

Zítřa se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století

Daniela Stavělová

DOI: 10.21104/CL.2017.4.01

Tomorrow, People Will Be Dancing Everywhere or How Did We Dance Towards Freedom. Dichotomy of the Folklore Revival Movement of the Second Half of the 20th Century

Abstract The contribution aims to deal with the “folklore revival movement”, that is, activities of folk ensembles – a wide spread phenomenon in the former socialist Czechoslovakia (1948–1989), which has its continuity in today’s Czech Republic. It is an interdisciplinary project based on the methods of oral history, textual analysis and anthropological study of music and dance which aims to explore the ambivalence of the phenomenon and its ideological connotations. The investigation is based on narratives which occur in the discourse of socio-cultural context of the folk ensembles in different periods of the so-called folklore movement. Narratives provide considerable material to be interpreted with the aim of understanding specific features of the phenomenon of the folklore revival movement in a particular socio-cultural and political context. The project aims to explore the ambivalence of the phenomenon of folklore movement in the Czech lands. The research will provide various perspectives

for considering to what extent the movement was an instrument of power and to what extent it was an opportunity to implement one’s own strategies.

Keywords folklore revival movement, folklorism, folk ensembles, oral history, narratives, Czech Republic.

Studie vznikla jako součást grantového projektu GA ČR GA17 – 26672S 2017–2019 *Tíha a beztíže folkloru*.

Contact doc. Mgr. Daniela Stavělová, Ph.D., Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1, Czech Republic; e-mail: stavelova@eu.cas.cz.

Jak citovat / How to cite Stavělová, Daniela. (2017). Zítřa se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století. *Český lid* 104, 411–432. doi:<http://dx.doi.org/10.21104/CL.2017.4.01>

Řekne-li se soubory lidových písní a tanců, neubrání se mnozí starší pamětníci spojení s názvem ikonického filmu poválečného období padesátých let v bývalém Československu. Film *Zítřka se bude tančit všude*, natočený v roce 1952 režisérem Vladimírem Vlčkem na námět spisovatele Pavla Kohouta, který byl také autorem textu ústřední písně, zachycuje totiž jedinečným způsobem obraz vzniku jevu, který je označován jako folklorní hnutí. Dokládá dobovou a mnohdy dosud vžitou představu o hudebně tanečním folkloru jako nástroji politické agitace, když se ve své době stává symbolem jednoty, masovosti, kolektivnosti a podporuje myšlenku tehdejšího internacionalismu. Otevírá však zároveň otázku manipulace s projevem tradiční kultury v různých kontextech, kde jsou jako nositelé symbolických významů vnímány společností například jako kulturní dědictví nebo jako nevinná zábava. Kým a pro koho je s těmito symboly manipulováno doplňuje ještě otázka, jakým způsobem je to prováděno. Rozsáhlé spektrum odpovědí nabízí možnost sledovat tento jev nejen jako kulturní produkt, ale zároveň v souvislosti s procesem jeho proměn v sociálních a politických konotacích.

Neodlučitelně od pojmu folklorismus¹ lze pojmem folklorní hnutí označit v českých zemích i bývalém Československu existenci folklorních souborů, festivalů a dalších aktivit, které s nimi souvisí. Svůj původ má v období 50. let 20. století, kdy se datuje masivní vznik folklorních souborů, v dobové terminologii též souborů lidových písní a tanců, které byly zakládány především ve městech. Jejich smyslem bylo nejen pěstovat tento druh kulturního vyžití, ale svým posláním také explicitně naplňovat představy ideologicky pojaté kultury, která má být lidová a pro lid, stejně tak jako masová a angažovaná. Nešlo v tomto případě o pěstování lidových písní a tanců ve smyslu uchování tradice, jak tomu bylo zejména na konci 19. století a mnohdy ještě v období 20. století, ale smyslem bylo suplovat tímto druhem uměleckého vyžití kulturu moderní doby, považovanou vesměs za politicky nepřijatelnou. Folklor měl v daném období tu výhodu, že jeho původním tvůrcem byl lid, byl majetkem všech a splňoval tak představy o kulturním projevu socialistického realismu. Tvůrcem tu skutečně mohl být každý, kdo se do této volnočasové aktivity, či spíše zájmové umělecké činnosti zapojil. Konjunktura tohoto hnutí pak zákonitě vyústila na konci 50. let k proklamacím o tzv. tíze folkloru, které měly za následek podstatnou redukci zmiňovaných aktivit.²

1 Pojem je užíván v souladu s jeho vymezením Hermannem Bausingerem (1970) jako „folkloru z druhé ruky“. Označuje jím výtvarné i hudebně taneční projevy vyjmuté z jejich původního prostředí a prováděné v jiném kontextu. Dále viz Sirovátka (1977; 1989), Holý – Sirovátka (1985), Leščák (2007), Pavlicová – Uhlíková, eds. (1997).

2 Autorem tohoto výrazu a následného zvolání „prýč s folklorem“ byl spisovatel Vladimír Mináč (1958), který uveřejnil stejnojmennou kritickou stať v Literárních novinách, poukazující na nadbytek produkce folklorních souborů a přílišnou medializaci folkloru.

Folklorní hnutí následně prošlo různými etapami své existence, jinou podobu dostávalo v bývalém Československu v 60. letech, výraznou proměnou prošlo v letech 70.–80., svébytnou formu, jež je stále aktuální, pak získalo po změně politického režimu v 90. letech. I přes ukotvení této volnočasové aktivity v dnešní společnosti je na tuto činnost společností pohlíženo často jako na pozůstatek totalitního režimu. Tuto nálepku si tzv. folklorní hnutí vysloužilo díky explicitnímu provozování této činnosti jako politicky neškodné zábavy upřednostňované tehdejší ideologií, díky čemuž se toto hnutí stalo reprezentací jejích hodnot. Paradoxem se však stala méně známá skutečnost, že členové folklorních souborů zde často, zejména v normalizačním období, nalézali únik před opresivní realitou politického systému, toto společenství jim nabízelo možnost vztahů založených na odlišných principech, než tomu bylo v oficiální sféře, mnohým poskytovala tato činnost pocit smysluplného naplnění, kterého se jim nedostávalo v profesním životě. V tíživé atmosféře doby tak tato alespoň chvilková „beztíže“ umožňovala mnohým přežívat v jakési „vnitřní emigraci“.³ Toto implicitní vnímání folklorního hnutí však zatím není příliš známé a nebylo dosud v historiografii dostatečně zohledněno.⁴

Předmětem dnešního studia by proto měla být právě tato ambivalence, jež provází fenomén po dobu jeho existence, zejména pak ve druhé polovině 20. století. Implicitně daný význam této aktivity tu lze nejlépe vysledovat prostřednictvím paměti dosud žijících aktérů folklorního hnutí – bývalých i současných členů (i nečlenů) folklorních souborů, stěžejní tu proto bude metoda orální historie, kdy v popředí zájmu stojí konkrétní lidský osud – tzv. malá historie v kontextu velké historie.⁵ Smyslem studia je vyloučit paušalizaci, generalizaci jevu a ahistoričnost. Mělo by vést naopak k pochopení motivací a postojů jednotlivců, k zachycení individuálního prožitku a ke snaze porozumět těmto skrytým procesům, jež mohou být konfrontovány s explicitní rovinou a očekáváním vládnoucí politické garnitury. Ptáme se, do jaké míry bylo folklorní hnutí nástrojem politické moci a v jaké míře mohlo fungovat z nedostatku jiných volnočasových aktivit jako tzv. vnitřní exil a prostor pro alternativní myšlenky či pro realizaci vlastních strategií.

