

## TANEC V LITERÁRNÍ TVORBĚ BOŽENY NĚMCOVÉ: FIKCE, NEBO FAKTA?

DANIELA STAVĚLOVÁ

### **Dance in the literary work of Božena Němcová: fiction or facts?**

*Abstract:* Even a cursory reading of the fiction work of Božena Němcová reveals frequent mentions of dance. The scenes often take place during dancing. The dancing assumes the role of the image in which the important moments of the plot structure are integrated. The patterns of behavior emerge during the dance that turn into testimonies of collectively shared reality. Therefore, the question arises on the sense of these reflections of the dance. Can they serve as a source of information on the dance practices of the time dance, or are they only a product of a literary fiction? This also provokes considerations as for the motivations for depicting the folk dance tradition and what else it reveals about the mutual relations in a given socio-cultural milieu. The article will consider if the dance situation can be considered as a literary device and if the description of the manifestations of folk dance culture could be understood as responding to the contemporaneous interest in traditional village culture as embodiment of positive values, as it reflected in the works of the so called village realists of the second half of the nineteenth century.

*Key words:* dance, semiotic, national movement, microhistory, fiction.

I povrchní čtenář beletristické tvorby Boženy Němcové si zanedlouho všimne, že v jejím díle se nápadně často objevují zmínky o tanci, osudy jejích hrdinů se často odehrávají ve scénérii taneční zábavy. Prostředí tance se tak stává obrazem, do něhož jsou zakomponovány významné okamžiky dějové struktury. Nehledejme však v jejím díle pouze konkrétní informace o samotných tancích a jejich formě, ale zamysleme se spíš nad smyslem a účelem líčení člověka při tanci v rámci obvyklých interakcí. Vyplynou tu na povrch vzorce chování, které se při

tanci stávají běžným způsobem komunikace a mohou být výpovědí o společně sdílené realitě.

Nabízí se tak otázka po smyslu těchto reflexí tance, jaká je jejich vypovídací hodnota, do jaké míry je lze považovat za zdroj informací o dobové taneční praxi a nakolik o nich lze uvažovat jako o literární fikci. Podněcují rovněž k úvahám, k jakému účelu zobrazování prostředí lidové taneční tradice slouží a co dalšího prozradí o vzájemných vztazích v daném sociokulturním prostředí. Na místě proto bude také zamyšlení, nakolik tu lze chápat líčení prostředí tance jako literární prostředek a nakolik je možné zachycování projevů lidové taneční kultury vnímat v souladu s dobovým zájmem o vesnickou tradiční kulturu jako světa pozitivních hodnot, jež prostupoval tvorbu tzv. vesnických realistů 2. poloviny 19. století.

### **Popisy všedního života**

U generace vesnických realistů 2. poloviny 19. století byl obdiv pro lidové písně a pohádky spojen se zájmem o jejich tvůrce, o lid, jeho zvyky, ale také o jeho všední život. Zpočátku měly národopisné črty ráz spíš dokumentární, brzy však do nich pronikaly jednoduché románové zápletky, otevírající cestu vesnickým románům a povídkám nebo kronikám z vesnického života.

Tzv. vesnický román reagoval na poptávku doby, kdy do procesu národního hnutí vstupovaly nejširší vrstvy obyvatelstva. Velkou roli v tomto procesu sehrála lidová píseň následovaná tancem, neméně významnou úlohu přebírá také krásná literatura. Tradice české venkovské prózy sahá do třetího období národního obrození k B. Němcové a přes V. Hálka, K. Světlou až k nástupu kritického realismu T. Novákové, J. Herbena, K. V. Raise, A. Staška, bratří Mrštíků, G. Preissové, L. Stropěžnického. Velkými iniciátory tohoto zájmu byli též J. Neruda, J. J. Langer a V. Krolmus, s realistickými tendencemi jsou pak svázána zejména osmdesátá léta v tvorbě A. Jiráska, J. Holečka, K. Klostermanna, K. V. Raise, J. Š. Baara, J. Vrby, F. Hrušky ad. Tato tvorba měla především zobrazovat pravdu o životě; dosahovalo se toho přímým pozorováním krajového nebo sociálního prostředí, mnozí literáti se vydávali badatelskými cestami, což prokazuje řada národopisných studií a obrázků (Chaloupka 2005: 1032–1033; Lexikon české literatury 2008).

Častými náměty se stávaly nešťastná láska, spory mezi rodiči a dětmi, nechtěná manželství nebo vykoupení prací a pokáním. Lid je považován za ručitele národních a mravních hodnot. Vesnice však nebývá zobrazována jen jako idylické místo v protikladu se zkaženým městem, ale jako místo, v němž se střetává nové a staré, dobré i zlé, přičemž přetrvává názor, že mravní hodnota venkovského

člověka stejně jako cit a víra jsou hodnotnější než u člověka městského. Nebyl tedy podáván obraz venkova zpuštěného a zkaženého, častá však byla myšlenka, že prostý člověk nemusí vždy ztělesňovat přirozené ctnosti, nýbrž může být i nevzdělaný a krutý. Často se tu objevuje člověk chybující, vyloučený z normálního života, jeho osud však nebývá považován za zoufalý, protože žije v prostředí, kde má možnost vykoupení ze svých vin a smíření se světem. Vesnický život tak nebyl ukazován jako obecně platný vzor prostné a ctnostné existence, ale šlo tu spíš o zachycení „lidských dokumentů“ jedinečné hodnoty (Jechová 2005: 283–320).

Literární činnost, jejíž smysl spočíval ve studiu a zobrazení života lidu, se stala vlastní také B. Němcové. Patřila mezi generaci autorů, u nichž v kulturních tendencích doby vystupoval do popředí důraz na národní hodnoty vyjádřené jazykovým vlastenectvím a zájmem o prostý lid. V jejích spisech se však od počátku promítají osobní a národní zájmy; vznikala tak dvojnásobný ráz literatury, v níž se ztrácela hranice mezi informací a fikcí, přičemž pojetí literatury jako autonomní tvorby, jež má jen estetický cíl, ustupovalo do pozadí. Díky své silné umělecké osobnosti Němcová originálním způsobem přetavila a proměnila podněty přicházející zvnějšku. Její Národní báchorky a pověsti nezapřou básnickou hodnotu a stejně tak při sběru slovanských pohádek neobětovala estetickou hodnotu jevu dokumentačnímu účelu.

Národopisné črty<sup>1</sup> z různých míst svých pobytů v Čechách a na Slovensku, které uveřejňovala časopisecky, pak mnohdy tvoří jádro jejích povídek. I tato tvorba se jí však v první řadě stává aktem sdělení. Převažuje zde tendence, kdy na prvním místě stojí zájem o jedince. Zápletky povídek jsou osnovány většinou na sociálních problémech nebo konfliktech: literární dílo je chápáno jako zdroj informací a komentář k soudobé společenské situaci, stává se zrcadlem všedního života a odhaluje na první pohled banální hodnoty existence. U Němcové lze hovořit o soucitné vizi světa, v němž čistý cit buď panuje, nebo alespoň vzbuzuje obdiv a sympatie. Hlavním smyslem díla tak není v první řadě poučit, ale zprostředkovat ideály sociální spravedlnosti a ušlechtilé morálky (Jechová 2005: 260–275; Lexikon české literatury 2000).

### **Prostředí tance**

Realitu vnímala B. Němcová prizmatem literárních portrétů; důraz je buď na výjimečných postavách přesahujících své prostředí (Babička, Divá Bára), nebo jsou

<sup>1</sup> Nejblíže dokumentačnímu účelu stojí Studie národopisné (Němcová 1929), ale i zde jsou charakterizovány konkrétní postavy se svými postoji a zasazeny do místních vztahů.

popisovány postavy a jejich prostředí se snahou zachytit jejich prostřednictvím lokální kolorit (Karla, Dlouhá noc, Pan učitel). Svůj zájem o národopisné jevy propojila se snahou zachytit portréty postav příznačných pro dané prostředí. Její povídky z venkovského života jsou zobrazením povah a osudů titulních postav – nejsou však sledovány jen vnějšíkové typy (jak se postavy jeví), ale i vnitřní pocitový a postojový svět (proč takové jsou) podmíněný jejich zasazením do patřičného prostředí. V něm se postavy pohybují ve své přirozenosti, na niž kladla Němcová velký důraz a měla pro ni porozumění. Přirozenost a opravdovost vyčleňuje např. postavu Divé Báry z okruhu zvyklostí, přizpůsobivosti, obecně uznávané slušnosti, přičemž její postoj zůstává autorkou nezpochybnitelný. Skrze zachycení osudu hrdinky jsou pak vystiženy vztahy v malé sociální skupině – vesnické lokalitě – s důsledky, které přináší pro jedince vystupujícím proti zákonitostem této skupiny (Chaloupka 2005: 630–631).

