačné slovo ondit zde hraje stejně jako za řekou Moravou velkou roli a může z různého pohledu znamenat všechno, co člověk chce. Tak např. znamená já ondim – já pracuji, on ondi – on říká, já jsou to dobře zondil – já jsem to dobře vyřídil, on to zondil – on to pokazil, já jsem ju zondil – já jsem ji zkazil atd.

Naproti tomu tam, kde Podlužáci sousedí s moravskými Slovanů, je to všechno zcela jinak. Tam má všechno moravský akcent a moravské obraty.“ (Citováno dle Jeřábek 1997: 91–92)

Jedním z nejvýraznějších kulturních vlivů v oblasti lidového hudebně-tanečního projevu bylo převzetí tečkovaného rytmu z novouherské písňové vrstvy. Její vývoj byl podle B. Bartóka v Uhrách dokončen ve druhé polovině 19. století a pro svoji působivost se rychle rozšířila po většině uherského území (Bartók 1965: 131–139). Přes Záhorí se pak dostala také na blízké Podluží. Zprostředkovatelem tečkovaného rytmu byly pravděpodobně romské kapely, nelze však vyloučit také další vlivy, neboť kulturní kontakt Podluží a Záhorí byl velmi úzký.

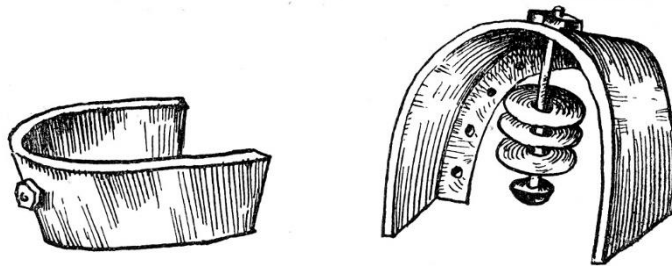
Za zvláštní pozornost stojí tzv. staropodlužácký tanec sestávající z předzpěvu chlapce, výskoků obounož s úderem ruky o holénku, poskakování (*grepčení*) bez doprovodu hudby pro zesílení zvukového efektu tzv. trylkování – zvuku, který vydávala železka umístěná na kovovém trnu v kovovém podpatku. Vyskakování a *grepčení* se několikrát opakuje, po něm pak následuje párový tanec. Držení tanečního páru je patrné z fotografií sošky tanečního páru z okolí Lanžhota z první poloviny 19. století.



Soška tanečního páru z okolí Lanžhota z 1. pol. 19. stol. z milovického zámku v tanečním držení.
Uloženo v Národním muzeu v Praze

Josef Alois Zeman o tanci píše:

„...každý mládenec přichází s něčím jiným a ostatní hráči se musí řídit jen okamžitými nápady své fantazie, lze si představit, v jaké žalostné harmonii hudba pokračuje. Jakmile zpěv skončí, ustoupí mládenec zpátky do středu, pokyne své tanečnici, a zatímco tato se neustále točí dokola, tanečník několikrát vyskočí do výše, při každém skoku udeří pravou rukou do horní části čízem s železnou podkůvkou, k tomuto účelu se nadmíru hodící, udělá ve vzduchu několik často mistrných trylků. Střídavé trylkování a vyskakování hudba vyjadřuje krátkými přestávkami. Pak si tančící pár padne do náruče, s předkloněným tělem začne hopsat dopředu a dozadu a skončí trojitou valčíkovou otáčkou. Nyní předstoupí druhý, učiní totéž, a tak to jde dál, dokud se všichni nevystřídají. V novější době našli Podlužáci zálibu i v hanáckých, zejména však v německých tancích, při nichž se občas objevují komické výstupy.“ (citováno dle Jeřábek 1997: 86)



Srov. monografie Horňácko (1966: 378)

Obdobně popisuje lidový tanec v Dolním Rakousku také A. W. Šembera v roce 1845 a v roce 1848 pak pro obce charvátské na Moravě takto: „Tanec slovenský, oblíbený i u Chorvátů, vyznamenává se před jinými přirozeným rychlým pohybáním, pěknými skupenými a mistrným provedením ze strany tanečníků i hudců. Záleží nejen v obyčejných obrazech tanečníků a tanečnic, nýbrž ve zvláštním poskakování, tleskání rukama i ve zpěvu, vše to v úplném souhlasu s hudbou. Jakmile hudba zazní, postaví se jeden z tanečníků před hudebníky, zazpívá nějakou píseň s libovolným, obyčejně improvizovaným nápěvem, a hudby jej zprovází; když strofu dozpívá, zatleskají ostatní tanečníci v ruce, zpěvec poskočí na jednom místě, pětkrát nebo šestkrát po sobě, co nejvyš může, bije se při tom pravou rukou v patu; nato vezme svou tanečnici, kterážto stojí s ostatními dívkami v řadě, pilně naň pozor dává, zatočí se s ní několikrát, a učiniv s ní několik protikroků, chopí ji oběma rukama a pak vystoupí z kola. Hudba hraje k tomu bez ustání melodii, ku kteréž tanečník motto byl dal. Po něm tancují ostatní mladíci se svými děvicemi, jeden po druhém, každý v své melodii, vydupující si a podkůvkami cvrnkající. [...] Poněvadž tento tanec národní velmi unavuje, střídají se s ním jiné domácí a cizí, jako polka, valčík a jiné.“ (Šembera 1845: 184–185)

„Hudba rakouských Slowáků jest tak zprostičká a starodávná, jako lid, jemuž potěšení činí. Slowák nezná a nemiluje nowowěckých nástrojů fukacích, trub, klarinetů aj.; orkestr slowenský záleží ze dvou neb tří houslí, cimbálu, basy a gajdoše...“ (Šembera 1845: 185)

Taneční repertoár dle Zemana a Šembery představoval tanec, který nejlépe vystihne název staropodlužácký. Ten tancuje vždy jedna dvojice za doprovodu zvukově slabé gajdošské muziky. Trvalo ale dlouho, než se všichni tanečníci vystřídali. Zvláště v lidnatých obcích jako Lanžhot, Tvrdonice, Moravská Nová Ves a Kostice. Proto byla např. pro svatební průvody (Gallaš 1940: 197) a později i pro doprovod nových, hromadných tanců (valčík, polka), rozšiřována o další nástroje. Toto posilování doprovodné hudby vedlo ke vzniku tzv. štrajchu (kombinace smyčcových a dechových nástrojů, včetně žesťových), který se pak na dlouhou dobu uplatnil hlavně v interiéru, zvukově náročný exteriér však ovládla postupně dechová hudba. Gajdy ale byly nadále využívány k doprovodu zpěvu, stejně tak malý cimbál.

J. H. A. Gallaš kolem roku 1820 v souvislosti se svatbou na Podluží píše: „*Tuto korouhev nese vystrojený mládenec před svatebním táborem obyčejně s muzikou, jež pár výborných gajdošů na dudách a hudcův na moldánkách a na huslích dělají.*“ (Gallaš 1940: 197; cit. dle Jeřábek 1997: 172) Tím dokladuje potřebu posilovat malou gajdošskou muziku. Co přesně je myšleno termínem moldánky, je dnes těžké přesně určit, slovo známe většinou ve spojení s dudami/gajdami menší velikosti, Gallašem použitý termín hudec pro označení dalšího muzikanta by ovšem ukazoval k odlišnému nástroji: mohlo jít o nějaký druh píšťaly, možná i o primitivní klarinet.

Z hlediska dalšího vývoje tance je třeba upozornit na význam staropodlužáckého tance, který se vlivem nástupu nových („panských – německých“) tanců v průběhu druhé poloviny 19. století rozpadal na samostatný mužský tanec „do skoku“ (později známý pod názvem *hošije*), párovou *vrtěnou* a mužské grepčení. O tom podávají informace především F. Bartoš a A. Novotný (1882, 1885), Jan Herben (1882), Josef Karásek (1895), Benjamin Kroboth (1897) a další.

NA POCHOD, NEBO NA ČARDÁŠ?