3 Pojem vnitřní emigrace původně použili autoři Neil H. Donahue a Doris Kirchner (2003) v literárně vědní studii o německé literatuře 30. a 40. let 20. století.

4 Tento předpoklad vyslovuje autorka studie na základě své vlastní mnohaleté insiderské pozice ve folklorním hnutí, kde se s podobnými postoji mnohokrát setkala, a které se staly impulzem pro současný výzkum.

5 Oporu získává toto téma zejména z oblasti soudobých dějin a orální historie poskytující pro toto studium terminologické zázemí pojmenováním některých jevů druhé poloviny 20. století. Jde zejména o práce Miroslava Vaňka a jeho kolektivu (2007; 2009) a jeho charakteristiku tzv. obyčejných lidí, nebo Martina France a Jiřího Knapíka (2013), kteří svou sondou do struktury kulturních zařízení, která byla určena k řízení volného času s důrazem na jeho uvědomělé využívání, přispěli k jeho definování.

Folklorismus, folklorní hnutí, *revival*

Důležitým východiskem pro porozumění tohoto mezinárodně rozšířeného jevu bude začlenění jeho významu do širšího kontextu jeho historických a lokálních podob či proměn. Nabízí se zejména srovnání s obsahem anglického pojmu *revival*, užívaného pro označení podobných projevů kulturní produkce v jiných zemích Evropy i mimo ni. Je však třeba přihlížet k tomu, že tento pojem je užíván převážně v konceptuální rovině, tedy v odborné literatuře či institucionalizovanými médii, zatímco domácí či lidová terminologie umožňuje ještě další označení jevu. Pojem *revival* má také širší význam a nezahrnuje pouze jevy spojené s folklorní tradicí, ale s historickými prvky jako takovými. Bude proto účelné zabývat se jevem na základě podobnosti, kterou vykazuje v různých zemích obdobným způsobem. Z tohoto pohledu lze pak najít některé společné znaky, které umožňují vnímat *revival* a folklorní hnutí či folklorismus ve shodné perspektivě. Podle teoretických a terminologických východisek, která nabízejí ve své předmluvě editorky kolektivní monografie o hudebním *revivalu* Juniper Hill a Caroline Bithell (2014: 3–42) je tento jev v různých zemích charakterizován shodnými znaky, které lze chápat jako kulturní projevy a zároveň společenské procesy. Jde tu podle nich v první řadě o mobilizaci minulosti a její návrat do života, a s tím související procesy transmise, uchovávání, transformace, estetizace, dědictví a vyjednávání autenticity. Zároveň konstatují, že minulost je tu uplatňována a manipulována selektivně s potřebou tento výběr legitimizovat pro současnost. Tato mobilizace minulosti a selektivní užívání historie se projevuje prostřednictvím hudební a taneční praxe, které jsou tvarované nejen minulou zkušeností, ale především představami o minulosti (Hill – Bithell 2014: 12). Hudebně taneční projev má takto nejen evokovat minulost, ale zároveň ji transformovat. Tento akt nově promyšlené historie mívá často kontrakulturní charakter a jeho smyslem bývá kompenzace současnosti. Někdy lze dokonce hovořit o nenásilné rezistenci vůči modernitě, či vzpouře vůči modernímu pojetí času, historie a vývoje (Boym 2001: xv). Tzv. revivalisté svou pozici mnohdy definují jako opozici vůči kulturnímu mainstreamu, ztotožňují se naopak s nějakou odlišnou historickou tendencí a nabízejí kulturní alternativu, kde odkaz na konkrétní minulou zkušenost může být i emblematický (Livingstone 1999: 66). *Revival* takto může vést ke konstituování nových subkultur, zároveň ale není vyloučena jeho existence v rámci mainstreamové kultury. Dynamickým procesem se tu stávají transmise, rekontextualizace, transformace a inovace pro aktuální potřeby. Důležitým činitelem je však přání či potřeba vstoupit do dialogu s minulostí. *Revival* může být vnímaný také jako kontinuita, udržování při životě či zviditelnování něčeho, co je skryté (Hill – Bithell 2014: 4–5). Průvodním jevem tohoto hnutí bývá rovněž jistý aktivismus a snaha legitimizovat změny související s rekontextualizací minulosti. K tomuto účelu bývají určití jedinci či skupiny označováni jako kulturní nositelé či nositelé

tradice, tedy jako autority, které jsou schopny přesvědčit ostatní, aby patřičné kulturní změny přijali.

Švédský etnomuzikolog Owe Ronström (2014: 46) rozvíjí v tomto kontextu dále pojem autenticity v souvislosti s nositelem projevu, výsledným produktem, jeho prováděním, příjemcem a samotným archetypem. Za hybné jednotky *revivalu* pak považuje trojici těch, kteří jsou znalci, vykonavatelé a prodejci. Zároveň ale poukazuje na nepřesnost tohoto pojmu, neboť v sobě zahrnuje předponu re – odkazující k minulosti a latinské *vivere* – žít, dohromady tedy jako znovuuvedení do života. Zdůrazňuje přitom, že v dnešním smyslu jde spíše o rekontextualizaci, tedy o tzv. re-kódované operace, které ústí v přehodnocování zastaralého (ibid.: 44). Z toho vyplývá, že současné užívání pojmu *revival* vyžaduje zohlednění celé řady souvisejících aspektů. Podstatným rysem však zůstává skutečnost, že zmiňované procesy jsou rovněž vnímány jako dědictví tradice či historických forem, které jsou užívány tak, že v současnosti vzniká něco nového se zdrojem v minulosti (Kirchenblatt-Gimblett 1998:149; Ronström 1998).