Přirozenost a opravdovost jsou pak velice často spojovány s prostředím tance. Lze je chápat jako komunikační prostor, který je určitým způsobem vymezen a ohraničen. Způsob identifikace s tímto prostředím se děje pomocí tance. Bez znalostí konkrétního tanečního repertoáru nelze toto prostředí sdílet. Hlavním dorozumívacím prostředkem či jazykem se tu stává hudebně taneční projev (Stavělová 2008a: 8). Hrdinové povídek jsou tak zasazeni do svého běžného prostředí, v němž se pohybují s patřičnou dávkou jistoty a každodenní rutiny. Cit pro nosnost významové výpovědi literárního díla vedl B. Němcovou k práci se znakem; nejen že v tom předběhla svou dobu, ale otevřela si tím zároveň možnost nalezení cesty ke čtenáři. Taneční projev se pro ni stává znakem, jenž zprostředkovává nějaké významové sdělení. Pod denotací příběhové vrstvy je třeba u ní odkrýt konotativní význam o vzájemných vztazích skupiny lidí. Tanec zde vystupuje jako denotát, tedy jev, který je jako znak obecně sdíleným a platným označením určitého významu, je to přímý, zřetelný a jasný význam události. Ten však zprostředkovává jiný význam tím, že má svou hlubší významovou vrstvu, tzv. konotát, kterému lze porozumět teprve na základě jisté zkušenosti či znalosti. Tanec jako denotát se tu tedy stává znakem pro význam něčeho dalšího, v jeho podtextu lze spatřovat druhý významový plán, který je hlavním důvodem, proč autor své dílo napsal. Představuje skrytou významovou vrstvu a je třeba se ptát, proč autor použil právě tento obraz a proč to říká.

Při kódování a dekódování textu čtenářem pak nastává proces komunikace, kdy jistá informace proniká skrz kódovací mechanismus a materializuje se v textu. Adresát textu jej dekóduje za pomoci kódu a získává z něj prvotní informaci. Text se tak podle Lotmana (1994: 9) stává jistým obalem

významu, jehož sémiotická aktuálnost se ztrácí, jakmile je z něj získána informace. Němcová si nejspíš velice dobře uvědomovala důležitost toho, jaký vztah si čtenář sám vytváří k dílu, jak je přijímá, citově prožívá, rozumově chápe a vřazuje do svých vlastních životních zkušeností a zážitků. Ztotožnění čtenáře se čteným, s dějovou vrstvou, se stává sebeprojekcí, kdy on sám se promítá do příběhu jako „jeden z nich“. Estetické prožívání pak koresponduje s tím, nakolik čtenář přijímá zvláštnosti estetického poslání díla v celistvosti všech jeho výrazových i významových prostředků. Prostředí tance se tak pro spisovatelku stalo vhodným nástrojem k navození této blízkosti a k propojení čtenáře s tématem.

Jako znak tu může sloužit taneční projev, událost nebo vlastnost události, tedy skutečnost, jež může mít v komunikačním procesu funkci přenosu informace a může být interpretována. Sdělitelnost a interpretativnost jsou tedy základní předpoklady k tomu, aby s jevy začalo být nakládáno jako se znaky. Tanec se logicky mohl stát podobným výrazovým prostředkem v době, kdy se ve společnosti těšil značné oblibě a získával hlubší význam: „*Tanec je koruna všeho vzdělání a každý, který vzdělaným slouti chce, musí nade vše pochybnost prokázat, že základy požadovaného mistrovství ovládá,*“ píše v roce 1846 F. J. Rubeš (1906). Tanec si postupně vydobyl významnou pozici v procesu národního hnutí a znalost určitého tanečního repertoáru se stávala znakem příslušnosti k patřičné sociální vrstvě (Stavělová 2008b). Taneční události byly v předbřeznové společnosti povýšeny na prostředky národní agitace a vytvářely příznivé prostředí, kde se mohl realizovat proces utváření příslušnosti k české společnosti.<sup>2</sup> Oblíbené byly zejména karnevalové zábavy, o kterých přinášejí četná svědectví časopisy české *Květy* a německá *Bohemie*, jež uveřejňovaly informace z tanečních sálů ve speciální karnevalové rubrice (Šimůnková 2006). Z ní vyplývá, že masopustní období bylo centrem předbřeznové společenské sezony, kdy se naskytlo např. v Praze v průměru osm až devět příležitostí k tanci denně. Nepřekvapuje proto, že B. Němcová věnovala ve svých národopisných črtách pozornost chodským „voračkám“, se kterými se setkala v masopustním období během svého pobytu na Domažlicku v letech 1845–1848: „*Zde se drží masopust jako karneval benátský, kam se člověk obrátí, tam vidí maškary. Po celý masopust každou neděli a na bálové dny chodí*

<sup>2</sup> Množství zmínek je obsaženo v deníkových zápiscích současníků (Tomek 1904: 171; Rubeš 1906; Tyl 1981: 122–125), kteří byli přímými účastníky tanečních událostí a všímali si řady zdánlivě podružných detailů, týkajících se nejen tanečního repertoáru a jeho přijetí konkrétními společenskými vrstvami, ale i významu tanečního projevu jak pro navázání osobních vztahů, tak i pro sdílení společných idejí. Srov. též (Stratilová 2007).

*maškar dost, přijdou i do pokojů, trochu se procházejí a zase mlčky ovšem odejdou, což mi často velmi podivné přicházelo. ... V outerý odpoledne strhl se na rynku křik a hluk, já běžím chutě k oknu a tu vidím jeti na koních maškary, napřed několik pěších, mezi nimi velická smrt, která na nás zuby cenila. Maškar na koních bylo asi dvadcet a některé velmi vtipné.*“ (Němcová 1929: 73)

V dobovém pojetí mohly tyto popisy přispívat svou atmosférou do barevné mozaiky tehdejších tanečních zábav, která zahrnovala národ jako celek a propojovala město s vesnicí. Promítá se však do nich také autorčina vlastní reflexivita, s jakou přibližuje vnímání obyčejů v rámci místní společnosti očima osoby zvnějšku a zprostředkovává poznání odlišnosti: „*K národním veselostem zdejším náleží koleda a voračky. Selská dívčí koleda slaví se v prostřední vánoční svátek. Tu dostane každá děvečka nebo dcera od hospodyně hnětanku, tj. veliký koláč, dobře máslem a smetanou zadělaný, v němž je skořice, hrozinek a mandlí hojnost. ... Hnětanku si ale holka nenechá, ta je pro chlapce. Svobodní chlapci a holky shluknou se pak vespolek a jdou do města na pálení. Děvka dá chlapci hnětanku k vodce, a on jí koupí housku a jablka; to se potom tahá a strká, zpívá a hlučí, a z krčem to jde k muzice. Přitom se musí každý opít, ženská tak dobře jako mužský, a proto se také nepije pivo, ale pálení. O masopustních dnech mají voračky. První den vezmou si chlapci muzikanty – totiž dudy a housle – a jdou po děvkách. Každá musí dát peníze na voračky, jak jen může, někdy třeba pět zlatých. Která se z nich dá nejvíce vidět, ta potom celý rok také nejvíce tancuje. Chlapci platí muzikanty, častují rosolkou a tančí celé tři dni masopustní ve dne v noci bez přestání.*“ (Němcová 1929: 18)

Tato líčení však nelze vnímat jako pouhé popisy. Vyobrazení místní slavnosti, jejíž aktéři nebyli pro autorku anonymními postavami, nepostrádají jistou dramatičnost a dějový spád. Vytvářela tak text, jímž vystihovala smysl události v obecnější rovině. Text tak mohl obsahovat další sdělení a poskytovat Němcové možnost dějové osnovy pro její povídky, kde hranice mezi popisem tradiční události a fabulací příběhu je již rozeznatelná jen stěží.

