

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav etnologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Barbora Sedakovová

**Dnešní podoba a funkce lidového oděvu
na Táborsku**

**Current Form And Function Of Folk Costume
In The Tabor Area**

2017

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Irena Štěpánová, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování patří především vedoucí práce Doc. PhDr. Ireně Štěpánové, CSc. za její cenné rady a velkou dávku trpělivosti. Zároveň děkuji veškerým svým respondentům a členům Jihočeského folklorního souboru Kovářovan za ochotu a čas, který mi věnovali a dále pak rodině a všem přátelům, bez jejichž podpory a pomoci by tato práce nevznikla.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. srpna 2017

.....

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá podobou a funkcí lidového oděvu na Táborsku, přičemž byl kladen důraz především na současnost, tedy období 20. a 21. století. Práce tak navazuje na výzkum doc. Štěpánové a částečně i na poznatky získané výzkumem k autorčině bakalářské práci. V rámci kvalitativního výzkumu, který byl prováděn především mezi členy Jihočeského folklorního souboru Kovářovan, byly použity antropologické metody, polostrukturované rozhovory a zúčastněné pozorování, doplněné analýzou materiálů ze sbírek Blatského muzea v Soběslavi (především pozůstalosti Marie Prunerové a její rodiny). Těžištěm výzkumu pak byl popis dnešní podoby kroje, tedy z jakých částí se skládá, jak se obléká, nosí a jak se o něj pečuje, ale také jaký materiál a předlohy jsou pro šití používány. V rámci funkce kroje pak byla zjišťována motivace členů, tedy co je vedlo k tomu kroj obléct, jak dlouho a k jakým příležitostem ho oblékají. Vedle členů souboru bylo osloveno i několik pedagogů místních základních škol, u nichž bylo zjišťováno povědomí nejen o etnografické oblasti samotné, ale i o tradičních kozáckých krojích a případně také o působení souboru Kovářovan.

KLÍČOVÁ SLOVA

lidový oděv, kostým, funkce kroje, svéráz, folklorismus, výšivka, Táborsko, Kozácko

ABSTRACT

The diploma thesis deals with the form and function of folk costume in the Tabor area, with emphasis on the present, the period of the 20th and the 21st century. The thesis follows the research of Doc. Štěpánová and partly applies the author's knowledge gained by the research executed in the bachelor thesis.

Qualitative research, carried out mainly among members of folklore ensemble Kovářovan, used anthropological methods, semi-structured interview and attended observations, supplemented by an analysis of material from the collections of the Blata's museum in Soběslav (mainly the inheritance of Marie Prunerová and her family).

The focal point of the research was description of current form of costume. The author focused on the particular parts of the costume, how to wear it properly, how to take care of it and furthermore what materials and patterns are used for sewing. As part of the costume's function, the motivation of members of the ensemble was investigated. The author analysed what encouraged them to wear the costume, for how long and what occasions they dressed for. In addition to the members of the ensemble, several teachers of local elementary schools were approached and their knowledge of the ethnographic area itself, the traditional Kozácko's folk costume and the possible influence of the Kovářovan ensemble was identified.

KEY WORDS

folk costume, costume, function of folk costume, svéráz, folclorism, embroidery, Tabor area, Kozacko area

OBSAH

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	10
1. KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY	10
2. HISTORICKÉ VYMEZENÍ REGIONU	13
3. TEORETICKÝ ROZBOR KLÍČOVÝCH TERMÍNŮ	15
3.1 ODĚV	15
3.2 FUNKCE ODĚVU	18
3.3 SVÉRÁZ – FOLKLORISMUS – REVITALIZACE	20
4. METODOLOGIE	23
4.1 TÉMA PRÁCE A VÝZKUMNÉ OTÁZKY	23
4.2 VÝZKUMNÁ METODA	24
4.3 METODA SBĚRU DAT	25
4.3.1 Polostrukturované rozhovory	27
4.3.2 Zúčastněné pozorování	29
4.3.3 Neformální rozhovory	30
4.3.4 Analýza dokumentů	30
4.4 PŘÍPRAVA, VYHODNOCENÍ A INTERPRETACE DAT	31
4.5 ETICKÉ OTÁZKY, REFLEXE A HODNOCENÍ VÝZKUMU	32
EMPIRICKÁ ČÁST	37
5. KOZÁCKO DNES	37
5.1 OBEC KOVÁŘOV	37
5.2 JIHOČESKÝ FOLKLORNÍ SOUBOR KOVÁŘOVAN	38
5.3 POVĚDOMÍ O KOZÁCKU	41
6. KOZÁCKÝ KROJ	44
6.1 ŽENSKÝ SVÁTEČNÍ KROJ	45
6.1.1 Želečský kroj	45
6.1.2 Tábořský kroj	46
6.1.2.1 Sukně	47

6.1.2.2 Zástěry	49
6.1.2.3 Košile.....	50
6.1.2.4 Kabátky a šněrovačky.....	51
6.1.2.5 Kosička.....	53
6.1.2.6 Úprava hlavy.....	53
6.1.2.7 Doplnky – korále a baborky	55
6.1.2.8 Punčochy a obuv.....	57
6.1.2.9 Příležitostně užívané oděvní součástky	59
6.2 MUŽSKÝ KROJ.....	60
6.2.1 Košile	60
6.2.2 Kalhoty, punčochy a boty	61
6.2.3 Vesta a kabát	62
6.2.4 Klobouk a šátek.....	63
6.3 „KROJ“ JAKO SVATEBNÍ A PRACOVNÍ KOSTÝM.....	64
6.3.1 Svatební kostým.....	64
6.3.2 Pracovní kostým.....	67
6.4 PÉČE O „KROJ“	71
7. FUNKCE „KROJE“ JAKO KOSTÝMU	74
ZÁVĚR	78
BIBLIOGRAFIE	81
SEZNAM PŘÍLOH	85

ÚVOD

Dnešní doba se vyznačuje nepřeborným množstvím rozličných módních trendů a výstřelků. Tradiční lidový oděv tak mezi nimi může logicky vzbuzovat u některých lidí zájem či pocit návratu ke kořenům svých předků. V některých etnografických oblastech České republiky je ještě lidová kultura živá a v rámci ní tak má kroj možnost se dále vyvíjet a chovat se jako živý organismus, naopak ve většině jiných oblastí již tradiční kultura zcela vymizela a s ní byl odložen i lidový oděv. V těchto oblastech pak můžeme kroj spatřit pouze v muzejních sbírkách nebo prostřednictvím činnosti folklorních souborů, které se snaží svým působením lidovou tradici obnovovat. Takovouto oblast lze nalézt i v jižních Čechách na Tábořsku.

Tábořsko, nazývané také jako Kozácko, jsem si pro svůj výzkum vybrala záměrně. Region velmi dobře znám, jelikož jsem celý život vyrůstala v malé obci Kovářov, kde působí se svou činností i Jihočeský folklorní soubor Kovářovan, jehož členkou jsem již řadu let. V průběhu mého působení v souboru jsem si stále častěji kladla otázku, zda má kroj pro lidi, kteří ho oblékají, nějaký význam a zda se jeho podoba nějak měnila a vyvíjela. Touha po svém vlastním kroji mě navíc nasměrovala i k odborné literatuře a dalším zdrojům, ve kterých jsem se mohla dozvědět, z jakých materiálů se dříve šilo a jakou technikou se vyšivalo. Tyto otázky a můj zájem o kroj se mi pak nakonec staly i námětem pro mou diplomovou práci.

V práci jsem se zaměřila především na současnost, tedy na podobu a funkci lidového oděvu ve 20. a 21. století. Pomocí základních výzkumných otázek jsem se pak snažila dozvědět především od členů souboru, jakou proměnou prošel kroj ve zmiňovaném období po stránce vzhledu, z jakých částí se skládá, jak se obléká, nosí a jak se o něj pečuje. U těch, co kroj šijí a vyšívají, jsem pak zaměřila své otázky i na to, z jakých materiálů se kroj v dnešní době šije, jaké předlohy a zdroje jsou pro jeho šití používány a s jakými obtížemi se při šití setkávají. V rámci funkce kroje jsem pak zjišťovala především motivaci členů, tedy co je vedlo k tomu kroj obléct, jak dlouho a k jakým příležitostem ho oblékají. Vedle této skupiny respondentů jsem oslovila i několik pedagogů místních základních škol, u nichž jsem zjišťovala především povědomí nejen o etnografické oblasti samotné, ale i o tradičních kozáckých krojích a případně také o působení souboru Kovářovan.

Diplomová práce je strukturována do dvou základních částí. V teoretické části je předložen teoretický rozbor klíčových pojmů, jejichž definováním jsem se snažila celou práci teoreticky ukotvit. Zároveň jsem se zde snažila práci usadit i v rovině metodologické. Tato teoretická východiska se mi pak stala základem pro druhou část, empirickou. V té se věnuji samotným etnografickým zjištěním, a je proto částí nejdůležitější. Popisuji a analyzuji zde nejen samotnou podobu kroje, ale i jeho funkce, které v rámci činnosti souboru vznikají.

TEORETICKÁ ČÁST

1. KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY

Základem pro vymezení historických hranic etnografické oblasti Kozácko a původu jeho názvu se mi kvůli nedostatku jiných pramenů stalo několik článků uveřejněných v Českém lidu. Jedná se o příspěvky regionálních badatelů a sběratelů E. Fryšové, V. Petrů či F. Lega, kteří se snažili určit hranici mezi kozáckou a blatskou oblastí především podle vzhledu kroje, který se v dané oblasti nosil. E. Fryšová (ČL, 1900) jako jediná z těchto tří autorů vychází z vlastního terénního výzkumu a tedy i z podložených materiálních pozůstatků kroje, jako „důkaz“ pak přikládá mapu, kde jsou označena místa jejího výzkumu. Oproti tomu V. Petrů (ČL, 1900) a F. Lego (ČL, 1900) vycházejí pouze ze svých vzpomínek či jak sám Lego tvrdí, z ústního podání lidu, tyto poznatky tak mohou být zkreslené.

Informace o obci Kovářov jsem čerpala z několika zdrojů. Velmi podrobně je zpracována kniha kovářovské rodačky a kronikářky M. Müllerové – Hezoučkové (1986), která byla vydána ve spolupráci s tehdejšími Místními národními výbory Kovářov i odborníky z různých odvětví. Autorka čerpala také z kroniky Obce Kovářov, protože je však samotná kronika klasickým žánrem, který má svá pozitiva i negativa, shledala jsem, že i přes snahu autorky o nestrannost této knihy, mohou v ní být některá fakta či skutečnosti, byť nevědomě, právě obsahem kroniky ovlivněné. K dobru knihy však může na druhou stranu přispět ta skutečnost, že sama autorka vykonávala několik let v obci funkci kronikářky, tuto zkušenost pak využila právě i ve své publikaci, ta tak popisuje nejen historii a geografii místa, ale i veškeré stránky života v Kovářově. Na detaily především ze společenského a kulturního života obce jsem se také zaměřila i v kronice obce Kovářov. Obsah všech čtyř dílů kroniky je pečlivě zpracován a podrobně tak vypovídá nejen o způsobu života obyvatel, ale i například o počasí toho daného roku. K obsahu však nutno také podotknout, že například válečné roky 1939 – 1945 byly do kroniky doplněny později a jejich popis je tak logicky omezen pouze na nejvýznamnější okamžiky. Značná poplatnost doby u některých kronikářů je pak zřejmá v letech 1948 – 1989, kdy je například v roce 1952 dokonce, v návaznosti na události v obci, několik stran zcela vytrženo. Kronika obce na druhou stranu popisuje i působení folklorního souboru Kovářovan. Především první léta

jeho činnosti jsou zde popsány podrobněji než v samotné kronice souboru Kovářovan. Ta podává informace především o vystoupeních či jednotlivých členech. Přiložené fotografie pak zachycují podobu a proměnu kroje, který členové souboru v rámci souboru oblékají. Doplňující informace jsem našla také v soukromých archívech některých svých respondentů. Většinou se jednalo o fotografie, v jednom případě pak o sbírku krojových součástek mého respondenta Tomáše, který kroje šije i sbírá. Respondentka Liliana si vedla několik let svůj vlastní deník, v němž zaznamenávala průběh a dění na jednotlivých zkouškách souboru a jeho vystoupeních, záznamy jsou však ve většině případů ovlivněny subjektivním vnímáním samotné autorky a je tedy třeba k informacím zde uvedeným tak i přistupovat.

Mezi nejstarší prameny, které ve své práci využívám, patří pozůstalost M. Prunerové a její rodiny, která je uložena v 6 kartonech v Blatském Muzeu v Soběslavi (K1-K6; PMPR 1-322). Nachází se zde nejen poznámky a rukopisy autorky, či mnoho novinových ústřížků a soukromá korespondence, ale i různé návrhy a střihy či samotné krojové součástky. V popisu jednotlivých krojových součástek se autorka zaměřuje především na kroj sváteční a obřadní. Ač nikdy neměla Prunerová v odborné rovině takové uznání, její činnost shledávám za významnou zvláště v tom, že se věnovala jako jedna z prvních regionálních badatelek právě Kozácku. Její poznatky jsou o to cennější, že jsou podloženy vlastním terénním výzkumem, který na Táborsku prováděla na přelomu 19. a 20. století.

V teoretické rovině jsem při rozboru klíčových pojmů vycházela ze starších i mladších děl mnoha autorů. Ty nejdůležitější dále uvádím chronologicky od děl nejstarších, přičemž nerozlišuji, zda se zabývají daným tématem obecně či jde o práce odborné.

Mezi jedny z prvních teoreticky zaměřených prací patří dílo etnografky a historičky umění R. Tyršové (1913) či společné dílo s A. Kožmínovou (1921). Zvláště druhá z knih je, dle mého názoru, přínosem pro všechny, kdo se svérázem chtějí zabývat. Tyršová si zde totiž všímá projevů lidového umění a snaží se je aplikovat do tehdejšího života. Prostřednictvím tohoto svérázu pak zároveň také esteticky hodnotí podobu a vkus krojů a výšivek.

Významnou osobností 1. poloviny 20. století na poli odborném je D. Stránská. Její práci (1949) pokládám za velmi cenný materiál a zdroj informací a to nejen z všeobecného hlediska nauky o kroji, jelikož se věnuje historii vývoje lidového oděvu, péči o něj nebo například látkám a výzdobě samotné, ale především i z hlediska regionálního,

popisuje totiž lidový oděv v jednotlivých oblastech Čech a podrobněji se zabývá právě i Kozáckem.

Jakýmsi protipólem k odbornému proudu je pak činnost B. Šotkové (1940 a 1951). Oba sešity vznikly v polovině 20. století, kdy byl kozácký kroj již více jak 50 let odložen. Šotková tak popisuje podobu kroje, jaká byla v rámci svérázově pojaté obnovy kroje vytvářena ve 40. letech 20. století k příležitosti konce druhé světové války. Sešit obsahuje mnoho stříhů, návodů i popisů materiálů a barev, které jsou k rekonstrukci kroje potřebné. Fakt, že jde o popis rekonstrukce kroje je zřejmý i z toho, že uvádí mnoho alternativ, které lze v její době využít. Ač se tedy nejedná o odbornou práci, pro potřeby folklorních souborů je svou povahou velmi hodnotnou a praktickou příručkou, kterou využívají soubory do dnešních dní.

V souvislosti s funkcí kroje pokládám za důležitou práci P. Bogatyreva (1937). I když je jeho funkčně – strukturální metoda v dnešní době již zastaralá, kniha je hodnotná zvláště po stránce popisu jednotlivých funkcí lidového oděvu v době, kdy byl ještě živým organismem. I přesto však lze tuto práci využít jako východisko pro studium funkcí dnešního kroje. Neméně přínosná je pak i kniha J. Mukařovského (1936). Autor zde sice pojednává o estetické funkci v souvislosti s uměním, mnoho poznatků a informací lze však využít i v rámci tématu lidového oděvu.

Z mladších autorů jsem pak nejvíce čerpala z J. Langhammerové a I. Štěpánové, obě autorky se lidovému oděvu věnují jak v obecné rovině, tak i v rovině regionální. Z prací J. Langhammerové (1994 a 2001) mi byly přínosné především statě o různých typech krojů, nejvíce pak o pracovním a obřadním kroji. Práce I. Štěpánové mi pak byla přínosná především v tom ohledu, že vedle obecně pojatých děl o lidovém oděvu (Štěpánová: 1984 a 2005) se autorka věnovala jako jedna z mála současných etnografů také lidovému oděvu na Tábořsku (1995). Ve svém díle vychází z historické analýzy pozůstalosti Marie Prunerové v Táboře i v Soběslavi, kterou tak utřídila a přehledně díky ní popisuje podobu jednotlivých krojových součástí tamějšího lidového oděvu a jeho vývoj v průběhu čtyř století. Její práce končí podobou kroje na konci 19. století a stala se tak zároveň východiskem pro můj vlastní výzkum.

2. HISTORICKÉ VYMEZENÍ REGIONU

Etnografická oblast Táborsko, nazývaná též Kozácko¹, se nachází v severní a severovýchodní části Jihočeského kraje, na rozhraní jižních a středních Čech. Oproti ostatním jihočeským regionům je oblastí nejmenší, rozprostírá se v Táborské pahorkatině v okolí města Tábor, které zde bylo zároveň jediné větší město a logicky tak k sobě v minulosti poutalo veškerý tamní hospodářský a kulturní život. Pro své drsnější klima je často tato oblast označována také jako „Česká Sibiř“. Typicky chudý ráz krajiny se pak projevil nejenom v architektuře či v podobě tradičního lidového oděvu, ale také v samotném názvu Kozácko.

Název Kozácko je chápán jako ekvivalent k pojmenování Táborsko a je tak i často používán v odborné literatuře.² Etymologie názvu je v pramenech uváděna třemi různými hypotézami, vycházejícími především z podoby jednotlivých krojových součástek. F. Lego (ČL, 1900: 45-54) tak odvozuje název od kroje ženského, konkrétně od úpravy hlavy. „*Na hlavě nosily Kozáčky tuhé kulaté čepce s těma rohama /tuhá vázanka, pozn. B. S./*. *Když pak poté čepce ještě plnou se zakryl, vystupovaly tyto hroty mašle z pod pleny velmi ostře jako nějaké růžky.*“ Legovi v jeho výkladu oponuje V. Petřů (ČL, 1900: 211-214), který spíše než ženskému kroji, věnuje větší pozornost kroji mužskému. Sám jako Blaták³, si vzpomíná, že se muži z Blat posmívali sousedním Kozákům kvůli nevzhledně vypadajícímu zvláštnímu lalůčku, ve který vybíhala v zadní straně kozácká kazajka, a který tak připomínal svým vzhledem krátký kozí ocásek. Výše zmíněné hypotézy o vzniku názvu Kozácko jsou přímo spjaty s podobou kroje, třetí hypotéza se však týká přímo charakteru dané oblasti. M. Prunerová (In K. Weis, 1941: 27-28) totiž vidí souvislost s rozšířeným chovem koz. Celá oblast byla velmi chudá a kozy se tak staly jednou z možností obživy. S vysvětlením M. Prunerové souhlasí i I. Štěpánová (1995: 30). Názvů odvozených od kmene koza je totiž na Táborsku více a má zde tedy dlouhou tradici – Kozský (Chýnovský) potok, Kozín či Kozí hrádek, atd. Není tedy zcela vyloučené, že se mohlo pojmenování kozí – kozácký přesunout i do názvu celé oblasti a tedy také na oděv, který zde lidé nosili.

¹ Příloha č. 2, Obr. 1

² Např. Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska (2007), Langhammerová (2011) a další

³ Blaták či Blaták se užívalo pro označení muže z Blat. Označení užívá a vysvětluje sám V. Petřů

Právě lidový oděv byl také nejvýraznějším dělicím znakem, pomocí něhož bylo mimo jiné možné určit hranice celé oblasti. Již na přelomu 19. a 20. století se o vymezení těchto hranic pokusilo několik autorů z řad místních badatelů – F. Lego, V. Petřů, E. Fryšová. F. Lego (ČL, 1900) zasazuje Kozácko do oblasti mezi Táborem a Soběslaví, hraničními body pak určil vesnice Hlavatce, Vyhnalice, Budov, Třebešice, Čenkov, Malšice, Dražička, Libějice, Radimovice, Planou, Doubí, Třebiště a Želeč, v jejichž okolí se specifický kroj udržel nejdéle. S tímto výkladem však nesouhlasí E. Fryšová (ČL, 1900), která své tvrzení podpírá vlastním terénním výzkumem a upozorňuje tak, že oblast kozáckého kroje nebyla tolik rozsáhlá, především její severní hranice byla nedaleko města Tábor, kde kroj vymizel nejdříve, na západě pak byla oblast ohraničená Lužnicí, na východě Černovickým potokem. Naopak nejlépe vymezuje Fryšová hranici jižní, a to především díky bohatšímu kroji blatskému, který se na jih od Kozácka nosil – „*Osada Skalice např. má čistě blatský kroj, ale osm samot k ní náležejících, které jsou rozloženy směrem k severu od Skalice, liší se již krojem výhradně kozáckým. Taktéž Hlavatce, Zeleč, Doubí, Kratošovice, atd. ostře se dělily krojem od osad blatských.*“ V. Petřů (ČL, 1900) pak jako Blaťák, rodák z Klenovic u Soběslavi, pokládá právě tuto vesnici za rozhraní Kozácké a Blatské oblasti. Hranice tedy začínala na sever od Soběslavi, v osadě Roudné nad řekou Lužnicí, a dále pokračovala na západ přes Třebiště a Želeč k Hlavatcům až k severu, kde jak sám uvádí, souhlasí zevrubně hranice s tím, co uvedl F. Lego. Na východ se pak Kozácko rozkládalo od Roudné a Doubí k Brandlínu a Mirovicům a přes Dvorce u Tučap k Budislavi, Třísklavicím, Psárovu a dále. Upozorňuje však, že Mezné ještě patřilo Blatům avšak ostatní osady od Soběslavi dále na sever a severovýchod pro něj, co se týká krojových rozdílů, neměly velký význam.

Neshody mezi autory ve vymezení přesných hranic Kozácka bylo dle I. Štěpánové (1995: 29) způsobeno určitými přechodnými typy oděvních součástí, které se nacházely právě na hranicích obou oblastí a vykazovaly tak díky vzájemnému vlivu jistou podobnost,⁴ záleželo tak pak na výkladu samotných autorů, co ještě považovat za typicky kozácké a co již ne. A samozřejmě se pak logicky odvíjely od jejich výkladů i samotné hranice obou oblastí.

Mezi nejvýznamnější etnografické oblasti, které přímo sousedí s Kozáckem v jeho jižní části, patří již zmiňovaná Blata. Kozácko je s nimi porovnáváno nejčastěji a ve většině případů díky nim také upozaďováno právě pro jejich lidovou kulturu⁵,

⁴ Z táboorského a želečského panství plynule přecházely tyto krojové součástky směrem k Milevsku, Miličínu, Mladé Vožici či Pacovu (I. Štěpánová, 1995: 28)

⁵ Lidová kultura zde byla autentická ještě na konci 19. století.

v níž nejmarkantnější je blatská architektura a neméně důležité místo měl i samotný kroj. Na západě pak sousedilo Kozácko s podobně chudým Prácheňskem, které se rozprostíralo kolem města Písek a Strakonice a pokračovalo na jih k Šumavě. Nejvíce však bylo Kozácko ovlivněno svými sousedy na severu, tedy středními Čechami, které však netvořily jednotný region a nebyly tedy ani vyhraněnou etnografickou oblastí. Kozácko sousedilo s Benešovskem a co do charakteru území mu bylo také podobné. Znivelizovaný charakter života středních Čech, především ovlivněný Prahou, se projevil již v 1. polovině 19. století také ve střihu a výzdobě tamního kroje, který vynikal bílou jemnou výšivkou. Ta byla díky vzájemnému ovlivňování obou území převzata v pozdějším období i do kroje na Táborsku.

3. TEORETICKÝ ROZBOR KLÍČOVÝCH TERMÍNŮ

3.1 ODĚV

Oděv byl od nepaměti jedním ze základních projevů hmotné kultury lidstva, jehož prostřednictvím se můžeme více dozvědět o životě, názorech i umění dané společnosti. Byl a stále i je odrazem životního stylu a reaguje na veškeré historicko-ekonomické podmínky. Svou podstatou a funkcí má multidimenzionální charakter a o jeho definici se pokusilo mnoho autorů z řad různých odvětví. To, jak je oděv vnímán různými vědními obory, se pak více či méně odráží i ve variabilitě a proměnlivosti jeho názvosloví, čehož si všímá, především v problematice lidového oděvu, i I. Štěpánová (2005: 13), ta však vedle různých odborných disciplín tuto variabilitu navíc také považuje za obraz toho, jak daná společnost nahlíží na lidovou kulturu a jaké funkce jí připisuje. Z etnologického hlediska se nejčastěji setkáváme s termínem lidový oděv nebo kroj, s ohledem na téma mé práce bych však ráda zmínila ještě pojem kostým.