Charakteristickým znakem *revivalu* je také to, že prochází různými etapami proměn od nepřiměřené konjunkury po ochabnutí či zánik těchto tendencí, a to vždy v souladu s potřebami daného socio-kulturního prostředí. Zároveň je ale paradoxně vnímán jako nikdy nekončící proces latentně dřímající v každé společnosti, jako jev probíhající cyklicky a jako součást přirozeného toku kultury (Jabbour 2014). Univerzalismus tohoto přivlastňování minulosti a její další užití je tedy zřejmě přirozenou výbavou člověka při definování a zejména re-definování svého kulturního prostředí. Koncept nikdy nekončícího *revivalu* bývá charakterizován také jako *post-revival*, kdy si nově vzniklé projevy žijí dál svým nezávislým životem v symbióze s patřičnými sociálními, politickými a estetickými důvody. Jejich nositelem je zpravidla další generace revivalistů, kterým byly předány otěže znalosti terénu a kteří už smejí, na rozdíl od předchozí restriktivnější generační vlny tzv. strážců čistoty, původnosti či originality, rozvíjet tyto praktiky svobodnějším způsobem (Hill – Bithell 2014: 28). *Post-revival* koresponduje také s konceptem modelu tzv. globálních toků, který definoval Arjun Appadurai (1996) pro zobrazení transnacionálních proudů v otázkách globalizace, etnicity a kosmopolitismu.

Diskurzivnost pojmů *revival*, následně folklorismus či folklorní hnutí spočívá především ve sledování dalších souvisejících procesů – rekonstrukce, uchovávání, restaurování, ožívování, revitalizace, regenerace, transformace, šíření přenosu, inovace apod. a jejich průběžné vyjednávání v rámci společenského kontextu. Jde tedy v první řadě o sociální hnutí, které získává své významy v rámci sociální interakce a stává se předmětem pro komunikační analýzu v rámci sociálních teorií (Goffman 1963; 1967; Giddens 1988). V jejich světle pak bude možné zkoumat tento jev jako součást kulturní či post-traumatické obnovy, terapie související s postkolonialismem, politickou opresí, poválečným stavem či ničivými katastrofami, v kontextu našeho studia pak jako součást procesu ideologizace či tzv. politické normalizace společnosti.

Nevinná zábava, či politická agitace?

V našem pojetí půjde o vnímání folklorního hnutí jako kulturního i sociálního projevu, jehož výchozím zdrojem jsou hudebně taneční projevy tradiční lidové kultury předváděné ve scénickém prostředí. Pojmem „folklorizace“ charakterizuje tento proces obdobně například americký etnomuzikolog Thomas Turino (2008) jako přesídlení původních obyčejů ze svého domovského prostředí do nového urbánního kontextu, s pravidelnou státní podporou jejich činnosti. Scénicky adaptované prvky tradiční lidové kultury definovala australská choreoložka Diane Carole Roy (2014: iv) jako druh folklorismu charakterizující folklorní představení neboli konvertované kulturní performance. Spojuje je především s existencí státních folklorních souborů v zemích bývalého komunistického bloku a významným způsobem tu otevírá otázku reprezentace kulturních symbolů. Prostředky této „koncertizace“ či scénické adaptace se mohou v jednotlivých zemích různit a tato skutečnost závisí vždy od zmiňovaných intencí – kým jsou tyto prostředky selektovány, dále manipulovány a k jakému účelu.⁶ Každopádně tu jde o fenomén scénických produkcí folkloru, které tu bude nutné vnímat jako sociálně konstruované, zakořeněné v sociálních vztazích a produkováné v rámci společenského života (Baumann 1996: xiii). Folklorní představení tak mohou být nazírána jako součást sociálních praktik či jako nositelé „idejí“ ve smyslu kulturní performance jako komunikace.

V česko-slovenském badatelském prostředí tuto otázku nastolil například folklorista Milan Leščák (1992: 10), který poukazuje na přítomnost specifických kulturních a sociálních podmínek moderní doby, které umožňují návrat tradiční lidové kultury, její znovu poznávání a pěstování v takovém rozsahu, v jakém je. Poukazuje přitom na model sociální komunikace, který umožní zodpovědět na tuto otázku. Podobně si všímá scénické produkce slovenských folklorních souborů také etnoložka Eva Krekovičová (1992), která zároveň přistupuje k této otázce z širšího obecnějšího pohledu slovenského folkloru jako takového.⁷

Otázku reprezentace zmiňovaných folklorních produkcí významným způsobem otevírá Diane Carole Roy (2014) ve své studii o významu vystoupení

6 Způsobům scénické adaptace folklorní tematiky se u nás věnovala řada badatelů a metodických pracovníků – Laudová (1966; 1988; 1989), Pavlišťák (1966), Sirovátka (1977; 1989), Holý – Sirovátka (1985), Leščák (2007), Rejšková (1977), od poloviny šedesátých let se tyto otázky postupně nastolovaly zejména v souvislosti s rozvojem institucionalizované formy provozování této aktivity v rámci celostátně vyhlašovaných soutěží scénických forem zaštitěných především postupně se proměňující organizací ÚDLUT (Ústřední dům lidové umělecké činnosti), později ÚKVČ (Ústav pro kulturně výchovnou činnost), v současné době NIPOS-ARTAMA, ale také kulturními domy a kluby ROH. Zmiňované studie a články ve své době přispívaly k celospolečenskému diskurzu o tom, co se vlastně od scénicky pojaté lidové kultury v danou chvíli očekává, jakou roli jí společnost přisuzuje. Srov. též Stavělová (2015b).

7 Srov. též Ambrózová (2014)

slovenského státního souboru Lúčnica pro slovenské menšiny žijící v australském Melbourne. Rozebírá situaci pomocí Goffmanovy (1963) rámcové analýzy a opírá se tu o jeho teorii veřejného prostoru, kde každý, kdo dává, je zároveň příjemcem včetně badatele v roli zúčastněného pozorovatele, vzájemná komunikace existuje na bázi výměnného systému, v rámci kterého se průběžně vyhodnocuje o čem, s kým, kde a kdy se hovořilo. Porozumět tomuto jazyku znamená především porozumět akcím, jednání či konání v rámci daného kontextu (Goffman 1963: 15–16). Z těchto situací pak Roy spolu s výsledky etnografických interview generuje poznatky pro okruh otázek související s pojmy participační a prezentační (Turino 2008; Nahachewski 2001). Rozlišením těchto dvou základních pozic či identit lze kategorizovat a oddělit od sebe rovněž dva zásadní motivační přístupy k účasti na provozování folklorně pojatých představení. Zatímco role folklorního souboru Lúčnica v místě, kde žijí v rámci ostatního obyvatelstva marginalizované slovenské menšiny, byla jednoznačně vnímána publikem jako performance slovenské národní identity podpořené prvky herderovsky vnímané tradice a obrazem esteticky vytríbené produkce v podání talentovaných a atraktivních mladých interpretů, vyplynul ze strany aktérů představení – členů souboru, tanečníků a hudebníků – jednoznačně prožitek vlastních schopností zapůsobit svou dovedností a sklidit za to patřičný ohlas od publika (Roy 2014: 225).⁸

Tato polarita se projevuje také v dalších etapách mnohvrstevnatého zkoumání projevů zmiňované folklorizace či folklorního hnutí a s tím související jevištní produkce, nelze ji však jednoznačně uchopit. Kanadský etnochoreolog ukrajinského původu Andriy Nahachewski (2001: 19) poukazuje na skutečnost, že obě konceptuální kategorie participační a prezentační nelze v praxi od sebe snadno oddělit, nelze je vnímat jako dichotomii, ani jako jednoznačný rozlišovací princip. Obě kategorie představují spíš jakési ideální protipóly, které vyvažují teoretické kontinuum.