### Neviditelný tanec

Je otázkou, do jaké míry si Němcová uvědomovala roli tance v tehdejší společnosti a jaký mu připisovala význam v národně emancipačním procesu,<sup>3</sup> ale zdá

<sup>3</sup> Způsob jejího vlastenectví je charakterizován např. Jindřichem Šimonem Baarem (1974) v próze Paní komisarka. B. Němcová je tu spolu s knězem Jakubem FASTEREM a učitelským mládencem Jindřichem zasazena do vícevrstevnaté struktury české vlastenecké agitace v předrevolučním Chodsku. Jistá teatrálnost, důraz na exaltovanost je tu prostředkem k dosažení intenzivního emotivního zážitku (Štajf 2006: 220).

se, že stejně jako její současníci z řad vlastenecké inteligence, byla si i ona vědoma jeho tzv. moci (Stavělová 2008b: 166–168). Avšak např. na rozdíl od Jana Nerudy (1923; 1946), který taneční dovednost spojoval s vyjádřením pozitivních hodnot, které mohou vhodně přispět k charakteristice národa, a neváhal proto publikovat studie o tanci, které měly svědčit o významu a bohatosti taneční kultury v Čechách, o jejím vztahu k tanci podobná svědectví dochována nejsou. Sama se přímo k významu tance nikde nevyjadřovala, nic o této otázce neprozrazuje ani její korespondence. Z písemné pozůstalosti rovněž nevyplývá, jaký ona sama měla k tanci vztah, sama sebe nestaví do role vášnivé tanečnice (Němcová 1907–1910). O tom, že tanec pro ni nebyla bezvýznamná záležitost, však může svědčit zmínka, že se v roce 1837 stala královnou prvního jiřinkového plesu ve Skaličce v den po své svatbě s Josefem Němcem (Tille 1969: 32). Mnohem více ovšem o jejím vztahu k tanci prozrazuje J. Š. Baar v *Paní komisarce*, kde je její postava začleněna do děje odehrávajícího se na Domažlicku v letech 1845–1848, kdy tam s celou rodinou pobývala.<sup>4</sup> I on si zřejmě uvědomoval, do jaké míry lze při tanci prozradit skryté emoce, a neváhal tohoto prostředku využít k vystižení a charakteristice její osoby, stejně tak jako jejího momentálního citového rozpoložení: „*Jakmile Králová otevřela dveře v Bartošovic sále a pustila tam před sebou paní komisarovou, přestala hrát hned muzika, jako když utne, tanečníci se roztoupili na dvě strany ... muzikanti stoje zahráli ,nahoru‘. Hráli totiž slavnostní tuš, který hrávali jen v kostele a o vzácných příležitostech a jen nejvzácnějším hostům. Vytáhli jásavou melodii třikrát po sobě, vždy výš a výš, a když po třetí třepetaly se drobné tóny ve výšce jako trylky skřivánčí, zabouřilo celou hospodou:*

*Dej jen Pámbů zdraví v tom kodovským kraji,  
dej jen Pámbů zdraví vám!  
My vás rádi máme, pěkně vás vítáme,  
pěkně vás vítáme k nám.*

*Mladý sedlák Vávřík podal hostu napěněný džbánec, paní Božena rozpaky červená jako růžička, usmála se, kývla hlavičkou, ulízla trochu pěny a vrátila džbánec. ...  
,Paní, íčko je vaše muzika, máte sólo, jak dlouho budete chtít.'  
,Děkuji vám, 'chtěla říci Němcová a vzdát se té pocty. Před očima však kmitl se jí smyčec, muzikanti spustili ,polku', takovou houpavou, neodolatelnou, chasa zazpívala:*

*Štvy koně ve dvoře, žádnýj s nima nevoře,  
cinky, bříinky, podkovinky,  
žádnýj s nima nevoře.*

<sup>4</sup> O místě B. Němcové v tvorbě J. Š. Baara píše Jaroslava Tichá (1940).

*Paní komisarová ani nevěděla jak, a už se točila s Vávříkem po sále. Oči přivřené jako ve snu, poslouchá štěbetavou hudbu, jež hraje mezihru, než si ujasnila, co muzikanti hrají, rozlétá se druhá strofa:*

*Voře s nima Jeníček, řehtá vraný koníček,  
ach bože, ach bože, řehtá vraný koníček!*

*K srdci sahá tahle písnička! – Do noh vjíždí muzika! Není to sousedská, není to polka, ale je to kouzelný tanec, který dovede si podmanit a očarovat.*

*Když houvratě dovorál, dovorál,  
na svou milou zavolál,*

*ach bože, ach bože, na svou milou zavolál!“ (Baar 1974: 228–229)*

Autor zde vystihl situaci, kdy si Němcová okouzlena spontaneitou tanečního projevu místních lidí uvědomuje svou vlastní tíživou situaci: nemoc dětí a nesoulad v manželském vztahu. Líčení výbušného sólového projevu místního vyhlášeného tanečníka tu vytváří kontrast k jejímu stavu naplněnému smutkem. To, že ji sledování tance plného emocí dokázalo na chvíli oprostít od jejích vlastních tísnivých úvah, může být způsob, jak je poukázáno na moc tance, kterému zde podlehla stejně jako ostatní přihlízející: „*Jakmile se ozvala hudba, rázem pominulo podivné zasnění paní Boženy ... Oči jí padly na Krále a jeho ženu, jak se drží spolu kolem pasu, pohupují se a jak jim planou tváře a září oči nedočkavou touhou i radostí ... Božena Němcová nemohla tu změnu ani pochopit. Před chvílí doma pečlivý hospodář, vážný a usedlý, starostlivá hospodyně a matka, a hle, jak se spolu točí, výskají a zpívají, na celý svět zapomínají, na děti doma i na hospodářství, na všechny starosti i trampoty života ... Kéž bych i já mohla! Vzdychnla si v duchu, ale oči z nich nemohla spustit.*“ (Baar 1974: 231)

I když B. Němcová sama o svém vztahu k tanci přímo nepíše (snad jako by se styděla to přiznat), dokáže vystihnout a ocenit zaujetí až vášnivost, s jakými tančili jiní. V Obrazech z okolí domažlického (Němcová 1929: 28) bedlivě pozoruje, jaký význam připisují místní obyvatelé zdejšímu tanci: „*Chce-li kdo vidět pravou radost, ať se přijde podívat na selské posvícení neb na selskou svatbu. Kdyby byl sedlák břemenem stísněn, až by se pod ním k zemi skláněl, v tu chvíli vše odhodí, zapomene na všechny trampoty a žije jen v radosti. Kdyby mu stála smrt za patami, on by se po ní neohlížel a v bujném kolečku třeba do náručí se jí zatočil.*“ (Němcová 1929: 28)

Barvitě pak Němcová líčí historku, jak se nemocný sedlák i přes její varování rozhodne jít do hospody na masopustní taneční zábavu podporován slovy selky: „*...muzika je poloviční zdraví. Já na ty doktory pranic nevěřím, každý jen hádá a neví žádný nic. Tanec to je nejlepší lík.*“ Když se pak sešli za několik dní



a Němcová se s obavami dotazovala, jestli se sedláku nepřitížilo, dostalo se jí od selky odpovědi: „*To, to, už je mu zase dobře. Zprvu to nešlo do kolečka, ale potom se chutě do toho pustil, zpotil se, a bylo po nemoci.*“ (Němcová 1929: 76) Spisovatelka pak v úžasu zaznamenává: „*Tak náruživě tancovat a s takovou vášní tanec milovat jsem hned tak neviděla jako zde. Mladí, staří, vdaný, nevdaný, všecko to tancuje, a každý obětuje zamilovanému ‚kolečku‘ spánek, zdraví, ba často i život.*“ (Němcová 1929: 75)

A potvrzuje to i Baar ve výše jmenovaném díle slovy kněžího Fastera, který však přílišnou zálibu v tanci vidí spíše kriticky: „*Mně už je to lhostejno. Myslíval jsem si, že zlořád musím zlomit, ale věřte si nebo nevěřte, pravdu má paní komisařka, když říká, že pro tanec na Chodsku obětují všecko, často i zdraví, ba i život. Vidíte, jak už děti se jen třesou, slyší-li o tanci. Bez tance nelze si u nás myslet žádnou zábavu, žádné veselí, žádnou svatbu, ba ani – funus. Umře-li svobodný chlapec neb dívka, vede muzika družby a droužky rovnou od hrobu do hospody. Jako pohané tančí nad mohylou, ale pomozte si!*“ (Baar 1974: 377)