Polemika k mylnému výkladu tanečního projevu Lanžhotčanů v Kyjově v roce 1921

V roce 2001 zhotovil režisér Rudolf Chudoba na základě mého scénáře, kladně projednaného v odborné komisi tehdejšího Ústavu lidové kultury ve Strážnici, videokazetu „Verbunk na Podluží“, jejíž součástí byla také ukázka hodů na Podluží, zachycená v rámci Slováckého roku v Kyjově v roce 1921 na **němý film**. V rozporu se scénářem byla v doplňkovém slovním komentáři celá část tzv. *křepčení* (sólového mužského tanečního projevu poskočného charakteru) Lanžhotčanů na Slováckém roku v Kyjově v roce 1921 označena – neznámo kým – jako „verbování na pochod“, nikoliv „křepčení-verbování na čardáš“, tedy jako vývojová fáze verbuňku na Podluží. K závěrečnému hodnocení v rámci příslušné odborné komise Ústavu lidové kultury jsem jako autor scénáře nebyl přizván. Tak alespoň několik slov, které bych tam tehdy přednesl:

V současnosti by provedení podlužáckého verbuňku na hodech proběhlo velmi podobně, jako tomu bylo v Kyjově v roce 1921. Skupina chlapců by zakončila příchod pod máji verbovaným pochodem za doprovodu dechové hudby. Pak by muzikanti zaujali vhodné místo pro další hraní a chlapci by se připravili na předzpěv verbuňkové písně (tedy písně s tečkovaným rytmem, stejným jako má tanec čardáš). Tu by po předzpěvu muzika zahrála s výrazným tempovým rozdílem mezi pomalou (*válanou*) a rychlou (*friškou*) částí tance. V roce 1921 Lanžhotčané předvedli v základní postupové koncepci totéž: chlapci přišli za doprovodu dechové hudby pochodem pod máji a příchod zakončili křepčením-verbováním na pochod. Na historickém snímku z roku 1921 následuje ihned poté další taneční projev, a to křepčení-verbování tanečnicků, aniž by mu předcházela jakýkoliv předzpěv. Figurálně i drobným poskakováním si v té době bylo křepčení na pochod i na „čardáš“ (jak pomocně nazveme písně s tečkovaným rytmem, které dnes známe jako verbuňk) velmi podobné, podobně tomu bylo i tempově, neboť mezi pomalou a rychlou částí (*friškou*) „čardášové“ písně (s tečkovaným rytmem) byl tehdy jen malý rozdíl. Bez hlubší analýzy byly oba předvedené tance označeny jako křepčení-verbování na pochod. Na filmu (i na videokazetě) ovšem není zachyceno přemístování muziky po ukončení příchodu pochodem a příprava chlapců ke zpěvu. Toto pro kameramana hluché místo (zachycovat na němý film zpěv bylo zbytečné) využil kameraman k přemístění kamery pro lepší záběry následného tance. Dokladem jeho přemístění je májka, kterou při příchodu tanečnicků a dechové hudby vidíme, poté se však ze záběru ztrácí. V obraze není ani dechovka, naopak se zde objevují děvčata, která přišla v čase verbování na pochod. Dokladem toho, že jde o verbování na „čardáš“, jsou výskoky chlapců, které nebyly nikdy součástí tanečního projevu při pochodu.

5. SOUČASNOST

Z výše uvedených informací plyne, že ve všech námi uvedených projevech (tj. hudba, zpěv, tanec, kroj a nářečí) charakterizujících lidovou kulturu na Podluží došlo v průběhu 19. a 20. století postupně k výrazným změnám, další vývoj pak probíhá i v současnosti. To, co bylo na počátku 19. století, se v současnosti aktivně udržuje, rozvíjí a obohacuje o nové vývojové prvky. Velmi uspokojujivé a prospěšné pro zachování tradic je, že tento vývoj nebyl v průběhu celého sledovaného období přerušen až na krátká válečná období, kdy došlo k jeho útlumu. Ale i během těchto období byly pořádány např. Národopisné slavnosti v Kosticích v roce 1944. Vnitřní potřeba Podlužáků svoji kulturu udržovat, ale zároveň ji inovovat je dosud základním předpokladem pro zachování její životnosti. Tento vývoj nebyl vždy vně regionu Podluží přijímán. Tak např. dnes známý a uznávaný Fanoš Mikulecký (vl. jm. František Hřebačka) se raději dlouho ke svým písním jako autor nehlásil, neboť veřejnost by je – podle jeho mínění – jako projev tradiční kultury Podluží nepřijala. Po jeho vzoru skládalo a dále skládá na Podluží nové písně k různým příležitostem řada autorů a dále obohacuje zpěvní repertoár této oblasti.

Nepochybně díky zdatným vývojovým změnám u vrtěné, hošíjí a verbuňku se tyto tance hromadně dosud tančí, dokonce se v nich i soutěží (např. soutěž O stárka Podluží či Soutěž o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku).

Obdobně to platí i u krojů. Nové, průmyslově vyráběné textilní produkty pronikly i do lidového oděvu. Byly to zejména kroje ženatých mužů, provdaných žen a z části i svobodných děvčat. V relativně krátké době se koncem 19. století začaly šít součástky krojů, které byly jednoduché, levné a po „obnošení na svátek“ použitelné při běžné práci. Pro relativně nízkou pořizovací hodnotu bylo a dosud je zvykem, hlavně u svobodných děvčat, mít k hodům každý rok alespoň jednu novou sukni.

Díky neustálému vývoji mají zmíněné projevy lidové kultury nezastupitelnou funkci nejen ve všech obcích na Podluží, ale i v řadě obcí vně regionu. V obcích na Podluží se během roku konají některé akce spojené s lidovou tradicí, z nichž nejvýznamnější a nejokázalejší jsou hody. Jsou to několikadenní svátky krojů, zpěvu, tance, dobrého jídla a pití. Zúčastňují se jich všechny generace místních obyvatel za aktivní účasti také chas (svobodné mládeže) z okolních obcí. Počínaje létem se tak děje prakticky každou neděli až do půstu.

Za živou lidovou tradici je možné považovat i setkání kamarádů ve sklepech a na oslavách různých výročí, včetně rodinných oslav, které probíhají za doprovodu zpěvu lidových i v duchu lidové tradice stále vznikajících písní.

Dominantní úlohu ve všech druzích projevů má kroj. Podle počtu krojovaných se hodnotí úspěšnost celá akce. Jak ukazuje publikace Vladimíra Židlického *Lidé, kroje, tradice* (2013), na Podluží v současnosti lidé vlastní více než 2000 krojů.

6. K PROBLMATICE ÚDAJNÉHO Vlivu CHARVÁTŮ DOSÍDLENÝCH NA MORAVU A RAKOUSKÉ VALTICKO NA LIDOVOU KULTURU PODLUŽÍ V 19. A VE 20. STOLETÍ

Přetištěno (formou i obsahem) z Národopisné revue 1/2015 <https://revue.nul.k.cz/narodopisna-revue-1-2015/>

Nikdy nebyl spor o tom, že by Charváti¹ na Moravě (Mikulovsko) a na rakouském Valticku neměli v 19. století s ostatním venkovským obyvatelstvem na Podluží řadu společných kulturních znaků. Tento příspěvek to jen potvrzuje. Jak a kdy k této akulturaci došlo, nelze z věrohodných pramenů vzniklých v 19. století vyčíst. V etnografické literatuře i v obecném povědomí nicméně panuje představa, že Charváti ovlivnili lidovou kulturu na Podluží do té míry, že majoritní obyvatelstvo některé projevy kultury charvátské převzalo. Platí to zejména o mužském kroji, konkrétně slavnostních červených nohavicích, které jsou pro tento region typické.