Jako lidový oděv lze souborně označit oděvní součástky lidové komunity, které se navíc, díky svým charakteristickým znakům, odlišují od historického kostýmu (Lidová kultura, 2007; Lidový oděv: 498). O (lidovém) oděvu píše, spíše než o kroji, také I. Štěpánová (2005: 14), která jím zdůrazňuje, jak sama říká, „*právě onu proměnlivost, která sice probíhá jiným tempem a po jiných liniích než vývoj běžné kosmopolitní módy, ale nezpochybnitelně existuje*“. I když se lidový oděv a kroj v dnešní době, z hlediska

významu, chápe jako pojem totožný, A. Křížová (NR, 2001) ho pokládá za mladší a obecnější verzi kroje. Dle ní je lidový oděv šat všech lidových vrstev ve všech jeho podobách a vývojových fázích, a jako takový se také vyznačuje specifickými znaky – anonymním vývojem, důrazem na tradici a zachováním regionální specifičnosti. S faktem, že je oproti kroji lidový oděv obecnější a výstižnější pojem pak souhlasí i Štěpánová.

Termín kroj, či také lidový kroj, popisuje ve své práci I. Štěpánová (2005: 14) jako „*specifický oděv lidový*“. Je tedy označením pro „*oděv charakteristický pro různé etnografické, profesní, spolkové a další skupiny populace*“ (Lidová kultura, 2007; Kroj: 437) a v takovémto chápání pak nabývá významu spolkového stejnokroje či určitého typu kostýmního šatu, tedy „*něčeho neměnného, co se přibližuje uniformě*“ (Štěpánová, 2005: 14). Jistou uniformitu ve své studii zmiňuje i A. Křížová (NR; 2001: 5), kdy především v minulosti byl kroj mimo jiné označením pro oděv různých občanských a politických spolků a povolání.

Asi nejjednodušeji pojem vysvětluje dle J. Langhammerové (1994: 6) slovník spisovné češtiny – „*oděv charakteristický pro určitý kraj, dobu nebo organizaci*“. Starší autoři, Č. Zíbrt, Z. Winter nebo R. Tyršová, hovoří o kroji v souvislosti se šlechtickým či měšťanským oděvem, ale i s oděvem vesnickým, kterému dávají přívlastek národní či selský, ve smyslu lidový. (Lidová kultura, 2007; Kroj) D. Stránská však upozorňuje, že lidové kroje nejsou zcela přežitkem starého domácího oděvu a nejsou ani zároveň pouze dílem lidu určitého regionu, naopak „*jsou souborem jednotlivých součástí, které samy pocházejí z rozdílných dob, které se udržely jen konservatismem lidu a které pozměněny byly spojovány s jinými v nové a nové celky*“ (ČSLV; Lidové kroje). Lidový kroj se tak zdá být směsicí obojího, na jedné straně odložené staré kroje panských a městských mód se prolínají na straně druhé s uchovanými zbytky domácího oděvu prostého lidu. Ten díky své konzervativnosti uchoval ráz kroje starších věků, který se značně odlišuje od oděvu ostatních vrstev. Bylo by však zároveň naivní se domnívat, že měly mezi sebou lidový kroj a oděv vyšších vrstev pevnou a nepřekročitelnou hranici, obě sféry naopak na sebe vzájemně působily a ovlivňovaly se. Lidový kroj tak, sice velmi pomalu, ale neustále přejímal od současných mód i některé stříhy a výzdobu, avšak na druhé straně sám, díky svému specifickému přístupu k těmto vlivům a s jistou dávkou vlastní originality, vynalézavosti a tvůrčí invence, nové estetické a funkční útvary vytvářel.

Kroj či oděv je často spojován s adjektivem *lidový*. Aby se však dalo plně pochopit to, co jsem zde označila za lidový oděv, případně lidový kroj, je nutností vymezit samotný pojem lidový. Ten se odvozuje od pojmu lid, tedy jako původní označení pro nemajetnou vrstvu venkovanů, jejichž hodnoty a způsob života byly považovány za tradiční a nebyly tak ovlivněny kulturou městského prostředí (Burke, 2005). Vlivem doby a zájmu intelektuálů o „národní umění“⁶, se na přelomu 18. a 19. století dostal lid a jeho kultura do středu zájmu, a to především pro jejich zidealizovanou představu o čistotě a nezkaženosti vesnického lidu a jeho spjatost s přírodou. Výsledkem tohoto tzv. „objevení lidu“, který byl v českém prostředí⁷ s národem posléze ztotožňován, bylo rozlišování na kulturu městskou a lidovou. Lidová kultura pak mimo jiné zahrnovala i materiální kulturu, tedy právě i oděv, v našem případě lidový oděv. Z pohledu modernějšího se obsah pojmu lid a lidový dále rozšířil v průběhu 20. století i na městské obyvatelstvo a především pak i dělnictvo. V chápání pojmu lidový bych proto, s ohledem na mou práci, zůstala spíše u staršího pojetí, tedy z let před začátkem 20. století.

V souvislosti s krojem (či lidovým oděvem) se v odborné literatuře objevuje i pojem *kostým*, ve smyslu jeho funkce, „*kroje vytvořeného jako kostým*“ (Langhammerová, 1994: 15), který „*se soustřeďuje /a přežívá (pozn. B. S.)/ na spolkovém základě a v zájmových kroužcích*“ (Štěpánová, 2005: 66). Osobně pojem *kostým* chápu jako převlek, nejčastěji jako převlek herců, tedy divadelní *kostým*. Z pohledu mé práce by tak *kostým* mohl být také stylizovaným oděvem (krojem), který se používá v rámci vystoupení folklorních souborů či jiných, podobně fungujících spolků. Svým využitím jako součástí scénického útvaru má totiž velmi blízko právě k již zmíněnému divadelnímu *kostýmu*.

V této kapitole jsem vzájemně porovnávala tři pojmy oděvu – lidový oděv, kroj a *kostým*. Podobně jako I. Štěpánová (2005: 14) jsem se však nevyhnula otázce, jaké z těchto tří substantiv v rámci práce o lidové oděvní kultuře dále používat. Jako autorka této práce se musím přiznat, že s používáním pojmu *kostým* jsem měla od počátku svého výzkumu jistou významovou obtíž, která byla zapříčiněna především mojí pozicí insidera a zažitými stereotypy. Další dva pojmy, kroj a lidový oděv, se mi osobně po stránce významu zdají téměř podobné a není mezi nimi tedy velkého rozdílu. S I. Štěpánovou

⁶ Uvádím v uvozovkách, protože národ byl v této době ztotožňován s lidem a jeho kulturou.

⁷ Ne všude bylo ztotožnění lidu s národem patrné, v českém prostředí však ano, jelikož právě díky lidu se zachoval náš národní jazyk.

(2005) však souhlasím v tom bodě, že je pojem lidový oděv všeobecnějším a všezahrnujícím termínem spíše než kroj, který je chápán naopak jako specifický lidový oděv daného kraje. Používání pojmu kroj je mi tedy pro probíranou problematiku terminologicky bližší nejen z důvodu samotné jeho definice, ale také z mé pozice insidera, kdy já sama spíše než lidový oděv užívám kroj. Ve většině případů tak budu pracovat s pojmem kroj, v méně pak s lidovým oděvem.

3.2 FUNKCE ODĚVU

Základní funkcí oděvu je chránit jeho nositele před nepřízní klimatických podmínek. Tato ryze praktická funkce není však funkcí jedinou. Již jen skutečnost, že Bogatyrev (1937) rozlišoval kroj na každodenní (všední), sváteční, slavnostní a obřadní napovídá, že má funkcí hned několik, dále však zmíním pouze ty nejdůležitější.

R. Tyršová (1923: 5) ve své práci upozorňuje, že ač byl kroj primárně především praktický (to se týká hlavně všedního oděvu), i na této úrovni se projevovaly prvky okrasné, a to nejen v Evropě, ale i v jiných společnostech. Často tato estetická funkce byla dokonce té praktické nadřazena (Křížová, NR, 2001: 8), což by i odpovídalo oděvnímu úzu především u oděvu svátečního či rituálního, kdy oděv samotný či jeho jednotlivé součástky mnohdy naprosto popíraly přirozenost nositele, co se týká anatomie, a podrobovaly se tak plně kulturní tradici a zvyklostem dané společnosti.⁸ O estetické funkci hovoří, především v souvislosti s uměním, i J. Mukařovský, který jí přikládá, mezi četnými ostatními funkcemi módy, velkou důležitost, a to částečně z toho důvodu, že má schopnost suplovat funkce jiné. „*Estetická funkce supluje ostatní stává se leckdy činitelem kulturního hospodaření v tom smyslu, že lidské výtvořiny a instituce, které pozbyly své původní, praktické funkce, uchovává pro dobu příští, kdy se naskytne možnost použít jich znovu, v jiné praktické funkci*“ (Mukařovský, 1936: 23).

Dle Bogatyreva (1937: 41) s estetickou funkcí kroje často splývá jeho funkce erotická. Nemohu s tím tak docela souhlasit, obě funkce jsou sice v úzkém kontaktu a mohou se tak i částečně překrývat, vždy však záleží na sociálním statusu, pohlaví a věku nositele kroje. V závislosti na těchto determinantech tak mohou obě funkce sledovat stejný cíl, připoutat pozornost druhého pohlaví pomocí zdobení a úpravy oděvu či záměrného zahalování nebo naopak odhalování nějaké části těla. Svou roli zde však hraje často konzervativní kolektiv a jeho kolektivní vědomí, které zakládá v dané společnosti systém

⁸ Příkladem může být v Číně malá ženská botka zcela deformující chodidlo nebo v evropské společnosti těsně šněrovačky deformující ženský trup a nepohodlné krinolíny.

norem. Ty danému jedinci určují, co je či není nevhodné nosit, vnucují mu tak ustálenou formu své oděvní kultury a jedinec proto nemá zdaleka takovou volnost pro svou vlastní kreativitu. Postupem doby se však i tento konzervatismus proměňuje a dochází ke změnám dané společnosti, kterou ovlivňují nejen její magické, ale později více náboženské praktiky.

Kroj či jeho součásti mohou mít tedy také funkci obřadní a magickou, v rámci nichž je velmi důležité dodržování především dané symboliky barev a motivů (ornamentů). Mnoho takovýchto součástí oděvů mělo zajistit jedinci a jeho rodině zdraví, plodnost či úrodu. Tak například „*čepec, který dostala žena o svatbě na hlavu, podmiňoval plodnost a štěstí v manželství*“ (Bogatyrev, 1937: 20) a podobnou magickou funkci měl u novorozence červený křtící čepeček či červený povijan, kdy právě červená barva měla dítě ochránit před zlými a nečistými silami. V rámci obřadní funkce kroje zmiňuje Bogatyrev již skoro zapomenutou funkci tzv. „vonice“ (květiny za širákem), kterou se jednak odlišoval od ostatních svatebčanů ženich s družbou, měla tedy funkci obřadní, ale také zároveň do jisté míry určovala stavovské postavení, kdy zdobila i rekrutované mládence.

Pomocí různých prvků a součástí krojů bylo možné určit i regionální původ, majetkové poměry či věk jejich nositelů nebo také mohly poukazovat na jejich sociálně-pohlavní funkci. Nejznámějším příkladem může být vínek svobodné dívky, který ve svatební den nevěsta odkládala, aby ji mohly ženy tzv. začepit, od té doby pak nosila na hlavě jako vdaná žena pouze čepec či později šátek.

Z výše popsaného zlomku funkcí je tedy zřejmé, že má kroj funkcí nepřehledné množství, je jen otázkou, jak si je ta která společnost dle důležitosti do své struktury sestaví a jak jim sama rozumí, k tomu nám může pomoci, především v oblastech s živou, autentickou lidovou kulturou, a tedy i lidovým oděvem, Bogatyrevova funkčně-strukturální metoda, kterou ve své době sám autor užíval pro výzkum oděvní kultury na Slovácku, kde se právě vitální lidová kultura udržela nejdéle. Bogatyrev díky ní také upozorňuje, že je funkcí vždy několik, jsou vzájemně strukturně spjaté a různě se vzhledem k okolnostem proměňují, a to i v rámci procesu přejímání jednotlivých etnografických jevů. Bogatyrev tedy klade důraz na to, aby se kroji především rozumělo, resp. se rozumělo jeho funkcím v té které společnosti. Protože i na první pohled podobné jevy, mohou mít v jiné kulturní struktuře funkce zcela odlišné či jich mohou mít i několik současně (Mukařovský, 1936). Můžeme tak v konečném důsledku i zjistit, proč se v jedné etnografické oblasti kroj zachoval nebo udržel déle, než v oblasti jiné, na první pohled podobné. Pokud se tedy prozkoumá celá struktura funkcí kultury dané společnosti, může se pochopit vznik a proces změn jednotlivých sociálních faktů a jen při zkoumání

celé struktury funkcí jistého sociálního faktu, se osvětluje proces jeho přemístování funkcí a proces změn jeho formy.

3.3 SVÉRÁZ – FOLKLORISMUS – REVITALIZACE

Problematika oděvní lidové kultury je nevyhnutelně spjatá s termínem svéráz, který má v závislosti na danou dobu a všeobecné smýšlení různé významové obsahy. Národopisná encyklopedie (2007; Svéráz), po vzoru R. Tyršové, popisuje svéráz jako zájem odborníků a umělců o dané oblasti lidové kultury a jako snahu prostřednictvím nich emancipovat v 19. století malé národy. Toto starší, silně romantizující pojetí svérázu, užívající pojem národ a lid jako synonyma, mělo za cíl najít symbol⁹ či znak národa v jednotném oděvu, kroji, podobně jako to měly i národy jiné (např. Maďaři, Poláci, atd.). Minulost národa tak lze poznat nejen z národních¹⁰ písní či zvyků, ale především i z lidového kroje. A právě kroj se stal v českém prostředí, a nejen v něm, nejvhodnějším materiálem pro demonstrování národních symbolů. „*Chcete-li poznati minulost národa, chcete-li zvážiti onu sílu a prozkoumati zdravé jádro, pak obraťte zřetel v první řadě k národním jeho písním, národním jeho zvykům a obyčejům, a konečně ku jeho kroji [...]*“ (Kolár, in Kožmínová, Tyršová, 1921:4). A proto je také význam svérázového hnutí pro R. Tyršovou (1917:19) nedozírný, především díky jeho charakteru tužeb a záměru. Spolu s Kožmínovou (Kožmínová, Tyršová, 1921: 3) ho pokládá za „*nové označení pro starou tužbu*“, kdy si mnoho umělců uvědomilo, že vesnice či malá města se staly jakýmsi posledním místem, kde se vedle tlaku cizích projevů zvenčí ještě zachoval český národní duch. Tradiční lidový (regionální) oděv a jeho výzdoba (především výšivka a krajka) měly být přejímány a zakomponovány do tehdejšího městského oděvu, a takto vytvořený jako svérázný oděv v době 1. světové války, měl se stát charakteristickým znakem české národní společnosti. Tyršová (Kožmínová, Tyršová, 1921: 78) však upozorňuje, že tento „svérázný oděv“ neměl být pouhým kopírováním lidového oděvu či jen zneužitím lidové výšivky, ale především také „*ti, kdož ve svérázu oděvu chtějí jít dále, než-li pouhé výzdobě šatu, musí dovésti pochopiti ducha lidového kroje a na základě tohoto pochopení musí se pokusiti tvořiti nově*“. Tyršová tak především zastává svéráz maximálně poučený a kultivovaný. To, co Tyršová v době vzniku samostatného státu

⁹ Český národní kroj, jako symbol, který by byl nošen při významných příležitostech aristokracií, nikdy nebyl v českém prostředí vytvořen, resp. nebyl reflektován. Národní oděv, který tak měl sehrát politickou úlohu v roce 1848 byl zkonstruován (Moravcová, 1986).

¹⁰ Lidová kultura se chápala v 19. století jako kultura celého národa, tedy národní a adjektiva národní a lidové se tak často užívala jako synonyma.

s nadšením obhajovala, tedy „význam a právo na existenci oděvního svérázu“ (ČL, 1986, Moravcová: 158), vytvářelo zároveň jako „vedlejší produkt“ sociální rozvrstvení obyvatelstva. Díky tomu, že se již změnila doba a vnímání obsahu pojmu lid, nyní již to byl „lid dělný“, snesla se na tuto sociální podstatu svérázu vlna kritiky. Odpůrci se snažili, aby na tento lid (v novém smyslu) nebylo zapomínáno, a i pro ně se svéráz zpřístupnil. Tyto prvotní snahy o zpřístupnění svérázového oděvu i středním vrstvám (na počátku stála i M. Prunerová) pak byly následovány činnostmi různých ženských spolků nebo například družstvem Zádruhou, které se specializovalo na tradiční tvorbu, avšak pro komerční účely. Od roku 1957 pak pozitivní úlohu sehrálo především Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV), které poskytlo rozvoj (často ve spolupráci s etnografy a profesionálními umělci) schopným lidovým tvůrcům.

Svérázové hnutí má své počátky již v první polovině 19. století, kdy se v roce 1848 projevila politická motivace a snaha vytvořit český národní kroj, kroj jako symbol národa. Jeho rozvoj byl pak zaznamenán v 60. letech 19. století a i přesto, že o deset let později došlo k celkovému útlumu tohoto zájmu, udržovaly se projevy svérázu především díky nejrozličnějším soukromým a muzejním sbírkám a v následujících letech (80. a 90. léta 19. století) i díky ženským spolkům a výstavám, z nichž nejvýznamnější byla Všeobecná zemská jubilejní výstava v roce 1891 a o čtyři roky později Národopisná výstava československá. Právě v průběhu jejich příprav se především dotvářely odborné náhledy na danou problematiku a začal se utvářet národopis (etnografie) jako vědní obor. V této době však také vznikalo více úrovní svérázové tvorby, na jedné straně zjevný nevкус až vulgarita v podobě „české selky“¹¹, na druhé straně se pak prolínající s výtvoři (návrhy nábytku, keramiky, oděvů, atd.), které byly sice inspirované lidovou kulturou, ale zároveň také po stránce umělecké a odborné podloženy soustavným studiem jejich tvůrců. Nemohu tak nesouhlasit s R. Tyršovou (1917: 17), že „*touhu po svérázném kroji a ústroji splniti mohou jen věci znalí, tvořiví a účelu šatu pro různé okolnosti plně vědomí.*“ A že kořeny svérázu tkví nejen v souladu vzhledu a rázu kroje s lidem a místními tradicemi toho daného kraje, ale má také vedle toho kořeny filozofické, ideologické či politické, a právě proto také stále přežívá. Skutečnost, že se v kratších či delších intervalech svéráz obnovoval a navracel, byla zapříčiněna mimo jiné tím, že se vždy v dobách útlaku jinými národy či v závislosti na politické situaci zvedla národní aktivita neodmyslitelně spjatá s vlastenectvím a touhou po prosazení národního vědomí. V dobách válečných a poválečných tak byl svéráz patrný především na „národním kroji“ jako snaha o politický

¹¹ Dříve Mařenka v Prodané nevěstě, dnes „mařenka“ v rámci Baráčnických obcí, která má na sobě oblečenou červenou sukni, bílou zástěru a především čepec z plzeňského kroje s typickou širokou mašlí.

manifest. Od 50. let 20. století pak pojem svéráz nabývá širšího významu a jeho prvky jsou chápány více než národní, spíše jako lidové, což se projevuje například na úbořech cvičenců v rámci spartakiád. „*Od věrné rekonstrukce k volně stylizovanému kostýmu různé úrovně*“ (Lidová kultura; Svéráz) se pak svéráz udržuje v rámci činnosti folklorních souborů jako jedna z tendencí revitalizace folkloru. Pro tento jakýsi „novodobý“ svéráz je charakteristické především to, že jeho nositelé (např. členové souboru) již nejsou „původními“ tvůrci a nositeli daných artefaktů (v tomto případě krojů), používají je tak v jiných kontextech a vkládají jim zcela jiné funkce, než měly v „původním“ prostředí. Kroj se tak může rázem stát i divadelním kostýmem.

Vzhledem k tomu, že má pojem svéráz v dnešní době mnohem širší významový obsah a setkáváme se tak s více úrovněmi svérázové tvorby, proniká do odborné literatury stále častěji i termín folklorismus jako ekvivalent svérázu. S touto definicí však nemohu zcela souhlasit, folklorismus má sice své místo na stupnici svéráz – folklorismus – revitalizace, avšak významově ho umístím právě na opačnou stranu od tvorby poučených umělců, mezi „nehoráz“, o kterém pojednává ve svém článku i J. Vydra (VL, 1953: 423) – „*Byl to vlastně vyslovený „protisvéráz“: skládanice ozdobných imitací zařízení bez vztahu k sobě, udělaná snad s láskou k těmto věcem, ale bez výběru a vkusu*“. Vydra upozorňuje, že nejde pouze o svérázový nevkus, ale i o tehdejší nevkus obecný, nejvíce se to dle něj týkalo především nábytku. Z dnešního pohledu bych asi nejspíše přirovnala takto vnímaný „nehoráz“ například různým druhům televizních estrád.

H. Moser (1962: 177-209) chápe folklorismus jako „*zprostředkování a předvádění lidové kultury z druhé ruky*“. Jako příklad uvádí H. Bausinger různé prezentace folklorních souborů, krojové průvody, folklorní festivaly a další jevy související s lidovou kulturou, jež jsou vytrženy z kontextu a předváděny tak v nepůvodních podmínkách. V rámci podobných programů zábavních podniků s ukázkou tzv. „tradičního lidového umění“ se „*vyzvedá divácká stránka lidových tradic, jsou předváděny a esteticky konzumovány*“ (NA, 1970: 217-222). Zároveň však také zmiňuje i mezinárodnost folklorismu a upozorňuje na skutečnost, že projevy lidové kultury, které jsou ve větší míře tzv. exportní, jsou také častěji vystaveny přeměně své původní funkce a podléhají tak folklorismu snadněji.

O. Sirovátka (NA, 1989: 73-84) přistupuje k této problematice ze dvou pohledů. „*Předmětem studia folklorismu totiž nejsou jevy folklóru nebo lidové kultury /jevy folklorismu se o ně jen opírají, pozn. B. S./, nýbrž jevy vysokého umění a masové kultury a zábavy*.“ V souvislosti s tím pojednává o přímém a nepřímém folklorismu a o autentických folklorních projevech. Ač osobně nechci používat v rámci oděvní kultury

pojmem folklorismus, musím nekriticky vyzdvihnout Sirovátkův postoj k rozlišení těchto tří pojmů. Pojem folklorismus bych totiž sama použila pouze v případě, který nazývá nepřímým folklorismem. Tedy folklorismus zprostředkovaný často technickými komunikačními prostředky a odvracející se tak od samotného folklóru a lidové kultury, kdy lidé neznají kontextu a tradice, nemající k folklóru žádný vztah, by neměli kroj šít ani obléknout. Okruhem se tak opět dostávám ke slově R. Tyršové (1917: 14): *„Kroj ten nemůže býti uměle vočkován a uměle přivoděn. To vede jen k nalhávání. /.../ Však jen tehdy jsou šatem vzorným, když šatí ty, pro něž byly zhotoveny, jimž přísluší jich nositi, s nimiž jsou v souladu a jednotě.“* Protikladem pak k nepřímému folklorismu jsou projevy folklorismu přímého a taktéž i autentické folklorní projevy. Byť jsou mezi těmito dvěma pojmy velké rozdíly, vzájemně na sebe navazují, jelikož prvotní snahou přímého folklorismu je kopírovat či napodobovat co nejlépe a nejpřirozeněji autentické folklorní projevy, jež vycházejí nejen z tradice a improvizovanosti, ale také z (dobou proměnné) motivace samotných lidí. Oproti tomu projevy přímého folklorismu jsou cíleně a soustavně připravovány a proto jsou dle Sirovátky často také zároveň projevem folklorních souborů, které svým počínáním dávají folklorismu přívlastek scénický.

4. METODOLOGIE

4.1 TÉMA PRÁCE A VÝZKUMNÉ OTÁZKY

Hlavním tématem práce je dnešní podoba a funkce lidového oděvu na Tábořsku v etnografické oblasti nazývané Kozácko. Ve výzkumu byl kladen důraz především na současnost, tedy období 20. a 21. století, práce tak volně navazuje na výzkum Ireny Štěpánové, jehož výstupem byla nejen její rigorózní práce, ale i publikace nazvaná Lidový oděv v okolí Tábora (1995). Jak téma napovídá, zabývala jsem se dvěma oblastmi zájmu, dnešní podobou a funkcí kroje. Napříč výzkumem jsem si tak kladla několik základních výzkumných otázek. Jednou z těch nejdůležitějších pak bylo především to, co ve skutečnosti lidé oblékající kroj nosí, tedy jak oni sami lidový oděv (kroj) nazývají a co si o něm myslí, dále pak jakou proměnou prošel kroj ve zmiňovaném období po stránce vzhledu a jakou má kroj funkci v dnešní době. V souvislosti s funkcí kroje jsem si pak kladla i otázku vztahující se k svérázu, a to konkrétně jaké místo zaujímá kroj, ve smyslu kostým, na stupnici svérázu-folklorismu-revitalizaci, respektive o jaký typ svérázu se zde

jedná. Jaká motivace vede členy souboru k tomu, že se věnují folkloru a kroj oblékají, šijí a upravují.