Zatímco Neruda zdůrazňoval roli tance jako nástroje národní agitace, z tvorby B. Němcové vyplývá, že její vztah k tanci byl více v rovině intimní. Vnímala tanec jako zdroj citovosti a mnohokrát tento prostředek ve své tvorbě využila. Svou povídku *Dlouhá noc* (Němcová 1904: 13–23) zasadila do scénérie přástevnické zábavy, v rámci které se odehrává milostný příběh.<sup>5</sup> Taneční zábava se tak stala momentem, kdy dochází ke zveřejnění a potvrzení vztahu dvojice, tedy jakýmsi vyvrcholením příběhu: „*O čtyřech hodinách přišli muzikanti; jeden měl housle, druhý klarinet, třetí flétnu a čtvrtý fagot. Když snědli několik placek a trochu se ohřáli, poslala je Madlenka pro krále. Zatím se scházela děvčata se svými hochy, a než přivedli muzikanti krále, byly všechny pohromadě. Již se ozývá flétna po návsi a král jde doprovázen houfem dětí ... Když bylo po večeri, zdvihli se od stolu a Madlenka si šla do komory pro přeslici. Přeslice byla malá, ze slívového dřeva pěkně cinem vykládaná; kužel byl nadiit hebkým lnem, otočen červeným fáborem a na špici byla zastrčena kytice rozmarýny, od jejíhož vršku strakaté stružky vlály. Jak vešla královna pilnosti se svým blahodějným žezlem do sednice, začali muzikanti hrát, král si ji vzal pod paždí, a zpívající, ubírali se všickni za nimi do hospody. Tam byl pro ně již jeden stůl uprázdňen; na ten postavila královna přeslici, muzikanti ho obsedli, začali hrát skočnou, a již se párky točily v kole. ...*

<sup>5</sup> Ničím neznámým není skutečnost, že o materiál k této povídce požádala J. M. Ludvíka, faráře ze Studnice, aby jí zaslal popis zvyklosti při přástevnické slavnosti na Žernově ve východních Čechách a pomohl jí tak oživit její vlastní vzpomínku na tuto tradiční událost (Korespondence 2003: 38–39 [pozn. redakce – v soupisu pramenů uvedeno jako: *Božena Němcová. Korespondence*]), srov. též (Kulíš 1912: 26).

*Hrál se furiant, a když mladí do dveří vstoupili, viděli, že si dalo několik starších sólo zahrát, ruce o boky podepřené majíc, pyšnila se také Madlenčina matka s kovářem, který dupal a hrdě hlavou pohazoval, jako by chtěl slova písňě hudbou provázená dokázat. ... Starší přestali a mladší měli vůli. Jak hezky to královně slušelo, když rámě jak vysoustruhované s nadýchanými rukávci o štíhlý bok podepřela a upýpavě se od svého tanečníka na polo odvracela, na polo se k němu zase točila! ... Hrál se furiant; a když půlnoc byla tu, Jiří se ztratil; kam šel? ,On šel pro vrkoč, šeptaly si ženské a koukaly ke dveřím.“ (Němcová 1904: 19)*

Neméně účinné je i líčení milostného příběhu mladého Karla, dlouho chráněného matkou před vojenským narukováním převlekem za dívku, a Hany, se kterou vyrůstali v jedné chalupě. Domnělá Karla se objevuje u muziky v převleku za chlapce, tančí s Hanou a jejich společný tanec je výrazem toho, jak tento zatím jen tušený vztah (Hana ještě nevěděla, že Karla je Karel) začíná dostávat zřetelnější podobu. Vytváří se tak působivý obraz, který graduje a svým přirozeným spádem vtahuje čtenáře do emoční situace, kde důležitým subtextem jsou i slova lidové písňě. Božena Němcová si zde uvědomovala strhující moc tance, kterou vnímala především jako prostředek probuzení milostného citu: „Karel tedy, jakž zatím Karlu budem jmenovati, vzal ze stolu plnou sklenici, přistoupil k Haně, obejmul ji kolem pasu, dal jí připít, pak zdvihna sklenici nad hlavu předstoupil před dudáka a začal zpívat zvučným hlasem:

<i>Nastokrát děkuju</i>	<i>Chovala, chovala,</i>
<i>mej zlatej mamičce,</i>	<i>nevěděla komu;</i>
<i>že je mne chovala</i>	<i>když mne vychovala,</i>
<i>v strakatej peřince.</i>	<i>vzali mne na vojnu.</i>

*Chlapci opakovali poslední sloku po Karlovi, dudy padly jim do noty, Karel vyprázdniv sklenici na dno přivinul Hanu úžeji k boku a začali se v kolečku točit jako vřetena.“ (Němcová 1904: 214)*

Důležitá je skutečnost, že Němcová pracovala se znakem, který tu lze chápat v jeho dualistické koncepci: to, co znak označuje, je jeho význam, forma je signál nebo indikátor významu. V tomto pojetí binární teorie znaku může mít znak více než jednu formu a více než jeden význam. Toto Foucaultovo (1966: 81) východisko pak umožňuje chápat znak jako reprezentaci. Podle Peirce (1997) každý znak reprezentuje – s mírou závislosti na dovednosti – vždycky něco jiného. Reprezentace je u něj výraz užívaný jako znak. Eco (2002: 52) dále rozvádí, že říkat něčemu reprezentace zdůrazňuje znakovou povahu každého jednání, v němž je něco, ať fiktivní nebo nefiktivní, předváděno formou realizace a s určitým záměrem, ale především tak, aby to bylo namísto něčeho jiného. Literární stejně jako divadelní znak je pak fiktivním znakem, ne proto,

že je znakem zdánlivým nebo sdělujícím neexistující věci, ale proto, že předstírá, že znakem není.

V našem případě je podstatné to, že zároveň s rozeznáním znaku je třeba určit formu, která koresponduje s významem. Vztah mezi významem a formou je zpravidla dán sociální konvencí – kdo nepochopí vztah mezi formou a významem, neporozumí znaku (Harris 2005: 83). Tuto skutečnost lze charakterizovat podle Jurije Lotmana (Andrews 2003: 42–44; Shukman 1977) také jako existenci sémiosféry. Jde tu o sémiotický prostor potřebný pro existenci a fungování jazyků, které jsou v nepřetržité interakci se sémiosférou. Je to fundamentální sémiotický prostor, který zajišťuje existenci kontextu a umožňuje jak mezilidskou komunikaci, tak i vytváření a generování nových informací.

Způsob, jak Němcová nakládala s tancem jako se znakem, je však jiný než u Nerudy. Neuvažuje o něm jako o viditelném znaku „nošeném ve společnosti“ např. jako doklad vlasteneckého smýšlení, ale spoléhá na to, že vylíčení taneční události pomůže čtenáři literárního díla, který podobnou situaci dobře zná z vlastní zkušenosti, zprostředkovat prožitek, jenž je pro danou chvíli podstatný. Podobný znak může trvat potud, pokud je obnovován, a záleží přitom také na tom, kdo tak činí. Tento „neviditelný tanec“ se stal v tomto smyslu znakem sdělujícím všeobecně přijatelné významy. Intenzitu a druh citového prožitku, jež má „semiozická“ situace zprostředkovat, lze pak také vnímat jako význam znaku.<sup>6</sup>

Neméně důležitou roli při zacházení se znaky byla pro Němcovou bezesporu také otázka „konzumu“ textu. Eco (2002: 136) uvádí, že konzum, úspěch a požitky z četby představují předivo jevů od sebe jen těžko rozlišitelných. Poukazuje na to, že každý umělec chce být čten, každý text se snaží vyvolat požitek z náležitého způsobu četby. Ten může být ještě rozlišen snahou o požitek z vyřčeného (co) a požitek z aktu vyjádření (jak), neboli na požitek z možného světa vylíčeného příběhu, jež text vypráví, a na požitek ze strategie vyprávění. Božena Němcová chtěla být samozřejmě čtena (literární činnost byla pro ni zároveň významným zdrojem příjmu), a proto volila prostředky, které mohly být v té době společností přijímány. Zdá se, že vsázela především na přízeň čtenáře, který musí mít potěšení nejen z vyprávěného příběhu, ale především ze způsobu, jímž je vyprávěn. Nabízela čtenáři prožitek, jaký si bezpochyby dokázal evokovat na základě vlastní – a v té době běžné – zkušenosti s tancem. Prostřednictvím