Tak např. v díle *Lid a národ* Františka Bartoše nalezneme v kapitole „Podluží a Podlužáci“ následující tvrzení: „Ze všech kmenů moravských jediní Slováci valnou většinou zachovali svůj starodávný národní kroj ve všech částech přesný a neporušený. Ano i nynější změny, jež móda s sebou přináší, pořizují se buď podle vzorů sousedních Charvátů rakouských, aneb upraví se přiměřeně a lahodně k dosavadnímu kroji národnímu. Tak slavnostní červené nohavice, kteréž od Charvátů přijali nejprve Břeclavané, asi od čtyřiceti let nosí se též ve Tvrdonicích a v Nové Vsi; něco později ujaly se v Hruškách a od pěti let vyskytují se i v Bojanovicích. Ve Tvrdonicích první je nosil jakýsi Ctibůrek.“ (Bartoš 1885: 22)

V jiné klasické etnografické publikaci, dvojdílném kompendiu *Moravské Slovensko* se v kapitole o kroji na Podluží od Josefa Klvaňi dozvídáme, že „za starých časů bývaly [mužské nohavice na Podluží] barvy kermezínové (fialovočervené) (Klvaňa 1918: 158). Ve stejné kapitole pak tento badatel soudí, že celý region, „jehož lidu ve Vídni dosud říkají ‚Krobóti‘, má kroj svůj skutečně po Chorvatech, kteří tu při hranicích rakouských a moravských koncem XVI. stol. byli hrabětem Teuffenbachem usazeni a dnes jen ve třech osadách u Mikulova (v Novém Přerově, Frelešdorfu a Guttfeldu) zajímavý ostrůvek chorvátský tvoří, který zachoval si i řeč svoji starobyloou [...] Kroj těchto osad, majících bohoslužbu českou, školu německou a obcovací řeč chorvátskou, ukazuje zřejmě, že od něho pochází kroj podlužácký a jest ve mnohé příčině zachovalejší a starobylejší tohoto, třebaž už i ve mnohých věcech se také pokazil.“ (Klvaňa 1918: 157)

Domněnky o tom, že původní kroj chorvátský, a to zejména mužský, ovlivnil v rozhodující míře kroj obyvatelstva obcí na Podluží, nelze však doložit žádným pramenným materiálem. Stejně tak se zřejmě nelze dopátrat toho, jaký byl podlužácký kroj v době příchodu Charvátů na Moravu. Folklorista Oldřich Sirovátka, který se věnoval folkloru charvátské menšiny na jižní Moravě u příležitosti mezinárodního kongresu konaného v roce 1958 v bývalé Jugoslávii, k této problematice napsal:

„Otázka charvátské kolonisace poutá české a slovenské historiky, lingvisty, etnografy a folkloristy již více než sto roků. Jedním z hlavních problémů, na něž se naši badatelé zaměřili, bylo: *Jak dalece působili Charváti na naši domácí kulturu a lidové umění, co od nich Češi a Slováci převzali? Až do dneška nebyla tato otázka uspokojivě zodpovězena. Někteří badatelé mínili, že celá lidová kultura jižního Slovenska, zejména však jižní Morava (tzv. Podluží), byla silně ovlivněna charvátským živlem. Přední znatel [sic!] lidového kroje na Moravě, Josef Klvaňa (stejně jako i jiní badatelé) byl názoru, že kroj na tzv. moravském Podluží byl převzat od charvátského obyvatelstva. Podobně soudil Jan Koula o pestré ornamentální výzdobě podlužáckých chalup. Vlivy charvátského etnika se hledaly také v jihomoravské podlužácké písni, zejména u rytmicky zvláštní písně ‚táhlé‘. Naproti tomu později se vyslovovali badatelé opatrněji. A. Václavík, autor podrobné etnografické monografie o někdejší charvátské obci Horvatský Grób na jižním Slovensku, došel k názoru, že charvátské obyvatelstvo od domácího prostředí více přejímalo, než mu dávalo, a že sotva může být řeč o tom, že by se materiální lidová kultura Slováků v okolí Bratislavy vyvinula pod přímým působením charvátské menšiny [...] Také administrativní zásahy proti charvátské menšině, nedostatek národnostního vědomí a přirozené mísení charvátského obyvatelstva s obyvatelstvem domácím oslabovaly jeho síly a působení. To však neznamená, že by čeští a slovenští etnografové a folkloristé měli pustit vlivy charvátské menšiny na českou a slovenskou lidovou kulturu ze zřetele. Ne, pouze bude třeba, aby je zkoumali střízlivě, obezřetně, hluboce, aby se více opírali o průzkumná fakta než o matné dohady.“ (Sirovátka 1991: 190–191)*

Otázkami moravských Charvátů se několikrát zabýval také etnolog Richard Jeřábek. Na konto ne zcela probádaného vlivu Charvátů na kulturu Podluží v úvodu k antologii *Moravští Charvátí* v roce 1991 napsal: „Jedinou možnou, i když nesnadnou cestou k tomu, abychom získali obdobný národopisný obraz charvátské kolonizace, je přísné kritické zhodnocení každého jednotlivého faktu zaznamenaného v literatuře nebo chovaného v muzejních sbírkách, a svědomité srovnávací studium na území jižní Moravy, popřípadě i mnohokrát proklamované, ale dosud neuskutečněné komparativní studium u jihoslovanských Charvátů. Eliminační metodou by se snad podařilo určit, které složky nebo jednotlivé jevy v kultuře moravských Charvátů se vyskytují na moravském území bez dostatečného počtu stejně kvalitativně významných analogií a které z nich mají současně rysy lidové kultury v Charvátsku. Není snad zapotřebí zdůrazňovat, jak velký dosah by mohla mít tato konkrétní zjištění pro studium charakteru lidové kultury na jižní Moravě, zejména v oblasti Podluží a Kyjovska. Je ovšem přirozené, že výsledky tohoto bádání ztěžuje proces asimilace, jímž obyvatelstvo a kultura někdejších charvátských obcí procházely tři čtyři století navzdory cílevědomému nebo jen mimovolnému úsilí o sebezáchovu.

I přes tyto nesnáze však stojí etnografické studium vlivu charvátské kolonizace za jisté riziko: jeho výsledek – ať už pozitivní nebo negativní – má nesporný význam pro řešení otázek formování lidové kultury a vytváření etnografické diferenciaci na Moravě. A kromě toho nemůže zůstat bez užitku i pro teorii a metodologii národopisu.“ (Jeřábek 1991: 14–15)

Výzva R. Jeřábka byla při práci na tomto příspěvku vyslyšena. Při hledání pramenných materiálů nebylo obtížné nepovšimnout si některých sdělení a faktů, které se dotýkají oceňování vlivu Charvátů na lidovou kulturu na Podluží. Většinou se má za to, že to byly především tzv. *červenice* (červené nohavice), které měli Podlužáci převzít od Charvátů. Tak to vyznívá i z již citovaného F. Bartoše. K otázce *červenic* nyní shrňme zaznamenaná fakta:

1. Vydavatel kalendáře *Mährischer Wanderer* Josef Alois Zeman v roce 1811 k oděvu Podlužáka píše: „Jeho nohavice mají uherský střih, sahají až ke kotníkům a upevňují se také na řemen. Přední výstřihy u poklopce jsou obvykle z červeného sukna a ozdoby kolem nebývají tak umně propleteny jako u nohavic uherských. Boční šev neprobíhá rovně dolů jako u Uhrů, nýbrž na lýtka, a je překryt hedvábnou šňůrou. Látka svrchního oděvu je sukno, a barva buď tmavomodrá, nebo fialově modrá.

Dříve bývaly boky ovinuty opaskem nebo pásem, sestávajícím z mnoha částečně podvázaných šňůr, právě tak, jak je to u svátečního oděvu uherského; tyto pásy však v posledních dvaceti letech zcela vymizely.“ (citováno dle Jeřábek 1997: 81) Podtrhněme, že v té době se na Podluží tedy nosily nohavice modré či modrofialové (srov. obr. 1)

2. Národopisec, dialektolog a sběratel lidových



Obr. 1. Slováci na řece Moravě (Břeclavané).
Ant. Brammayer 1814

písní F. Bartoš v publikaci *Lid a národ* (1885) uvádí – zřejmě podle ústního sdělení pamětníků, že v roce 1840 se na Podluží nosily *červenice*.