4.2 VÝZKUMNÁ METODA

Předkládaná práce se zabývá funkční a vzhledovou proměnou lidového oděvu. Ve výzkumu jsem se tedy snažila uchopit téma v jeho celistvosti a hloubce, proto jsem také s ohledem na tuto zkoumanou problematiku vycházela z metody kvalitativního výzkumu, který na rozdíl od kvantitativní metody toto hlubší uchopení daného případu umožňuje. „*Nezůstáváme na povrchu, provádíme podrobnou komparaci případů, sledujeme jejich vývoj a zkoumáme příslušné procesy*“, to vše navíc v jejich přirozeném prostředí (Hendl, 2005: 53). To, co někteří autoři kvalitativnímu výzkumu vytýkají, já spatřuji jako jednu z velkých výhod. Již jen fakt, že má výzkumník možnost své otázky v průběhu výzkumu jistým způsobem doplňovat či pozměňovat, dává celému výzkumu jistou pružnost, protože výzkumník předem neví a ani dost dobře nemůže znát konečný výsledek. Pomocí interpretace sesbíraných dat totiž teprve vytváří obraz toho, co se po celou dobu výzkumu snažil pochopit a podrobně popsat.

Ze základních přístupů kvalitativního výzkumu jsem si pro účely vlastního bádání vybrala nejrozšířenější metodu případové studie. Autoři z řad odborníků se k tomuto přístupu staví rozdílným způsobem a odlišně jej také interpretují. Faktem je, že případová studie není od ostatních přístupů zcela ostře vymezena, a že jejím základním cílem je především podrobné zkoumání a pochopení nejčastěji jednoho případu (Švaříček, Šed'ová a kol., 2007: 97; Hendl, 2005: 104). Tak například pro Yina (2003) je zásadní ve výzkumu právě objekt bádání, případ, avšak použitá metoda, ať již kvalitativní nebo kvantitativní, je pro něj naopak zcela nedůležitá. I přesto, že si plně uvědomuji, že má každá disciplína svá specifika a výše zmínění autoři nejsou vždy etnologové, nemohu s tímto Yinovým přístupem souhlasit, protože případovou studii chápu výhradně jako výsledek kvalitativně orientovaného výzkumu, už jen kvůli tomu, že v něm má výzkumník nejen možnost využít všechny typy sběru dat kvalitativního výzkumu, ale díky tomu také nashromáždit velké množství informací, s nimiž nezůstává pouze na povrchu věci, danou problematiku nepopisuje, jak to dělá Yin, avšak jde hlouběji, získává tzv. hustý popis, protože si ji osvojuje. Proto se musím, podobně jako tomu bylo i v mém předešlém výzkumu k bakalářské práci (Sedakovová, 2011), přiklonit k přístupu Stakea. Konkrétně pak k jeho instrumentálnímu typu případové studie, kdy „*výzkumník volí jev* (v mém výzkumu podobu a funkci), *pak vyhledá případ nebo několik případů,*

kteře tento jev reprezentují, a podrobně je zkoumá“ a „přítad se považuje za důležitý pouze jako prostředek pro určitý cíl“ (Hendl, 2005: 107). Pro výzkumníka tak není zcela ve středu zájmu přítad, ale především to, jak a proč daný jev funguje v takové podobě, v jaké se nachází, získaná data tak pouze vyhodnocuje (interpretuje). Avšak navzdory Yinovým odlišným přístupům, které uplatňuje ve výzkumu, i on pokládá příítadovou studii za nejvhodnější strategii ve výzkumech, kdy nejen etnologové, ale i další autoři z ostatních oblastí vědy, pátrají po otázkách, jak a proč se dějí věci, tak jak se dějí. Podobný názor má nakonec i Bassey (Švaříček, Šedřová a kol., 2007: 99), který vidí výhodu používání příítadové studie v tom, že pomocí ní je výzkumník schopen nasbírat data získaná doslova z první ruky. Svůj výzkum tak provádí v přítrozeném kontextu objektu a následnou interpretaci zachycených mechanismů vytváří ucelenou a především pro další čtenáře uchopitelnou podstatu daného přítadu.

4.3 METODA SBĚRU DAT

„Síla kvalitativních dat spočívá v tom, že jsou přítrozeně uspořádaná a popisují každodenní život, nejsou vytrhována z kontextu dění a mají popisovat podrobnosti o daném přítadu.“ (Hendl, 2005: 161). K těmto všeobecně známým pravidlům bych však přidala ještě jedno, abychom totiž mohli smýšlet o datech jako o datech ryze kvalitativních, ale i ve své podstatě kvalitních, měli bychom si všítmat i oné pravé síly dat, a tu já osobně spatřuji ve vzájemném vztahu výzkumníka a zkoumaného. Jejich společný vztah se rodí již při vstupu do daného terénu a ten jsem měla jako výzkumník již od počátku velmi usnadněný povahou zkoumaného prostředí. Pohybovala jsem se totiž ve stejném terénu, jako tomu bylo v mém předešlém výzkumu, a tudíž jsem i zde vystupovala ve stejné pozici tzv. insidera, jejímiž výhodami, ale i neopominutelnými nevýhodami se více zabývám v samostatné kapitole 4.5 Etické otázky, reflexe a hodnocení výzkumu.

Jak jsem již zmínila, terén pro sběr dat byl podobný jako v mém předešlém výzkumu, jeho výběr měl oprávněné důvody. Jelikož jsem se snažila zachytit dnešní podobu a funkci zdejšího lidového oděvu, zaměřila jsem se především na prostředí, kde se obléká nejčastěji, tedy na folklorní soubory. Jelikož jsem na Písecku – Tábořsku vyrostla, daný kraj velmi dobře znám a měla jsem tak i před vstupem do terénu povědomí o tom, jaké folklorní soubory zde se svými činnostmi a kroji působí. Pro svůj výzkum jsem se proto zaměřila na Jihočeský folklorní soubor Kovářovan, který působí v malé obci Kovářov. Zaměřila jsem se nejen na fyzické prostředí, ve kterém soubor působí,

ale i na jeho historii¹², strukturu z pohledu jeho členstva a také především na kroje, které jeho členové oblékají. Právě členové souboru mi tak pomohli zodpovědět zásadní otázku, co to vlastně oblékají, tedy jaký název (lidový oděv, kroj či kostým) a význam (funkci) kroji přikládají, ale také co je k tomu vede kroj nosit a proč, jak a jestli se jeho podoba a funkce nějak v průběhu doby změnila.

Celý výzkum je výzkumem tzv. návratným či opakovaným, kdy jsem zkoumala stejné prostředí a podobný výzkumný vzorek jako ve výzkumu k mé první práci (Sedakovová, 2011). Časový rámec aktivního¹³ výzkumu bych tak zasadila do poměrně rozsáhlého, avšak přerušovaného období, které tedy rozdělují na dva úseky. Rámec prvního období se uskutečnil od září 2010 do srpna 2011, kdy probíhal již zmíněný předešlý výzkum. Toto rozhodnutí jsem uskutečnila v závislosti na povaze dat, která se mi v průběhu tohoto výzkumu povedla nasbírat, a ze kterých jsem čerpala pouze okrajově, nebo jsem je pro potřeby výstupů předešlé práce nemohla využít vůbec. Druhé období výzkumu pak zasazuje do června 2014, kdy jsem v Blatském muzeu v Soběslavi začala analyzovat a interpretovat prameny, až do července 2017, kdy jsem celý výzkum uzavřela. Termín ukončení terénního výzkumu vyplynul z plánovaných vystoupení, kdy byl soubor pozván ve druhém červencovém týdnu v roce 2017 do jihomoravské obce Svatobořice – Místřín, kde se představil s programem na téma čepení nevěsty. Z pohledu zkoumaného tématu jsem proto nejen samotnou tuto návštěvu Moravy, ale i období příprav souboru na tuto akci¹⁴, považovala za velmi důležitou, a neváhala jsem tomu přizpůsobit i harmonogram výzkumu.

Z celého sledovaného období musím jako výzkumník vyzdvihnout především poslední dva roky, které se projeví jako zásadní. Odchod dosavadního vedení spolku na podzim roku 2015 se odrazil nejen na chodu a organizaci celého souboru, ale ve svém důsledku zapříčinil i změnu postoje členů souboru ke kroji, především pak k jeho vzhledu. Abych mohla rozkrýt všechny odpovědi na otázky proč a jak, tedy, jak kroj vypadá a proč mu jsou přikládány právě takové funkce, jaké mu jsou přikládány, musela jsem pro sběr dat využít všechny dostupné metody kvalitativního výzkumu, za klíčové pak považuji uskutečněné rozhovory, dále pak zúčastněné pozorování a jako doplnění k oběma metodám neméně důležitou analýzu příslušných dokumentů.

¹² Historii souboru a geografické vymezení jeho činnosti uvádím v samostatných kapitolách této práce.

¹³ Použití termínu „aktivní“ zde užívám záměrně, protože bych ráda vymezila mé aktivní či intenzivní zapojení do výzkumu. Jako členka souboru totiž „neúmyslné“ zúčastněné pozorování provádím již od prvopočátku svého působení v souboru.

¹⁴ V rámci příprav bylo zajímavé sledovat například utváření svatebního kroje spolu s čepěním nevěsty.

4.3.1 Polostrukturované rozhovory

V rámci zúčastněného pozorování jsem se účastnila více či méně všech přípravných zkoušek souboru a většiny jeho činností či vystoupení. Pro samotné rozhovory jsem si však své respondenty vybírala podle určitých kritérií tak, aby byl dle mého úsudku vzorek co nejrepresentativnější. Dle charakteru vzorku tak proto dále rozděluji respondenty do dvou skupin.

První specifická skupina je tvořena z členů souboru, kteří кроj nejen že užívají, ale i ho vytváří. U této skupiny pro mě bylo zásadní oslovit především ty respondenty, se kterými jsem vedla rozhovory již v předešlém výzkumu, dále jsem také vytipovala v rámci zúčastněného pozorování ty členy, kteří кроj přímo šijí nebo jsou více či méně zainteresovaní do jeho výroby. V rámci přípravy na rozhovory s těmito respondenty jsem si vytvořila soubor několika polootevřených otázek, které tvořily kostru celého rozhovoru a dotýkaly se tak vždy zkoumané problematiky. Téma každého rozhovoru jsem zaměřila na dvě tematické oblasti, které kopírovaly základní výzkumné otázky, tedy podobu a funkci kroje. První oblast zájmu se vztahovala na podobu kroje, zde jsem okruh hlavních otázek zaměřila především na to, z čeho se daný кроj skládá, jak se obléká a nosí a jak se o něj pečuje. U tvůrců kroje jsem se pak navíc vypytovala na to, z jakých materiálů se кроj v dnešní době šije, jaké předlohy jsou pro jeho výrobu používány a s jakými obtížemi se při šití setkávají. V druhé oblasti zájmu jsem se zajímala o funkčnost kroje a motivaci, respondentů jsem se proto ptala, co je vedlo k tomu кроj obléct, jak dlouho a k jakým příležitostem ho oblékají.

Do druhé, samostatné skupiny jsem pak zařadila respondenty, které jsem oslovovala k rozhovoru mimo daný soubor. V rámci výběru tohoto vzorku jsem si vytipovala několik základních škol, které se nacházejí v etnografické oblasti Kozácko a uskutečnila zde rozhovory s pedagogy, kteří vyučují předmět Vlastivědu ve 3. a 4. třídách. Oslovení a zprostředkování těchto rozhovorů s respondenty ve školách zajistila moje známá, taktéž pedagožka, která se sama výzkumu vůbec neúčastnila. Tato skupina respondentů mi především napomohla zodpovědět si otázku, zda mají nečlenové souboru vůbec nějaké povědomí o etnografické oblasti Kozácko, o tradičních kozáckých krojích a případně také o působení souboru Kovářovan. Vedle toho jsem také polostrukturovanými otázkami zjišťovala, zda je v možnostech základních škol, v rámci školních osnov, prostor v předmětu Vlastivěda k seznámení žáků s etnografickými oblastmi České republiky.

Dohromady jsem tedy uskutečnila celkem sedmnáct rozhovorů se čtrnácti¹⁵ respondenty - pět respondentů ze základních škol a osm respondentů ze souboru, výjimku pak tvořila jedna respondentka, která šije blatské a kozácké kroje na panenky. Tato paní není členkou souboru, ale dostala jsem na ní kontakt v rámci jednoho rozhovoru, kdy se respondentka ze souboru svěřila, že se k této paní jezdila především ve svých tvůrčích začátcích často radit. Z členů souboru čtyři respondenti kroje přímo šijí nebo mají s jejich výrobou částečně zkušenosti, dalších pět respondentů kroj pouze užívá.

Za velký úspěch, i vzhledem k reprezentativnosti vzorku, považuji skutečnost, že se mi podařilo vést rozhovor s většinou respondentů¹⁶, se kterými jsem vedla rozhovor v předešlém výzkumu. Naskytla se mi tak příležitost porovnávat výstupy z obou rozhovorů a případně se doptávat na informace, které byly v předešlých rozhovorech nejasné či nerozvinuté.

Jelikož většinu respondentů osobně dobře znám, nenastala prvotní překážka, která se objevuje u většiny výzkumů, a to, jak a kde respondenty oslovit. Některé jsem tedy oslovila přímo na taneční zkoušce souboru, jiné jsem kontaktovala telefonicky nebo krátkou návštěvou doma. Výhodu jsem pak spatřovala v tom, že jsem s většinou respondentů již rozhovor vedla v předešlém výzkumu, proto věděli, co je bude čekat a byli tak ochotní se se mnou ihned domluvit na datu a místě rozhovoru. Výjimku tvořila respondentka z Tábora, kterou mi zprostředkovala v průběhu rozhovoru jiná respondentka. Zde bylo výhodou, že se obě respondentky velmi dobře znají a termín rozhovoru jsme tak spolu domluvily hned po telefonu. I když jsem ve svém výzkumu primárně upřednostnila strategii účelového vzorkování (výběr úsudkem), v oslovení respondentů na školách a v tomto jednom zmíněném případě se mi podařil i výběr pomocí metody sněhové koule.

Při výběru strategie vzorkování jsem si byla plně vědoma úskalí, které může účelový výběr představovat. Může zde chybět nejen objektivní měřítko reprezentativity celého vzorku, ale i následný problém se spolehlivým zobecněním výsledků. V rámci výběru svých respondentů však považuji nejen za úspěch skutečnost, že jsem vedla rozhovory s většinou respondentů z předešlého výzkumu, ale také i to, že je vzorek rovnoměrný, nejen z pohledu věkové struktury, ale i z pohledu rolí daných respondentů v souboru (pěvecká a taneční část). Z pohledu generového se mi navíc podařilo uskutečnit rozhovory také se třemi muži. Seznam všech respondentů včetně jejich věkové, generové a vzdělanostní struktury uvádím v Příloze č. 1 této práce.

¹⁵ Se třemi respondenty jsem uskutečnila rozhovory dva, jelikož průběh výzkumu vyžadoval vyjasnění si odpovědí na dodatečné otázky.

¹⁶ Získala jsem souhlas s použitím předešlých rozhovorů dohromady od sedmi respondentů.

4.3.2 Zúčastněné pozorování

Vedle uskutečněných rozhovorů jsem výzkum obohatila i o zúčastněné pozorování, protože právě kombinací těchto dvou metod jsem se jako výzkumník dobrala komplexního obrázku o daném jevu. Nutno podotknout, že je zapotřebí, aby se rozhovory s pozorováním neustále prolínaly a tedy se i doplňovaly. Zkušený tazatel je tak zároveň i schopným pozorovatelem a naopak.

Výzkumník dále interpretuje nejen rutinní každodennost respondentů, ale jeho interpretacím pak musí nutně podléhat i fyzická stránka celého prostředí, jejíž nesnáze tkví v tom, že ji často výzkumník, především z řad insiderů, pokládá za danou a tedy i neměnnou, což bylo i na začátku mého výzkumu do jisté míry obtížné především z důvodu mé zasvěcenosti do případu, je zde však potřeba zmínit, že jsem se z mého pohledu snažila s těmito nesnáze vyrovnat a v dalších pozorování se jim vyvarovat.¹⁷

V rámci pozorování jsem absolvovala nespočet pravidelných tanečních zkoušek a následných vystoupení. Na pátečních zkouškách se nacvičoval nejen program souboru, který bývá zpravidla vždy jednu sezónu neměnný a s jeho choreografií se začíná vždy na podzim daného roku, ale řešily se zde i otázky ohledně úpravy kroje a nákup či výroba jednotlivých částí kroje. Četnost vystoupení pak závisela především na nabídkách a časových možnostech členů souboru. Některá vystoupení se v průběhu každého roku více či méně opakovala. Za zmínku stojí především dvě větší akce, které jsou pro soubor prioritní, zářijová návštěva Doudlebských dožínků a majoritní akce souboru Jihočeský festival Kovářov, který pravidelně probíhá na přelomu května a června (v roce 2017 se tato třídní akce konala již po dvaadvacáté).

I přes velké množství akcí, kterých se soubor účastnil, jsem se snažila osobně participovat na většině z nich. V průběhu pozorování, pokud to bylo možné, jsem si zaznamenávala veškerá data, tedy poznámky o pozorovaných jevech, rozhovorech, které jsem v rámci neformálních rozhovorů vyslechla nebo sama uskutečnila, nebo zaznamenávala čistě jen mé nápady a poznatky z prostředí. Terénní poznámky jsem poté doma v klidu doplňovala do terénního deníku. Tento počín jsem poté ocenila nejen při následné analýze a interpretaci dat, ale i jako pomocný materiál k rozhovorům s respondenty.

¹⁷ Nesnáze na začátku zúčastněného pozorování zmiňuji v samostatné kapitole 4.5 Etika, reflexe a hodnocení výzkumu

4.3.3 Neformální rozhovory

Z povahy zkoumané problematiky jsem pokládala za důležité se v rámci zúčastněného pozorování dobírat vysvětlení určitých jevů pomocí tzv. neformálních rozhovorů, které tedy byly jakýmsi doplněním celého pozorování. „*Neformální rozhovor se spoléhá na spontánní generování otázek v přirozeném průběhu interakce*“ (Hendl, 2005: 175). V případě, že mi nebylo tedy v daný okamžik něco zcela zřejmé, ihned jsem dotyčné osobě položila otázku a snažila jsem se téma dále rozvést.

Většinu takovýchto rozhovorů jsem vedla na již zmíněných tanečních zkouškách a vystoupeních. Po zkušenostech z předešlého výzkumu (Sedakovová, 2011: 21) jsem však několikrát navštívila i s dalšími členy souboru místní hospodu, kam se pravidelně odebírají po pátečních zkouškách a i tam se mi podařilo uskutečnit několik neformálních rozhovorů.

Na těchto typech rozhovorů oceňuji především jejich bezprostřednost a otevřenost. I když jsem totiž respondenty vždy upozornila na to, že se jedná z mé strany o výzkum a že jsou tedy logicky zkoumáni (jde o „úcelový rozhovor“), i tak byli v této chvíli daní respondenti vždy uvolněnější a tedy i přístupnější k zodpovězení mých otázek.

4.3.4 Analýza dokumentů

V Blatském muzeu v Soběslavi jsem v rámci června až září 2014 prozkoumala a odborně interpretovala všech pět kartonů, v nichž je uchována pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny,¹⁸ která se zabývala mimo jiné i sběrem kozáckého a blatského kroje. Kartony obsahovaly především různé poznámky, zápisky, kresby, novinové ústřížky či soukromou korespondenci. I když jsem si vědoma toho, že existují mnohem starší prameny a nejedná se tedy o nejstarší dochovanou historii tohoto kroje, poznatky načerpané z této pozůstalosti jsem s ohledem na jasně vymezený časový rámec výzkumu (20. a 21. století) použila jako ty nejstarší.

V rámci analýzy dokumentů jsem měla k dispozici i kroniku souboru, která je vedena v několika dílech od samého počátku jeho působení v roce 1984. Za nejlépe vedenou část kroniky považuji poslední díly od roku 2005, kdy současná kronikářka pomocí fotek a ústřížků z novin i svými subjektivními dojmy zachycuje průběh vystoupení i dění v souboru. Zároveň jsou dané zápisky doplněny ručně malovanými obrázky a vtipy z folklorního prostředí. V posledním roce je pak souběžně se psanou kronikou částečně

¹⁸ Muzeum Soběslav, Pozůstalost M. Prunerové a její rodiny, K1 – K6 (PMPR 1-322)

vedena kronika na internetu, prostřednictvím níž mohou nahlédnout do dění souboru i čtenáři z široké veřejnosti. I přesto, že jsem měla k dispozici zápisky z této kroniky již z předešlého výzkumu, musela jsem kroniku znovu obsahově prozkoumat, jelikož jsem se tentokrát zaměřila především na vzhled kroje a jeho proměny a na vyhledávání zápisků, které se nějakým způsobem dotýkaly funkce kroje.

Velice nápomocné mi pak byly i soukromé archívy respondentů, v nichž jsem našla mnoho fotografické dokumentace. Výjimku, pro můj výzkum nesmírně vzácnou, tvořila soukromá sbírka krojů mého respondenta Tomáše, který nejenže kroje šije, ale také je i sbírá. Mohla jsem si tak doslova „osahat“ staré materiály, ze kterých se šilo na začátku 20. století a porovnat je s materiály novými, ze kterých se šije v nynější době.

4.4 PŘÍPRAVA, VYHODNOCENÍ A INTERPRETACE DAT

Rozhovory s respondenty byly zaznamenávány na diktafon, „surová“ verze tedy byla ve formě audio, kterou jsem následně převedla, pomocí již mnou osvědčeného programu Express Scribe, do textové podoby. Z dostupných technik jsem si i přes značnou časovou náročnost vybrala doslovnou transkripci. Navíc jsem mluvený projev respondentů nijak dále neupravovala a ponechala jsem ho tak se všemi stylistickými a větně-skladebními nedokonalostmi. Spolu s daty sesbíranými z pozorování a z analýzy dokumentů vznikl nemalý soubor nijak neorganizovaných a nestrukturovaných dat. Pod tíhou materiálu jsem již od začátku výzkumu byla nucena veškerá data začít podrobovat systematické analýze. Záhy jsem se tedy opět utvrdila ve slovech Silvermana, že „*nemá smysl vyčkávat, až nasbíráme dostatečné množství dat*“ (2005: 133), ale naopak, že nejlepším způsobem a důležitým krokem k dalšímu sběru dat je právě jejich systematické utřídování od prvopočátku výzkumu.

Ve fázi kódování a kategorizování jsem nepoužila žádný počítačový program, nýbrž jsem textovou podobu dat podrobila tzv. kódování v ruce. Pomocí otevřeného kódování, kdy „*jsou údaje rozebrány, konceptualizovány a složeny novým způsobem*“ (Švaříček, Šedřová a kol., 2007: 211), jsem v první fázi pročetla veškeré texty a přiřazovala jsem odstavcům či daným pasážím kódy podle jejich významu. V druhé fázi jsem pak znovu texty pročetla a již „zakódované“ pasáže jsem revidovala a označovala buď odbornými termíny či častěji tzv. „in vivo kódy“, výrazy, které používají sami respondenti. V této fázi analýzy jsem si uvědomila, jak je revidování textu důležité, často se mi totiž stalo, že při prvním procházení textu jsem vinou mé nepozornosti v několika případech důležité pasáže neokódovala, což se mi díky druhé četbě povedlo napravit.

Ve třetí fázi analýzy textu jsem se pak věnovala samotné kategorizaci dat, tematicky jsem kódy seskupovala podle jejich významů a vnitřních souvislostí. Pomocí kódování a kategorizace dat jsem měla možnost proniknout do problematiky a rozkrýt tak významy, které jsou danému jevu respondenty přisuzovány a které nemusí být na první pohled zcela zřejmé.

4.5 ETICKÉ OTÁZKY, REFLEXE A HODNOCENÍ VÝZKUMU

Na začátku výzkumu jsem vstupovala do terénu, který mi byl již dopředu známý, a já byla známa jemu. S ohledem na tyto skutečnosti a povahu zkoumané problematiky nebylo v mých možnostech ani potřebách vstupovat do něj se skrytou identitou a zatajovanými cíli výzkumu. Svým respondentům jsem ihned při prvním kontaktu oznámila svou pozici výzkumníka, a zpravila je o tématu a výzkumných otázkách mé práce. Dále jsem je poprosila o poskytnutí rozhovoru s vysvětlením, proč právě je jsem si vybrala. Všichni oslovení se nové role „zkoumaného“ chopili velmi kladně a až na jednu výjimku jsem nebyla nikým odmítnuta. Z osobních důvodů mi odmítla poskytnout rozhovor jedna oslovená potencionální respondentka, jejíž rozhodnutí se mi nepodařilo zvrátit ani po opakovaném osobním setkání. Tuto skutečnost považuji za velké zklamání, již jen proto, že má s výrobou kroje nemalé zkušenosti a rozhovor s ní by byl pro můj výzkum jistě přínosem. Její přání však plně respektuji, protože každý má svobodnou vůli z výzkumu odstoupit nebo se ho vůbec neúčastnit.