<sup>6</sup> Pojem semióza používá U. Eco (2002: 13) a charakterizuje ji jako situaci, při které podle Peirce (1997) vstupují do hry znak, jeho objekt (nebo obsah) a jeho interpretace. Semiozický svět je virtualita schopná vyvolat dojem reality. Sémiotika je pak teoretické uvažování o tom, co je semióza.

této představy pak bylo možné zasáhnout kolektivní imaginaci, rozehrát určité archetypy a vyvolat ve čtenáři emoce potřebné k tomu, aby se s dílem ztotožnil.<sup>7</sup>

### **Idealizace a pravdivost**

Interpretovat jednotlivé zmínky o tanci v díle Boženy Němcové není snadné. Líčení tance na straně jedné podléhá tvůrčí licenci, zatímco na straně druhé má i svůj konkrétní základ. Tvorba Němcové vyrostla na reálném podkladu podrobných pozorování, jak píše Renáta Tyršová (1912) ve svém pojednání, kde způsob její tvorby srovnává s postupy Josefa Mánesa. Stejně tak jako detail výšivky v rohu malířova obrazu jsou i spisovatelčina pozorování jakousi drobnokresbou: „*V zájmu na detailu si byli s Mánesem podobni, shody jsou mezi nimi i v tvůrčí jejich činnosti, v způsobu, jak umělecká duše jejich zpracovala a přetvořila, shrnula a prozářila, co studium skutečností jim podalo. Oba idealisovali a oba byli přitom stejně pravdiví.*“ (Tyršová 1912: 274) Jejich přetlumočení skutečnosti považuje Tyršová za cestu k probuzení vlastní identity, neboť tu jde o něco více, „*než o pouhé folkloristické zajímavosti, že se na ně díváme s láskou, která na nás přešla z lásky těch velkých umělců, kteří ve všech oněch zevních projevech lidového tvoření cítili a cítili kus nejvlastnější kultury národní*“ (ibid.).

Je proto třeba vnímat obě roviny výpovědi současně. Líčení tanečního projevu v díle Boženy Němcové lze považovat za polysémické – záleží na tom, kdo text dekoduje. Může současně zprostředkovávat citový vjem s patřičným poselstvím čtenáři uměleckého díla, stejně tak jako informaci badateli, který v těchto zmínkách hledá relevantní zdroj poznatků o dobové taneční praxi. Pravda je, že badatel nepracuje s těmito informacemi a priori jako se znaky, ale i pro něj se mohou v rámci interpretace tato data stát předmětem úvah o dalších souvislostech a významech. Multivokálnost těchto „tanečních obrázků“ tak spočívá v tom, že je možné s nimi nakládat oběma způsoby současně. Zatímco některá líčení chování povídkových postav při tanci lze chápat především jako prostředky k vyjádření emoční situace, lze v některých zmínkách (zejména z národopisných črt z Domažlicka) nalézt kromě umělecké výpovědi také celou řadu faktů, které pomáhají charakterizovat prostředí tradiční taneční kultury. Na rozdíl od sbírkových záznamů tance lze totiž v těchto líčeních nalézt důležité informace o tom,

---

<sup>7</sup> Jurij Lotman (Andrews 2003: 40) zdůrazňuje např. při analýze kulturního textu existenci kolektivní paměti, která je v přímé vazbě na jazyk a je součástí dynamického systému, který zahrnuje účastníky komunikace, kontext, kontakt, kód a sdělení. Kulturní text se však podle něj neopírá pouze o kolektivní paměť, jež umožňuje uchování a přenos znalosti napříč časem, ale také o kolektivní intelekt. Ten zajišťuje potenciální aktualizaci informačního kódu a vznik nové informace.

jak tanec fungoval v procesu interakcí důležitých pro pochopení jeho smyslu v dané společnosti. Je třeba k nim však přistupovat s vědomím toho, jak souvisejí s dalšími skutečnostmi týkajícími se daného prostředí tance, a hledat možnosti jejich verifikace.<sup>8</sup>

S danými zmínkami pak lze pracovat jako s historickým pramenem, který v souvislosti s vymezením předmětu studia historické antropologie může být vnímán jako mikrohistorie. V souladu s německým historikem R. Dülmenem (2002: 81) by mělo jít o zaměření historického studia, které spočívá v objasňující rekonstrukci životních souvislostí, jež přesvědčivě vypovídají o tom, proč konkrétní člověk jednal tak, a ne jinak, jak utvářel svůj život a jak aktivoval tradice, aniž by se uzavíral novému. Prostředí tance lze chápat jako prostor pro uplatnění vlastní vůle jednotlivých lidí, který se tak dostává do světla historickoantropologického studia. Tato cesta vede k porozumění historických skutečností na základě sociálního kontextu s ohledem na subjektivní postoje aktérů, tj. neptáme se po významu událostí a procesů pro společnost, nýbrž pro konkrétního člověka. Tento přístup nezohledňuje výlučně rozumová jednání, ale sleduje ve stejné míře pocity a nálady, jež jsou neméně rozumově zakotvené. Do centra pozornosti se tak dostává kulturní projev, na člověka je pohlíženo jako na proměnlivou bytost, která nikdy nezůstává stejná a nikdy stejně nereaguje, ale vztahuje se odlišně k určitým situacím a skutečnostem. V souladu se sledováním prostředí tance se tak nabízejí zjištění o získávání a potvrzení statusu v dané společnosti, o střetávání vesnického a městského způsobu života, generačních a genderových vztazích apod. Tyto informace mohou vypovídat o jevech samostatně nebo v souhrnu nashromážděných dat.<sup>9</sup>

Svůj význam tu mají i zdánlivě nepatrné postřehy, týkající se např. složení a rozmístění účastníků posvícenské taneční zábavy v jejich patřičné hierarchii: „*V pondělí byla podívána! Šli jsme rovnou cestou do hospody. Na jedné straně*

<sup>8</sup> S podobným materiálem může být nakládáno také jako s prostředky alternativní historie. Podrobněji se této problematice věnoval O. Sládek (2007; 2010), který poukazuje na možnosti tzv. kontrafaktuálního myšlení. Logika tohoto uvažování s logikou fikce na jedné straně a logika historie na straně druhé je podle něj logika uchovávací kauzalitu historického vývoje, jehož součástí je relativizace hierarchie historických událostí. Podnětné jsou také úvahy L. Doležela (1998: 21), který uvádí, že svět fikce může být rekonstruován jako mentální obraz, jež může čtenář učinit součástí vlastní zkušenosti, tak jako si osvojuje aktuální svět. Role čtenáře je tedy rekonstruovat fiktivní svět reprezentovaný literárním textem.

<sup>9</sup> Na možnosti využití literárního díla jako pramene pro studium taneční kultury již bylo poukázáno K. Réblovou (2001) a D. Stavělovou (2007; 2008c). K tomuto účelu byla vytvořena v oddělení etnomuzikologie EÚ AV ČR databáze, která slouží k evidování a tematickému třídění excerpt z beletristických děl. Pouze z oblasti Chodska zahrnuje databáze dnes kolem 180 položek.