3. Filolog a dialektolog Alois Vojtěch Šembera píše v roce 1848 o odívání Charvátů na Moravě: „Mužští nosí v neděli a ve svátek košili (košulja) z tenkého plátna s odevřenými širokými rukávy a pěkným vyšíváním při rukávech i při límci; těsně k tělu přiléhající, při poklopci vyšíváné nohavice (hlače) z fialkového sukna se světlomodrými šňůrkami po švu; hedbávím [sic!] ozdobně vyšívánou vestu (lajbl) rozličné barvy, a bílý soukený [sic!], na rukávech i při límci červenou kůží vykládaný kabátek (lajbl s rukávy).“ (Citováno dle Jeřábek 1997: 261) Opět si povšimněme sdělení, že mladí charvátští chlapci nosí nohavice fialové, stejně jako Podlužáci podle sdělení Zemana z roku 1811 (srov. obr. 2).



Obr. 2. Svobodný pár z Drnholeckého panství.
Wilhelm Horn 1836.
Převzato z Křížová – Šimša 2012: 221

4. Josef Mánes maluje v roce 1854 dvojici z Podluží – Terezii Kobzíkovou a Jana Suchánka, oděného v nohavících z červeného sukna, se zdobeným, modře vyšívaným poklopcem, v černé, pentlemi zdobené vestě a v bílém kabátci (*haleně*)² (srov. obr. 3).



Obr. 3. Tereza Kobzíková a Jan Suchánek.
Josef Mánes
Převzato z Žákovec 1923: 128 a 129

5. František Kalivoda maluje v roce 1859 v Lednici mladý pár – chlapec je oděn v červenících (srov. obr. 4).



Obr. 4. Croaten - obměna Kalivodova listu.
Autor neznámý – kresba z německého časopisu.
Převzato z Jeřábková – Dostál 1965: obr. 124

6. Duchovní a historik Beda Dudík v roce 1873 k oblékání moravských Charvátů sděluje: „Muži i chlapci nosí úzké uherské nohavice (*hlače*), chlapecké se šijí z velmi jemného červeného sukna (*čimašenki*), mužské z modrého; u svobodných chlapců jsou v přední části na přiklopci velmi dovedně a krásně vyšívány hedvábím. Nohavice si upevňují řemenem (*rapač*) a do kapsy přiklopce si vkládají kromě vyšívaného bílého kapesníku (*facol*), který nosí povytažený ven, také míšek na tabák (*torbica na túbak*) a krátkou uherskou fajfku.“ (Citováno dle Jeřábek 1997: 337)

Z uvedených pramenů tedy nelze jednoznačně vyvodit, že by červenice převzali Podlužáci od Charvátů, bylo tomu zřejmě přesně naopak. Anebo ke změně barvy nohavic v oblasti Podluží došlo současně u obou skupin obyvatel. Přejít z fialových nohavic na červené totiž neznamenal nic víc než změnu barvy sukna, ze kterého se kalhoty šily. O tom, že styl přiléhavosti nohavic, jejich střih, obšívání a vyšívání jsou uherského původu, není obecného rozporu. Nicméně k vy-

světlení toho, jak se červená látka na Podluží dostala, nemáme žádné pramenné doklady. V 50. letech 20. století mi při osobním rozhovoru sdělil známý sběratel podlužáckých krojů

(a zejména *červenice*) Joža Dostál³ vlastní názor v tom smyslu, že si podle něho nějaký dragoun přinesl z vojny červené vojenské kalhoty, které si nechal přešít na červenice, anebo že se přestala prodávat fialová látka a začala se nakupovat červená (možností je samozřejmě více, mohlo jít o změnu módy). Také etnografka Miroslava Ludvíková (1999: 51) připouští možnost, že zásadní roli v dodávání červeného sukna mohl sehrát spíše jejich výrobce. Posuzování lidového kroje na Podluží v souvislosti s chorvatským vlivem nelze navíc vytrhnout z širšího kontextu, a to s jihozápadním Slovenskem a Burgenlandem. Jak ukazují ikonografické doklady z počátku 19. století, ani zde se tehdy u Chorvatů červené nohavice nevyskytovaly (Botík 2001: 124–125). Červená barva nohavic však byla oblíbená v Maďarsku, a to jak v lidovém oděvu, tak u šlechty, červené byly i uherské vojenské uniformy a v roce 1867 měl červený uherský kabátec a červené nohavice na sobě také císař František Josef I. při své



Obr. 5. Korunovace Františka Josefa I. (1867).
Kolorovaná litografie.
Císař v červeném přiléhavém obleku.
Převzato z Heuberger 1997

korunovaci uherským králem. Kolorovaná litografie monarchy (obr. 5) připomíná pozdější lidový oděv na Podluží do té míry, že kdyby měl císař na hlavě *guláč* (klobouk nošený ke kroji na Podluží) a oblékl



Obr. 6. Ženich z Podluží
(převzato z Podlužácké svatby se sulicí a stromem)



Obr. 7. Svobodný pár ve slavnostním kroji
na hodech v Hlohovci 2019.
Foto: Sylvia Vlašicová

šňůrkovou košili, vypadal by stejně jako ženich od Břeclavi (srov. obr. 6).

Etnograf J. Klvaňa v již zmíněné publikaci *Moravské Slovensko* (1918) vyvozuje, že charvátský

kroj byl otcem podlužáckého, aniž by ovšem blíže specifikoval, o který kraj jde z hlediska času, osoby a účelu jeho užití. Pro zhodnocení jeho názoru vyjdeme z předpokladu, že badatel měl na mysli oděv z doby kolem roku vydání publikace, a to dívčí a chlapecké sváteční a slavnostní kroje. Tyto jsou – a také v minulosti vždy byly – hlavním předmětem zájmu a hodnocení lidového oděvu na Podluží. Sám Klvaňa je v té době také mohl vidět na vlastní oči a mohl je srovnávat. Fotografie z Podluží a z charvátských obcí z první poloviny 20. století poskytují možnost zhodnotit minimální či spíše nulový vliv charvátských krojů na kroje podlužácké. Ze snímků vyplývá, že charvátské obce na Valticku vlivem těsného sousedství s jižním Podlužím přebíraly všechny inovační krojové prvky (srov. obr. 7), charvátské obce na Drnholecku vzhledem ke své teritoriální odlehlosti ale ustrnuly ve vývoji rámcově na úrovni oděvu zachyceného na kresbách J. Mánesa. Dokazují to také obrazy Othmara Ružičky,⁴ např. *Hody ve Frélichově* z roku 1936 (obr. 8)



Obr. 8. *Hody ve Frélichově* 1936.
Převzato: Ružička 1996: 29

Jan Kružík, který velmi pečlivě zdokumentoval lidový oděv v publikaci *Kroje na Podluží* (1977), k problematice vzájemného ovlivňování mezi Charvátů a Podlužáky napsal: „V 16. století bylo osídleno zpustlé drnholecké a valtické panství přistěhovaným charvátským obyvatelstvem, které si přineslo i svou kulturu – tanec, písně, zvyky a kraj. Postupně se charvátský živel šířil dále na východ a severovýchod a došlo k jeho smíšení s domácím slováckým obyvatelstvem. Do jaké míry se vzájemně ovlivnily obě kultury a v čem lze spatřovat převahu charvátského či slováckého projevu, dnes už nelze určit.“ (Kružík 1977: 3) S jeho slovy nelze než souhlasit, nicméně k vyřešení otázky mužských červených nohavice zásadní zjištění, že mužský lidový oděv jak na Podluží, tak u moravských Charvátů ovlivnilo oblékání uherské šlechty

a vojska. Takto byla totiž ovlivněna oděvní kultura v Podunají od Bavorska až po Uhry (srov. Heuberger 1997).