Oslovení pedagogů na základních školách probíhalo přes moji známou, taktéž pedagoga, která mi po sdělení mých kritérií výběru, zprostředkovala rozhovory se všemi pedagogy, ostatní respondenty jsem kontaktovala již sama. Před každým uskutečněným rozhovorem jsem všechny své respondenty informovala o průběhu a okolnostech výzkumu a sdělila jsem jim možnost kdykoliv od výzkumu odstoupit a zároveň je také upozornila na nahrávání rozhovoru na diktafon. Fakt, že budu celý rozhovor nahrávat, vzbuzoval u některých respondentů rozpaky, šlo především o respondenty, kteří se mnou rozhovor nikdy nevedli. Zde jsem se setkala s podobnými obavami – že neumějí mluvit nebo že se stydí mluvit na diktafon. Většinou se hned ptali, co s nahrávkou budu dělat, vysvětlila jsem jim proto, že potřebuji rozhovor nahrávat z důvodu množství informací, které v rozhovorech zazní a také proto, že následně tyto rozhovory budu přepisovat do textové podoby, abych se k nim mohla později v rámci interpretace dat vrátit. Z tohoto důvodu jsou pro mě nahrávky velmi cenné a nahrávání velmi důležité, proto také budou spolu s přepisy uloženy na bezpečném místě a po celou

dobu s nimi budu nakládat pouze já. S tímto vysvětlením se respondenti spokojili a byli pro nahrávání svolní. Podobné obavy přikládám skutečnosti, že byli daní respondenti z řad „nováčků“, to se mi následně potvrdilo u respondentů, se kterými jsem rozhovor vedla již v minulosti. U nich jsem se totiž setkala s podobným chováním právě při jejich prvním rozhovoru (v předešlém výzkumu), zatímco v druhém rozhovoru se mě většina již aktivně vyptávala, zda budu opět nahrávat a abych si rozhovor hlavně nahrála celý.

Před samotným rozhovorem také bylo neméně důležité ujištění respondentů o zachování jejich anonymity, čímž byla naplněna především důvěrnost, tedy jedna z nejdůležitějších etických dimenzí, která zaručuje respondentům, „že *nebudou zveřejněna žádná data, jež by umožnila čtenáři identifikovat účastníky výzkumu*“ (Švaříček, Šed'ová a kol., 2007: 45). Každému respondentovi jsem předložila tzv. informovaný souhlas, ve kterém byly obsaženy nejen výše zmíněné skutečnosti, ale svým podpisem mi taktéž především potvrdil svou účast ve výzkumu a způsob nakládání s jeho daty. Jelikož jsem potřebovala čerpat data i z rozhovorů předešlého výzkumu, měla jsem dva druhy vyhotovení informovaných souhlasů. Základní informovaný souhlas jsem použila při rozhovorech s respondenty, se kterými jsem ještě nemluvila, druhé vyhotovení, kde byl navíc doplněn souhlas či nesouhlas s použitím dat z předešlých rozhovorů, jsem pak nechávala podepsat respondentům, se kterými jsem vedla rozhovory již v předešlém výzkumu.

K zachování anonymity respondentů však musím kriticky připomenout, že nebylo zcela v mých silách toto zachovat. Všichni respondenti mi dali souhlas s uveřejněním dat bez jejich jména, proto jsem je také v celém textu práce anonymizovala použitím buď náhodně vybraných křestních jmen, nebo v případě opakovaného výzkumu, kdy jsem vedla rozhovory se stejnými osobami jako v předešlém výzkumu, ponechala jsem již dříve vybraná křestní jména. V práci jsem zároveň neuváděla ani přesný název a místo základních škol, kde jsem vedla rozhovory s respondenty – pedagogy. Byla jsem si vědoma toho, že „*pouhá anonymita není dokonalým řešením, protože např. místo výzkumu lze odhalit ze souvislostí*“ (Hendl, 2005: 155). Prostředí výzkumu a jméno souboru, ve kterém jsem své respondenty oslovovala, jsem však záměrně neanonymizovala a o této skutečnosti jsem všechny své respondenty také předem informovala. Toto rozhodnutí však vyplynulo ze skutečnosti, že soubor i místo jeho působení jsou veřejně známé a medializované a kozácký kroj se prezentuje pouze prostřednictvím tohoto souboru, navíc jsem zde také prováděla svůj předešlý výzkum pro bakalářskou práci, ve které jsem tyto názvy taktéž neanonymizovala. Jsem přesvědčena, že bezpečnost dat respondentů a jejich anonymita byla plně zajištěna alespoň, co se týká vnější úrovně,

již jen proto, že jsem vedla rozhovory jen se zlomkem členů souboru a čtenáři mimo oblast výzkumu tak nemohou vědět, s jakými členy se přesně uskutečnily. Fakt, že byla narušena anonymita na vnitřní úrovni, jsem zjistila záhy při vyslechnutí náhodných rozhovorů mezi členy souboru, kdy si navzájem sdělovali své dojmy z mnou vedených rozhovorů a také, když jsem postupně dané respondenty oslovovala a zjišťovala tak, že již čekali, kdy právě je oslovím pro rozhovor, protože například před týdnem jsem byla na rozhovoru u té a té osoby. Musím však podotknout, že jsem i v těchto situacích zachovala anonymitu svých respondentů a k podobným připomínkám jsem se vyjadřovala nadmíru obezřetně, tak, aby nebylo z mé strany nic vyzrazeno.

Jak jsem již kolikrát v textu práce zmínila, vstupovala jsem do prostředí výzkumu, díky svému dlouholetému členství v souboru, ve specifické pozici tzv. insidera. Tato pozice má nejen své nesporné výhody, ale především také i zásadní nevýhody, s ohledem na můj výzkum jsem v ní spatřovala především ty kladné stránky. „*Oproti ostatním výzkumníkům dokáže totiž insider snadněji odkrýt a interpretovat i ty nejskrytější významy – umí číst mezi řádky*“ (Sedakovová, 2011: 26). Jako „znalec“ prostředí a poměrů jsem tak měla velmi ulehčenou cestu již na začátku samotného výzkumu. Věděla jsem přesně, koho mám pro rozhovory oslovit a jaké okamžiky patří v zúčastněném pozorování k těm nedůležitějším, kdy mohu získat, co nejvíce dat. Tak například při tanečních zkouškách se především v posledních dvou letech probírala často podoba kroje, poslední rok dokonce jeho pracovní verze, doladřovaly se detaily ohledně jeho vzhledu a součástek, vedle zkoušek byl také důležitý čas před vystoupením, kdy se tanečníci oblékali do krojů a dostrojovali a nemohu opomenout ani čas po vystoupeních, kdy přišlo na řadu hodnocení celého vystoupení a to jak mezi členy tak i od přihlížejících. V průběhu rozhovorů jsem pak díky své znalosti jednotlivých součástek kroje měla možnost ptát se na podrobnosti a jít tak do hloubky celé problematiky. Nicméně musím však podotknout, že právě má znalost kroje mi byla na druhé straně velkou přítěží, se kterou jsem v počátcích bojovala. Respondenti o mé znalosti věděli, a proto se nechtěli v mnoha případech zaobírat všeobecnými otázkami, namísto toho se divili, proč chci takové informace vědět, když už je dávno vím. Vysvětlovala jsem jim, že tyto informace potřebuji od nich, jak oni danou problematiku vnímají a zakoušejí. V souvislosti s touto obtíží mi také zprvu dělalo problém vůbec podobné otázky zformulovat, protože jsem odpovědi na ně znala. Řídila jsem se proto instrukcemi Sackseho (Švaříček, Šed'ová a kol., 2007: 143), kdy jsem se musela naučit „*dívat na situaci tak, jako bych si ji nedokázala nikdy představit*“. Pokládala jsem tak respondentům tzv. udivující otázky, skrze něž jsem se na danou věc

dívala bez předsudků a prvotních mých interpretací a snažila jsem se tak jimi zcela oprostít od členství v souboru.

S dalšími obtížemi, se kterými jsem se setkala, se objevily v rámci zúčastněného pozorování, konkrétně při prvotním vstupu do terénu. Považovala jsem tak například za zcela samozřejmé prostředí výzkumu. Tuto mou „začátečnickou“ chybu příkládám nejen své specifické pozici insidera, ale i skutečnosti, že jsem ve stejném prostředí jako výzkumník již vystupovala, „neviděla“ jsem tak to, co by jiní výzkumníci registrovali hned. Zajímavý je však fakt, že i když jsem zúčastněné pozorování prováděla po letech ve stejném prostředí, stále mi při vstupu do terénu dělalo problém zachovat si dostatečný odstup a nadhled (Sedakovová: 2011), místo toho jsem se totiž mnohdy přistihla při tom, že se chovám spíše než výzkumník jako řadový člen souboru, který sice vede rozhovory s ostatními členy souboru, ale již v nich nehledá žádné příčiny a souvislosti jejich jednání. S podobnou situací jsem se setkala také při rozhovorech, kdy ode mě byl vyžadován jistý postoj nebo názor na danou věc, či jsem sama měla tendenci sdělit ostatním svoje stanovisko. Jako výzkumník jsem si naštěstí vždy svoji pozici ve výzkumu rychle uvědomila a snažila jsem se ve všech dalších situacích a případech o co největší nestrannost v rámci posuzovaných jevů a o jejich reflexivní interpretace. Z výše zmíněného tedy shledávám pozici insidera za velmi obtížnou a ne zcela jednoduchou.

„*Hledání kvality každého výzkumu je složitý proces*“ (Švaříček, Šed'ová a kol., 2007: 29). Uvědomuji si také, že neexistuje všeobecně platná norma, jak tuto kvalitu zaručit, ve svém výzkumu jsem však v rámci jejího hodnocení vycházela především z principů, které popsal ve své práci R. J. Chenail (1998). Pomocí této pomyslné „latě“ jsem pak dokázala vždy sledovat cíle svého výzkumu a vyhýbala se tak problémům, které se při kvalitativně vedeném výzkumu často objevují. Základem tedy bylo pro mě vždy sledovat nejen oblast svého zájmu a záměr celého výzkumu (výzkumné otázky), ale i jaká data sbírám a jak jim samotným rozumím. Ve své práci jsem se snažila především o otevřenost, kdy jsem v rámci metodologie výzkumu podrobně popsala výzkumné otázky, výběr respondentů i prostředí celého výzkumu tak, „*aby měli ostatní výzkumníci možnost sledovat celý proces a případně tak kráčet v mých šlépějích*“ (Chenail, 1998). Zároveň jsem také přiblížením prostředí čtenáři předešla ztrátě celého kontextu, tedy souvislosti mezi interpretovanými daty a prostředím, ze kterého pochází. Neopomněla jsem však ani na vytváření nových kontextů, kdy byl mnou interpretační rámec dat, klíčové pojmy výzkumu, vždy porovnáván a dáván do kontrastu s odbornou literaturou. Po celou dobu provádění výzkumu a následného procesu zpracovávání dat jsem se snažila

o maximální pravdivost podepřenou v teoretické části a platnost výzkumu, která se pomocí důkazů odráží v empirické části práce.

EMPIRICKÁ ČÁST

5. KOZÁCKO DNES

V dnešní době se na Kozácku (Táborsku), podobně jako je tomu i ve většině jiných bývalých etnografických oblastí¹⁹, projevuje národopisná činnost již jen v rámci badatelské činnosti etnologů, případně folklorních souborů. Kromě místních muzeí, kde jsou ve sbírkách uloženy již jen zlomky projevů lidové kultury, se čím dál častěji udržuje transformovaná tradice v aktivitách folklorních souborů. V etnografické oblasti Kozácko je takovýto folklorní soubor jediný, pod oficiálním názvem Jihočeský folklorní soubor Kovářovan působí v malé obci Kovářov.

5.1 OBEC KOVÁŘOV

Obec Kovářov se nachází v Jihočeském kraji v severní části okresu Písek, kde sousedí s krajem Středočeským. Obec se rozkládá na území geomorfologického okrsku Kovářovské vrchoviny, která má nadmořskou výšku 450 – 550 m, v oblasti Středočeské pahorkatiny. Nejbližším městem je 10 km vzdálené Milevsko²⁰, ležící na jihovýchodě. Od okresního města je pak obec vzdálena 25 km. Geograficky leží zhruba na půli cesty mezi okresním městem Písek a okresním městem Tábor v oblasti středního Povltaví.

Svou povahou je obcí střediskovou, její správní území se rozprostírá na 5043 ha a zahrnuje 16 okolních osad.²¹ Svým občanům poskytuje mnoho služeb, mezi které patří například zdravotnické středisko, obchod, pekařství, kulturní dům s bývalým kinem, pošta, knihovna, mateřská a základní škola či pečovatelský dům pro seniory. Na Kovářovsku žije trvale 1442 obyvatel, z nichž 1266 obyvatel je ve věku nad 15 let. Díky blízké Orlické přehradě (9 km) se zde také nachází mnoho rekreačních chat a chalup²² a v letních měsících tak populace narůstá.

¹⁹ Výjimku snad tvoří pouze Chodsko či Morava, kde ještě částečně přežívá živá lidová kultura.

²⁰ Mezi roky 1868 – 1939 a 1945 – 1960 bylo Milevsko okresní městem (Bílek, J., Kálal J.: 2000)

²¹ Březí, Dobrá Voda, Hostín, Chrást, Jalovčí, Kotýřina, Lašovice, Onen Svět, Předbořice, Radvánov, Řenkov, Vepice, Vesec, Vladyčín, Zahořany, Záluží, Zlučín a Žebrákov

²² Trvale obydlených domů je zde 535, rekreačních chalup pak 236 a rekreačních chat 158 (Kronika obce Kovářov).

Před revolucí v roce 1989 a ještě krátce po ní do roku 1992 bylo na Kovářovsku největším zaměstnavatelem JZD Kovářov, které zaměstnávalo kolem 400 lidí. Po transformaci však v nově vzniklém ZD Kovářov přišlo o práci mnoho lidí (nyní je zde zaměstnáno cca 90 lidí), kteří buď začali soukromě podnikat, nebo dojíždějí za prací do okolních měst, a to nejčastěji do Milevska, Písku, ale ve velkém množství i do Prahy. Na Kovářovsku po roce 1990 vzniklo několik soukromých firem. Mezi ně patří například Pekařství Kovářov, které má cca 24 stálých zaměstnanců a firma Sankov, s.r.o., která se zabývá kovovými výrobami a zaměstnává asi 40 lidí. V roce 2003 při obci vznikla společnost Služby obce Kovářov, s.r.o., která zaměstnává cca 10 lidí, samotná obec pak zaměstnává v letních měsících několik sezonních pracovníků. Mnoho občanů se rozhodlo podnikat, svou činnost obnovilo několik soukromých zemědělců a své uplatnění zde našlo i mnoho truhlářů, kovářů, elektrikářů a dalších řemesel.

V Kovářově vždy byl a stále je bohatý kulturní a společenský život. Vedle dvou sportovních spolků (stolní tenis a fotbal) udržují činnost i spolky v obci nejstarší – 100 let starý spolek včelařů, dvě myslivecká sdružení a spolek dobrovolných hasičů. Mezi kulturně založené spolky pak v dnešní době patří se svými aktivitami ochotnické divadlo Kovářovská OPONA²³ či Jihočeský folklorní soubor Kovářovan.

5.2 JIHOČESKÝ FOLKLORNÍ SOUBOR KOVÁŘOVAN

Pod názvem Kovářovan²⁴ byl soubor založen na podzim roku 1984 z iniciativy rodáka z nedaleké vesnice pana Svatopluka, který v té době bydlel a pracoval v Praze a na Kovářovsko se pravidelně vracel. Svůj dlouholetý zájem²⁵ o lidovou kulturu chtěl také uplatnit právě v Kovářově. „*V neděli 18. 11. 1984 o posvícení při sezení u Müllerů, přisedl ke stolu mezi nás pan Svatopluk z Prahy, je narozený v Kotýřině. Mluvil se o všem možném a Svatopluk poprvé řekl, že by chtěl v Kovářově založit folklorní soubor. Nápad se nám zalíbil a domluvili jsme první zkoušku folkloru na den 23. 11. 1984 u nás ve Lhotě v kuchyni.*“²⁶ Na svém počátku se spolek skládal z pěvecké složky asi o 6 členech a z taneční složky o 4 tanečních párech, k tanci a zpěvu je doprovázela

²³ Tento ochotnický spolek „Organizovaná Parta Ochotnický Nadšených Amatérů“ vznikl v roce 2010 a dalo by se říct, že mezi lety 2010 – 2015 si s Kovářovanem vzájemně konkurovaly, jelikož mnoho dosavadních členů Kovářovanu odešlo právě do OPONY účinkovat.

²⁴ Oficiální název souboru je od roku 1997 Jihočeský folklorní soubor Kovářovan, v této práci však budu používat jeho kratší variantu „Kovářovan“, jelikož se tento název ujal v mluvě jeho členů spíše než jeho oficiální název.

²⁵ Svatopluk řadu let účinkoval v moravském folklorním souboru, zakládající členové Kovářovanu si však nedokázali vzpomenout, jak se soubor jmenoval, ani v jaké oblasti přesně fungoval.

²⁶ Ze soukromého archívu paní Liliany

„muzika“, složená z harmonikáře a houslí. Veškeré náměty pro svoji činnost pak soubor čerpal a stále čerpá ze sbírek Č. Holase a Č. Zíbrta, kteří pocházejí z vesnic²⁷ nedaleko Kovářova. Jako stylizovaný scénický útvar pak soubor svým repertoárem prezentoval lidové písně, tance a zvyky v oblasti Kozácka.

Jak se mi podařilo zjistit již v předešlém výzkumu, po organizační stránce fungoval soubor od svého počátku jako jakási složka místního JZD Kovářov, které bylo také jeho zřizovatelem, soubor měl tedy nejen zajištěné finance, ale i vystoupení, kde se mohl prezentovat. „*Jak vzpomíná několik mých respondentů z řad zakladatelů, JZD jim zaplatilo kroje, výlohy za cestování a ze začátku jim poskytlo i prostory pro nacvičování programu*“ (Sedakovová, 2011). Na začátku roku 1990 dosavadní vedoucí Svatopluk ze souboru odešel a jeho funkci převzal jeden ze členů souboru, který spolu se svojí manželkou vedl soubor do podzimu roku 2015. V roce 1997 se ze spolku stalo občanské sdružení Jihočeský folklorní soubor Kovářovan, které zaštiťovalo nejen činnost samotného souboru Kovářova sdružující dospělé členy souboru, ale zaštitilo i činnost Dětského folklorního souboru Kovářovánek (založeného v roce 1994 pod názvem Sedmikráska) a dva divadelní spolky – od roku 2000 Divadelní společnost Podkova a od roku 2008 Dětské loutkové divadélko Podkovička.²⁸

Na konci 90. let se členská základna Kovářovanu značně rozšířila a soubor tak čítal zhruba 42 členů - pěveckou část tvořilo 10 členů (ženy), 8 muzikantů a 12 tanečních párů.²⁹ Počet členů však byl velmi proměnlivý a v posledních letech (do roku 2015) členové spíše ubývali, zůstalo tak jen nejsilnější jádro zakladatelů či největších nadšenců. Mezi lety 2010 a 2015 prošel soubor krizovým obdobím, jelikož odešli veškerí muzikanti, po tuto dobu je nahrazovala nahraná hudba z CD. V té době měl soubor tedy pouze pěveckou a taneční složku, dohromady zhruba 15 aktivních členů. Toto období je velmi zajímavé z pohledu přístupu samotných členů, jak tuto nastalou situaci vnímali a jak s ní nakládali v rámci fungování souboru. Částečně tuto krizi zachycuje i můj předešlý výzkum (Sedakovová, 2011).

Na konci roku 2015 se rozhodli ukončit působení v souboru jeho dosavadní vedoucí, jejich funkci tak převzal jeden člen souboru z řad tanečníků a soubor funguje pod stejným názvem do dnešních dní, avšak pouze jako soubor dospělých.

²⁷ Čeněk Zíbrt se narodil v Kostelci nad Vltavu (2 km vzdálená obec), Čeněk Holas v Hostíně (ves 1 km vzdálená od obce Kovářov a zároveň v dnešní době spadající do její správy)

²⁸ S ohledem na mou práci se nebudu dále věnovat problematice a krokům dětského souboru a divadelních spolků.

²⁹ Z kroniky Kovářovanu (díl II.)

Od roku 2016 má opět složku hudební a tedy i mnoho nových a staronových členů, kteří se do souboru vrátili. Celkem tedy nyní soubor čítá 36 aktivních členů – 9 muzikantů, 15 tanečníků a 12 zpěvaček.

Členové souboru pochází z převážné většiny z Kovářova a blízkého okolí, několik členů dojíždí z 10 km vzdáleného Milevska nebo vesnic v jeho okolí, výjimku pak tvoří jeden člen, který pochází od Týna nad Vltavou. Věkové rozpětí členů se pohybuje mezi 17 až 88 lety, přičemž nejvíce členů je v letech mezi 30 – 55 lety. Mezi členy se nachází mnoho rozličných profesí, nechybí zde středoškoláci ani vysokoškoláci, některé starší členky souboru jsou pouze vyučené.

Co se týká samotné organizace souboru a jeho vnitřní „politiky“, dalo by se fungování souboru rozdělit do dvou období. Do roku 2015 vedli soubor dva vedoucí (manželé), kteří měli funkce rozdělené. Luděk vedl soubor spíše po stránce organizační, zajišťoval a domlouval vystoupení, dopravu a finance. Alexandra naopak byla uměleckým vedoucím, připravovala vystoupení po choreografické stránce a určovala také podobu samotného kroje, konkrétně „co se hodí nebo nehodí“ v rámci kroje oblékat. U nich doma také byl i tzv. souborový sklad či depozitum, kde byly uloženy veškeré rekvizity, které se kdy v rámci jednotlivých vystoupení použily, zároveň zde byly uloženy nevyužívané kroje či potřebná aparatura a další věci. Jak jsem již výše zmínila, soubor měl vždy (až na výjimku) tři složky – pěveckou, taneční a hudební. Vedle „hlavních“ vedoucích tak byl vždy určen v rámci každé složky souboru jeden člen, který měl „výsadnější“ postavení v rámci této složky (kapelník, vedoucí zpěvaček či vedoucí tanečníků), svolával ji na výjimečné zkoušky či zajišťoval distribuci not nebo textů písniček. Ostatní členové se pouze přizpůsobovali a nijak více aktivně se se svými názory a nápady neprosazovali. U složky pěvecké je zajímavé, že je složena pouze z žen, proto je také v souboru mnohdy „familiárně“ nazývají ostatní členové jako „ženské“ či „tetky“.

Od roku 2015 vede soubor jako „hlavní“ vedoucí jeden z tanečníků, ten má soubor na starost pouze z hlediska organizačního (zajišťování vystoupení či financí). Ostatních „funkcí“ se chopili další členové souboru. Respondent Tomáš se například stará o choreografii jednotlivých vystoupení, k respondentovi Servácovi se přesunulo souborové depozitum a respondentka Zuzana má na starosti kroje, s jejichž užitím či výzdobou jí pomáhají i ostatní členky souboru. Do chodu souboru se tak za poslední dva roky zapojilo více jeho členů.

5.3 POVĚDOMÍ O KOZÁCKU

V rámci zúčastněného pozorování a rozhovorů, které jsem vedla nejen se členy souboru a respondenty ze základních škol, ale také v rámci neformálních rozhovorů v průběhu zúčastněného pozorování, mě zajímalo mimo jiné i to, jaké je vůbec povědomí o Kozácku jako takovém, jak lidé Kozácko vnímají a jaké hranice mu přisuzují.

Oslovení členové souboru mi byli schopní vysvětlit všechny tři hypotézy, jak název Kozácko vznikl, tak jak jsem je popsala v kapitole 2. Historické vymezení regionu. Nejvíce se pak přikláněli k verzi s kozími růžky. Z mého pohledu je však nejpravděpodobnější hypotéza M. Prunerové o častém chovu koz, musím tak dát zároveň za pravdu i I. Štěpánové (1995). Moje stanovisko pak vyplývá ze zúčastněného pozorování, kdy si v průběhu vystoupení na jeden tanec tanečnice na čepečky přehodily bílé pleny³⁰. Zde bylo totiž patrné, že tuhé vázanky spolu s plenou nevytvářely žádný dojem kozích růžků, jak o nich píše F. Lego. Musím však také na druhou stranu připustit, že si členky souboru do holubiček³¹ nepřišívají dráty, které by jim poté možná skutečně „*ostře vystupovaly vzhůru*“ (ČL, Lego: 1900). Druhou verzi s kozím ocáskem jsem pak nemohla nijak ověřit, jelikož muži ze souboru kazajky nepoužívají³² a tato součást mužského kroje, díky níž vděčí dle V. Petru Táborsko za své přízvisko, se nedochovala ani v muzejních sbírkách (Štěpánová, 1995).