*u okna seděli sedláci a několik měšťanů, u kamen seděly ženy a malé děti, v třetí koutě stály holky, všechny na jedné hromadě, uprostřed chlapci. Na jednom okně seděl orchestr; dudák a huslař. Dudák byl samý věnec, na klobouku měl plno fáborek a kvítí. Hned u dvěří byl šenk, kde rychtář hospodskému pro samé švagrovství nalévati pomáhal.*“ (Němcová 1929: 22)

Mnohem konkrétnější je popis tance do kolečka, doloženého rovněž ve sbírkových záznamech z oblasti Chodska z přelomu 19. a 20. století:<sup>10</sup> „*Naposled přišlo kolečko, ten nejstarší tanec, jak pravil rychtář, který za mladých let nic jiného netančil. Dva chlapci se postavili se džbánkem před dudáka a začali dudáckou notu, dudák se šklebil, huslař dával nohou takt a šest chlapců si přitáhlo své tanečnice. Stojíce porůznu, chlapec vedle děvčete, s rukama nazad spletenýma začali se podle taktu pořádku na jednom místě tak hbitě a šikovně točit, že jeden o druhého ani nezavádil a z taktu nepřišel, až se pustili a zpředu chňapli ... jako by šest vřetének jedním kolečkem se točilo. Zpomněla jsem si na pražské bály, co tu výborů, tanečních pořádků, prób a Bůh ví co všecko; a zde v té nabouchané krčmě šlo to bez výborů tak pořádně, jako sotva v kterém sále. A proč? Protože tu platí méně příkázání a více dobré vůle.*“ (Němcová 1929: 23)

I když prvotním cílem tu není popsat tanec do kolečka, ale spíš poukázat na hodnotu mezilidských vztahů venkova, projevujících se při tanci formou vzájemné ohleduplnosti, zanechává B. Němcová rovněž důležité svědectví o výskytu tohoto historického typu starší vrstvy párových tanců. Její zmínka z roku 1845 je totiž prvním doloženým pojmenováním tance, který byl do té doby zřejmě vnímán v obecnější rovině jako všeobecně rozšířený taneční projev, který není nutné výstižně pojmenovávat. Jak z jejího záznamu vyplývá, teprve potřeba odlišit jej od vznikajících mladších tanečních typů vedla k jeho charakterizujícímu pojmenování. I tato stručná zmínka slouží k objasnění toho, proč mnohé taneční nápěvy z počátku 19. století (zachycené guberniální sběratelskou akcí v roce 1819) korespondující s mladšími záznamy k tanci do kolečka ve sbírkách z přelomu 19. a 20. století nejsou opatřeny názvem tance. V textu je také autorkou zvýrazněna skutečnost, že jde o nejstarší tanec, což znamená, že takto byl v době tohoto záznamu chápán v prostředí své existence, za pozornost stojí také zmínka o tom, jak a kým je tanec zahájen v interakci s doprovodnou muzikou.

Zachycení tanečního repertoáru prozradí také mnohé o dobovém vnímání konkrétních tanců a jejich proměn či původu: „*A což polku! Tu vám tak pěkně*

<sup>10</sup> Srov. s popisy tance do kolečka, kolečka, kolíčka ve sbírce lidových písní a tanců Jindřicha Jindřicha (1926–1928: 1–12) a se záznamy tance u Otakara Zicha (1906: 305–310, 406–410; 1910: 33–35, 100–101, 133–135, 333–335). Velké množství hudebních záznamů tance do kolečka lze najít též u L. Kuby (1995).

*tančí, že je radost se podívat na ty nohy v punčochách a střevících, jak opravdu elegantně vypadají. Nejdříve tančili polku, pak štajriš (naši sousedskou), nato zelenák, obkročák a třínožku, všechny tři jako náš vrták; potom dupavou, houpa-vou, hrozičku (strašáka), ševcovskou a kolečko. Ševcovská je nový tanec, vymyšlený od našeho statného rychtáře, až posud velkého milovníka tance. Dělalji se přitom všechny posunky, jako by švec šil. Když se dratev vytahuje, musí se mít ka-ždý na pozoru, aby něco neuložil; neboť všickni stojí na jedné hromadě, a kdo se neuhne, dostane pohlavek. Vid'te, to je ta venkovská gymnastika, ta učí obratnos-ti bez německých turněrů od starého Jahna až po tu dobu.*“ (Němcová 1929: 23)

Výskyt všech těchto tanců lze v oblasti Chodska snadno doložit pomocí sbírky lidových písní a tanců Jindřicha Jindřicha (1929–1930: 399–409), který zde začal zaznamenávat tyto projevy v 80. letech 19. století. Jeho otce zachycuje J. Š. Baar (1974: 212–239) v románu *Paní komisarka* jako učitelského pomocníka, který hrával při tanečních zábavách. V období kolem poloviny 40. let, kdy Němcová navštívila některé taneční události na Chodsku, byl už vyhlášeným hudebníkem místní kapely a Baar zaznamenává jeho počínání v rámci jedné z nich. O věrohodnosti výskytu tanečních typů, které B. Němcová uvádí, tedy není třeba pochybovat a její zmínku lze chápat také jako doklad o výskytu a oblíbenosti konkrétních tanců v určitém čase a prostoru. Za pozornost stojí také sled, v němž jsou tance prováděny: od nejmladší polky až po nejstarší kolečko. Je to doklad toho, jak odlišné historické taneční vrstvy vedle sebe v lidovém tanečním prostředí zpravidla dlouho koexistovaly a nacházely své uplatnění bez toho, že by jedna forma nutně nahrazovala druhou.

Neméně významný je spisovatelčin postřeh, že štajriš je vlastně „naše“ sou-sedská. Míni tím skutečnost z pohledu městského člověka či vlastenecké společ-nosti, která v té době přijala sousedskou jako českou protiváhu německého wal-zeru a tímto názvem překryla německý původ mnoha tanců, které se stejně jako valčík těšily velké oblibě a z repertoáru tanečních zábav je bylo možné vyloučit jen stěží.<sup>11</sup> Také zmínka o tom, že ševcovská je nový tanec, jehož původcem je konkrétní osoba, je významným potvrzením domněnky, že tance s řemeslnickou tematikou, obsahující imitativní pohyby, vznikaly teprve v průběhu 19. stole-tí a za jejich původem pravděpodobně stojí řada faktorů, mj. vliv divadelních ochotnických spolků.

Řadu cenných postřehů o tom, jak byl tanec propojen s tradičním obřadem, zanechala Němcová jako účastník svatby ve svém obrázku *Selská svatba* v okolí

<sup>11</sup> Sousedská se objevila na scéně veřejného života jako novinka na tanečním pořádku prvního českého bálu, který byl zorganizován vlasteneckými kruhy v pražském Konviktu v roce 1840. Rozvázný, ale přitom veselý tanec se měl stát protiváhou valčíku a zároveň klidnějším partnerem polky. Srov. Stavělová (2008b: 175–179).

Domažlickém (Němcová 1929: 34–50). Jednotlivé etapy svatby byly průběžně provázeny dudáckou muzikou, jejíž oblibu dokládá Němcová mnoha zmínkami: „*Když jsme se brali ze dvora, šel houdek s dudákem napřed a nevěsta za ním, vzadu ženich sám a sám. Jeden muž nesl živou slepici, druhý na tříšce nastrčený neomitek, a družička kytku a červený šátek. To jsou dary panu páterovi. Tak jsme se dostali při zpěvu a veselém hovoru do Střemnic...*“ Po oddavkách se pak „propíjel věneček“. Opět se tu poukazuje na oblibu tance do kolečka a jedné z jeho doprovodných písní a potvrzuje se jeho multifunkční využití: v tomto okamžiku je významným pojítkem svatebního obřadu, kdy se do něj prostřednictvím tance přirozeným způsobem zapojuje většina jeho účastníků, kteří se tak stávají aktéry události: „*Když bylo po všem, šli mladí zasnoubenci se svědky k zápisu, a my se postavili u kříže před kostelem, dudák a houdek začali hrát, tři ženy se okolo nich postavily, začaly šátky točit, s jedné strany na druhou se houpat a zpívat: ‚Ten střemický pan farář pěkně káže‘. Když přišel ženich s ostatními nazpátek, vrátili jsme se zpívající domů. Ve vesnici šli jsme rovnou cestou do hospody. Za chvíli přinesli ‚vandrovní koláč‘, rozkrájeli ho a mezi hosti rozdali. Potom začal dudák zamilované kolečko dle nápěvu: ‚Vosy, vosy, vosy sršání‘, a ženich s nevěstou, družba s droužkou a všichni ostatní začali se točit jako vřetánka. Ženské když trochu potančily, šly se domu přestrojit; ostatní ženy zůstaly v těch šatech až do rána, ale nevěsta, ta se skoro každou hodinu do jiných šatů převlékala.*“ (Němcová 1929: 39–40) Kolečko se tancovalo i v okamžiku „prodeje nevěsty“, kdy nevěsta: „*vyhoupne se na stůl a zpívá: ‚ještě si zadupám na tom bílém stole – kde je můj družba, ať pro mne ide!‘ Družba jí podá ruku, ona mu sletí do náručí a tancuje s ním kolečko.*“ Nevěsta pak prochází po tzv. stříbrném mostě, který jí družba vysázel na stole čtyřmi řadami peněz: „*...šla po nich k němu, zatancovala s ním jakož i se ženichem kolečko, a ženy ji opět mezi sebe vzaly, vedouce ji k ‚čepení‘ do srubu*“. Po začepení: „*ženich jim dá rosolku a ženy mu vloží do náručí mladou ženku, on ji obejmě a tancuje kolečko*“ (Němcová 1929: 48). Druhý den autorku probudil dudák, který se s družbou, družkou a dalšími muži chystal „*zvat na přátelský oběd v neděli, který dávají mladí manželé, a pak že budou chodit po vesnici s dudami. K večeru aneb již odpoledne shrne se všecko do hospody, kde se do rána tancuje. Některá svatba trvá celý týden, v neděli na to se propíjí věneček, a zase trvá tanec až třeba do středy. Ubohý dudák!*“ (Němcová 1929: 49)