Otázky symbolické reprezentace (Hall 1997) folklorních prvků v rámci řízených a státem podporovaných scénických produkcí v plné šíři rozvinul choreolog Anthony Shay (2002) ve své monografii zabývající se státními folklorními soubory v řadě různých zemí s odlišnými kulturními a politickými kontexty. Státem podporované produkce folklorních souborů vnímá jako reprezentaci politické moci zejména u formujících se národních států či jako součást ideologických změn. Zdůrazňuje význam reprezentace jako nástroj moci, která umožňuje popsat druhé neverbálním způsobem, například pomocí choreografických strategií reprezentací, jež jsou součástí národního diskurzu o vlastní podobě (Shay 2002: 225). Reprezentace je pochopitelně vždy selektivní, a proto podstatnou součástí diskurzu tvoří otázky, kdo má či naopak nemá v rámci stanovených intencí národní stát reprezentovat (sedlák, dělník apod.) – a jakým způsobem (energicky, statečně, velkoryse, demonstrací

8 K otázce performance identity srov. též. Olson (2004).

síly, masovosti, kolektivnosti, jednoty apod.). Spolu s těmito prvky je herde-rovská idea nezkaženého venkovana zahalená étosem autentického projevu vyvěrajícího z duše národa jedním z nejvyužívanějších principů primordiálních reprezentací spojených s produkcí folklorních souborů ve druhé polovině 20. století v řadě evropských i mimoevropských zemí (Bithell – Hill 2014). Tradiční lidová kultura nabízí širokou škálu prostředků, kterými lze díky patřičně zvoleným choreografickým strategiím vytvořit reprezentace etnicity, genderu, náboženství, sociálních vrstev apod.⁹ Tyto strategie vyžadují vědomé rozhodnutí o způsobu reprezentace a vedou k vytvoření národních, regionálních či jiných stereotypů.

Veselé děti

Stereotypizací tohoto druhu se stala například produkce sovětského státního hudebně tanečního tělesa vedeného choreografem Igorem Mojsejevem, který se stal vzorem pro většinu folklorních souborů vznikajících po druhé světové válce v zemích tehdejšího východního bloku.¹⁰ V bývalém Československu se tato tvorba stala vzorem pro masově vznikající soubory lidových písní a tanců. Tyto městské soubory byly zakládány převážně svazáckou mládeží a jejich posláním bylo zejména pěstovat ideově pojatou kulturu, která by byla v souladu s myšlenkou kolektivismu, internacionalismu a ideologicky kontrolovaného trávení volného času (Franc – Knapík 2013). Jako součást strategie ZUČ – tedy rozvíjení zájmové umělecké činnosti – získávaly podobné aktivity státní podporu a staly se významnou součástí politické agitace. Mojsejevův soubor a jeho pojetí scénické práce tak nabídl vzor pro vytváření scénických čísel, která svými strategiemi tvůrčí práce plně souzněla s těmito tendencemi. V první řadě tu byl kladen důraz, jak píše Anthony Shay (2002: 22), na optimistická a veselá témata, nejčastěji roztačené pestrobarevné vesnické zábavy, kde v jakémsi asexuálním spojení tančili muži a ženy jako bezelstné děti. Motiv žertovné hádky či škádlení nahrazoval skutečné prožitky a byl jediným emocionálním zdrojem, který dával všem tančícím jednotný výraz šťastných panenek bez přirozených tělesných funkcí (ibid.).

Dalším významným činitelem reprezentace se stalo předvádění národní kultury a jejích stěžejních (selektivně vybraných a předurčených) rysů v zahraničí, či pro turisty (Kirchenblatt-Gimblett 1998; Shay 2002: 29–32). Velká

9 Tento prostředek byl ostatně využíván již od konce 18. století v divadelním prostředí v rámci inscenací oper či baletů, kde byly patřičnými tanci charakterizovány postavy jiných etnik (Španěl, Mouřenín) či společenských vrstev (měšťan, sedlák).

10 Soubor vznikl v roce 1937 a svou tvorbou si záhy vydobyl pozornost v tehdy ještě předválečném Československu. Podle dobových kritik zaujal nejen bravurností svých výkonů, ale oceňováno bylo zejména využití prvků lidové kultury, které v době těsně před druhou světovou válkou rezonovaly v české společnosti spolu s Lidovými suitami divadelního režiséra E. F. Buriana jako projev vlastenectví. Igor Mojsejev (1973) později o způsobech své tvorby publikoval také na stránkách některých našich periodik.

festivalová pódia umožnila realizaci masových forem scénické produkce vyjadřující jednotu a kolektivismus, důraz byl kladen na živost a pestrost kostýmů spolu s vitalitou mladých tanečníků. Individualita byla vědomě potlačována, i pokud šlo o tvůrce – choreografy a hudebníky, kteří často zůstali utajeni nebo spíše nebyli uváděni, aby vznikl dojem, že spontánně tančí skutečný lid spjatý se svým tradičním prostředím. Prostřednictvím typizovaných postav šťastných venkovanů – té skutečné duše národa – reprezentovali veškerý lid své země. Tato romantizující představa autenticity byla vesměs průvodním jevem folklorních scénických produkcí druhé poloviny 20. století a dodala tomuto hnutí pečeť specifického žánru. Prostřednictvím těchto strategií se lidový tanec díky svému apolitickému vzezření stal tím nejnevinnějším nástrojem politické moci. Folklorní soubory se totiž staly výhodným vývozním artiklem, který reprezentoval státní ideologii v zahraničí zprávou srozumitelnou v jakémkoli jazykovém prostředí – „jsme krásní, nevinní a spokojení lidé a naše země je nádherné místo k navštívení“ (Shay 2002: 32).

Moc tance jako součásti politického systému byla v průběhu druhé poloviny 20. století uplatňována v řadě evropských i mimoevropských zemí. Rumunská etnochoreoložka působící v Dánsku, Anca Giurchescu (1994), jej spojuje se státními procesy, ideologií či nacionalismem a poukazuje na jeho možnosti při budování skupinové identity. Moc tance spatřuje především v jeho polysémičnosti, která způsobuje, že konceptuální, sociální a umělecké roviny jeho významu jsou ve vzájemné interakci (ibid.: 15). Dobrymi příklady pro tuto interakci jsou obdobné procesy v Turecku (Őztürkmen 1994) nebo v Řecku (Loutzaki 1994). Jedinečnou ukázkou je také srovnání dvou ideologií – nacistického Německa (1933–1945) a socialistického Německé demokratické republiky a jejich tzv. Volkstanzpolitik, jak podrobně rozebírá německá badatelka Hanna Walsdorf (2010) ve své monografii o využívání lidového tance v obou propagandistických kontextech, kde zmiňuje význam tance v souvislosti s tzv. estetizací politiky (ibid.: 65). Zdůrazňuje zde zejména roli institucionálního zaštitění tohoto interaktivního procesu (ibid.: 152–154) a osobností – autorit, které v tomto smyslu dokázaly kulturním projevem manipulovat (ibid.: 109, 189).