Na rozdíl od hypotéz vzniku názvu Kozácko, bylo jeho určování hranic pro respondenty mnohem složitější, ve většině případů mi totiž bylo řečeno, že Kozácko je v okolí města Tábor, na Táborsku či oblast Milevsko – Táborsko, přesné hranice ale nebyli členové souboru schopní definovat, vyjma té, která je dle nich odděluje od etnografické oblasti Prácheňsko řekou Vltavou, protékající zhruba 10 km od Kovářova na západ. Výjimku pak ještě tvořila jedna z členek souboru pocházející z Braníc (asi 7 km na jih od Milevska), která má svůj vlastní kroj a v jejich rodině se vyšily ve 40. letech 20. století celkem tři kozácké kroje. Ta mi vysvětlila hranice Kozácka následovně – „*A já ti řeknu, kde je hranice mezi Blatákama a náma, tak Kozácko končí tady řekou Vltavou, a protože sem měla tetu, jak je Starý Sedlo, co jsou Rataje, Stádlec, co je vlastně k Lužnici, tak vona tam normálně tetu našla kroj a přinesla mi ho. A já: „Hele to je blatskej!“ Ale jako jenom zástěra a halena a je to bíle vyšívaný, řekla bych něco*

³⁰ Ze zúčastněného pozorování 28. 6. 2016, XI. Jihočeský folklorní festival Kovářov, Příloha č. 2, Obr. 23

³¹ Tak označují členky Kovářovanu bílou tuhou vázanku na čepci.

³² Oblékají na sebe pouze krátké vesty nebo dlouhé kabáty, i kdyby však kazajky přeci jen měli jako součást kroje, byla by tato informace zavádějící, jelikož členové soubor nejsou tvůrci tradiční lidové kultury.

mezi Kozáckem a Blatama, a to bylo to Bechyňsko. A to Bechyňsko bys nedala ani do Kozácka ani do Blat.“³³ Tyto poznatky by tak odpovídaly tomu, o čem hovoří I. Štěpánová (1995), tedy, že existují jistá hraniční místa, v tomto případě Bechyňsko, která vykazují na lidovém oděvu jak prvky kozácké, tak i blatské a není tedy zcela zřejmé, kam tuto oblast zasadit.

Při rozhovorech, které jsem vedla, ve většině případů mluvili členové Kovářovanu o oblasti a krojích jako o Kozácku a kozáckých (příp. táborských)³⁴ krojích. Zajímavé však bylo pozorovat členy souboru v situacích, kdy měli vysvětlit odkud soubor a kroje pochází. V případě, že vystupoval Kovářovan v rámci Jižních Čech, bylo jejich vysvětlení mnohem specifičtější, než ve vzdálenějších oblastech a zazněl často i název obce. „*My jsme z Kovářova od Milevska, na Kozácku*“³⁵. Při návštěvě Moravy pak členové říkali nejprve etnografickou oblast „Kozácko“, avšak při nepochopených pohledech diváků dále specifikovali oblast jako Tábersko. „*To jsou kozácké kroje, od Tábora v jižních Čechách.*“³⁶ Samotní členové tak používání názvu Kozácko - Tábersko přizpůsobují dané situaci a vědomostem diváků. „*Jako z těch lidí, co se pohybují ve folkloru, to se známe navzájem, Doudleby, Prácheň, Blata, že jo. Spíš když takhle s cizíma lidma se člověk baví, tak spíš to definuje jako Tábersko – Milevsko, spíš tenhle název.*“³⁷

Ač jsou ve většině případů respondenti z řad souboru obyvateli Kozácka, připustili, že nebýt toho, že v souboru vystupují, pojem Kozácko by nejspíše vůbec neznali nebo by o něm měli povědomí jen díky svému zájmu o místní historii. „*To nedokážu posoudit, asi bych to věděl, protože mě tady ta historie kraje zajímá, čtu vo ní a tak, takže bych to asi z jinejch pramenů věděl, ale asi ne v tom věku 19-ti let, kdy jsem začínal v souboru, ale pozdějc asi jo no.*“³⁸ a */.../ nebo kdybych bydlela v Písku, šla bych určitě do Písečanu, protože já sem vždycky ráda zpívala. To zrovna, že to bylo tady, to bylo štěstí, že tady ten soubor byl a pak teprv až v tom souboru, sem se začala vo to /o kozácký kroj, pozn. B. S./ zajímat vlastně potom.*³⁹ Je tedy patrné, že kdyby zde soubor nepůsobil a nepřipomínal tak tradici lidové kultury na Kozácku, nikdo, ani samotní členové, by nejspíše o této etnografické oblasti vůbec nevěděli.

To potvrzují nakonec i rozhovory s mými respondenty – pedagogy, které probíhaly na základních školách v oblasti Kozácka. Zde mi pedagogové vůbec nebyli schopni říct,

³³ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

³⁴ O táborském kroji hovořili jen v souvislostech, kdy rozlišovali mezi táborským a želečským krojem.

³⁵ Z terénu, 24.9.2016

³⁶ Z terénu, 15.7.2017

³⁷ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

³⁸ Z rozhovoru se Servácem, 22.4.2017

³⁹ Z rozhovoru s Drahomírou, 14.1.2017

co Kozácko je, kde se nachází nebo odkud pochází jeho název. Často jsem se tak dozvídala, že název pochází buď od ukrajinských Kozáků⁴⁰ či od houby zvané Kozák⁴¹, pouze v jednom případě respondentka usoudila, že by to mohlo být odvozeno od koz, nevěděla však již proč⁴². Z ostatních etnografických oblastí mi dokázali říct pouze ty nejznámější, jako je Chodsko, Haná či Plzeňsko⁴³. Jedna respondentka pak díky tomu, že její příbuzná žije v Soběslavi, si dokázala vzpomenout i na Blata.

Podobně je tomu však s povědomím o Kozácku přímo v Kovářově a jeho blízkém okolí, kde soubor působí. „*Hele, když jsem viděla, že je na hospodě nebo kde, na pekárně, maj nákou tu značku Prácheňsko, sem si říkala, ty lidi se zbláznili, jako proč tady maj nákou značku, že patříš do Prácheňska? /.../ sem jim říkala, proč máte tady Prácheň, když sme na Kozácku? Tak voni, že to je jenom nákej projekt prostě a že tomu vymysleli tenhle název.*“⁴⁴ „*Že lidi třeba ví, jakej běží v televizi seriál, to ví 80% lidí, ale neví nic o svých kořenech, o historii místa, ví prostě prd, jo.*“⁴⁵

Zdá se tedy, že je etnografická oblast Kozácko v povědomí místních obyvatel, a nejen u nich, zapomenuta. Právě na Kovářovsku je to dle mého názoru, nejspíše způsobeno především tím, že je samotné místo položeno na hranici původního Prácheňského kraje⁴⁶ a název Prácheň či Prácheňsko je tak často užíváno dodnes jako označení například tradičních pokrmů či výrobků. Obec Kovářov navíc nyní spadá administrativně do okresu Písek (dřívějšího administrativního centra Prácheňského kraje), a proto si nejspíš lidé v něm neuvědomují, že etnograficky (podle etnografů z 2. poloviny 19. století) patří k oblasti Táborské, tedy Kozácké. Toto by však chtělo více prozkoumat a mohlo by se tak stát námětem pro další práci v rámci zkoumání jednotlivých identit (kozácké, prácheňské,...).

⁴⁰ Z rozhovoru s Pedagogem 2, 19.4.2017

⁴¹ Z rozhovoru s Pedagogem 5, 24.4.2017

⁴² Z rozhovoru s Pedagogem 4, 19.4.2017

⁴³ Všichni pedagogové mi pak potvrdili, že ani v rámci školních osnov není prostor zabývat se dopodrobna lidovou kulturou. V rámci Vlastivědy tak záleží na zájmu a ochotě každého pedagoga, dva pedagogové tak cca v 10 minutách probírají pouze ty nejznámější regiony (Chodsko, Plzeň), spíše, aby žáci věděli, že zde vůbec nějaké tradiční lidová kultura byla.

⁴⁴ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

⁴⁵ Z rozhovoru se Servácem, 22.4.2017

⁴⁶ Prácheňský kraj existoval jako oficiální správní jednotka v dřívějším administrativním dělení Čech (Kytka, 1940)

6. KOZÁCKÝ KROJ

„Blížkost města s lepším spojením do světa dala kroji lecos z módy městské, co na Blata nedošlo“ (Prunerová, K6, PMPR 275). Kroj se na Kozácku vyvíjel, zvláště od začátku 19. století, v těsném spojení s módou městskou, bylo tak nevyhnutelné, že už na počátku 2. poloviny 19. století díky tomuto vlivu začal zanikat. Jako první se odložil kroj mužský, na rozdíl od kroje ženského, který se udržel déle mimo jiné i díky svérázovému hnutí. V dnešní době je kozácký kroj ve většině případů jako stylizace k vidění především v rámci činnosti souboru Kovářovan.

Skutečnost, že soubor vznikl relativně nedávno a navíc na tzv. zelené louce, se odrazilo mimo jiné i na podobě krojů. Jak mi bylo řečeno zakládajícími členy souboru, na úplně prvních vystoupeních neměli tanečníci ani zpěvačky na sobě kroje žádné, výjimku tvořila moje respondentka Liliana, která zdělila kroj po své tetě, která si ho ve 40. letech 20. století ušila a vyšila k příležitosti konce druhé světové války. „*My sme měli jenom šaty, normálně šaty jaký, kdo měl. /.../ no a já patřím k těm šťastnejm, která měla svůj vlastní kroj, no ten táborsko-kozáckej.*“⁴⁷ *A chlapi měli jenom bílý košile a černý tesilky, protože sme vůbec nic neměli, to bylo vlastně naše první vystoupení, i tanečníci to takle měli.*⁴⁸ *Jediné tanečnice měly na sobě kroj. „A my sme měly vlastně ty sukně a bílý jakoby haleny“⁴⁹, jak máme teď ty pracovní, tak takový ňáký sme měly jenom, a neměly sme šněrovačku jo, a měly sme po babičkách, jak byly takovýty šátky, takovýty jakoby brokátový, tak ty sme měly uvázaný na kačenku takhle, tak to byl náš první kroj.*“⁵⁰ V následujících letech se pak kroje začaly došívát i pro ostatní členy souboru, variant bylo mnoho, zvláště u kroje tanečnic. Podoba kroje se pak ustálila zhruba na konci 90. let 20. století a vydržela s menšími obměnami až dodnes. V následujících kapitolách se tedy budu věnovat aktuální podobě „kozáckého kroje“, jaký se nosí pro vystoupení folklorního souboru Kovářovan.

⁴⁷ Z rozhovoru s Lilianou, 25.2.2011

⁴⁸ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

⁴⁹ Členky Kovářovanu často užívají pro košili pojem „halena“ především v souvislosti s pracovním krojem. Z odborného hlediska je však halena součástí mužského oděvu, konkrétně se pak jedná o „*svrchní robustní oděv typu kabátu pravoúhlého střihu*“ (Langhammerová; 2001: 238), který je vyroben z hrubého nebarveného domácího sukna a často se tak používá jako kabát pastevecký. Halena tedy nemá nic společného s ženskou pracovní košilí a toto její pojmenování členkami je pouze souborovým konstruktem.

⁵⁰ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

6.1 ŽENSKÝ SVÁTEČNÍ KROJ

Jak jsem již zmínila, kroj ženský prošel po dobu fungování Kovářovanu mnoha změnami, přičemž sváteční kroj se v souboru používá ve třech variantách – tanečnice oblékají tábořský kroj v provedení bílá sukňe a barevná zástěra, což byla v tradiční kultuře především úprava kroje pro dívky, u zpěvaček se pak objevují varianty dvě, tábořský kroj v opačném provedení s bílou zástěrou na barevné sukni (původně varianta pro vdané ženy) nebo oblékají stylizovaný kroj z okolí Želče.

6.1.1 Želečský kroj

„Želečský“⁵¹ kroj se odlišuje v souborovém stylizovaném „svérazovém“ provedení od kroje z okolí Tábora pouze ve výzdobě zástěry a samostatných úvazků, ostatní oděvní součástky jsou podobné kroji tábořskému, podrobněji je tedy budu probírat až v následující kapitole. Tento typ kroje se nacházel v blízkém okolí Harrachovského panství v Želči⁵², vesnici na půli cesty mezi Tábořem a Soběslaví. Zde byl totiž již patrný vliv Blat, což se odrazilo i na podobě a způsobu vyšívání. Bílé zástěry byly původně vyšívány karmazínovým hedvábím, zlatými nitěmi a drobnými penízky, tato výzdoba byla nahrazena bavlnkami různých barev, nejčastěji červenou, tmavě žlutou či méně výraznou růžovou, penízky či flitry se v souboru již nepoužívají.⁵³ Zástěra se skládá ze dvou stejných částí, které se sešívají vpředu podobně vyzdobeným středovým pásem, po celé ploše zástěry jsou pak z bavlnek vyšity drobné květinové vzory. Samostatné úvazku se přivazují v zadní části zvlášť a jsou ozdobeny stejnou výšivkou jako celá zástěra.

Mezi zpěvačkami byl želečský kroj v prvních letech fungování Kovářovanu více rozšířený. Důvod je jediný, zpěvačky si vyšívaly zástěry a čepečky samy, a oproti bíle prolamované zástěře tábořské, byla právě ta ze Želče na ušití a vyšití snadnější a tedy zároveň i rychlejší.⁵⁴ „Vytáh se ten vzor, přemalovávalo se to na ty zástěry a ženský si to samy vyšívaly vlastně. Takže svoji zástěru a čepec měly.“⁵⁵ Ostatní části pak pomáhala ušít jedna paní z nedaleké vsi. „Hele šila to Jiřina v Radvánově, voni jí na to JZD dalo

⁵¹ Členové Kovářovanu mluví o želečském i zelečském kroji, přičemž jsou přesvědčeni, že obě varianty jsou správné a mohou se libovolně zaměňovat. Z rozhovorů jsem si i všimla, že si častěji vybírají variantu „zelečský“, protože se jím „zelečský“ hůře vyslovuje. Panství, okolo kterého se kroj nosil, bylo však želečské, podle obce Želeč. Dále tedy budu užívat správnou variantu, tedy želečský kroj.

⁵² Zajímavé je, že se kromě okolí Želče zmiňuje J. Langhammerová (1994: 79) i o Orlíku, vesnice 10 km vzdálené od Kovářova, zcela na opačné straně než leží Želeč. Tuto informaci nevěděli ani členové souboru, ti si myslí, že k jejich oblasti patřil spíše kroj tábořský s bílou výšivkou.

⁵³ Ze zúčastněného pozorování, 2010 - 2011

⁵⁴ Mezi rokem 1985-1986 se vyšilo zhruba 6 želečských zástěr.

⁵⁵ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

*asi tři neděle jako volno a my sme tam jezdily pomáhat. A vona to ta Jiřina jako nastříhala, víš, a my sme to třeba stehovaly.*⁵⁶

V nynější době je však tato želečská zástěra k vidění již pouze na jedné zpěvačce, která přišla do Kovářovanu v roce 2015 a tedy kroj „podědila“ po bývalé člence. *„/.../ ženský vymřely a s nima vodešly i ty kroje no. A proto ho má jenom Eva, protože jí ho dala moje máma.*⁵⁷ Ta část krojů, které bývalé zpěvačky souboru přeci jen vrátily, se již bohužel nedá použít, kvůli krátké délce zástěry. *„Ty /zpěvačky, pozn. B. S./ měly více méně metr šedesát a dnešní generace holek je prostě vyšší. A vzhledem k tomu, že v době, kdy ho šily a vyšivaly, tak vlastně nikdo nepočítal s tím, že by ho mohl vyšít o 15 až 20 čísel delší a založit ho dovnitř jo, protože pak se to dá rozpárat a prodloužit jo. To vyšívání je vždycky nejhorší, sukni třeba ušiješ novou, a proto tam prostě leží takle, a sou nepoužitelný.*⁵⁸ Tato ještě používaná zástěra je vytvořená podle vzoru, který je k nalezení u B. Šotkové (1951). Vzory na ní jsou sice v jednodušším provedení, za to však vyšité výraznou kombinací žluté a bordové bavlnky.⁵⁹

I přesto, že samy členky souboru uznávají, že je tato želečská zástěra jednodušší na vyšítí a mohla by si ji tedy v dnešní době vyšít jakákoliv šikovnější žena, dávají spíše přednost tábořskému kroji a jeho bíle vyšívané zástěře. Ta je pro ně, jak samy říkají, skvostnější a tím, že je pracnější, tak i reprezentativnější.

6.1.2 Tábořský kroj

Ostatní ženy v souboru mají kroj z okolí Tábora. Zpěvačky oblékají tmavé sukně s bílou zástěrou, ta je v několika případech čistě bílá nebo s vloženým pruhem strojově vyráběné krajky, častěji je pak k vidění i prolamovaná výšivka, kterou vyšívá jedna členka souboru. Tanečnice pak oblékají tzv. bílý kroj⁶⁰, který se skládá z bílé sukně a barevné zástěry. Toto rozdělení, na „starší“ zpěvačky a „mladší“ tanečnice⁶¹, odpovídá i oblíbené variantě kroje v 50. a 60. letech 19. století, jak o něm hovoří I. Štěpánová (1995: 47), *„aby barva sukně a zástěry spolu kontrastovaly, to znamená, že k těžším a tmavším sukňím, které nosily hlavně vdané ženy, se přibírala bílá vyšívaná zástěra a zase naopak k bílým*

⁵⁶ Z rozhovoru s Lilianou, 24.4.2017

⁵⁷ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

⁵⁸ Z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017

⁵⁹ Příloha č. 2, Obr. 6

⁶⁰ Jako bílý kroj ho někteří členové označují, když mluví o variantě s bílou sukni.

⁶¹ „Starší“ ve smyslu vdané a „mladší“ ve smyslu svobodné. Při vzniku souboru byly tanečnicemi opravdu svobodné dívky a zpěvačkami již starší vdané ženy. Postupem času se však svobodné dívky vdaly, ale zůstaly nadále tanečnicemi. Díky přibývajícím členům souboru jsou pak mezi zpěvačkami i svobodné dívky (z analýzy kroniky a zúčastněné pozorování).

sukním děvčat zástěra z tmavších hedvábných nebo vlněných látek.“ Jak jsem však již zmínila, v dnešní době obě varianty tohoto kroje vykazují známky stylizace (chybí aplikace či typicky kozácká výšivka), které jsou nejvíce patrné na bílých zástěrách zpěvaček a bílých sukních tanečnic.

6.1.2.1 Sukně

Sukně tanečnic jsou bílé, ušité z pevného plátna, dlouhé do půli lýtek, na spodním okraji olemované kupovanou bílou stužkou se „zoubky“, označovanou jako krepinky. Sukně se zapínají nejčastěji na dva knoflíky. V zadní části by měly mít bohatě prolamovanou výšivku s kozáckými motivy, v přední části, která je překryta zástěrou, pak mělo být tzv. ledacos, jakákoliv levnější látka. Sukně je však v dnešní době stylizovaná a po celém jejím obvodu je vloženo vždy několik pruhů strojově vyráběné krajky, která spolu s růžovou spodničkou sice vytváří „*něžný a vzdušný dojem*“, o kterém píše D. Stránská (1949: 189), avšak nemá nic společného s prolamováním ani se vzorem typickým pro Kozácko⁶².

Pod bílou sukni se nosí sukně růžová, ušitá nejčastěji ze sypkoviny a ozdobená na dolním okraji opět bílými krepinkami. U některých růžových sukni je zvláštností malá kapsa umístěná na přední straně v delším rozparku, která je také zároveň na celém kroji kapsou jedinou, nejčastěji je tam proto schováván menší finanční obnos, klíče nebo kapesník. Pod růžovou sukni se obléká ještě bílá spodnička, která je u tanečnic nejednotná a používá se, jak vyplývá z rozhovorů, pro tyto účely cokoliv. „*Já sem si koupila takový letní lehký šaty a používám to jako spodničku, protože je to úzký, krátký a je to vyšíváný a vypadá to hezky. /.../, protože když se holka roztočí, tak je jí vidět až někam, tak to je strašný, to je fakt strašný, když není spodnička. Já sem jí totiž vůbec nedostala, když sem dostala kraj tady, tak sem ze začátku nosila Kvidův nátělník, víš co, ten se roztáh a nevyhrnoval se.*“⁶³

Sukně zpěvaček je ušita nejčastěji z jednobarevného materiálu, dříve se pro tyto účely používala polovlněná látka mezulán nebo hedvábi podkládané organtýnem. Ač některé respondentky uvádějí, že mají sukni hedvábnou nebo vlněnou, ve skutečnosti se, v souborovém provedení, používá jakákoliv silnější jednobarevná látka v tmavších odstínech, bordové, temně fialové či temně modré barvy. Ani jedna ze sukni tohoto typu nemá žádné lemování pentlemi v kontrastních barvách na dolním okraji, jak o nich hovoří autorky, které se tábořským krojem zabývaly, D. Stránská (1949), B. Šotková (1951)

⁶² Příloha č. 2, Obr. 9

⁶³ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

či I. Štěpánová (1995). Respondentka Drahomíra má na sukni toto lemování pouze „přiznané“ pomocí černých krepinek vložených zhruba 10 cm nad okrajem sukne a stejnými krepinkami pak olemovala i okraj sukne. Vedle těchto typů sukni mají některé členky souboru i sukne z brokátu, ty jsou buď se vzorem velkých květů nebo čistě jednobarevné či tzv. měnivé. Pod tyto sukne se obléká bílá spodnička, její podoba je opět nejednotná a většinou používá žena to, co doma již měla nebo si spodničku z lehčích látek sama došila a případně dozdobila na dolním okraji pruhem koupené krajky.

Vedle hedvábí či vlněné látky se v dnešní době neobléká sukne tzv. Jiříkovo vidění, která byla zvláště ve 2. polovině 19. století mezi ženami nejoblíbenější. Sukne byla z tibetu, z druhu jemně keprově tkané tmavě hnědé, modré či zelené látky, která byla většinou zdobena tištěnými výraznými pestrými květinovými vzory.

Počet sukni a spodniček, nejvíce v počtu třech, neodpovídá vůbec tomu, co popisuje D. Stránská (1949: 189). „*Ovšem k takovému úboru musila si každá dívka obléknouti více spodniček, aby zvoneček sukni byl košatější.*“ V souborovém provedení se tato „košatost“ sukni zajišťuje válcovými vycpávkami, které jsou přišity na šněrovačkách, dvě po stranách na bocích a jedna vzadu, vepředu se tyto vycpávky nedávají, aby nevytvářely velké břicho. „*Já když sem viděla starou šněrovačku, kde byly honzíky, tak sem řkala: „Fuj!“ protože sem je tam taky neměla, tak: „Fuj, takový ošklivý si tam v životě neudělám, to tam nepotřebuju!*“ No a šla sem se s babičkou fotit, a když sem si na sebe vzala kroj, popošla sem krok, tak všechny sukne šup a spadly. A řkala sem si: „Ha, musím dodělat honzíky, už vim, proč tam maj bejt!“ A babička stála a smála se: „Jo, holka zlatá, máš mě poslouchat.““⁶⁴ Fakt, že se v souboru „honzíky“ používají k docílení většího objemu sukni či aby samotné sukne držely v pase je méně zajímavé oproti tomu, že členky souboru tyto vycpávky nazývají jako „honzíky“. Honzík neboli turnýra je totiž součástí dámské módy, která se ujala na konci 19. století a formovala postavu ženy zcela jiným způsobem než lidový kroj. U lidového kroje je osou útlý pas, košatost či šíře sukni se pak zajišťuje vrstvením spodniček a celý vzhled vyrovnává v horní části naduté rukávy košilí (Langhammerová, 1994: 64), kroj tak formoval ženu zepředu. Naproti tomu turnýra (Kybalová, 2006: 49) v dámské módě podpírala sukne pouze zezadu a formování postavy do nepřirozeně esovitého tvaru bylo zřejmě především při pohledu z boku. V českém prostředí se pro tuto vycpávku ujalo označení honzík a ve svém popisu jí tak nazývá i B. Šotková (1951), lze tedy předpokládat, že tento termín mé respondentky převzaly částečně do svého slovníku právě od ní.

⁶⁴ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

6.1.2.2 Zástěry

Na bílé sukně tanečnic se obléká barevná zástěra, nejčastěji z brokátu, který je posetý velkými květy. Zástěry jsou různobarevné, nejčastěji s červeným podkladem, výjimkou však není ani sytě zelená zástěra či tmavě modrá. Úvazky zástěr jsou s nimi napevno spojeny a jsou vlastně prodloužením pásku, vzadu se zavazuje zástěra na mašli.