Již koncem 19. století dokazovali spisovatel Jan Herben (1882) či slavista Josef Karásek (1895), že (dříve) charvátské obce Poštorná, Charvátská Nová Ves a Hlohovec převzaly prvky lidové kultury majoritního českého obyvatelstva, které udržují až do současnosti v návaznosti na jejich vývoj v oblasti celého Podluží. Dokazují to také fotografie krojů z Charvátské Nové Vsi (obr. 6, 7). Akulturace probíhala postupně a nestejně, neboť prameny ukazují, že počátkem 19. století měly obě skupiny dosídlených Charvátů s Podlužáky společný kraj, do značné míry i tanec a instrumentální hudbu, udržovaly však chorvatskou řeč a v návaznosti na ni také zpěvní repertoár. Pro oblast, kde žili, používáme označení „širší Podluží“. Ke konci 19. století jejich akulturace na Valticku vrcholila, česky hovořila podle Herben a Karáska celá Poštorná a Charvátská Nová Ves, ve vzdáleném Hlohovci se doma komunikovalo chorvatsky ve dvaceti rodinách. Jejich obce se staly nedílnou součástí vlastního Podluží – s poznámkou charvátské Podluží, které rozšířily zhruba ve stejné době jako české obce v dnešní severní části regionu (Dolní Bojanovice, Starý Poddvorov, Lužice, Mikulčice, Těšice, Prušánky). Na drnholeckém panství v oblasti Mikulovska (obce Frélichov /Frjélištorf – dnes Jevišovka, Dobré Pole / Guttfeld, Nový Přerov / Nova Prerava) byla komunikačním jazykem chorvatština (Malec 1898: 186–191) ovlivněná češtinou a němčinou, které plnily roli vzdělávacího jazyka, takže téměř všichni obyvatelé mikulovského okrsku byli trilingvní (Čornejová 2010: 115). Nezbyvá než jménem všech bývalých Charvátů z výše jmenovaných obcí poděkovat Podlužákům, že v době předcházející 20. století nebránili postupnému přejímání své kultury lidem, kteří se ocitli osamoceni v novém prostředí. Výhodu měli ve slovanském jazyce, což proces asimilace ulehčilo. Zvláštní poděkování patří Antonínu Košťálovi, starostovi Poštorné, který (jak dokládá J. Herben) ke konci 19. století dovedl boj všech tří obcí proti germanizaci do vítězného konce.

POZNÁMKY:

1. K problematice charvátského, resp. chorvatského obyvatelstva na Moravě srov. Jeřábek 1991 a Dorovský, Ivan a kol. 1996: *Charváti ještě žijí mezi námi. Sborník studií a vzpomínek*. Brno: Společnost přátel jižních Slovanů v České republice.
2. „Ohnivými barvami Podluží honosí se Jan Suchánek (akvarel v majetku musea města Prahy), odněkud z okolí

Břeclavy [sic!]. Má širák ženáče z černé plsti, také černý šátek kol krku znamená ženáče nebo aspoň odvedeného, ale, jsa ještě mlád, má na klobouce klidné pentle, pestré ženyilkové ‚housesky‘ (jejich barva liší se podle osad, snad podle panství), ba dokonce kvítí (karmín, modř a žlut). Namaštěné vlasy jsou tušové, u uší tvoří charakteristické vydutiny. Oči jsou mile modré. Kordule je nezapiatá, ‚dvacítková‘, černá ve fondě, lemovaná zelenými pentlemi, růžově a žlutě květovanými, a červenými, žlutými a bílými (zlatými a stříbrnými) krepinkami. Přiléhavé, ohnivě rumělkové nohavice charvatských Slováků jsou šňůrovány bohatým ‚cifrováním‘, v sytě modré, a jsou staženy silně řemenem, jak tito podlužáčtí parádníci až dvakrát kol těla jej utahují. Na nedělních čizmách s měkkými holinkami vpředu pěkně vykrojených, tušových s modrými lesky, jest vpředu červený hedvábný střepec, až po nárt dlouhý. Přes rameno má Suchánek přehozenou, po nedělnímu (ve všední den se brala i ‚do rukávů‘) obvyklou huněnou halenu velmi dekorativní, s visutým límcem, karmínově lemovanou a obšívanou, modelovanou (jako košile) i tuší. Suchánek kouří ze žlutavé ‚fajky‘.“ K tomu je pozn. pod čarou č. 27: „Přípisky: Johan Suchanek. Am Hute Seidenschnur. A znovu: Am Hute Seidenschnur. Die letzte oben Silber mit Quaste (ten střepec vedle vykreslen) (Žákavec 1923: 127, 130, 131).

3. Joža Dostál (1894–1970), sběratel, kreslíř, malíř, fotograf, pův. zvěrolékař; zabýval se zejména lidovým uměním na Podluží.
4. *Othmar Ružička* (1877–1962), fotograf a malíř. Věnoval se realistickému zobrazení všedního života venkovského lidu z Pavlova, Novosedel, zejména ale moravských Chorvatů z Jevišovky a jejího okolí.

7. VYBRANÉ VÝPOVĚDI PAMĚTNÍKŮ

Z1: Sdělení manželů Anny (*1916) a Ladislava (*1912) Strakových z Lanžhota k verbování v Lanžhotě

Eště za naší svobody se říkalo krepčit na polku, pochod, verbuňk, Trnavu a další. Potom sa začalo říkat verbování. Název cifrování se nepoužíval, čardášování enom někdo a málo.

Zapsal František Kašník 27. 12. 2002

Z2: Sdělení Stanislava Kohouta (*1954) původem z Tvrdonic, bytem v Lanžhotě

Když jsem v 60. letech minulého století ve Tvrdonicích pacholčil [za svobodna], tak sme my kluci verbovali často ve skupině při vrtěnej. Děvčata tancovaly spolem ve dvojicách vrtěnú.

Zapsal František Kašník 27. 12. 2002

Z3: Sdělení Františka Kašníka (*1931) k verbování na vrtěnou v Hlohovci

Za mého mládí se u nás v Hlohovci verbovalo na vrtěnou – když chlapci verbovali, děvčata tancovaly ve dvojicích vrtěnou, ale při otáčení neměnila směr. Tanečnice se otáčely stále stejným směrem.

Z4: Sdělení Vladimíra Hnátky z Tvrdonic (*1928) k některým částem videokazety „Verbuňk na Podluží“

Chybou je, že verbuňky Lanžhočanů z roku 1921 a šohaje z Kostic z roku 1925 jsou označeny na videokazetě za verbování na pochod. Všechny mají nepochybné znaky verbuňků z té doby. Verbuňk šohaje z Kostic vše objasňuje a dotvrzuje. Především tím, že lze jen obtížně rozpoznat rozdíl mezi tempem pomalé a rychlé části tance. To je jeden z hlavních poznatků o vývoji verbuňku na Podluží na kazetě a zároveň podnětem pro hlubší studium.

Zapsal František Kašník 10. 12. 2002

Z5: Sdělení manželů Ladislava (*1912) a Anny (*1916) Strakových z Lanžhota o způsobu verbování v Lanžhotě

Za našich mladých času sa verbovalo tak, jak je to na filmu „O děvčicu“. Ruky měli šeci důle, verbovalo sa na drobno. Zpívat začál jeden lebo dvá a ostatní sa přidali a stáli sme v půlkruhu enom po hošijách. Před druhú válku zdvíhali nekeří při verbování jednu ruku, ale enom po rameno a předloktí išlo hore. Obě ruky vysoko nad hlavú sa začaly zdvíhat až po válce. Sólově sa nikdá neverbovalo. Úvratí sa u verbuňku nevolalo, dokonce né u vrtěné. Skoky sa skákaly rovno hore – kordi – ale enom tý, co na to měli.

Zapsal František Kašník 11. 11. 2000

Z6 Sdělení Františka Janulíka (* 1920) z Tvrdonic, od roku 1943 žijícího ve Staré Břeclavi

V Tvrdonicích sa grepčilo až do druhé světové války na polku, pochod, verbuňk, Trnavu, při hošijích a při vrtěné. Název grepčení nahradilo slovo verbování a začali to Lanžhočané. Moc písniček na grepčení sme neuměli. Tak sme si zazpívali aj táhlú „Svoboda, svoboda, svoboděnka...“ Muzikanti to moseli a uměli zahrát na grepčení. První pomalejší část verbuňku byla krátká. Na opakování sme nevolali „úvratí“, ale sme zpívali další strofu a grepčili hned friško. Na grepčení se nezpívalo v kruhu. Dycky začali dvá lebo třé, ostatní sa přidali na místě, kde stáli, obyčejně po tanci.