Nabízí se však zásadní otázka, do jaké míry je tato manipulace se symboly a jejich reprezentace vnímána řadovými členy souboru. Do těchto těles zájmové umělecké činnosti přicházeli v různých obdobích a s různým očekáváním. Ve sledovaném období druhé poloviny 20. století lze v bývalém Československu rozlišit několik zásadních časových vrstev (Stavělová 1995; 2001). Tou klíčovou bylo bezesporu období těsně po druhé světové válce. Poválečná euforie a jednostranná ideologizace politického a kulturního života vtiskla počátku folklorního hnutí v padesátých letech specifický ráz socialistického realismu. Na přelomu padesátých a šedesátých let však dochází k proměně politického klimatu předurčující období intelektuálního oživení. V oblasti folklorního hnutí dochází přitom ke snížení počtu těchto těles, v jejichž silách, jak

se ukázalo, nebylo nahradit širokou škálu kulturní produkce, a k vymezení pole jejich působnosti. Tvorbu folklorních souborů začínají stimulovat soutěžní přehlídky scénických tanečních forem, které vybízejí k hledání nových témat a formátů představení s důrazem na jejich komorní podobu. Koncem šedesátých let vyústily tyto tendence ke vzniku neotřelých jevištních tvarů, které například nepřímo navazovaly na meziválečné pojetí lidových suit E. F. Buriana.¹¹ Normalizační období sedmdesátých a osmdesátých let se svou opresivní atmosférou posouvají význam folklorních souborů ještě do jiné roviny. Zatímco oficiální kulisou i nadále zůstává propagandistické klima, lze prostředí folklorních souborů podle našeho předpokladu vnímat i jako místo neangažované a nevinné zábavy. Nabízí se bohatá škála aktivit – přehlídky a soutěže byly bohatě doplňovány účinkováním na folklorních festivalech doma i v zahraničí, což bylo vítanou a často jedinou možností, jak vycestovat do zemí za železnou oponou. Určitý odliv zájmu o tyto aktivity pak lze zaznamenat počátkem devadesátých let, kdy společenské a politické proměny přinesly nové možnosti kulturního i tvůrčího vyžití. Zdálo by se, že folklorní hnutí jako produkt určitého ideologického prostředí má v tuto chvíli odzvoněno – splnilo svou historickou úlohu a jeho čas vypršel. Překvapivě se tak však nestalo a od poloviny 90. let začíná zájem o tyto aktivity opět sílit. Je proto na místě začít se zabývat konkrétními motivacemi, které v jednotlivých etapách proměn tohoto hnutí ve společenském kontextu převládaly a zkoumat také opačný pohled na tento jev – tedy nejen ze strany mainstreamu, ale rovněž z perspektivy jeho aktérů.¹²

Pod lampou bývá nejmíc tma

Cestou k pochopení dosud skrytého vnímání folklorního hnutí ze strany jeho přímých účastníků je proto sledování motivací jednotlivých členů souborů v různých časových obdobích. Zdá se, že důležitou roli v tomto hnutí v různých etapách jeho společenských proměn hraje také postava „charismatického vůdce“, který mu může vtisknout podobu misionářského a vizionářského fenoménu (Hill – Bithell 2014: 10). Role osobnosti a dalších faktorů, které vedou člověka k určitým rozhodnutím či volbě prostředí, které chce dobrovolně

11 Zlomovým okamžikem v proměnách folklorního hnutí v bývalém Československu se stalo založení souboru Chorea Bohemica v roce 1968, který svým pojetím scénické adaptace folklorních prvků rozvířil hladinu tohoto kulturního prostředí, kde si našel své obdivovatele i zaryté odpůrce. Hudební skladatel Jaroslav Krček a choreografka Alena Skálová svou společnou tvorbou posunuli způsob scénického využívání lidové kultury do oblasti tanečního divadla, které se opíralo o nosná a neotřelá témata lidové kultury s důrazem na jejich emocionální pravdivost. Vzepřeli se tak dosavadnímu modelu inscenování lidové kultury a stali se často terčem kritiky ze strany autorit spojovaných s folklorním hnutím. Podrobněji viz Bezdíček (2006); Davidová (2007).

12 Současný tříletý výzkum desetičlenného týmu se opírá o narativy získané rozhovory se třemi generacemi členů folklorních souborů v českých zemích, kteří strávili v patřičném souboru delší dobu. V nynější České republice bylo vytipováno kolem dvaceti pěti souborů s kontinuální činností více jak třiceti let. Z plánovaných 300 rozhovorů je v současné době uskutečněná polovina.

sdílet s ostatními, jsou bezesporu ukazateli toho, jak je o věcech přemýšleno či jak jsou v daném kontextu vnímány. Logicky se tu proto stává významnou oporou výzkumu metoda orální historie, která spolu s dalšími postupy etnografického interview umožňuje sledované období přiblížit prostřednictvím paměti jeho aktérů.¹³ Jde v první řadě o poznání způsobů, jak bylo členství v souboru, kam se uchazeči hlásili dobrovolně, posuzováno z hlediska jich samých, do jaké míry se ztotožňovali s očekáváním mainstreamu a do jaké míry zde nalézali prostor pro rozvinutí svých vlastních strategií. Na základě dosavadního a nadále probíhajícího výzkumu se totiž ukazuje, že právě v období politické normalizace se v tehdejším Československu poměrně často stávalo, že lidé, kteří po politických prověrkách na konci šedesátých let přišli o své dosavadní postavení, nalézali místo po seberealizaci nejednou právě ve folklorním souboru. A byli to právě oni, kteří se často stávali, jak vyplývá z dosavadních rozhovorů, oněmi charismatickými vůdci – v osobě režiséra, organizačního vedoucího, hudebního skladatele či choreografa. Zatímco v institucionalizovaných pracovištích by jejich činnost podléhala kontrole a politickému kádrování, nebyla podobná činnost ve folklorním souboru natolik sledována. To, co by si jako zaměstnanci oficiálních institucí nesměli dovolit, nebylo v souboru lidových písní a tanců nijak zakazováno. Proč také, šlo přece o nevinnou lidovou kulturu, na které nemůže být už ze zásady nic špatného. Ze zásady, která pramenila z již vžitých představ, že lidové umění je neškodná veselá zábava a nic víc...