Stejný typ vázání je patrný i na stylizovaných bílých zástěrách několika zpěvaček, které jsou oproti bohatému prolamování buď čistě bílé bez větší výzdoby, nebo jsou ozdobeny strojově vyráběnou krajkou, nepodobnou výšivce kozácké. Některé zpěvačky však mají na bílých zástěrách bohatou prolamovanou výšivku. Tato výzdoba je specifická tím, že se různé vzory mřížkované výšivky skládají do podélných vlnovek či pruhů různé šířky, které se také označují jako cesty či silnice (Prunerová, K6, PMPR 276). Vše se obšívá bílou silnější bavlnkou a vzory jsou různé - srdíčka, kytičky, zahnuté lístky, karafiátky nebo pŕlměsíce či pouhé dírkky. Okraj zástěry a postranice jsou lemovány podobně obšitými dírkami. Zástěra se zavazuje vzadu na tkalouny a samostatně se dozadu vážou i úvazky, které mají podobné zdobení jako zástěra.⁶⁵ Jak jsem již zmínila, moje respondentka Liliana má svůj vlastní tábořský kroj zděděný po své tetě, vystupuje s ním od začátku činnosti souboru a donedávna byla s takovýmto „*originálním krojem*“⁶⁶ v souboru jediná. V průběhu let však přišlo i několik nových členek, které měly od počátku svůj vlastní tábořský kroj s bílou zástěrou. Ony samy tvrdí, že je to kroj „původní“ či „originální“ 100 let starý. Na začátku 20. století se však vyšívaly a šily již kroje rekonstruované, často podle rad M. Prunerové. Dokladem tak může být i potvrzení, které obdržela v roce 1947 ke kroji i babička mé respondentky Zuzany, jež potvrzuje správnost kozáckého kroje.⁶⁷

Technika prolamované výšivky je velmi složitá a moje respondentka Drahomíra se jí věnuje intenzivně již 10 let, samotný postup mi sama ukázala.⁶⁸ Vyšila zástěry již několika zpěvačkám, a jak jsem zjistila ze zúčastněného pozorování a sama respondentka mi v průběhu rozhovoru potvrdila, ani jedna zástěra není stejná. Podobu vzorů

⁶⁵ Příloha č. 2, Obr. 32 a 33

⁶⁶ Jako o „originálním“ či „původním“ kroji o něm mluví všichni členové souboru. Budu tyto dva pojmy vždy uvádět v uvozovkách, protože za „původní“ či „originální“ pokládají členové souboru kroj, který byl ušitý a vyšitý v 1. polovině 20. století. Dvě členky mají takovýto tábořský kroj zděděný po příbuzných a pokládají ho za „originální“ částečně i díky potvrzení, které k těmto krojům bylo vydáno komisí, která určovala správnost a čistotu kroje v době, kterou J. Vydra nazývá nehorázem (VL, 1953). Jedna členka si pak tábořský kroj koupila od lidí, žijících na Táborsku, nemá však žádný takovýto doklad stvrzující jeho „čistotu“ a kroj tak může být složen i z několika krojových součástí, které k sobě původně vůbec nepatřily. Na rozdíl od členů souboru však osobně pokládám za skutečně originální či původní kroj ten, který pochází z tradiční lidové kultury, tedy té autentické, kdy byl kroj ještě součástí každodenního života lidí.

⁶⁷ Příloha č. 2, Obr. 34

⁶⁸ Postup a technika je vyobrazena v Příloze č. 2, Obr. 31

i mřížkování pečlivě dodržuje, avšak prohazuje pak různé cesty a vzory samotné. „Zase si říkám, že to taky dělaly, jak jim to šlo, že jo, nemohlo to být, že byla každá zástěra úplně stejná. Já sem to udělala vlastně stejný, akorát u týchle sem třeba vyměnila ten pruh, že byl dole, tak já ho mám veš jo, jinak ty základní vzory, srdíčka, kytičky, kolečka, to vždycky tam musí být.“⁶⁹ Pro jednu zpěvačku dokonce zástěru nevyšila úplně celou, „protože vona na mě pospíchala, chtěla to k Vánocům, ale nakonec vypadá moc dobře“⁷⁰ Je tedy zřejmé, že v rámci výšivky se respondentka sice řídí kozáckými vzory, tak jak jsou popsány v B. Šotkové (1951), ale vkládá do nich zároveň i svou vlastní kreativitu a estetické cítění. Vedle toho se však řídí i svými schopnostmi a tvůrčími možnostmi, v případě, že není schopná vytvořit nějaký tvar například lístku či kytičky, v menší míře jej předělá a uzpůsobí svým schopnostem tak, aby byl poté celkový dojem co nejlepší.

6.1.2.3 Košile

Ženy oblékají bílou košili, která je pod špenzrem jednoduchá, lemovaná na límci a na okraji rukávů krajkou. Tato košile je opět nejednotná, protože není pod špenzrem téměř vidět, z praktických důvodů má však vždy krátké úzké rukávy, aby v kabátku nepřekážely. Tanečnice, které mají šněrovačku, oblékají bílou bavlněnou košili, která má základní střih, sestavený pouze z rovných částí, nemá tedy žádnou krajovou specifičnost. Na ramenu je látka přeložena, v podpaží jsou vloženy čtvercové klíny. Okraje límce a rukávů jsou lemovány strojově vyráběnou krajkou. Límeček (na způsob krejzlíku) je napevno přišitý ke košili, některé tanečnice si však v minulosti košili upravily a krejzlík ustříhly, ten pak volně pokládají na okraj výstřihu. „My sme měly ty košile taky takle ušitý, ale v tý první fázi, prostě nás to škrtilo všechny, tak tenkrát Anežka, šikovná švadlenka, prostě nám je všem ustříhla a udělala nám to takle, že sme je měly zavazovací jo, že sme to měly tady hladký a ten krejzlík sme si na to zavazovaly tkaničkou dozadu, jako to má na tom originálu paní Liliána.“⁷¹ Jelikož se však krejzlík při tancování neustále otáčel, přišily si zespuď ještě malé patentky, kterými ho napevno přichytávají k okraji košile. Jak je vidět, členky souboru se při úpravě krejzlíku inspirovaly krojem Liliány, který pokládají za „originální“ a tedy „správný“, v rámci praktičnosti, však ještě vložily do samotné podoby košile i svou vlastní tvůrčí invenci.

⁶⁹ Z rozhovoru s Drahomírou, 14.1.2017

⁷⁰ Z rozhovoru s Drahomírou, 14.1.2017

⁷¹ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

V průběhu roku 2016 se ušily tři zcela nové košile. Vzor se vzal podle košile, kterou má moje respondentka Zuzana. Střih je tzv. „andělíčkový“⁷², délkou sahá pouze na boky, krejzlík se zde již zavazuje zvláště a zdobí ho spolu s okraji rukávů paličkovaná krajka. Respondentka Kristýna má vlastní „původní“ košili s vláčkovou krajkou, na běžné vystoupení by si ji však nikdy nevzala a raději si „vyfasovala košili souborovou“. „Něco, co si můžeš dneska opatřit, není problém, to je jako s vláčkovou krajkou, jako košili s vláčkovou krajkou si taky jako nevezmu na vystoupení, protože to prostě už neseženeš. Už je to strašně chatrná věc, stačí jednou a už to nevopraviš ani.“⁷³ Vláčková krajka je však opět zmiňována v B. Šotkové (1951: 8) jako alternativa k prolamované výšivce, kterou se zdobily nejen okraje rukávů, ale i krejzlík. Zajímavé však je, že Prunerová (K6, PMPR 276) o vláčkové krajce hovoří jako o velmi drahé vzácnosti, která „již dávno byla strojem napodobena a na mnohých výšivkách nahrazena /krajkou paličkovanou, pozn. B. S./“.

Rukávy se na košili zavazují nad loket zdrhnutím tkanice, která je provlečena u okraje nad krajkou. Košile respondentky Zuzany má navíc vedle tkanice i gumu. „Tak já to mám udělaný šalamounsky, jak mám ten originál, tak tam jsou dva tunýlky, jo, a jeden tunýlek, tam mám klasický šňůrky daný, ale tak jako, že si je někdy svážu a někdy je zastrčím, a v druhým mám gumu, protože je to prostě funkční. Ideální stav si tam dát gumu, navlíkneš, máš to a nemusíš nikoho votravovat, drží ti to celý vystoupení pořad. Ale to už tam nosila tak i moje babička tak, to nosila gumu a říkala, že gumu neměli jenom ty chudý.“⁷⁴ O vložení gumy do rukávů však B. Šotková (1951) nezmiňuje a nepopisuje ji v rámci kroje ani D. Stránská (1949), je to tak nejspíše tvůrčí invence dřívější majitelky kroje.

6.1.2.4 Kabátky a šněrovačky

Mezi ty části kroje, které odlišovaly vdané ženy od svobodných dívek, patřil v dřívějších dobách špenzr, druh kabátku⁷⁵, který oblékají v rámci souboru pouze starší zpěvačky, zhruba ve věku nad 50 let. Kabátky jsou krátké, oproti původním kabátkům z 19. století značně volnější a sahající pouze do pasu. Oválný výstřih, který lemují kulaté klopky límce, na zadní straně vybílá v zašpičatělý cíp. Okraje límce, zadní cíp i dolní konce

⁷² Andělíčkový střih znamená podle členek souboru střih do Á, tedy rozšiřující se směrem k pasu. Tento střih však neodpovídá rovnému střihu košile, jak o něm hovoří B. Šotková (1951). I. Štěpánová (1995: 41) však píše o košilích z mladšího období (2. polovina 19. století), které jsou podobné košilím blatským. Zde se nešily v 1. polovině 19. století košile v pase rozšířené směrem k pasu.

⁷³ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

⁷⁴ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁷⁵ Jako kabátek ho často spíše než špenzr nazývají i samotné členky souboru.

rukávů jsou lemovány černým sametem a portičkami se zoubky. Rukávy jsou úzké, od lokte výše se pak značně rozšiřují, na předloktí je rukáv zdoben složitějším nabíráním ve formě žabek. Kabátky jsou ušity z jemného sukna většinou v barvě tmavě modré, nejsou však výjimkou ani barvy světlejší jako je krémová s nádechem růžové nebo jasně zelená. Kabátek se nosí vždy v kombinaci s bílou zástěrou a barevnou sukni.

Tanečnice a mladší zpěvačky místo kabátku oblékají šněrovačku⁷⁶, na rozdíl od blatského kratšího lajblíku sahajícího pod prsa, je kozácká šněrovačka vyšší, a svým tvarem se přibližuje spíše středočeským šněrovačkám (Šotková, 1951). Na Milevsku bývala šněrovačka častěji brokátová, v souboru se v dnešní době však šije z tenkého vlněného sukna černé barvy. „*Tak třeba tady na Milevsku se nosívala brokátová šněrovačka, taková tmavě bordová, tam se nemuselo nic vyšívat, a hlavně to patřilo tady na Milevsko, ale jestliže člověk jde do souboru, kde už se používá ta vlněná, tak se člověk musí přizpůsobit, a už by se mi nelíbilo, kdybych měla v souboru kus lidí se šněrovačkou červenou a kus jako vyšívanou vlněnou.*“⁷⁷ Tmavý základ šněrovačky je kolem výstřihu zdoben zlatou portičkou a po jejím obvodu jsou pak barevnými bavlnkami vyšité motivy kytiček a lístečků, to vše v barvě zelené, modré, červené a žluté, výšivku pak doplňují ještě různé poházené flitry. Na zádech by mělo být pouze přiznané šněrování, na šněrovačkách v souboru se však tento prvek objevuje až v posledním roce, a to na zcela nově vyrobených šněrovačkách, kde je přiznané šněrování s červenou mašlí. Ostatní, starší šněrovačky mají na zádech pouze žlutou bavlnkou vyšité křížky. „*Když pak člověk vidí, že ze zádu mělo být falešný šněrování, a co tam máte vy, že tam máte klasickéj křížek žlutej, je to možná nejlevnější alternativa nevim, ale pro folklorní soubor, kterej má reprezentovat vlastně celou tady naši oblast, tak si myslím, že je to málo. V zádu vode mě, co dou ty šněrovačky teď, tak maj vzádu to falešný šněrování s mašličkou a je to hezčí musím říct.*“⁷⁸ Šněrovačka se šněruje v přední části nejčastěji žlutou tkanicí, tu pak zakrývá na hrudi tzv. srdíčko, které se připíná dvěma ozdobnými knoflíčky. Šněrovačka byla dříve vyztužena koticemi, to už u dnešních šněrovaček není, avšak některé tanečnice, zvláště z řad těch objemnějších, si je tam plánují došít – „*/.../ přemejšlim, že si dám do šněrovačky tajdle brčka, aby mi to drželo rovně a takhle se mi to nekrčilo*“⁷⁹. *Ty výztuhy tam musej bejt,*

⁷⁶ I. Štěpánová (1995) či D. Stránská (1949) jí nazývají jako živůtek či lajbík, členové souboru však tuto součást kroje nazývají šněrovačka.

⁷⁷ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁷⁸ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁷⁹ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

*bez nich to není vono, to je špatně. Třeba Anežka, jak má větší prsa, ta by měla mít ty výztuhy, prsa má utopený vevnitř, a dělá jí to bouli, a to je špatně.*⁸⁰

6.1.2.5 Kosička

V 19. století byl součástí kroje i šáteček, „*který ženy přes ramena nosily a vpředu křížem přes prsa kladly. Bývaly třícípé, z tenounké látky, často z tylu. Na zadním cípu dala si vyšíváčka zvlášť záležeti. Tu rozvinula plně své umění kreslířské a vyšíváčské*“ (Prunerová, K6, PMPR 275). Zpěvačky i tanečnice zdobí pouze kosička tylová, vyšívaná bílou bavlnkou⁸¹, která se jednoduše protahuje dírkami v tylu. Na zadním cípu kosičky je patrná rohová kytice, a po obvodu pak menší motivy kytic, lístků a různé tvary rostlin. Dvě krátké strany trojúhelníku kosičky jsou vystřihnuty do půlkulatých zubů a olemovány. V přední straně si je tanečnice zakládají za srdíčko, zpěvačky cípy zakládají do výstřihu kabátku.

6.1.2.6 Úprava hlavy

Nejvýznamnější a zároveň nejcharakterističtější součástí stylizovaného kozáckého kroje je podle mínění členek souboru čepeček s tuhou bílou vázankou, holubičkou. Tento čepeček nosí v souboru všechny ženy, nerozlišuje se tedy status svobodných dívek a vdaných žen, kdy se v den svatby nevěsta tzv. začepila a čepec pak nosila od svatby stále. Z některých autorů lze ale vyčíst, že to nebylo na Táborsku a nejen zde⁸², nic neobvyklého, když čepec vzaly i svobodné dívky. „*Celek byl natolik pívabný, že se ho chopila i dívčí móda, která jinde čepec ponechávala vdaným ženám.*“ (Langhammerová, 2011: 80). Čepece užívané v souboru jsou vždy stejného typu, tzv. dýnkového (Štěpánová, 1984: 80), který se skládá ze dvou stejných částí v přední části a vzadu z půlkulatého dýnka, všechny tři části jsou vzájemně sešité. Látka i výzdoba je již u každého čepece jiná. Barevné čepece jsou buď zdobeny pouze dracounem, nebo jsou na nich posázené korálky, flitry a další aplikace. Bílé čepece jsou pak vyšívané barevnými bavlnkami. V roce 2017 ušila respondentka Drahomíra pět nových čepečů pro tanečnice, tak, aby na nich byla použita látka (brokát) totožná s jejich zástěrami. Na čepece je tak vždy použita stejná barva brokátu jako je na zástěrách, tato podoba čepečů však nemá nic společného s autentickou lidovou kulturou a je to tak jen doklad toho, že se jedná o vlastní kreativitu respondenty a svérázové

⁸⁰ Z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017

⁸¹ Příloha č. 2, Obr. 30

⁸² Čepec či případně šátky se totiž začínají běžně nosit již v 2. polovině 19. století i v jiných oblastech, nejedná se však nikdy o rituální podobu kroje.

pojetí celého souboru. Okraje čepce jsou pak lemovány bílou úzkou krajkou (beránek), ta však již není hustě naskládaná do varhánků, jako tomu bylo v 19. století. Zajímavostí je pak černá úzká sametka, která jde přes čelo a tím, že má své konce našité zesponu čepce, drží čepce na hlavě. Sametka má již v dnešní době na čepci funkci pouze estetickou, ve skutečnosti je to pozůstatek tzv. pentlíku⁸³, který ztratil svou původní symbolickou funkci již v 2. polovině 19. století. Vyztužení čepce se v nynější době provádí všitím tuhého plátna, které se škrobí. Dvě zpěvačky mají čepce z 1. poloviny 20. století, který je ještě vyztužený podlepeným papírem, což s sebou nese jisté obtíže. „*Já to mám ještě na papírový hlavě udělaný, úplně jako originál, a vždycky se bojím, aby nezačalo pršet.*“⁸⁴

Na zadní straně čepce je uvázaná hodně naškrobená holubička, která je vytvořena z bílého pruhu plátna, který se na třech místech našasí a složí v holubičku. Střed holubičky se pak zavazuje tkanicí na zadní straně čepce, křídla holubiček se buď přišívají napevno k čepci, nebo se přichytávají pouze špendlíkem, záleží vždy na tom, jak často je potřeba se o holubičku starat.⁸⁵ Ve většině případů je holubička čistě bílá, nijak dále zdobená, několik zpěvaček má však na holubičkách bohatou kozáckou prolamovanou výšivku, vytvořenou buď v 1. polovině 20. století, nebo prolamování nově dotvořila respondentka Drahomíra.⁸⁶ Na středu holubičky je pak ještě ozdobou červená kytička složená z uzoučké stužky, která nejen že se na bílé holubičce pěkně vyjímá, ale zároveň zakrývá i tkanici, kterou se holubička přichytává k čepci.

Pentlíky, respektive vínky⁸⁷, svobodných dívek se do konce roku 2015 vůbec nepoužívaly. Vzhledem k tomu, že však přišlo na začátku roku 2016 mnoho nových členek a čepců nebylo tolik, vínky byl rychlá alternativa, jak tyto čepce zvláště u mladších členek nahradit. Dohromady se udělaly tedy tři vínky, které jsou vytvořené z jednoduchých černých širších sametek, na nichž je přišitá aplikace ze zlatých flitřů a korálků, jsou tak podobné vínkům z Blat⁸⁸. Nosí ho aktuálně dvě dívky mezi 16-18 lety. „*Mě říkali, že dokud se na to budu cejtit, tak ho můžu mít, a já se v tom pořád cejtim.*“⁸⁹ Moje respondentka Zuzana mi vysvětlila, že „*vínky se tolerovaly do 15-ti let, a je otázka, jak dokážeš mladý holce, která vypadá na těch 15 až 18 let, že jí 15 není.*“ To, že se vínky

⁸³ Pentlík nosily svobodné dívky (v souboru ho členové nazývají „vínky“). V rámci obřadního kroje ho měly na hlavě i nevěsty a družičky, podoba pentlíku byla krajově rozrůzněná, pentlík mohl být korunka ozdobená penízky, korálky či pentlemi nebo květy (v souboru nazýváno jako „čepení“)

⁸⁴ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁸⁵ Vždy záleží na tom, zda je holubička prolamovaná (přišívá se) nebo čistě bílá bez výzdoby (používají se špendlíky).

⁸⁶ Porovnání prolamování na holubičkách je vidět v Příloze č. 2, Obr. 7

⁸⁷ Označení „vínky“ je užíváno v souboru častěji

⁸⁸ Příloha č. 2, Obr. 25 a 26

⁸⁹ Z terénu, 10.6.2017

„tolerovaly“⁹⁰ právě do 15-ti let je zajímavé zjištění, které vypovídá o tom, že jeho původní symbolická funkce se již vytratila. Víčky totiž dříve (v 19. století) nosily především svobodné dívky a odlišovaly se tak od vdaných žen, které nosily po svatbě čepce. Víček tak mohla mít na hlavě jak dívka v 15-ti letech, tak i dívka starší.

S čepcem a víčkem souvisí i úprava vlasů. Pokud má žena dlouhé vlasy, vždy si je sčesává dozadu a splete v jeden cop, na který se uvazuje červená stuha. Účes na pěšinku, který zmiňuje například D. Stránská (1949: 189), je k vidění jen u několika žen a jde tak spíše o jejich vlastní zvyk úpravy hlavy, než, že by ho cíleně dodržovaly. Naopak se však striktně dodržuje to, že nesmí vlasy zakrývat čelo, to platí i pro ty, co mají vlasy krátké, ty se navíc nezdobí červenou stuhou, protože ji nemají na co uchytit. *„To se mi třeba nelíbí na Písečanu, že když má ta holka krátký vlasy, tak tam má píchlou tu stuhu, no prostě strčit si tam takovej camcour do hlavy, to je úplná hloupost.“*⁹¹ Několik let se vlasy smotávaly a schovávaly pod čepce, tuto úpravu hlavy zavedla bývalá vedoucí, po jejím odchodu se však opět členky souboru vrátily k původní úpravě, kdy je cop z čepce ven. Ve skutečnosti si ženy však v minulosti svazovaly vlasy vždy pod čepce, tuto úpravu vlasů pak zmiňuje i D. Stránská u žen a dívek na Blatech - *„Vlasy svazovaly si u temene hlavy a splétaly ve dva mnohopramenné copy, které nechávaly viset dolů nebo je stáčely v čepení“* (1949: 179). Fakt, že se vlasy nesčesávají v rámci souboru pod čepce, ale nechávají se smotané v cop splývající na zádech, je tedy doklad velmi svérázného pojetí úpravy hlavy samotnými členkami souboru. Nutno však podotknout, že jsem cop z čepce ven v rámci zúčastněného pozorování zahlédla jen u dvou tanečnic, je to spíše ale dáno tím, že právě tyto členky souboru mají delší vlasy, ostatním členkám souboru cop zakrývá holubička.

6.1.2.7 Doplnky – korále a baborky

Ženy i dívky se zdobí korálky, které jsou nejčastěji z falešných granátů temně červené barvy. V souboru mají ženy ve většině případů tři řady korálků, avšak některé respondentky si myslí, že by řad mělo být „správně“ pět. *„Kozáčky mívaly pět řad korálků a zpívá se i písnička: „Když sem šel přes lávky, našel sem korálky, na pěti šňůřečkách navlečený. Dal sem je děvčátku, milý na památku, bude mít srdíčko zarmoucený.“ A bylo to tak no.“*⁹² Osobně se však domnívám, že počet řad byl vždy stanovován

⁹⁰ Respondentka Zuzana má tento poznatek od své babičky, která jí říkala, že čepce začala nosit dívka, pokud se chtěla vdávat, nebo „byla na vdávání“.

⁹¹ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁹² Z rozhovoru s Cecílií, 22.2.2017

podle sociálního postavení nositelky, pokud žena neměla finance, mohla si dovolit řad méně, pokud naopak pocházela z majetnějších poměrů, mohla mít žena i několik a ne pouhých pět. „Správný“ počet pět řad, které uvádí respondentka, je tak spíše ukázka toho, jak jsou některé členky souboru ovlivněny B. Šotkovou (1951: 28), která ve svém sešitě vyobrazila korálky v pěti řadách. Korálky jsou navlečené na pevné niti, což má své opodstatnění. „*Alexandra řekla: Udělejte si holky korálky na gumovou nit. Todle je ale přímo na tvrdý niti, na tý stehovačce. A říká: „To máte gumový, to jenom takle přetáhnete.“ Hele a Erika, po 5-ti letech se jí guma vytáhla. A já: „Já vám to říkala, babička říkala, že to musí být napevno.“*⁹³ Všechny řady se sbíhají a přiřívají na červenou stuhu, která se pak zavazuje vzadu na krku. Respondentka Zuzana má své „původní“ korálky, na kterých jako jediných v souboru je uvázán také zlatý křížek a penízky, „*ale měl by tam být ten křížek, nebo nákej medailonek zlatej, je to krásný, ale některý lidi třeba nejsou tak věřící, tak jim to přece nemůžu dát, protože, co kdyby voni to zrovna nechtěli. Takže si myslím, že kdo to chce, ať si to pořídí, stojí to třeba desetikorunu, sou to jenom takovýty vyražený ty, ale nemůže člověk zase ovlivňovat další lidi svojí vírou, myslím, že každé musí podle svýho.*“⁹⁴ Podle D. Stránské (1949) byly více než granáty na Kozácku časté korále barevné, foukané ze skla. Takové mají v souboru pouze dvě členky, které je získaly s krojem ušitým v 1. polovině 20. století.⁹⁵ „*Korále mám foukaný, skleněný, jako já mám voboje, ale tydlety foukaný starý, prostě původní, mám k tomu kroji, sem je dostala. Akorát vono tam bylo pět šňůr, tak sjem ro zredukovala na tři, protože sem si přišla jak vánoční stromeček. Jako pak už je to hodně.*“⁹⁶

Součástí čepce mohly být také dlouhé a široké hedvábné stuhy tzv. baborky, které měly různé barvy a vzory. V nynější době si je uvazují pouze některé ženy, především z řad zpěvaček, ty mají buď „původní“ baborky nebo již nově kupované, které jsou o mnoho užší. Nejednotné jsou však ženy ve vázání samotných baborek a nebyly mi ani schopné říct, jaký způsob vázání považují za „správný“ z historického hlediska. Pro mou respondentku Zuzanu se zdá být nejlogičtější úvaz baborek na korále a jak sama tvrdí, ostatní zpěvačky si ji „nesprávným“ způsobem připevňují přímo na čepec. „*A co se i stalo, co byla blbost taky ted'kon už vim, to je 10 let zpátky, když sem přišla do folkloru*⁹⁷ *a tam byl styl, že krásný ty stuhy, co se vázaly kdysi na korále, tak si ženský*

⁹³ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁹⁴ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁹⁵ Vyobrazení obou typů korálků, Příloha č. 2, Obr. 29

⁹⁶ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

⁹⁷ Členové souboru často místo „souboru“ užívají pojmu „folklor“, přičemž do tohoto pojmu zahrnují vše, co se nějakým způsobem souboru a jeho činností dotýká. V daném kontextu pojem folklor užívají dle Národopisné encyklopedie (2007; Folklor) ve správném smyslu, jelikož folklor skutečně znamená mimo

našily na čepce, moc krásný, pani Drahomíra to má, možná pani Markéta nevim, a pani Taťána taky, a já protože sem se chtěla přizpůsobit většině, tak sem si pěkně rozpíchala ten papírový čepce a dala sem si tam stuhu. A jak sme byli na folklorním náky plesu, tak mě tam chyt nákej Domažličák, tak celou dobu, co sem s nim tancovala, tak hlavu takle dozádu, aby mi neutrh a nevytrh ten papír. Přijela sem domů z toho plesu a šlo to dolů, takže ted'kon to má udělaný tak, že to nevážu na ty korále, co by se mělo vázat, ale mám jí na samostatný šňůrce, takže vod krku vod korálů de, ale mám jí samostatně.⁹⁸ Za nepraktickou celou stuhu považuje naopak moje respondentka Drahomíra, která má čepců několik, ale baborku má pouze na jednom z nich a bere si ho pouze na zvláštní vystoupení jako je Morava, festival, atd. „Nemám jí tam, ale správně by tam stuha měla bejt, Ale mě to tam docela překáží, takže na ty ostatní /čepce, pozn. B. S./ už sem jí nedala. Vono to ve větru lítá dycky nebo si to různě přisedávám.“⁹⁹

Je zajímavé, jak jsou názory v souboru rozrůzněné, jelikož respondentka Zuzana považuje za historicky „správnou“ variantu úvaz baborek na korále, naopak všechny ostatní zpěvačky se inspirovaly „originálním“ krojem respondentky Liliány, která má baborky připevněné přímo na čepci a jelikož tento kraj považují za „originál“, je vázání na čepce pro ně taktéž historicky „správnou“ variantou. V 19. století se baborky vázaly především na lidové venkovské čepce, kde tvořily jako širší hedvábné pentle holubinku (Štěpánová, 1995: 39). Holubičky tak byly dříve dvojího druhu, jednak tyto hedvábné a jednak souborem používané bílé vázanky. Osobně se domnívám, že celý „spor“ vznikl nesprávným výkladem vázání hedvábných pentlí, různé hedvábné pentle se totiž opravdu vázaly na korále, tak si je vázaly především mladé dívky a některé pentle se vázaly, jak jsem již zmínila, na čepce. V souborovém pojetí má však baborky většina zpěvaček přichycené na čepce, kde jim volně splývají na zádech.