Z7: Sdělení Růženy Komosné (*1920) z Dolních Bojanovic

Za mojich mladých časů sa už říkalo verbovat. A ty staří grepčili. Vedlá grepčeňá sa v Bojanovicích aj cifrovalo.

Zapsal František Kašník 24. 4. 2005

Z8: Sdělení Jana Kosíka (* 1931) a Pravomila Kotáska (* 1923) z Mikulčic

Název cifrování se užíval až do druhé světové války v Mikulčicích, Těšicích i v Lužicích. Souběžně i název grepčení pro méně dovedné taneční poskakování. Oba názvy byly nahrazeny názvem verbování.

Zapsal Štěpán Hubačka 25. 5. 2008

Z9: Sdělení Františka Škapíka (*1961) z Lanžhota

Hrával sem jako křídlovák v Lanžhotčance, často na sousedním slovenském Záhorí. V roce 1976 taky na hodech v Kútech. Skupina místních chlapců a mužů si zazpívala na verbuňk. Tanec se ale dnešnímu verbuňku podobal velmi málo. Bylo to „křepčené“ jak oni sami tam říkají. Ruce svěšené a drobné poskoky. Tak se dříve na Podluží křepčilo. Já jsem seskočil z pódia a ukázal sem jim, jak v Lanžhotě verbujeme, aj včetně kordů [výskoky zvané kordi – žáby]. Ty výskoky jsou taky natočené na videokazetě Verbunk na Podluží, na které to tančím já sám.

Zapsal František Kašník 20. 11. 2009

Z10 Sdělení Jana Slunského (*1920) z Hlohovce o způsobu tancování tzv. trnavského verbuňku

Keď sem pacholčil, to bylo ešte pred druhú válku, sme na začátku „Trnavy“ tancovali tak jak při ostatním verbuňku, akorát někerí tancovali dvá proti sebě. Jak to začalo být ražnější [rychlejší], tak sme sa zeradili do kola a tak sme tancovali jeden za druhým. Keď to začalo byt ražné, grepčil každý sám, jak chcel. Aj pri obyčejném verbuňku sme sa pri pomalej části na začátku stavjali a tancovali dvá proti sebě.

Zapsal František Kašník 16. 7. 2000

8. PRAMENY A LITERATURA

- Bartók, Béla: *Postrehy a názory*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo.
- Bartoš, František 1885: *Lid a národ. Sebrané rozpravy národopisné a literárni*. Sv. 2. Velké Meziříčí: J. F. Šašek.
- Bartoš, František (ed.) 1882: *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker.
- Bartoš, František (ed.) 1889: *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.
- Bartoš, František – Janáček, Leoš (eds.) 1899–1901: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Josefa pro vědy, slovesnost a umění.
- Blažková, Věra – Kašník, František – Kobzík, Jožka 1998: *Podlužácká svatba se sulicí a stromem. Rekonstrukce inscenovaná dne 15. 6. 1997 v Hlohovci u Břeclavi*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Botík, Ján 2001: *Slovenskí Chorváti. Etnokultúrny vývin z pohľadu spolo-čenskovedných poznatkov*. Bratislava: Lúč.
- Čornejová, Michaela 2010: Odras sídelních poměrů na jižní Moravě ve vlastních jménech. In: David, Jaroslav – Čornejová, Michaela – Harvalík, Milan: *Mnohotvárnost a specifická onomastika*. Ostrava: Ostravská univerzita, s. 114–119.
- Dudík, Beda 1873: *Catalog der nationalen Hausindustrie und der Volkstrachten in Maehren. Welt-Ausstellung 1873 in Wien / ethnographisch, statistisch und historisch erläutert und mit Unterstützung des Mähr. Landesausschusses*. Brünn: R. M. Rohrer.
- Důžek, Stanislav 1978: Tanečná tradícia. In: Podolák, Ján: *Vajnory. Vlastivedná monografia*. Bratislava: Obzor, s. 297–316.
- Etnografický atlas Slovenska*. 1990. Ed. Soňa Kovačevičová. Bratislava: Veda.
- Gallaš, Josef Heřman Agapit 1941: *Romantické povídky*. Praha: Evropský literární klub.
- Herben, Jan 1882: Na dolnorakouském pomezí. *Světovzor* 16, č. 47 (17. 11.), s. 554–555, č. 48 (24. 11.), s. 567–568, č. 49 (1. 12.), s. 579–581, č. 50 (7. 12.), s. 590–591, č. 51 (15. 12.), s. 603–604.
- Heuberger, Valeria 1997: *Unter dem Doppeladler. Die Nationalitäten der Habsburgermonarchie 1848–1918*. Wien: Verlag Christian Brandstätter.
- Holý, Dušan 1962: O lidové písni, hudbě a tanci. In: Jeřábek, Richard – Frolec, Václav – Holý, Dušan: *Podluží. Kniha o lidovém umění*. Brno: Krajské nakladatelství, s. 123–160.
- Horňácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. 1966. Eds. Václav Frolec, Dušan Holý, Richard Jeřábek. Brno: Blok.
- Jelínková, Zdenka 1962: Lidové tance a taneční hry na Podluží. Strážnice: Ústav lidového umění.
- Jelínková, Zdenka 2001a: Lidový tanec. In: Kordiovský, Emil – Klanicová, Evženie (eds.): *Město Břeclav. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně*, s. 447–458.
- Jelínková, Zdenka 2001b: Za Moravú širé pole... (O tancování a tancích na Moravském poli). *Malovaný kraj* 37, č. 2, s. 16–17.
- Jeřábek, Richard 1991: *Moravští Charváti. Dějiny a lidová kultura*. Antologie. Brno: Ústav evropské etnologie.
- Jeřábek, Richard (ed.) 1997: *Počátky národopisu na Moravě. Antologie prací z let 1786–1884*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Jeřábková, Alena – Dostál, František 1965: *Moravský lid v díle Františka Kalivody*. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum v Uherském Hradišti.
- Karásek, Josef 1895: Oddíl národopisný. Poštorna, Nová Ves, Hlohovec. In: *Sborník Čechů dolnorakouských 1895*. Vídeň: Národopisný odbor dolnorakouský, s. 216–238.
- Klvaňa, Josef 1918: Lidové kroje na Moravském Slovensku. 9. Kroj břeclavský čili podlužácký. In: Niederle, Lubor (ed.): *Moravské Slovensko. Sv. I*. Praha: Národopisné museum československé, s. 156–167.
- Kresánek, Jozef 1951: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení.
- Kroboth, Benjamin 1897: Die kroatischen Bewohner von Themenau in Niederösterreich. *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 3, s. 193–217.
- Kružík, Jan 1977a: *Kroje na Podluží*. Břeclav: OKS Břeclav.
- Kružík, Jan 1977b: *U muziky na Podluží*. Břeclav: OKS Břeclav.
- Křížová, Alena – Šimša, Martin 2012: *Lidový oděv na Moravě a ve Slezsku. Ikonografické prameny do roku 1850*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.