Naznačena tu byla již otázka takzvané vnitřní emigrace (Donahue – Kirchner 2003), tedy způsobu, jak otevřeně neparticipovat na věcech veřejných a schovat se před tímto nátlakem paradoxně do jejich vlastních útrob. Jako myšlenku bezpečného místa v nejistém světě rozvinul dále tuto strategii sociolog Zygmunt Bauman (2001), který takto charakterizuje potřebu uniknout před sociálním tlakem. Tradice ve formě kulturních projevů jako jakýsi kulturní kapitál navíc poskytuje jistotu, že tyto věci jsou neměnné a nezpochybnitelné. Zázemí folklorního souboru se proto mohlo často stávat, a jak vyplývá z dosavadních rozhovorů, také často stávalo, oním místem pro nalezení osobní identity a vnitřní svobody (Stavělová 2012: 250–251). Tou mohla být jistota jasně daného rámce zřetelně hierarchizovaného společenství, které se neptalo, odkud kdo přichází, ale jaký užitek danému společenství svým konáním přináší. Jasně rozdělené role: tanečník, hudebník, zpěvák, choreograf, kostymérka atd. dávaly tomuto sociálnímu rámci zřetelné kontury a jeho aktérům pocit sociálního ukotvení. Na rozdíl od ostatních sfér veřejného života mohlo toto ztotožnění se s daným prostředím přinášet zároveň uspokojení nejen z dobrovolné volby, ale i z pocitu sounáležitosti podpořenou

13 Vedle rozhovorů tu zaujímají však své místo i další zdroje informací umožňující sledovat např. vznik specifických hudebních stylů a choreografických strategií tohoto jevištního žánru. Neméně důležitou tak bude i obsahová analýza audiovizuálních zdrojů či dobových periodik sledujících reflexi a očekávání společnosti a autorit folklorního hnutí.

tanečními praktikami, které vyžadují vzájemnou solidaritu a společné sdílení rovných podmínek.

Tyto skutečnosti však nelze paušalizovat, ale je třeba brát v potaz jedinečnost každého svědectví, jež v souhrnu přispějí k definování tohoto sociálního prostředí. Jeho obraz je tvořen narativy se všemi úskalími jejich následné interpretace, neboť hlavním činitelem tu je paměť a její limitované možnosti, které je třeba vést neustále v patrnosti. Je nutné počítat v první řadě s její selektivností, ale také s tím, že u vyprávění může jít nejen o pouhé vzpomínky, ale také o reprezentaci minulých událostí. V každém případě tu jde o rekonstrukci minulosti, její interpretace a hodnocení, někdy s potřebou věci přetvářet, dotvářet či vylepšovat. Dalším činitelem, který může vstupovat do hry, je pocit zahanbení a s tím související potřeba skutečnost zamlžovat. To může pramenit z pocitu, že participace na zmiňovaných aktivitách byla jakási prorežimní kolaborace, která dnes může být hodnocena negativně. Dosavadní výzkum však tento předpoklad nepotvrzuje. Absence pocitu zahanbení může naopak poukazovat na to, že tato aktivita byla současníky skutečně vnímána nejen apoliticky, ale její prostředí bylo i antistrukturou, která poskytovala dočasnou alternativu k tehdejší sociální struktuře.¹⁴

Ecce narator

V této souvislosti se dále nabízí otázka, kdo jsou ti lidé, narátoři, ale také členové folklorních souborů, kteří sem průběžně přicházejí i odcházejí, stráví zde větší či menší část produktivního života. V souladu se zkoumáním druhé poloviny 20. století nás zajímá, jak je lze charakterizovat jako členy tehdejší společnosti. Zda šlo o mlčící většinu, hledače osobní identity, osoby hledající společenské uplatnění, ty aktéry, kteří hledají únik z tíživé reality, nebo alternativu k běžnému životu. Zároveň se ptáme, jaké byly jejich politické postoje, zda šlo o disidenty či politicky angažované jedince, nebo to byli prostě jen obyčejní lidé (Vaněk 2009). A jaké zastávali ve svém běžném životě profese, byli to umělci, intelligence, dělníci? Stejně důležité je zjistit, jaké byly jejich postoje v tehdejší společnosti: vyjadřovali svým chováním jakousi pasivní rezistenci vůči režimu, nebo svůj nesouhlas nepřímou sdělovali jakousi nevykonností ve smyslu: nemohu-li vykonat něco proti, nebudu ani konat nic, co by režim podporovalo. Byl jejich postoj zcela pasivní a svou existenci pojali jako život v kulisách propagandy, které už nikdo nevěřil, a tím participovali na vyprázdňování režimu, jak uvažuje historik Miroslav Vaněk (2009: 13)?

Vyprávění, vzpomínání a rozhovory prozrazují celou řadu motivací, které vedly k tomu, že po celou dobu druhé poloviny 20. století se folklorní soubory doplňovaly o nové zájemce, kteří přicházeli s různými očekáváními. Některá však převažují a v souhrnu je možné je rozdělit do několika tematických

14 Srov. též Stavělová (2015a).

okruhů. Lze je charakterizovat ve zkratce jako „chtěla jsem jenom zpívat a tančovat“, „chtěl jsem zapůsobit na holky“, „byla tam legrace“, „bavilo mě učit se něco nového“, „jezdili jsme na západ“, „našel jsem tam dobrou partu“, „je v tom celý můj život“. Poslední téma výstižně charakterizuje úryvek ze začínajícího rozhovoru s dlouholetou členkou jednoho pražského folklorního souboru:

„To je strašný, děsím se na to pomyslet, jak je celý můj život svázaný s jedním souborem... Všechny své přátele mám z toho souboru, seznámila jsem se tam se svým mužem, ježiš a moje profese? Vystudovala jsem strojárnu, a teď se živím jako vedoucí kulturní instituce zaměřené na neprofesionální aktivity, samozřejmě taky na folklorní soubory. No a moje dcera! Nestačí, že je tanečnicí souboru, který dnes vedu, ale potkala tu rovněž svého životního partnera ... za měsíc je svatba! No a rodiče jejího nastávajícího jsou oba mí dobří přátelé – tancovali jsme řadu let společně v tom samém souboru...“¹⁵

Také z mnoha dalších rozhovorů vyplývá skutečnost, že šlo o značnou provázanost s osobním životem. V rámci souboru se slavily společně nejen narozeniny, ale i svatby, narození dětí, jezdilo se společně na hory, na vodu i za dalšími společnými zážitky, sdílely se okamžiky stěhování a různých pracovních výpomocí. Tyto vazby u většiny členů souborů přetrvávají i po skončení jejich aktivního působení, vymýšlejí se jiné druhy činnosti, které jsou příležitostí k setkání, ničím ojedinělým nejsou ani aktivity tzv. old stars, tedy jakási druhá vlna souborové činnosti, často již v důchodovém věku.