6.1.2.8 Punčochy a obuv

Barva punčoch se dodržuje taková, jaká byla v 19. století, kdy se na Táborsku nosily bílé punčochy. V dnešní době vlastní asi šest členek souboru pletené punčochy, po celou dobu však používají jako alternativu obyčejné bílé silonky. Důvodem je to, že jsou punčochy upleteny po celé své délce nahrubo, tedy se vzorem, a ve střevících tak dřou nohu, tanečnice je měly pouze na jedno vystoupení v Národopisném muzeu

jiné i jakékoliv folklorní projevy, tedy hudební, slovesné, taneční a dramatické, závislé na tradování a těsném spojení se způsobem života, zvyklostmi a myšlením venkovského lidu.

⁹⁸ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

⁹⁹ Z rozhovoru s Drahomírou, 14.1.2017

v Praze¹⁰⁰. „*Jako ty punčochy sou určitě hezčí jo, k tomu kroji, v těch pletenejch jít, ale co si tak pamatuju, měly sme z toho strašně zedřený nohy, a jednak si myslim, že bysme je rychle voddělaly jo, že bysme jich musely mít několik těch ponožek, nevím, jak dlouho by vydržely.*“¹⁰¹ Výjimku pak tvoří jedna tanečnice, která má „původní“ punčochy - „*Voni se totiž pletly tak, že byly na noze, co si měla v botě, to mělo bejt všechno hlad'oučký, já mám totiž ty starý, tak ty sou až podsad' rovný takle, že maj tu nohu hladkou a teprv tady /nad kotníkem, pozn. B. S./ sou zdobený, ty nejsou zdobený až odzdola jak máte vy.*“ Při bližším prozkoumání punčoch jsem však zjistila, že tyto respondentčiny „původní, pletené“ punčochy jsou ve skutečnosti kupované stávkové punčochy, které mají jemný vzorek, a tedy se respondentce logicky lépe nosí, než punčochy ostatních tanečnic, které jsou sice nové, ale podomácku pletené s hrubým vzorem¹⁰².

Podoba ženské obuvi se sjednotila až v minulém roce 2016, kdy se všem tanečnicím nechaly ušít nové kožené střevíce, přímo na nohu každé z nich. Do té doby měla každá tanečnice takové, jaké si sama koupila v obchodě, nejčastěji černé lodičky bez ozdob i s ozdobami. „*To sme chtěli už dávno, že jo, protože sme jednak viděli, že někdo má ty boty takový, jinej makový, že se nehoděj třeba, někdo je měl moc vysoký, někdo zas moc nízký.*“¹⁰³ Dnešní střevíce jsou černé s nízkým podpatkem a s páskem přes nárt, chybí zde však ozdoba kolem výkroje střevíčku, která by se měla skládat z černé našasené stužky a malých porcelánových nebo perleťových knoflíčků¹⁰⁴. Tanečnice si tam však chtějí v budoucnu tuto ozdobu došít, už jen proto, že ji vnímají nejen jako ozdobný prvek, ale i jako prvek, který je odlišuje od ostatních etnografických oblastí. „*Nemáme je tam, protože nám to nikdo neřek, abychom to dodělali. Já si myslim, že bysme je tam ale měly přidělat, už jen proto, abychom nevypadaly jako Písečandy, aby bylo vidět, že máme kozácký boty a ne prácheňský.*“¹⁰⁵

V minulosti si jedna bývalá členka souboru boty takto vyzdobila, místo knoflíčků však použila postříbřené flitry. Zajímavý je však na tuto výzdobu názor mé respondentky Zuzany: „*/.../ třeba Alexandra přinesla náký ozdobičky s těma flitrama, to bylo strašný, doslova strašný. A já si říkala: „Proč jako?“ Ne to radši fakt bez nich jo.*“¹⁰⁶ Na tomto negativním postoji se projevuje snaha na jedné straně vytvořit co nejvěrnější kopii obrazu kroje podle B. Šotkové, který chápe respondentka jako „originál“, na druhou stranu

¹⁰⁰ Zúčastněné pozorování, 2011

¹⁰¹ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

¹⁰² Příloha č. 2, Obr. 27

¹⁰³ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

¹⁰⁴ Porovnání obou střeviců, Příloha č. 2, Obr. 28

¹⁰⁵ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

¹⁰⁶ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

jí však unikají další detaily, které jsou z mého pohledu na stejné úrovni. Sice tedy řeší podobu výzdoby (knoflíčky), ale již opomíjí samotnou botu, která měla být dle Šotkové (1951) „černá kožená bez pásku“, v souboru se však používají střevíce s páskem přes nárt a malou přezkou na boku. Je tedy zřejmé, že respondentka využívá jako zdroj informací pouze Šotkovou. Předpokládám, že kdyby poznatky čerpala například i z I. Štěpánové (1995), popř. přímo z M. Prunerové, pravděpodobně by podobu ozdob na botě vůbec neřešila, protože se tyto autorky zmiňují jen o flitrech. Na druhou stranu je také možné, že je to pouze respondentky potřeba se distancovat od názorů bývalé členky a vystupovat na rozdíl od ní jako „poučenější znalkyně“.

6.1.2.9 Příležitostně užívané oděvní součástky

Mezi příležitostně užívané součásti kroje lze řadit šátky či pleny na hlavu a zimní kabátky („kožíšky“¹⁰⁷). Bílé pleny jsou lemovány bílou krajkou, jinak nemají žádnou další výzdobu. Vážou se do uzlu pod bradou. „Kožíšky“ jsou z hnědého či červeného sukna, okraje přednic, límce a rukávů jsou lemovány umělou kožešinkou, beránkem. Rukávy jsou velmi široké, aby se do nich vešly rukávy košil. V přední části se zapínají na zuby. Kašmírový šátek je klasický různě barevný s květinovými motivy. Pod bradou jsou cípy překříženy a poté se zavazují nahoře na temeni hlavy. Tento úvaz byl velmi oblíbený nejen na Táborsku zvláště v polovině 19. století.

Tyto oděvní součástky jsou oblékány jen v případě, že je jich potřeba na ztvárnění nějakého tematického tance, v minulém roce to byl například tanec nazvaný „báby“¹⁰⁸, kdy si tanečnice oblékly tzv. „kožíšek“ a přehodily přes hlavu bílou plenu, nebo v letošním roce písnička s tématem hokynářky¹⁰⁹, kdy si zpěvačka zavázala na hlavu šátek. Ke klasickému svátečnímu kroji žen se však nenosí, výjimečně možná pouze „kožíšky“, jako ochrana v nepříznivém počasí, některé ženy však spíše než to, volí vlněné nebo kašmírové šátky.

¹⁰⁷ Kožíšek budu uvádět v uvozovkách, protože se jen takto označuje, s opravdovým kožichem nemá nic společného a ani nic s tradičním krojem (dokonce ani se Šotkovou), podobně to vnímají i samotné členky souboru, proto je také používán minimálně.

¹⁰⁸ Příloha č. 2, Obr. 23

¹⁰⁹ Příloha č. 2, Obr. 24

6.2 MUŽSKÝ KROJ

Mužskému kroji nikdy nebyla věnována v odborné literatuře taková pozornost jako kroji ženskému, to platí i o regionálních etnografech jako byla M. Prunerová. Podle I. Štěpánové (1995) je to způsobeno tím, že nebyl mužský oděv natolik výrazný, aby bylo možné mluvit o vyhraněném typu a formě, naopak byl vždy spíše střízlivý a méně zdobný, přibližující se tak městské módě. Faktem je, že z mých respondentů, kteří kroje šijí, se ani jeden nevěnuje šití mužského kroje a zaměřují se spíše na oděvní součástky ženského kroje. Důvody byly dva, buď je to ani nenapadlo šít mužský kraj, nebo se jim zdá šití těžší než u ženského. „*Prostě pánský kroje jsou složitější, i když se to nezdá, proti dámskému*¹¹⁰. *Dámskej kraj je jednodušší než pánskej. Voni sou docela složitý ty límečky a ty sámečky, to už je takový jemňoučký, kde fakt musíš bejt precizní, já sem to nikdy nedělal, takže to ani neumím se přiznám, jo, takže když to někdo umí, tak jako viš co, proč bych to dělal?*“¹¹¹ Osobně si myslím, že zatím neměli členové souboru větší důvod se více šitím toho mužského kroje zabývat, jelikož se tento kraj od 80. let 20. století nijak víc nezměnil a materiál s menšími opravami stále drží, zakládající členové souboru z řad mužů tak mají stále stejnou vestu a kalhoty, mnohdy pak i košili.¹¹²

6.2.1 Košile

Košile jsou zhotoveny z bavlněného plátna a mají jednoduchý pravoúhlý střih. Rukávy jsou baňaté, nabrané v zápěstí do manžety s jedním knoflíčkem, nabírání je pak patrné i v ramenou. Límeček je stojatý ohrnovací, jeho okraj je olemován dírkami, které jsou obšité bílou bavlnkou. Podobně ozdobené jsou i přednice, které jsou ze svislých sámků sahajících u starších košil až do úrovně břicha, u nově ušitých košil pak sahá rozparek pouze pod prsa.¹¹³ U nových košil je zároveň použitý jiný druh výzdoby ve formě krajky. Rozparek se u obou košil zapíná na tři nebo čtyři knoflíčky.

¹¹⁰ V rámci terénního výzkumu jsem se sešla mnohokrát s označením mužského a ženského kroje jako pánského a dámského. Označení pánské (příp. dámské) však pochází nejen z doby před revolučním rokem 1848, kdy se ještě obyvatelé rozlišovali na poddané (venkovský lid) a panstvo, ale uchytilo se i v profesionální krejčovské terminologii, kdy se tak označovala pánská a dámská móda. To, že členové užívají tyto dva pojmy tak značí především i to, jak vzdáleni jsou již od lidové kultury.

¹¹¹ Z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017

¹¹² Pět nových košil se nechávalo ušít teprve nedávno.

¹¹³ Porovnání obou košil je patrné v Příloze č. 2, Obr. 11

6.2.2 Kalhoty, punčochy a boty

Mezi nejčastěji zmiňované části mužského kroje patří žluté kalhoty. Díky materiálu, který se na ně používal, se jim také říkalo koženky nebo vepřovice, častěji pak kvůli vzhledu i praštěnky¹¹⁴. „*Koženky kozácké přiléhaly tak těsně k tělu, že je přímo obepínaly. Blatáci se jim proto posmívali, že se Kozák nesmí ani sehnouti, sice by praštěnky na něm zůstaly ve dví*“ (ČL, 1900, Petrů). Většina mužů v souboru má opravdu kalhoty uzoučké a těsně obepínající, jsou však i muži, kteří je mají více volné, to je však dáno tím, že „zdědili“ kalhoty po bývalých členech souboru, který byli mohutnější a i přešitím kalhot na muže hubenějšího se již nedocílilo upnutějšího vzhledu.¹¹⁵ Nutno však podotknout, že se již jako materiál nežívá kůže, ale pevné hladké plátno jasně žluté barvy, které není nijak dále dozdobeno.

Střih kalhot je jednoduchý, nohavice jsou úzké a sahají těsně pod kolena, kde jsou zavazovány žlutými tkanicemi, v některých případech je ještě jako ozdoba doplněn pozlacený knoflík. V rámci zúčastněného pozorování jsem však vysledovala, že jsou na kalhotách dva typy tzv. „padáků“ (poklopec v přední části kalhot). O prvním typu dokonce píše V. Petrů (ČL, 1900) či D. Stránská (1949) v souvislosti s tím, že se jim za tyto „vrátka“ posmívali sousední Blatáci – „*Nejen že nebyl ničím ozdoben, ani nešel tak hluboko jako u Blatáků, nýbrž vynikal nápadnou šířkou a nepoměrně nízkou hloubkou. Dosahoval od jednoho boku ke druhému a končil už pod polovinou břicha. Na první pohled se zdálo, že koženky zpředu nejsou ani rozstříženy. Blatáci se proto posmívali, že mají Kozáci na koženkách vrátka.*“ Na tomto typu padáků jsou pozlacené hladké knoflíky vidět navrchu, po třech knoflíkách podél pasu a po třech na boku kalhot. Druhý typ padáku je o mnoho užší, knoflíky končí oproti prvnímu typu někde v jeho půli a jsou tak podobné sousedním Blatům. Zapínání padáku je také na knoflíky, ty však už nejsou kromě dvou bočních vůbec vidět.

Spolu s kalhotami se nosí bílé punčochy, které sahají až do půlky stehen. Muži si je připevňují na stehna pomocí širších gum, aby jim při chůzi nebo tanci nepadaly. Zvláštnosti se však najdou i zde. Jeden člen souboru používá místo gumy pánské podvazky. „*Takovýty pánský z první republiky,*¹¹⁶ *ale musel sem si je trochu upravit, jelikož podvazky z první republiky se věšely těsně nad kolena, ale jelikož my máme kalhoty tak ňák na kolena, tak je musím vázat vejš.*“¹¹⁷ A jeden člen nepoužívá punčochy vůbec, místo toho má lýtka

¹¹⁴ V souboru jsou však označovány nejčastěji jako kalhoty.

¹¹⁵ Ze zúčastněného pozorování.

¹¹⁶ Tento typ pánských podvazků se však nosil určitě ještě nejméně v 50. letech 20. století.

¹¹⁷ Z rozhovoru s Kvidem, 22.4.2017

zahalená v pruhu látky, která je připevněná přímo na kalhotách a výsledný dojem tak připomíná onuce. „*Já nemám ponožky, já mám vonuce, já bych se prostě zbláznil mít tohle /punčochy, pozn. B.S./ na noze. Já si nosim svoje klasický bavlněný ponožky do bot, abych nebyl bos a tady mám pod kolenem našitý plátno, který je rozstřížený, a to plátno přeložim do bot, jako se dělaly vonuce. /.../ naprosto je mi v tom dobře, neleze mi to nijak, všichni s tím maj problémy, kdyby šli mou cestou, za 25 let sem to vyměnil jednou jo, teď vlastně loni poprvý.*“¹¹⁸ V rámci pozorování jsem si také všimla, že jeden člen má punčochy ustřižené, a aby mu nelezly, sešil si pruh asi 15 centimetrů široký pod kolenem přímo s kalhotami, když poté stojí ve vysokých botách, je mezi botou a kalhotami vidět pouze tento pruh punčochy, zbytek holého lýtka zakrývá bota.

Jak jsem již zmínila, všichni muži mají vysoké černé boty z pravé kůže, nazývané holínky či také vysokačky. V dřívějších dobách měli holínky výhradně pouze tanečníci, muzikanti chodili v černých polobotkách, podobných těm, které se nosí k obleku. V roce 2016 se však nechaly ušít zcela nové holínky pro většinu členů souboru, což sice bylo finančně velmi náročné, avšak členové souboru nyní mají všichni vysoké boty, což považují za „správné“. Stránská (1949) i Štěpánová (1995) však zmiňují obě možnosti bot, buď holínkové boty, nebo dokonce častější a oblíbenější šněrovací boty nad kotníky, tzv. bakančata (Stránská, 1949: 187).

6.2.3 Vesta a kabát

„*Krátká vesta s řadou knoflíků zapínala se až ke krku*“ (Stránská, 1949: 187). Muži ji však v dnešní době nechávají zcela volně, nezapínají jí především z praktického důvodu, když se totiž vesta zapne, je v ní člověk zcela sevřený a nemůže se skoro hýbat. Osobně jsem ji viděla zapnutou pouze dvakrát nebo třikrát při nepříznivém počasí, kdy si muži nevzali dlouhý kabát a vesta tak byla jediným kusem oblečení, kterým se mohli chránit proti větru.

Vesta je krátká, sahá zhruba do pasu, překrývá tedy kalhoty pouze o pár centimetrů či vůbec ne. Je ušita z tmavě modrého vlněného sukna a nemá žádnou další výšivku, je zdobena pouze jednou řadou pozlacených hladkých knoflíků, které se nacházejí i na kalhotách. Stejně tři knoflíky pak zdobí i přiznané kapsy na přednicích vesty. Límeček vesty je stojatý z vnitřní strany lemovaný tmavě zeleným sukem, jím jsou lemovány i okraje přednic. Široký díl vesty na zádech je v úrovni beder naskládán do třech sámků, které jsou ozdobeny opět knoflíky. Podšívku tvoří plátno

¹¹⁸ Z rozhovoru se Servácem, 22.4.2017

a na levé straně je z něj uvnitř vesty udělaná kapsa, kam si muži schovávají nejen své vlastní věci, ale často k nim dávají do úschovy věci po dobu vystoupení i tanečnice.

Kazajka, ač díky ní vznikla hypotéza o pojmenování Kozácka, se v souboru v rámci kroje mužského nepoužívá a nikdy se ani nepoužívala. Členové souboru ani nevěděli, že dříve nějaká kazajka ke kroji vůbec patřila. Místo kazajky si muži oblékají dlouhý kabát z temného sukna, často tmavě modrého či černého. Tento kabát je typu „županu“ (Štěpánová, 1984: 66), v úrovni beder má všité tři klíny ozdobené pozlacenými knoflíky, ty se jako ozdoba nacházejí také na kapsách v jedné řadě také na přednici kabátu. Límeček je stojatý a nepřehýbá se. Rukávy se v ramenou rozšiřují a jsou našasné, v souborovém provedení však tento kabát nemá žádné manžety ani ozdobné knoflíky na dolním okraji rukávu. V kabátech se za normálních okolností netancuje, obléká se například do průvodů v rámci folklorních festivalů nebo naposledy při návštěvě Moravy, kde bylo zapotřebí v rámci programu čepení nevěsty odlišit svobodné mládence od ženatých mužů. Tuto symbolickou funkci dlouhého kabátu si však v rámci souboru uvědomuje pouze můj respondent Tomáš, kdyby tuto informaci ostatním členům nepředal, kabáty by na sobě oblečené nejspíš vůbec neměli.

6.2.4 Klobouk a šátek

Pokrývka hlavy není u mužů v souboru častou součástí kroje. Černý plstěný klobouk s širokou krempou¹¹⁹ vlastní pouze někteří z nich a berou si ho na sebe pouze pro výjimečné příležitosti, například v nepříznivém počasí, nebo když to vyžaduje program, se kterým soubor vystupuje. Pokud si však nasadí klobouk, současně oblékají i dlouhý kabát, lze tedy říct, že tyto dvě krojové součástky jsou oblékány vždy spolu. Klobouk není zdoben barevnými pentlemi, jak bylo zvykem u sousedních Blat. O kloboukách cylindrového typu píše v souvislosti s Kozáckem D. Stránská (1949: 187), zmiňuje však současně i vydrovku (aksamitku). To, že se nosila spíše vydrovka, než klobouk mi vysvětloval i můj respondent Tomáš: „*Tak jako ten klobouk, vůči tomu sem dost skeptickéj, protože vim, že se tu ty klobouky nenosily a i jakoby ty ženiši prostě voni nosili vydrovky na Blatech, takže já bych se jako osobně přikláněl k tý vydrovce, protože už jenom proto, že ten kraj byl ovlivněn tím městem, tak tam nosili i ty cylindry chlapi jo, nahoře trochu víc rozšířený, ale to už byla jako ta záležitost hodně ovlivněná městem, já bych se osobně přikláněl k tý vydrovce, už jen proto, že je to i v tý Stránský,*

¹¹⁹ Ač byly klobouky v minulosti téměř podobné, sousední Blatáci je posměšně nazývali jako měřičky (Stránská, 1949)

jo.“¹²⁰ V souboru se však nadále nosí klobouky, pouze na vystoupení na Moravě, měl představitel družby na hlavě zmiňovanou vydrovku.¹²¹

Šátky se uvazují kolem krku pod límec košile, který se přes něj přehne. V dnešní době jsou na kroji mužů k vidění jak barevné šátky, nejčastěji žluté či červené, tak i šátky černé, ty se začaly oblékat až v roce 2005 a ač jsou v celkovém vzhledu šátky barevné veselejší, černé je na dlouhou dobu zcela vytlačily. Nikdo však neví, proč tomu tak bylo. „Zavedla je Alexandra, že je to na kozácku tak správně. Přijela tenkrát z nějakého symposia a přivezla černý šátky.“¹²² Podle D. Stránské jsou však správné obě varianty, „zprvu bílý a černý, pak jenom černý, nakonec zavedli však mládenci i barevné šátky“ (1949: 187).

Žádné další doplňky se k mužskému kroji v rámci souboru nepoužívají. To jen podporuje fakt, že se spíše než o kroj jedná o kostým. Následující popis „kroje“ svatebního a pracovního je podobného charakteru, jelikož oba typy byly vytvořeny a stylizovány pro jevištní potřeby. V dalších kapitolách tedy budu pojímat kroj výhradně již jako kostým, v těchto souvislostech budu v následujícím textu pro tyto potřeby používat buď „kroj“ v uvozovkách, nebo pojem kostým.

6.3 „KROJ“ JAKO SVATEBNÍ A PRACOVNÍ KOSTÝM

6.3.1 Svatební kostým

Svatební kostým se použil v Kovářovanu poprvé až v roce 2017, kdy bylo potřeba v rámci tematického programu nacvičit pásmo s čepením nevěsty, kostým sám je tedy jakousi stylizací obřadního kroje pro potřeby divadelního představení a tedy jasný doklad folklorismu. Obsahově vystoupení probíhalo od probuzení nevěsty až po její odchod do kostela, bylo tedy zapotřebí připravit kompletní kostým, od košilky po samotné čepení. Respondent Tomáš se inspiroval po obsahové stránce vystoupení především R. Cikhartem (1921), který v kapitole Svatby pojednává o svatebním dni a zvycích, které tento den nesl. Dále také sám připravil svatební kostým nevěsty a ženicha, především pak podle svého citu, znalostí a možností. Prameny se totiž o svatebním kroji na Kozácku tolik nezmiňují, například D. Stránská píše o nevěstě jen několik řádek a zaměřuje se spíše na její účes. „Pro slavnostní účes družice a nevěsty si splétaly široké copy z mnoha

¹²⁰ Z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017

¹²¹ Příloha č. 2, Obr. 19

¹²² Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

praménků, v týle hlavy je překládaly vzhůru a upevňovaly vedle sebe do řady. Nevěsta ovinula si nad čelem věnec z umělých květin s rozmarýnou a přizdobila účes pentlemi a růžicemi z pentliček“ (1949: 189). Ostatní součástky kroje se oproti klasickému svátečnímu kroji tolik neměnily. Jak mi vysvětloval sám Tomáš¹²³, „kroj zůstával víceméně stejný, když na to měla, tak si maximálně dokoupila ňákou tu novou sukni, nechala si já nevim třeba vyšít novou kosičku, to jako specifický úplně nebylo, vona v podstatě byla stejná.“¹²⁴ A tak to také bylo i u „současné“ nevěsty. Vespod měla nevěsta jednoduchou plátěnou košilku na silnějších ramínkách dlouhou těsně nad kolena. Na ní si oblékla košili a šněrovačku jakou používá při běžných vystoupeních. Jako spodničku měla bílou plátěnou bohatě našasenou sukni po kolena, vázanou na tkanice, dolní okraj spodničky byl lemován krajkou. Na tuto spodničku se uvázala brokátová sukně, okraj sukně byl na rubu podšit širokým pruhem kanafasu, tak aby sukně dobře držela tvar. Na tuto vrchní sukni se oblékla bílá bohatě prolamovaná zástěra, ta měla oproti jiným takovými starým zástěrám úvazky napevno spojené se zástěrou. Kolem krku měla nevěsta červené korále ve třech řadách, vyšívanou tylovou kosičku a dlouhé baborky, které jí splývaly na zádech. Do ruky dostala šáteček¹²⁵ a malou modlitební knížku. V souvislosti se svatebním kostýmem nevěsty musím upozornit na zásadní chybu, které se účinkující dopustily, a to, že nevěsta měla místo špenzru (kabátku) šněrovačku. Správně by nevěsta měla ve svatební den jít již do kostela ve špenzru, který nosily vdané ženy. Respondent Tomáš si je této chyby vědom, jelikož ji udělal záměrně. „Voni chodily ve špenzru, ale zase mám pocit, že se to s tím špenzrem strašně moc všechno utopí, takže necháme rukávce, protože to zase vynikne.“¹²⁶ Velkou roli tak při stylizaci tohoto divadelního kostýmu, který byl lidovým oděvem, resp. jeho rituální formou, pouze inspirován, hrálo estetické hledisko, tedy aby kostým ve výsledku vypadal mezi moravskými zdobnými kroji co nejlépe.