- Ludvíková, Miroslava 1993: Poznámky k vývoji kroje na Podluží v první polovině 19. století. *Folia ethnographica* 27, 1993, s. 47–55.
- Ludvíková, Miroslava 2000: *Moravské a slezské kroje. Kvaše z roku 1814 / Mährische und Schlesische Volkstrachen. Guaschen aus dem Jahre 1814*. Brno: Moravské zemské muzeum; München: Sudetendeutsches Archiv.
- Malec, Alois 1898: Moravští Hrváti. *Český lid* 7, s. 186–191, 272–277, 381–383, 456–459.
- Novotný, Antonín 1882: Slovácké písně od Břeclavi. In: Bartoš, František (ed.) 1882: *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker, s. 48–74.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2008: Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: Blahůšek, Jan – Jančář, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 50–56.
- Rohrer, Joseph 1804: *Versuch über die slawischen Bewohner der österreichischen Monarchie I*. Wien: Kunst- und Industrie-Comptoir.
- Ruzicka, Othmar [et al.] 1996: *Die Mährischen Kroaten. Bilder von Othmar Ruzicka*. Kittsee: Österreichisches Museum für Volkskunde – Ethnographisches Museum.
- Sirovátka, Oldřich 1991 (1958): K problematice folkloru charvátské menšiny v Československu. In: Jeřábek, Richard (ed.): *Moravští Charváti – dějiny a lidová kultura*. Antologie. Brno: Ústav evropské etnologie Masarykovy univerzity, s. 188–193.
- Skraková, Barbora 2006: Čardáš – ľudový tanec v historickom kontexte. *Slovenský národopis* 54, s. 47–83.
- Sušil, František [1853–1859]: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Brno: Karel Winiker (kritické vydání eds. R. Smetana a B. Václavek. Praha: Čin, 1941).
- Šembera, Alois Vojtěch 1845: O Slowanech w Dolních Rakousích. *Časopis Českého museum* 19, s. 163–189, 346–357.
- Šembera, Alois Vojtěch 1848: Osady chorvátské w Moravě. *Týdenník* 19, s. 2–3, 10–12.
- Vetterl, Karel – Sirovátka, Oldřich (eds.) 1975: *Lidové písně z Podluží. Písně Jana Turečka z Tvrdomic v zápisech Františky Kyselkové*. Břeclav: OKS.
- Zeman, I. A. [Josef Alois] 1811: Die Podlužaken. Ein kleiner Beytrag zur Ethnographie von Mähren. *Mährischer Wanderer* 2, 1811, nestr. (Přetištěno in Jeřábek 1997).
- Žákavec, František 1923: *Dílo Josefa Mánesa. Sv. II. Lid československý*. Praha: Jan Štenc.
- Židlický, Vladimír 2013: *Lidé, kroje, tradice*. Brno: David Židlický/Atelier Zidlicky.

Další literatura k tématu:

- Blahůšek Jan a kol. 2006: *Slovácký verbuňk. Mistrovské dílo ústního a nemateriálního dědictví lidstva*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Číp Pavel 2006: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Brno: Salve Regina.
- Herben, Jan 1882: Tři chorvátské osady na Moravě. *Časopis Matice moravské* 14, s. 1–25.
- Herben, Jan 1885: Bratři naši v Dolních Rakousích. *Slovanský sborník* 4, s. 31n.
- Heuberger, Valeria 1997: *Unter dem Doppeladler die Nationalitäten der Habsburger-Monarchie 1848-1918*. Wien: Christian Brandstätter.
- Hrabalová, Olga et al. 1988: *Podluží v lidové písni*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost.
- Húsek, Jan 1932: *Hranice mezi zemí Moravkoslezskou a Slovenskem. Studie etnografická*. Praha: Orbis.
- Jelínková, Zdenka 1954: *Lidové tance na Slovácku*. Praha: SNKLHU.
- Jelínková, Zdenka 1988: Lidový tanec na Moravě a ve Slezsku ve sběratelském a publikačním díle Fr. Bartoše. *Slovácko* 30, s. 147–152.
- Jelínková, Zdenka 1993: Mužské skočné tance prestižního rázu na jihovýchodní Moravě a v sousedních územích. *Slovácko* 35, s. 59–68.
- Jelínková, Zdenka 1991: *Mužské projevy na Slovácku*. Svatobořice – Místřín: Folklorní sdružení Kyjovska.
- Jeřábek, Richard 1966: K otázce vlivu charvátské kolonizace na lidovou kulturu na jižní Moravě. *Zprávy oblastního muzea jihovýchodní Moravy v Gottwaldově*, č. 4–5, s. 207–215.

- Jeřábek, Richard 2004: Morava a Slezsko – etnický a etnografický obraz. In: *Etnografický atlas Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 53–54.
- Jeřábek, Richard 2007a: Moravští Charváti. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 2. Praha: Mladá fronta, s. 580.
- Jeřábek, Richard 2007b: Moravské Slovensko a Moravští Slováci. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 2. Praha: Mladá fronta, s. 578–580.
- Jeřábek, Richard 1998: Podluží a Podlužáci před vznikem vědeckého národopisu na Moravě. *Národopisná revue* 8, č. 1, s. 5–10.
- Jeřábek, Richard – Holý, Dušan – Frolec, Václav 1962: *Podluží. Kniha o lidovém umění*. Brno: Krajské nakladatelství.
- Kružík, Jan 1982: *Lidové zvyky a slavnosti na Podluží*. Břeclav: Břeclav: Okresní kulturní středisko.
- Lipp, Franz C. – Langle, Elisabeth – Tostmann, Gexi – Hubmann, Franz 1984: *Tracht in Österreich: Geschichte und Gegenwart*. Wien: Christian Brandstätter.
- Mrštík, Vilém 1894: *Obrázky*. Praha: F. Šimáček.
- Matuszková, Jitka 1978: *Místo, funkce a proměny lidového tance na Podluží*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta UJEP.
- Matuszková, Jitka 1996: *Lidový tanec na Podluží*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta MU.
- Matuszková, Jitka 1998: Tradiční taneční příležitosti na Podluží. *Národopisná revue* 8, č. 1, s. 19–23.
- Matuszková, Jitka 1999: Doprovodná hudba k tanci (příspěvek k jejímu vývoji na Podluží). *Region. Kulturně-vlastivědná revue okresu Břeclav*, s. 68–73.
- Matuszková, Jitka – Krist, Jan Miroslav 2001: *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska. Řada druhá: Mužské taneční projevy. Díl II. – Verbunk na Podluží*. Strážnice: Ústav lidové kultury. (Videokazeta + doprovodná publikace obsahující vyčerpávající seznam dokumentace k tématu).
- Mikulecký, Fanoš 1949: Dva obrázky z hodů. *Malovaný kraj* 4, s. 91–92.
- Móži, Alexander 1979: Príspevok k dejinám lapačiek a verbovačiek do armády na území Slovenska. *Zborník pedagogickej fakulty v Trnave*, s. 49–78.
- Noháč, Jan 1911: *Vlastivěda Moravská. Díl I. Břeclavský okres*. Brno: Musejní spolek.
- Noháč, Jan 1930: *Slovácká svatba od Břeclavě*. Břeclav: Musejní a vlastivědný spolek.
- Poláchová, E. 1978: Muzika na Podluží z přelomu našeho století. *Malovaný kraj* 14, č. 6, s. 11.
- Rampáček, Jan 1980: Lanžhotský štrajch. *Malovaný kraj* 16, č. 5, s. 17.
- Sirovátka, Oldřich 1958: K problematice folkloru charvátské menšiny v Československu. In: *III. kongres folklorista Jugoslavije*. Cetinje, s. 21–27. Přetištěno in: Jeřábek, Richard 1991: *Moravští Charváti. Dějiny a lidová kultura. Antologie*. Brno: Ústav evropské etnologie, s. 188–193.
- Vetterl, Karel 1972: Písňe a tance Slováků u Ranšpurku před 150 lety. *Národopisné aktuality* 9, s. 271–283.
- Zálešák, Cyril 1964: *Ludové tance na Slovensku*. Bratislava: Osveta.
- Zálešák, Cyril 1970: *Prehľad slovenských ľudových tancov*. Bratislava: Osvetový ústav.