Souhrnem kladených otázek směřujeme ke zjištění, jaký je rozdíl mezi dobovou interpretací tohoto hnutí a jaké jsou individuální prožitky a zkušenosti s touto činností, jaký je rozdíl mezi dobovým oficiálním míněním a vlastní interpretací této činnosti. Mezi tématy rozhovorů jsou hledány souvislosti sledující, jak spolu souvisel soubor a rodina či profese, jaký význam měly vztahy uvnitř souboru a jak přesahovaly do běžného života, jaké místo zaujímal soubor ve škále dalších aktivit či jiné zájmové činnosti. Specifickým okruhem otázek je zjišťováno, jak byl vnímán proces tvorby souborového repertoáru a jakou roli zde hráli tvůrčí osobnosti. Neméně důležité jsou také narativy týkající se toho, jak byla vnímána společná vystoupení na veřejnosti, festivalech, soutěžích a jiných akcích. Z okruhu takto kladených otázek také vyplývá, jaké bylo vnímání vlastní identity a pocitu svobody v rámci souboru (Stavělová 2015a).

Shrnující úvaha

Z dosavadních zjištěných skutečností vyplývá, že se jedná o ambivalentní jev, který byl na jedné straně reprezentací dobové ideologie a jejích představ o socialistickém realismu, na druhé straně zároveň poskytoval přístřeší pro alternativní chování a nabízel možnost legitimizovaného úniku ze sociální a politické reality. Jedno bez druhého však nebylo možné, a tak se na utváření tohoto sociálního prostoru podílely obě skutečnosti stejnou měrou, aniž by přitom stály v opozici. Tradiční kultura jako lidová a nevinná zábava získala veškeré pravomoci ukrývat v sobě entity neslučitelné s oficiálními představami, pokud byly oděné do pestrobarevného kroje. Tato dichotomie je patrná od samého počátku existence folklorního hnutí, protože tu jde po celou dobu o zjevný rozpor mezi individuálními motivacemi řadových členů a očekáváním establishmentu. Obě linie však vedle sebe koexistovaly s nevinností rozsmátého dítěte, které netuší, co všechno může jeho úsměv znamenat. Tato zjevná dichotomie folklorního hnutí pomáhá rozkrývat další vrstvy dobového uvažování, které jsou implicitní a nebylo o nich dosud systematicky pojednáno. Toto dvojí vidění stejné skutečnosti však překvapivě není samozřejmostí a v řadě zemí bývalého východního bloku nebyl dosud nalezen od vnímání folklorního hnutí kritický odstup. Díky prvkům tradiční lidové kultury se vytvořila řada národních symbolů, které jsou v kulturách této široké oblasti mnohdy dosud nedotknutelné. A nemusí jít nutně jen o symboly samotné, ale často také o osobnosti, které jsou s vytvořením jejich podoby spojované a které se tím pádem staly něčím jako národními hrdiny. Tento proces „mytologizace“ hraje v každém národě svou nepopiratelnou roli a je často spojován se státotvornými procesy. Rigidnost některých emblematických znaků pak může mnohdy dalece přežít svého tvůrce jako symbol specifické identity. Teprve analýza choreografických strategií, stejně tak jako chování lidí při realizaci těchto záměrů, začíná pomalu odkrývat podstatu symbolů. Folklorní hnutí se tak stává textem, jehož obsahu lze porozumět teprve přijetím konceptu zmiňované dichotomie. Otevírá se tím antropologické téma, které zkoumá folklorní hnutí jako sociální i kulturní jev z pohledu jedince, jako jeho životní zkušenost. Vycházející z teoretického zázemí revivalismu jde také o proces historizace, tedy uplatňování prvků minulosti v přítomnosti – jejich selektování, další manipulaci a transformaci pro potřeby aktuálního sdělení.

Říjen 2017

Prameny a literatura

- Ambrózová, Jana (ed.). 2014. *Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia*. Zborník z vedeckej konferencie. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF v Nitre.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large Cultural Dimensions of Globalization*. Mineapolis and London: University of Minnesota Press.
- Baumann, Max Peter. 1996. Folk Music Revival: Concepts between Regression on Emancipation. *The World of Music* 38 (3): 71–86.
- Zygmunt, Bauman. 2001. *Community, seeking safety place in an insecure world*. Cambridge: Polity Press.
- Bausinger, Hermann. 1970. Folklorismus jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality* 7: 217–222.
- Bezdiček, Viktor (ed.). 2006. *Alena Skálová – fenomén choreografie. Život a dílo očima současníků*. Praha: H&H.
- Bithell, Caroline – Hill, Juniper (eds.). 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Davidová, Klára. 2007. *Chorea Bohemica – Folk Dance Ensemble as a Site of Inner Emmigration*. (manuscript of master thesis). London: Roehampton University.
- Donahue, Neil H. – Kirchner, Doris. 2003. *Flight of Fantasy: New Perspectives on Inner Emmigration in German Literature 1933–1945*. New York: Berghahn Books.
- Franc, Martin – Knapík, Jiří. 2013. *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia.
- Giddens, Anthony. 1988. Goffman as a systematic social theorist. In: Drew, P. – Wootton, A. (eds.): *Erving Goffman: Exploring the interaction orders*. Cambridge, UK: Polity: 250–279.
- Goffman, Erving. 1963. *Behaviour in public places: Notes on the social organization of gatherings*. London: The Free Press of Glencoe.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction ritual. Essays of face-to-face behaviour*. Harmondsworth, Middlessex, England: Penguin.
- Giurchescu, Anca. 1994. The Power and the Dance Symbol and its Socio-political Use. In: *Proceedings of the 17th Symposium Nafplion, Grece, 2–10 July 1992*. Nafplion: Peloponesian Folklore Foundation: 15–24.
- Hall, Stuart (ed.). 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications. Culture, media, and identities.
- Hill, Juniper – Bithell, Caroline. 2014. An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural process, and Medium of Change. In: Bithell, Caroline – Hill, Juniper (eds.): *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, New York: Oxford University Press: 3–42.
- Holý, Dušan – Sirovátka, Oldřich. 1985. O folkloru a folklorismu. *Národopisné aktuality* 22: 73–83.
- Jabbour, Alan. 2014. A Participant – Documentarian in the American Instrumental Folk Music Revival. In: Bithell, Caroline – Hill, Juniper (eds.): *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, New York: Oxford University Press: 116–134.
- Kirchenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Krekovičová, Eva. 1992. The symbiosis of spontaneous and organized forms of folklore cultivation. In: Kiliánová, Gabriela – Krekovičová, Eva (eds.): *Folklore, Folklorism and National Identification. The Slovak Cultural Context*. Bratislava: Institute of Ethnology, Slovak Academy of Sciences: 64–73.
- Laudová, Hana. 1966. K otázce studia v souborech lidových písní a tanců. *Taneční sborník* 3. Praha: Ústav lidové umělecké tvořivosti: 52–61.