Svatebčané tak měli nejen příležitost se spontánně účastnit celé události způsobem, který jim byl vlastní, ale jejich chování při tanci je tu zároveň projevem jakýchsi nepsaných pravidel místní společnosti, která upravují vzájemné vztahy a rozdělují role: „*Hosté, kteří netančí, posadí se za stoly, diváci okolo kamen, aby*



*měli tanečníci volné místo. Dudák a houdek, tito miláčkové jak starých, tak mladých, sedí na okně. Tu přijde některý sedlák, vezme sklenici s pivem, postaví se před dudáka, začne to neb ono zpívat, v kole začnou tancovat, a kteří netancují, postaví se ke zpěváku. V zápalu popadne hoch tu neb onu holku okolo krku a ona musí s ním zpívat a pít. Žárlivost neznají zde snad ani podle jména.*“ (Němcová 1929: 40–41) Autorka těchto postřehů si byla nejspíš velmi dobře vědoma toho, co hodlá sdělit naznačením jistých pravidel, jež zdůrazňovala a kladně hodnotila u „nezkaženého“ vesnického života. Ani zde nezapře skutečnost, že v centru jejího zájmu byl prvek pospolitosti, dobré vůle a snaha po sounáležitosti, které opakovaně ve spojitosti s tanečním projevem zohledňovala. Nepřímo tu lze nacházet i doklady o konceptu jejího vlastenectví, které se v tomto smyslu jeví jako primordialistické (Štajf 2006: 220).

Němcová si všímá také proměn společnosti pod tlakem dobového vkusu a z podtextu krátké poznámky v úvodu povídky *Dlouhá noc* zaznívají její obavy o osud tradičních hodnot: „*Co nevidět přestanou snad na vesnicích všechny ty nenucené, roztomilé radovánky, a místo posvícenské muziky, obžinek, oraček aj. budou bály a besedy. Furiant, ruchadlo, ovísek, kolečko, a jak se ty roztomilé tance jmenují, ty všechny přestanou, selský junek ve fraku a glasovaných rukavičkách se bude zapisovat buclaté selce ve věnci a florových šatech na půl quadrilly do tanečního pořádku. – Všecko pokračuje s duchem času!*“ (Němcová 1904: 13) Opět je tu kladen důraz na přirozenost chování vesnického prostředí, jež bývá u ní viděno v protikladu ke strojenosti města spojovaného často s negativními důsledky procesu civilizace.

## Reprezentace tance

V rámci tohoto přístupu lze spisovatelčiny postřehy týkající se tanečního projevu doplnit ještě o velké množství podobných záznamů vyskytujících se nejen u jejího současníka J. Š. Baara, ale i u dalších autorů vesnického románu, hledajících na Chodsku nezkažený a přirozený svět tradičních hodnot.<sup>12</sup> B. Němcová tak významným způsobem přispěla k zobrazení tanečního prostředí dané oblasti a spolu s dalšími zmínkami jsou i její postřehy v tomto souhrnu zachycením komunikačních a kognitivních procesů, jež se navzájem prostupují a na sebe navazují. Taneční projev, spojený s řadou mimotanečních projevů a příznačným chováním, je zde vystižen v kontextu místních vztahů a sociálních vazeb. V rámci tohoto i mnohem širšího kontextu se tedy chová jako text, jehož smysl lze

<sup>12</sup> Patří sem zejména románová tvorba J. Vrby a F. Hrušky, která spolu s dalšími díly přispívá k vytváření obrazu tradiční taneční kultury Chodska.

generovat na základě schopnosti kulturního projevu (jako celku i jeho jednotlivých částí) vydávat při „výstupu“ nové texty (Lotman 1994: 9; Andrews 2003). Jazyk umění zde plní funkci vytvoření nové informace, tj. text předchází jazyku. V literárních dílech Němcové je tak reprezentace tance užíváno jako prostředku ke sdělení mnoha významů, které mohou být průběžně vyjednávány s ohledem na tzv. konzum díla.

Červenec 2012

---

*Prameny a literatura:*

- Andrews, Edna: 2003 – *Conversation with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baar, Jindřich Šimon: 1974 – *Paní komisarka. Chodský obrázek z doby předbřeznové*. Praha: Československý spisovatel.
- Božena Němcová: *Sborník statí o jejím životě a díle: 1820–1862*. 1912 – Redakcí Václava Černého vydala učitelská jednota „Komenský“ v Náchodě. Praha: Emil Šolc.
- Božena Němcová. *Korespondence I.–IV.* 2003–2007 – Adam, Robert – Janáčková, Jaroslava – Pokorná, Magdaléna – Saicová Římalová, Lucie – Wimmer, Stanislav (eds.). Praha Lidové noviny.
- Foucault, Michel: 1966 – *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Horký, Milan – Horký, Roman (eds.): 2006 – *Božena Němcová – život, dílo, doba*. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.–8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové.
- Darras, Bernard (ed.): 2006 – *Images et sémiotique. Sémiotique pragmatique et cognitive. Collection Esthétique – 8. Série Image Analyses*. Paris: Publication de la Sorbonne.
- Doležel, Lubomír: 1998 – *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Dülmen, Richard: 2002 – *Historická antropologie. Vývoj. Problémy. Úkoly*. Praha: Dokořán.
- Eco, Umberto: 2002 – *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta.
- Harris, Roy: 2005 – *Rethinking Writing*. London: Continuum International Publishing.
- Chaloupka, Otakar: 2005 – *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, spol. s.r.o.
- Jankovič, Milan: 2005 – *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Jechová Voisine, Hana: 2005 – *Dějiny české literatury*. Vimperk: Nakladatelství H+H Vyšehradská, s. r. o.
- Jindřich, Jindřich: 1926–1928 – *Jindřichův chodský zpěvník*. Díl I–IV. Kdyně: Okresní osvětový sbor.
- Jindřich, Jindřich: 1929–1930 – *Jindřichův chodský zpěvník*. Díl V–VIII. Domažlice: nákladem vlastním.
- Kuba, Ludvík: 1995 – *Lidové písně z Chodska*. K vydání připravila Věra Thořová. Praha: ÚEF AV ČR.
- Kulíř, Bohumil: 1912 – Reálný podklad povídek B. Němcové z Náchodska. In: *Božena Němcová: Sborník statí o jejím životě a díle: 1820–1862*. Redakcí Václava Černého vydala učitelská jednota „Komenský“ v Náchodě. Praha: Emil Šolc: 16–53.