9. SHRnutí

Řada zásadních vývojových změn v sociální, ekonomické oblasti ve společnosti vedla i k růstu obyvatelstva a tím i k závažnému zvýšení počtu tanečníků. Těm vedle žádaných nových společenských tanců (valčíků, polek, mazurek apod.) nevystačovala akusticky slabá gajdošská muzika. Ta proto zanikla. Gajdy byly vytlačeny především plechovými nástroji. Takto vznikly štrajchy a postupně dechové muziky. Tyto ovládly do konce 19. století hraní v plenéru. Cimbálovým muzikám nelze tomuto procesu připsat čitelný význam. V průběhu sledovaného období došlo na Podluží k velkým vývojovým změnám ve všech sledovaných kulturních znacích až tak, že celé období bylo nutno rozdělit na tematické bloky pro snadnější věcné rozlišení obsahu jednotlivých bloků. Za obzvláštní pozornost stojí sledovat staropodlužácký párový tanec, zapsaný Zemanem v roce 1811. Ten se rozpadl na tanec „do skoku“ (současné *hošije*), na párový tanec, jehož výsledkem je dnešní *vrtěná*, a na poskokové taneční projevy s dominujícím současným verbuňkem. Všechny tři takto vzniklé podlužácké lidové tance se bez přerušení tančí na Podluží od rozpadu gajdošské muziky až po současnost. Dělo se tak, a stále děje, díky muzikám, především dechovým, které znalost písní a jejich rytmů k tancům mají jako samozřejmou povinnost. Díky tomu a taky díky organizaci lidové kultury stárkovským tradičním způsobem je Podluží ještě stále regionem s živou lidovou taneční tradicí.

Velký podíl zásluhy na zachování lidového tance sehrál „štrajch“. Ten nahradil gajdošskou muziku, která svým akustickým výkonem nemohla uspokojit narůstající počty tanečníků a jejich žádosti o hraní taky nových společenských tanců. Díky štrajchům a na ně navazujícím dechovým hudbám byla udržena kontinuita znalosti i hraní lidových tanců až do současnosti. Samostatnou kapitolou je cimbálová muzika. Ta se ve větší míře ujala a rozšířila na Podluží až ve druhé polovině 20. století. Svým herním projevem obohatila hudební kulturu obzvláště ke zpěvu i tanci při jevištních vystoupeních a při komorních příležitostech v rámci folklorismu, a to často na vysoké úrovni. Folklor a folklorismus dnes žijí vedle sebe a navzájem se doplňují.

Sociálně-ekonomické změny doprovázené prudkým růstem obyvatelstva v 19. století přinesly výrazné změny v oblasti lidové hudby a tance, významně také zasáhly do podoby lidového kroje. Tato studie dokládá trvalý vývoj lidové kultury na Podluží až do současnosti ve všech pěti sledovaných znacích. Odpovídá požadavkům pro zápis do seznamu nemateriálního dědictví, tak jak je toto definováno v metodickém pokynu Ministerstva kultury, kde se říká: „Toto nemateriální kulturní dědictví, předávané z pokolení na pokolení, je společenstvími a skupinami lidí neustále přetvářeno v závislosti na prostředí, v němž žijí, na jejich interakci s přírodou a na jejich historii, je znakem jejich identity a kontinuity, podporuje naši úctu ke kulturní rozmanitosti a lidské tvořivosti.“

Nezbývá než ještě poděkovat za pomoc při zpracování této studie, a to RNDr. Josefu Drobiličovi a prof. Mgr. Janě Kašákové, dále prof. PhDr. Richardovi Jeřábkovi, DrSc., PhDr. Aleně Jeřábkové a prof. PhDr. Dušanovi Holému, DrSc., z Ústavu evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, dále PhDr. Haně Dvořákové, PhDr. Lence Novákové a PhDr. Heleně Beránkové z Etnografického ústavu Moravského zemského muzea, PhDr. Janě Pospíšilové, Ph.D., z Etnologického ústavu Akademie věd České republiky Brně a doc. PhDr. Václavovi Štěpánkovi, Ph.D., z Ústavu balkanistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Obzvláště děkuji PhDr. Lucii Uhlíkové, Ph.D., z Etnologického ústavu AV ČR a prof. PhDr. Martině Pavlicové, CSc., z Ústavu evropské etnologie FF MU, Ing. Rudolfovi Tučkovi a Ing. Štěpánovi Hubáčkovi.

V neposlední řadě děkuji Ing. Josefovi Pokornému ze Slováckého krúžku v Brně za technickou spolupráci.

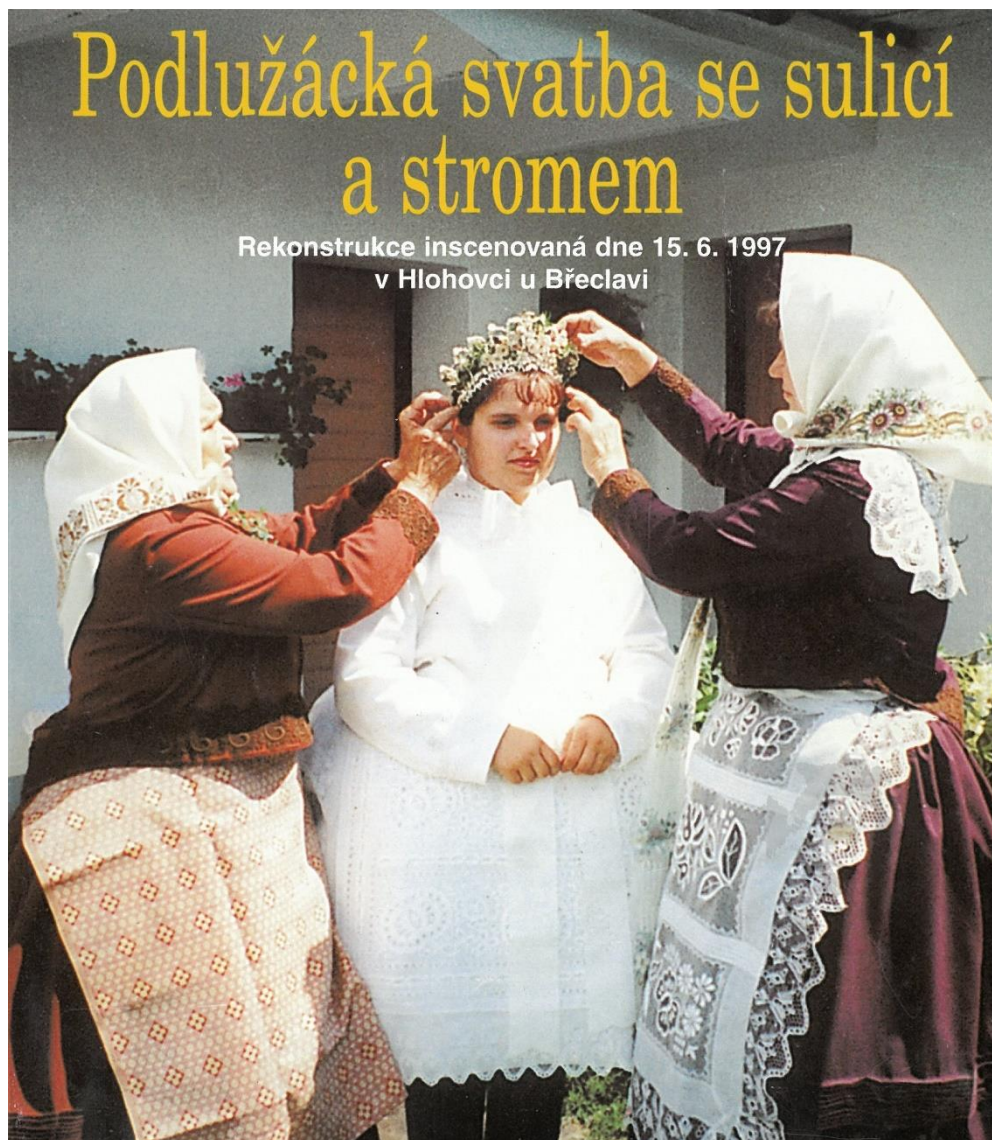
Zvláštní poděkování si zaslouží i pamětníci, kteří svými výpověďmi dodali studii na důvěryhodnosti.

Studii vypracoval:

ing. František Kašník, Csc.

Brno 2022

10. PODLUŽÁCKÁ SVATBA SE SULICÍ A STROMEM



Celý videodokument je k vidění zde: <https://www.youtube.com/watch?v=sIn-Bp6KzjE>