- Laudová, Hana. 1988. K současné interpretační praxi folklorních tradic ve folkloristických souborech. *Antológia východoslovenského folklóru*. Košice: Krajské osvetové stredisko.
- Laudová, Hana. 1989. Folklór a scéna. *Taneční listy* 27 (9): 21–23.
- Leščák, Milan. 1992. The stylization of folklore and the present folklorism. In: Kiliánová, Gabriela – Krekovičová, Eva (eds.): *Folklore, Folklorism and National Identification. The Slovak Cultural Context*. Bratislava: Institute of Ethnology, Slovak Academy of Sciences: 5–13.
- Leščák, Milan. 2007. *Folklór a scénický folklorizmus*. Bratislava: Národné osvetové centrum.
- Livingstone, Tamara E. 1999. Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology* 43 (1): 66–85.
- Loutzaki, Irene. 1994. Dance in Political Rhythms. In: *Proceedings of the 17th Symposium Nafplion, Grece, 2–10 July 1992*. Nafplion: Peloponesian Folklore Foundation: 65–72.
- Mináč, Vladimír. 1958. Tíha folkloru. *Literární noviny*, 22. 3.: 1.
- Mojsejev, Igor A. 1973. Lidová taneční kultura a její vzájemné vztahy a vzájemné obohacování. *Taneční sborník* 6. Praha: Ústav lidové umělecké tvořivosti: 1–5.
- Nahachewski, Andriy. 2001. Once Again: On the Concept of “Second Existence Folk Dance”. *Yearbook for Traditional Music* 33: 17–28.
- Olson, Laura J. 2004. *Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity*. New York: Routledge Carson.
- Öztürkmen, Arzu. 1994. Dance and Nationalism in Turkey. In: *Proceedings of the 17th Symposium Nafplion, Grece, 2–10 July 1992*. Nafplion: Peloponesian Folklore Foundation: 83–86.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.). 1997. *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: NÚLK.
- Pavlišťík, Karel. 1966. K současným problémům práce souborů lidových písní a tanců. *Taneční sborník* 3. Praha: Ústav lidové umělecké tvořivosti: 20–23.
- Rejšková, Eva. 1977. Soubory lidových písní a tanců v českých zemích a problematika jejich práce s folklórem. In: Frolec, Václav (ed.): *Lidové umění a dnešek. Sborník příspěvků ze 3. strážnického symposia*. Brno: Blok: 34–40.
- Ronström, Owe. 1998. *Revival in Retrospect: The Folk Music and Dance Revival. Traditional Dance in Europe: Revival Activities*. Bulletin from the European Center for Traditional Culture: Budapest.
- Ronström, Owe. 2014. Traditional Music, Heritage Music. In: Bithell, Caroline – Hill, Juniper (eds.): *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, New York: Oxford University Press: 43–59.
- Roy, Diane Carole. 2014. *Dance Performance of Lúčnica, Slovak national Folklore Ballet. What is the Meaning of Staged Folkloric Performances?* Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.
- Shay, Anthony. 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Ensembles, Representation and Power*. Middletone, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Sirovátka, Oldřich. 1977. „Autentický“ a „stylizovaný“ folklór. In: Frolec, Václav (ed.): *Lidové umění a dnešek. Sborník příspěvků ze 3. strážnického symposia*. Brno: Blok: 41–45.
- Sirovátka, Oldřich. 1989. Dvě formy folklorismu. *Národopisné aktuality* 26 (3): 159–165.
- Stavělová, Daniela. 1995. Sto let jevištního předvádění lidového tance. *Taneční listy* (4): 5, (5): 13, (6): 12.
- Stavělová, Daniela. 2001. Folklorism in a Changing Society. In: Dunin, Elsie Ivancich – Zebec, Tvrtko: *Proceedings 21st symposium 2000 Korčula: ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb: Institut of Ethnology and Folklore Research: 258–261.
- Stavělová, Daniela. 2012. Traditional Dancing on the Stage: Seeking Authenticity. In: Dunin, Elsie Ivancich – Stavělová, Daniela – Gremlicová, Dorota (eds.): *Dance, Gender, and Meanings. Contemporizing Traditional Dance*. Proceedings of the 26th

- Symposium of the ICTM Study group on Ethnochoreology 2010, Třešť, Czech Republic. Prague, Czech Republic: Academy of Performing Arts in Prague, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v. v. i. of the Czech Republic: 249–256.
- Stavělová, Daniela. 2015a. Narratives as a Tool for Understanding the Inner Side of Dance in a Socio-Cultural and Political Context. In: Dunin, Elsie Ivancich (ed.): *Dance, Narratives, Heritage*. 28th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 7–17 July 2014, Korčula, Croatia. Zagreb, Croatia: ICTM Study Group on Ethnochoreology, Institut of Ethnology and Folklore Research: 198–203.
- Stavělová, Daniela. 2015b. Lidový hudebně-taneční projev jako scénický tvar: folklorní soubory v českých zemích v péči jedné instituce. *Národopisná revue* 25 (4): 292–306.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel – Pelikánová, Hana. 2007. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny.
- Vaněk, Miroslav. 2009. *Obyčejní lidé...? Pohled do života tzv. mlčící většiny. Životopisná vyprávění příslušníků dělnických profesí a inteligence*. I.–II. Praha: Academia.
- Walsdorf, Hanna. 2010. *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.



Obr. 1 – Scéna z filmu Zítřka se bude tančit všude, Máchovo jezero, 1952. Soukromý archiv E. Rejškové. Autor neznámý.



Obr. 2 – Závěrečná scéna z filmu Zítřka se bude tančit všude, Masopust s maskou atomové bomby, Strážnické pódium 1952. Soukromý archiv E. Rejškové. Autor neznámý.



Obr. 3 – Sjezd ČSM v Praze 1950. EÚ AV ČR, v. v. i., archiv (SVI), fond Dokumentace českého folklorního hnutí 1950–1970. Autor neznámý.



Obr. 4 – Strážnice 1952. EÚ AV ČR, v. v. i., archiv (SVI), fond Dokumentace českého folklorního hnutí 1950–1970. Autor neznámý.



Obr. 5 – Soutěž tvořivosti mládeže 1948. Soukromý archiv E. Rejškové. Autor neznámý.



Obr. 6 – Okresní dožínková slavnost v Benešově 1951. EÚ AV ČR, v. v. i., archiv (SVI), fond Dokumentace českého folklorního hnutí 1950–1970. Foto J. Novák.



Obr. 7 – Folklor na scéně 70. léta 20. století. EÚ AV ČR, v. v. i., archiv (SVI), fond Dokumentace českého folklorního hnutí 1950–1970. Autor neznámý.



Obr. 8 – Strakonický festival 70. léta 20. století. EÚ AV ČR, v. v. i., archiv (SVI), fond Dokumentace českého folklorního hnutí 1950–1970. Autor neznámý.



Obr. 9 – Zahraniční zájezd souboru Vycpálkovci, Folklorní festival v Santarém, Portugalsko 1977. Archiv souboru. Foto F. Rous.