- Lexikon české literatury. Díl 3/I., II. 2000 – Opelík, Jiří (ed.). Praha: Academia.
- Lexikon české literatury. Díl 4/I., II. 2008 – Merhaut, Luboš (ed.). Praha: Academia.
- Lotman, Jurij M.: 1994 – *Text a kultura*. Bratislava: Archa.
- Němcová, Božena: 1904 – *Povídky. Řada první. Sebrané spisy Boženy Němcové. Sv. I.* K vydání upravila Marie Gebauerová. Praha: Jan Laichter.
- Němcová, Božena: 1907–1910 – *Črty a úvahy*. Praha: Jan Laichter.
- Němcová, Božena: 1929 – Studie národopisné. In: *Spisy Boženy Němcové VII*. Praha: Fr. Borový.
- Neruda, Jan: 1923 – O tanci. Rozjímání dle velmi učených lidí. In: *Dílo Jana Nerudy VIII. Studie krátké a kratší*. Uspořádal M. Novotný. Praha: Kvasnička a Hampl: 165–189.
- Neruda, Jan: 1946 – *České národní tance*. Praha: Nová osvěta.
- Peirce, Charles Sanders: 1997 – *Sémiotika*. Druhé přepracované vydání. Praha: Karolinum.
- Réblová, Kateřina: 2001 – Odras lidové taneční kultury v dílech literátů 19. století. *Národopisná revue 11*: 102–105.
- Rubeš, František Jaroslav: 1906 – Blahosti tanečních hodin. In: Sekanina, František (ed.): *Sebrané spisy F. J. Rubeše*. Praha: B. Kočí: 120–126.
- Shukman, Ann: 1977 – *Literature and Semiotics: a Study of the writing of Y. M. Lotman*. Amsterdam: North Holland.
- Sládek, Ondřej: 2007 – O historiografii a fikci. Událost, vyprávění a alternativní historie. In: Bláhová, Kateřina – Sládek, Ondřej (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Praha: Academia: 134–155.
- Sládek, Ondřej: 2010 – Between History and Fiction: On the Possibilities of Alternative History. In: Kořátko, Petr – Pokorný, Martin – Sabatés, Marcelo (eds.): *Fictionality – Possibility – Reality*. Bratislava: Aleph: 74–88.
- Stavělová, Daniela: 2007 – Literární dílo jako pramen pro studium lidové taneční kultury. In: Gremlicová, Dorota (ed.): *Stopy tance. Taneční prameny a jejich interpretace*. Praha: AMU: 14–23.
- Stavělová, Daniela: 2008a – Předmluva. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda, Zdeněk (eds.): *Prostředí tance: hranice identity a jejich překračování*. Praha: NIPOS a EÚ AV ČR, v. v. i.: 7–11.
- Stavělová, Daniela: 2008b – Koncept národního tance: obkročák, polka, sousedská. In: Stavělová, Daniela – Traxler, Jiří – Vejvoda, Zdeněk (eds.): *Prostředí tance: hranice identity a jejich překračování*. Praha: NIPOS a EÚ AV ČR, v. v. i.: 157–186.
- Stavělová, Daniela: 2008c – How to Express the Patterns of Life: Dance in Czech Novel of the Late 19th Century. In: Dunin, Elsie Ivancich – Wharton, Anne von Bibra (eds.): *Invisible and Visible Dance. Crossing Identity Boundaries*. Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2004, Monghidoro, Italy. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research: 125–132.
- Stratilová Urválková, Eva: 2007 – Tanec v memoárech Václava Vladivoje Tomka. In: Gremlicová, Dorota (ed.): *Stopy tance. Taneční prameny a jejich interpretace*. Praha: AMU: 42–61.
- Šimůnková, Alena: 2006 – Karnevalové interpretace. Společenské bály v předbřeznových Čechách. In: Horký, Milan – Horký, Roman (eds.): *Božena Němcová – život, dílo, doba*. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.–8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové: 209–216.
- Štajf, Jiří: 2006 – Venkovská mentalita a obrozenecká agitace v chodské trilogii Jindřicha Šimona Baara. In: Horký, Milan – Horký, Roman (eds.): *Božena Němcová – život, dílo, doba*. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.–8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové: 217–224.

- Tichá, Jaroslava: 1940 – *Božena Němcová v díle J. Š. Baara*. Domažlice: Baarova společnost.  
Tille, Václav: 1969 – *Božena Němcová*. K vydání připravila a poznámkami opatřila Jaroslava Otrubová. 9. vyd. Praha: Odeon.  
Tomek, Václav Vladivoj: 1904–1905 – *Paměti z mého života I, II*. Praha: Fr. Řivnáč.  
Tyl, Josef Kajetán: 1981 – *Národní zábavník*. Praha: Odeon.  
Tyršová, Renáta: 1912 – *Božena Němcová a Josef Mánes*. In: *Božena Němcová: Sborník statí o jejím životě a díle: 1820–1862*. Redakcí Václava Černého vydala učitelská jednota „Komenský“ v Náchodě. Praha: Emil Šolc: 274–275.  
Zich, Otakar: 1906 a 1910 – *Píseň a tanec „do kolečka“ na Chodsku*. *Český lid* 15: 305–310, 406–410; 19: 33–35, 100–101, 133–135 a 333–335.
- 

Contact: Doc. PhDr. Daniela Stavělová, CSc., Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, e-mail: stavelova@eu.cas.cz.



Obr. příl. 1: Josef Špilar, *Chodská svatba*



Obr. příl. 2: Tanec na stole v rámci masopustní taneční zábavy v Postřekově na Chodsku. Zřejmě pozůstatek svatebního obyčeje. Foto D. Stavělová 1995.



Obr. příl. 3: Tanec do kolečka v masopustním průvodu v Postřekově na Chodsku. Foto D. Stavělová 1995



**Věra Thořová – Jiří Traxler – Zdeněk Vejvoda:  
Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky.  
Studie / kritická edice. I. díl.**

*Etnologický ústav AV ČR, v. v. i. Praha 2011, 507 s.*

*Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru*

*AVOZ 90580513*

Pišňová sbírka libeňského učitele Františka Homolky (1885–1933) představuje základní pramen z oboru městského folkloru v českých zemích. Obsahuje přes tři a půl tisíce záznamů písní a říkadel z různých regionů a lokalit Čech z 1. třetiny 20. století, je tedy svým rozsahem a časovým rozpětím sběru srovnatelná se sbírkou Erbenovou. V letech 1904–1929 Homolka sběratelsky pokrýl také

oblast do té doby zcela opomíjenou – Prahu a její periferie – a zaznamenal zde tradiční repertoár ve stadiu kontaminace pololidovými a městskými folklorními prvky. V tomto období počátku 20. století byl završen proces zlidovování společenské a kramářské písně a do lidové zpěvnosti stále výrazněji zasahoval vliv dechové hudby a lidovky.

První svazek komentované kritické edice Lidových písní z Prahy ve sbírce Františka Homolky zahrnuje písně milostné, taneční, žertovné, vojenské a zpívaná vytrubování. Připojená studie obsahuje kapitoly věnované různým městským píšňovým fenoménům a životu a sběratelskému odkazu Františka Homolky.

**Cena s DPH 390 Kč**

ISBN 978-80-87112-58-8 (soubor), ISBN 978-80-87112-59-5 (1.díl)



**Barbora Gergelová – Jaroslav Otčenášek:  
Tradiční řemeslná výroba a zemědělské práce  
v Čechách, na Moravě a ve Slezsku –  
vědecká kritická edice CD-Rom.**

*Etnologický ústav AV ČR, v. v. i. Praha 2011, elektronický*

*dokument 1,6 GB. Vydáno za podpory GA ČR, č. grantu*

*404/09/1329. SW a zpracování AiP Beroun, s. r. o.*

Tradiční řemeslná výroba a zemědělské práce v Čechách, na Moravě a ve Slezsku navazuje na dva předcházející CD-R věnované lidovému stavitelství (2001) a vesnickému interiéru

(2006), které doplňuje a rozšiřuje o další úhel pohledu na realitu venkova 40. až 80. let 20. století. Vznikající tematická řada CD-R prezentující bohaté fotografické fondy Etnologického ústavu navazuje na dlouhodobou koncepci ústavu v oblasti výzkumu a uchování tradiční hmotné a duchovní kultury a její proměny v 20. století.

Výchozími podklady pro zpracování projektu jsou dokumentační a fotografické fondy uložené v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i. K těmto pramenům jsou zpracovány odborné popisy jednotlivých fotografií s lokalizací, časovým zařazením a odkazem na mapu a heslář krajových nebo profesních výrazů. Celý soubor je doplněn doprovodnou vědeckou studií o tradiční řemeslné a zemědělské výrobě se seznamem doporučené literatury. K edici je připojena mapa s vyznačením lokalit, kde se nacházejí lidoví výrobci, držitelé titulu Nositel tradice lidových řemesel 2001–2010. Další mapa dokumentuje lidovou řemeslnou výrobu v letech 1952–1989. (Zpracováno ze záznamů z terénních výzkumů Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV.)

**Cena s DPH 230 Kč**