Úprava hlavy byla u nevěsty i družiček složitější. Na zkouškách se kromě nacvičování celého programu zkoušely i různé účesy, které by alespoň trochu připomínaly

¹²³ Respondent Tomáš je v souboru chápán jako „znalec“ a „odborník“ přes „kroje“, proto se veškerá choreografie a příprava například čepení nevěsty a celého kostýmu přenechaly jemu. V dnešní době by se dalo o Tomášovi skutečně říct, že je jakýmsi nadšencem či badatelem na regionální úrovni, určitě však ne odborníkem v pravém smyslu, ale člověkem poučeným, který rozumí jednotlivým částem „kroje“, „kroj“ sám sbírá a šije. Informace a poučení hledá v knihách, především pak v D. Stránské a v regionálních muzeích, kde měl dokonce i své vlastní přednášky o kroji. Na základě toho, ho proto někdy sama v textu názorově stavím vedle jiných (starších) odborníků jako rovnocenného partnera, pro studium folklorismu to totiž považuji za opodstatněné.

¹²⁴ Z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017

¹²⁵ Šáteček do ruky měl být také bohatě vyšit, avšak nikdo tento šáteček již nevlastní a ani nebyl nikým vyšit, proto nevěsta držela v ruce obyčejný čistě bílý šáteček.

¹²⁶ Z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017

úpravu hlavy nevěsty, která je popsána a vyobrazena v knize D. Stránské.¹²⁷ Nakonec se rozhodlo, že s ohledem na časové možnosti budou nejsnazší a nejrychlejší variantou dva copy, které se v týle hlavy zavěsí do sebe tak, aby výsledný dojem byl co nejméně pravděpodobnější, typem tzv. vánočky. Nevěsta a dvě družičky měly tedy účes stejný. Do vlasů nevěsty se pak ještě uchytilo samotné čepení. Jelikož vyhledal Tomáš v pramenech pouze podobu čepení tábořské nevěsty z pohledu zezadu, hledal inspiraci ještě u blatského kroje. Čepení pro potřeby divadelního kostýmu tak bylo poskládáno z různých částí, které byly spíše vytvořeny na podkladě estetického vnímání samotného Tomáše a jeho zručnosti. Účes nevěsty se na temeni překryl konstrukcí¹²⁸, která byla vyzdobena barevnými mašličkami, umělým kvítím a třemi růžičkami poskládanými z pentlí, na hlavu se dal „věneček“¹²⁹ s korunkou, která byla zdobena kromě umělých květů i drobnými foukanými ozdobami. K „čepení“ se korunka přichytila ještě malým věnečkem z rozmarýnu. Družičky měly na hlavách také „věnečky“, vyzdobené po celé délce umělými květy a nahoře s upevněnými korunkami, které se podobaly korunce nevěsty, do účesu se jim připevnily ještě tři růžičky poskládané z pentlí a samostatně upevněné na klipech.¹³⁰ Družičky byly oblečeny do svého klasického svátečního kroje, který používají na běžná vystoupení.

Co se týká svatebního kostýmu ženicha, jedná se spíše o specifické svatební prvky, kterými se od ostatních mládenců ženich odlišoval. Ženich měl tedy na sobě oblečený svůj klasický „kroj“, jak jsem ho popsala v kapitole 6.2. Mužský kraj. Místo obyčejného šátku si však uvázal šátek hedvábný a na vestu dostal od ženatých mužů tzv. ženící (kopulační) kabát, kterým se měl odlišovat od svobodných mládenců. Nutno podotknout, že si tuto funkci kabátu uvědomoval pouze můj respondent Tomáš a pokud by sám kostýmy nepřipravoval, nejspíše by se ženich, v rámci scénického svatby, „ženil“ ve vestě. Na hlavě měl oproti ostatním mužům klobouk ozdobený kvítím. Družička mu pak připevnila na klopu ženícího kabátu voničku z kvítí a rozmarýnu.¹³¹

¹²⁷ Vyobrazení detailu čepení nevěsty jsem pak našla i v Pozůstalosti M. Prunerové, Příloha č. 2, Obr. 15.

¹²⁸ Členové souboru tuto konstrukci nazývají čepení nebo i čepeček, avšak s čepečkem, který nosí členky souboru v rámci běžného svátečního „kroje“ nemá nic společného.

¹²⁹ Ve skutečnosti to byla čelenka, na níž byla připevněná korunka. O tomto věnečku a korunce jako o „pártě“ či „pentlíku“ se zmiňuje i Stránská (ČSLV, 1936: 247) – „jako výhradní svatební ozdoba bývá však tak přeplněna ozdobami, že ztrácí původní tvar a forma někdejší obroučky je buď úplně zakryta pentlemi a květy nebo se rozrůstá v cylindrový válec. Místy zaměnila pártu maličká korunka, místy zaujímá její místo věnec.“ Zdá se tedy, že zde pártu, (pentlík či vínek) nahradila jak korunka, tak i „věnec“ v podobě čelenky

¹³⁰ Detail čepení nevěsty i úpravy hlavy družiček, Příloha č. 2, Obr. 16 a Obr. 18

¹³¹ Porovnání ženicha a nevěsty z roku 1901 a z aktuálního souborového pojetí, Příloha č. 2, Obr. 12 a 13

6.3.2 Pracovní kostým

Podobně jako svatební kostým, byl i kostým pracovní poprvé použit ve větší míře až v roce 2017. Podle zakládajících členů souboru se však pracovní podoba kostýmu používala i v minulosti, jediná však, kdo měla sukni z tohoto kostýmu po celou dobu u sebe doma, byla moje respondentka Erika. Košile se zástěrami se musely došít nově, ostatní sukňe se našly ve folklorním depozitu a bylo je potřeba také upravit.

Ženský pracovní kostým je jednoduchý a není krajově nijak specifický, tato nespecifičnost tak podporuje fakt, že se skutečně nejedná o kroj. Skládá se z košile, která svou délkou sahá do půli stehů, je jednoduchého střihu a jedinou ozdobou je lemování okrajů rukávů a lemu výstřihu červenou nebo růžovou bavlnkou. Sukně je ušita z pruhovaného červenobílého či modrobílého kanafasu, délka je většinou do půli lýtek. Na sukni je zástěra, která je ušita z běžné bavlněné látky s bílým či světle modrým základem, na níž je potisk s malými kvítky. Stejně barevný je i šátek, který si ženy uvazují dozadu tzv. „na kačenu“.

Protože bylo pracovních sukni méně než tanečnic, použily se pro potřeby pracovního kostýmu i dvě velké kandaše.¹³² Prameny o kandaších přímo na Kozácku nehovoří, v souvislosti s pracovním krojem se o nich zmiňuje například J. Langhammerová (2001: 48), jako o sukni sešité se živůtkem. Tento typ oděvu se nosil především v Pošumaví a Podkrkonoší, výjimkou však nebyla ani Morava či Valašsko. Jelikož byla kandaše jako pracovní oděv rozšířena v jiných etnografických oblastech, členové souboru předpokládají, že mohla být i pracovním oděvem právě i na Kozácku. Používání kandaší v souboru však má i jiné důvody, a to jednak finanční, a jednak také šlo o to, využít co nejvíce toho, co již bylo ušité a nemělo do této doby žádné využití. „*Našli sme tam i takle tyrkysovou, ale to nechceme, to sme tam nechaly tu látku, pretože se nám to nelíbilo ani na šátky. Ale co sme mohli využít, z toho co tam bylo, sme využili, pretože to je supr, se ušetří peníze.*“¹³³ Kandaše, které jsou nyní používány členkami souboru, mají nabíranou sukni, která je přišita k hladkému živůtku se čtyřmi knoflíčky. Látky, ze které jsou kandaše ušity, je červený bavlněný kreton s potlačenými drobnými vzory kvítek (Langhammerová, 2001: 45). Zástěra je buď hnědá, nebo červená, základní látka šátku je bílá s červenými kvítky.¹³⁴

¹³² Tyto kandaše byly původně používány jako dětský kroj v dětském folklorním souboru Kovářovánek, byly však natolik velké, že si je mohly obléct i dvě hubenější tanečnice z dospělého souboru.

¹³³ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

¹³⁴ Oba typy pracovních krojů, Příloha č. 2, Obr. 21 a 22

Mužský pracovní kostým je zcela totožný se svátečním „krojem“, muži pouze pro potřeby pracovní podoby kostýmu odkládají vestu a navlékají si tmavě modrou zástěru¹³⁵, která se přehazuje přes hlavu za krk a vzadu v pase se zavazuje. Zástěra však byla u mužského tradičního kroje formálně symbolem či znakem řemeslníka, ne rolníka, jak ukazuje v rámci svých vystoupení Kovářovan. Zástěra v tomto provedení je tak opět dokladem kostýmu.

K pracovnímu kostýmu nazouvají ženy i muži obuv, kterou používají ke svátečnímu „kroji“. Druhou variantou ještě bylo tancovat zcela bez bot, naboso, avšak z praktického hlediska se přiklonili členové souboru k alternativě se střevíci a holínkami. *„Když pudeš naboso /bez bot, pozn. B. S./ tak zase nemůžeš mít ty tance, to neutancuješ. To bysme k tomu museli mít přizpůsobenej tanec, nemohla by si udělat polku. Já sem zažila, že sme tancovali tak, že sme v púlce sundali a tancovali sme bez dřeváků a byla polka, vobkročák a vim, že sme věčně věků měli zadřený třísky, věčně věků to byl problém. Jo a někde na dlažbě, tak ten tanec teda nevypadal, protože si pořád koukala, abys někde na něco nešlápla. To pak musíš teda volit kompromis mezi tancem a hezkým no.“*¹³⁶ V minulosti by bylo používání tohoto typu obuvi k pracovnímu oděvu nemyslitelné, protože střevíce se nosily především k svátečnímu kroji, ve kterém se chodilo v neděli do kostela či k muzice. Pro potřeby pracovního kostýmu je to však přijatelná varianta, folklorismus, kterým se uzpůsobuje kostým ke scénickému tanečnímu projevu tak, aby byl zároveň praktický pro samotné tanečnický a estetický navenek pro diváky.

Skutečnost, že moji respondenti hodnotí pracovní kostým i z estetického hlediska, dokládá i to, že považují za chybu, že si kompletní kostým nevyzkoušeli všichni najednou na poslední zkoušce před vystoupením, aby se viděli navzájem a mohli tak doladit detaily. Až v den vystoupení se tak dle nich zjistilo, že jak byly ženské zástěry šity zvlášť, jsou oproti nim sukně o mnoho delší. Respondentka Kristýna si zástěru šla dokonce narychlo domů upravit, aby byla mezera mezi ní a sukni menší.¹³⁷ *„Ale musím uznat, že se mi nelíbily ani ty dlouhý sukně a krátká zástěra. Jako na fotkách to pak jako vypadalo celkem hezky, ale stejně bych je zkrátila, když je ta sukně zas pak hodně dlouhá, tak to není hezký. /.../ mezi zástěrou a sukni máš mít myslim 15 centimetrů“*¹³⁸ Respondentka Erika naopak vnímala jako „problém“ to, že měla sukni o mnoho delší, než byly ostatní sukně tanečnic. *„Vem si, že sem ji vytáhla po 22 letech, já sem nevěděla, že je dlouhá, a ani sem*

¹³⁵ Příloha č. 2, Obr. 20

¹³⁶ Z rozhovoru s Kristýnou, 17.6.2017

¹³⁷ Ze zúčastněného pozorování, 10.6.2017

¹³⁸ Z rozhovoru s Kristýnou, 17.6.2017

to neměla s čím porovnat, já sem s vámi vlastně ani nebyla, až na tom vystoupení, a až když sem vás viděla, sem si říkala: „Kurňa, dyť voni maj ňákou kratší sukni!“¹³⁹ Kritické hodnocení vzbudila i absence šněrovačky u objemnějších tanečnic. „Chyběla tam šněrovačka, a nemusela bejt ani vyšívaná, ale minimálně kdybychom měly vovázanej šátek jako jo. Ale vem si to, že hubeňounký holky měly jakoby tu kanduši, byla krásná, a ted' prostě my macatý sme ještě měly tu nafoukanou košili, takže ti to eště přidalo 10 kilo k těm tvejm 90-ti a 100, a bylo to prostě vystoupení metráčků, prostě kisny jako jo. A to neříkám vůči holkám, který tak šly, ale já to říkám i sama za sebe, a vim, že bych si vzala šněrovačku, ať jakoukoliv nebo třeba vovázala jenom šátek, a už to vypadá hned jinak.“¹⁴⁰ Skutečnost, že by chtěly tanečnice k pracovnímu kostýmu šněrovačky, je opět doklad folklorismu, jelikož k pracovnímu oděvu se nosily především na konci 19. století pohodlné jupky (kacabajky) z levných, často domácích látek (Langhammerová, 2001: 49-50).

Z rozhovorů a zúčastněného pozorování vyplynulo, že členové souboru, kteří se zabývají výrobou kostýmu a jeho oděvních součástí, věnují se výhradně ženskému kostýmu. A ani ten nikdy nevytvořili celý, ale došívají pouze určité části. Ostatní části oděvu, mezi které patří například ženské a mužské košile, základ šněrovaček (nevyšité a nijak neozdobené), bílé sukne a zástěry tanečnic, se nechávají šít na zakázku profesionální krejčovou. Skutečnost, že se někteří členové souboru doslova pustili do šití těchto oděvních součástí, byla motivována tím, že se jim buď nějaká část kostýmu nelíbila a chtěli si ji přešít či ušít podle předlohy B. Šotkové, jejíž popis kroje považovali za „správný kozácký“, nebo je donutila okolnost, především v posledních dvou letech, kdy určité části kostýmu pro nové členy chyběly a bylo je tak potřeba došít. Ve svých tvůrčích začátcích respondenti čerpali, a nadále čerpají, z knih zabývajících se „správnou“ podobou kozáckého kroje, tedy předně pro folklorní soubory vhodnou „příručkou“ B. Šotkové (1951). Někteří se pak ještě řídili praktickými a lety prověřenými krejčovskými znalostmi svých babiček, z nichž některé měly dokonce zkušenosti i s přípravou kroje ve 40. letech 20. století. „Podle Šotkový sem to sice pročetla, ale babička mi dávala takový jakoby rady praktický.“¹⁴¹ Ze sešitu B. Šotkové čerpala postupy práce, především na prolamované výšivce, také má respondentka Drahomíra,

¹³⁹ Z rozhovoru s Erikou, 13.6.2017

¹⁴⁰ Z rozhovoru s Kristýnou, 17.6.2017

¹⁴¹ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

kteřá se tomuto typu výšivky věnuje jako jediná v souboru.¹⁴² Její výrobní začátky byly, jak sama říká, pokus – omyl, a například s výběrem látky si šla, po několika neúspěšných pokusech, pro radu k mé respondentce Cecílii. „*To sem si právě dělala tenkrát tu zástěru, tu druhou, co mi nešly z toho vytahovat ty nitě, a vona jako říkala, že je to špatná látka, že už prostě dneska ta látka neexistuje, ani nevím, jak se to jmenovalo, byla taková jemnější, a že dneska se to dělá jedinečně na plátnu. A na tom plátnu to teda de dobře, to musím říct.*“¹⁴³

Nejvíce však respondenty trápí současný materiál, látky či především různé doplňky lze totiž v dnešní době sehnat jen velmi obtížně /logicky, pozn. B. S./, a pokud je seženou, mají zcela jiné, dle mých respondentů kvalitativně spíše horší vlastnosti. Jako příklad mi ukazovala respondentka Zuzana dva „kroje“, svůj vlastní „kroj“ s bílou zástěrou a brokátovou sukni, který je dokladem svérázu z 2. světové války a zároveň kostým souborový s brokátovou zástěrou a bílou sukni, který je svérázem 21. století. „*A to když si člověk někde, sedne a nebo vopře, nebo tak, tak je to potřeba vyžehlit, kdežto tenhlecten brokát /na sukni z 2. světové války, pozn. B. S./, sem ho v životě nežehlila*“¹⁴⁴ Podobný problém vnímají i se sháněním různých dalších doplňků - knoflíků, stuh či sametek, jež někteří mí respondenti, jak sami tvrdí, „šidí“ různými náhražkami.

I když se tedy respondenti snaží řídit střihy a výzdobou kostýmu tak, jak je to uvedeno v Šotkové, mnoho věcí musí také nutně přizpůsobovat, a to nejen kvůli nedostupným materiálům, ale i například kvůli proporcím uživatelů, kteří kostým oblékají. „*Člověk se snaží držet ty vzory co to de, Tobě bych dokázala udělat šněrovačku přesně podle těch předloh, kdežto Anežce jo, tak tam je problém, že je širší, objemnější, tak tam už není napsáno, že ten člověk bude jednou tak velkej, tak tam můžeš pak udělat třeba o pět kytiček víc. /.../ ty to budeš mít plný tu šněrovačku, kdežto Anežka by jí měla poloprázdnou, jo, protože ty tam máš jednu kytku a dvě dole a Anežka jednu kytku a čtyři dole jo, aby to prostě měla zaplněný.*“¹⁴⁵ Oděvní součástky jsou tedy upravovány a přizpůsobovány výzdobou především podle toho, jaký materiál je dostupný a co se respondentům samotným zdá jako vhodné a esteticky a finančně možné. Na jednu stranu se tak snaží vytvořit, co nejvěrnější kopii obrazu kroje podle Šotkové, na druhé straně je pak toto jejich přizpůsobování výzdoby dokladem jejich svérázové souborové tvořivosti.

¹⁴² Mimo prostředí souboru se věnuje prolamované výšivce ještě má respondentka Cecílie, která však vyšívá menší plochy oděvů, celou zástěru tak nikdy nevyšila

¹⁴³ Z rozhovoru s Drahomírou, 14.1.2017

¹⁴⁴ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

¹⁴⁵ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

Veškerá přesvědčení mých respondentů se však prolíná úzce s tím, co sami považují za originální kroj. Domnívají se totiž, že kroj ušitý přesně podle Šotkové, tedy i kroj ze 40. let 20. století, který mají v dnešní době tři členky souboru, je krojem originálním. Originální kroj, tedy ten, co je vrcholnou formou z poloviny 19. století, by se jim však nejspíše vytvořit nepodařilo¹⁴⁶, navíc je to také dle mého názoru pro potřeby folklorního souboru zcela zbytečné.

6.4 PÉČE O „KROJ“

„Kroj“, zvláště ženský sváteční, musí být pro scénické potřeby vždy čistý, vyžehlený a především naškrobený. Bílé součásti se perou častěji, hledí se však na to, z jakého materiálu jsou a zda mají ručně dělanou výšivku. Bílá sukně, košile a nezdobená holubička tanečnic se pere v pračce, naopak vše, co má prolamovanou výšivku, většinou se jedná o zástěru a holubičku zpěvaček, se vyváří v hrnci. Někdo má i speciální, léty prověřené postupy. *„Já mám ještě svoje k tomu koření, co tam sypu, jak tomu říkám.“*¹⁴⁷ Pokud jsou na prádle nějaké kovové prvky, knoflíky nebo korálky, musí se ještě mokré prádlo rychle vysušit do ručníku a poté žehličkou pomalu vysoušet do sucha. U vyšíváných věcí, zvláště vyšíváných barevnými bavlnkami, se vždy zkouší, zda bavlnka nepustí barvu, tím by se celý oděv poškodil a jen těžko by se to dostávalo z bílé látky pryč.

Barevné krojové součásti se perou vždy zvlášť a pouze v případě, kdy jsou zašpiněné. Například mužská vesta a šněrovačka, které jsou ušité ze stejného materiálu, se neperou vůbec, ani členové souboru si nepamatují, že by je někdy prali. *„To se bojím prát, to se snad ani nepere, to se musí do čistírny asi jo, já ji nechám vyvětrat, vždycky jí takle votočím a dám ji vyvětrat, ale tu sem se bála i namočít.“*¹⁴⁸

Pokud se prádlo nebude používat delší čas, neškrobí se ani nežehlí, to se dělá až před vystoupením. *„Když se kroj nenosí, tak se vyvaří, a když řeknu, že bych nevystupovala 5 let jako ségra, tak se neškrobí, aby se to nezlámalo.“*¹⁴⁹ Pokud to není potřeba, prádlo s prolamovanou výšivkou se ženy snaží neprát vůbec, maximálně jednou za rok. Po vyvaření se tyto dva kusy velmi silně naškrobí, vyžehlí a prádlo tak drží zase do dalšího vyprání. Důvodem pouze občasného praní je to, že se prolamovaná výšivka

¹⁴⁶ a není to jen otázka kvality či dostupnosti materiálu, ale i tím, že se „kroj“ v dnešní době ve formě kostýmu již nevyvíjí a není autentický.

¹⁴⁷ Respondent mi přísahy do „koření“ neprozradil; z rozhovoru s Tomášem, 25.3.2017,

¹⁴⁸ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

¹⁴⁹ Z rozhovoru se Zuzanou, 4.2.2017

častějším praním poškozují a láme, než si tuto skutečnost některé zpěvačky uvědomily, měly již na některých místech prolamování poničené.

Škrobení prádla je vždy velké téma, už jen proto, že ne vždy se podaří i při správném postupu prádlo dobře naškrobit. Ženy pak hledají inspiraci u ostatních. Nemyslitelné je, aby žena vystupovala v nenaškrobeném či nevyžehleném „kroji“. Naprostým prohřeškem by byla i „schlíplá“ holubička, dotyčná by byla mezi ostatními ihned pomluvena, protože právě krásně naškrobená a stojící holubička je pro členky souboru znakem „kozáckého kroje“.¹⁵⁰ Postup škrobení je zpravidla léty osvědčená záležitost, kdy začátky byly spíše pokus-omyl, proto také každému vyhovuje jiný druh škrobu, většina žen škrobí škrobem tekutým, někteří však používají staré osvědčené receptury škrobu vařeného nebo za studena. „*Používám tekutej škrob, jednou v životě sem použila za studena rozpustnej prášek, jenomže mě se tam udělaly nějaký strašný žmolky a ani sem to z toho nemohla pak dostat, jako vyprat, to fakt nešlo ani vyprat nic, prostě to tam bylo a mě to právě každé říká, ale já to neumím prostě, tak kupuju škrobenku.*“¹⁵¹ Respondentka Erika však na škrob za studena nedá dopustit, má však svůj vlastní léty ozkoušený postup. „*Dám tam trochu vody, po dně, nejdřív po dně, protože když to dáš jakoby na suchý dno na kýbl, tak voni se ti dole udělaj žmolky, takže mám vychytáno, že dolu musíš dát trochu vody, třeba centimetr, pak teprve nasypu ten prášek, a dolejuvám to. Pustim si studenou vodu a hned to jako šmrdlám až udělám kašičku a pak tam zase přidám vodu, jako když děláš těsto na palačinky, jako z hustýho do řídkýho. Nepoužívám metlu, to sem zkusila jednou, sem si myslela, že to bude lepší, ale vono ti to dělá pěnu a ta pěna ti potom dělá takový fličky na tom prádle. Musíš rukou prostě, jako když mícháš krev z prasete.*“¹⁵²

Naškrobené prádlo se žehlí nejlépe ještě za vlhka, některé ženy si usnadňují práci tím, že si podloží prolamování na zástěře či krajky na sukni ještě silným ručníkem. „*Přeložim si vosušku, aspoň dvakrát nebo třikrát, aby to bylo měkký, a do toho měkkýho jí, když je to vlhký, tak se to dobře žehlí, protože vono se to prohne a krásně natáhne.*“¹⁵³ Aby se žehlení usnadnilo a výsledek byl co nejdokonalejší, nemělo by se prádlo nechat přeschnout. „*Někdy, když mi to nepřeschne a mám to akorát, tak se to žehlí strašně dobře, a mám to vyžehlený rychle, ovšem když mi to třeba přeschne, tak pak to musíš znova máčet a už to není tak hezký, už se to tak dobře nežehlí to znova namočený nebo znova*

¹⁵⁰ Ze zúčastněného pozorování

¹⁵¹ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

¹⁵² Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

¹⁵³ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

zvlhčený.¹⁵⁴ Ať si však členky souboru vybraly jakýkoliv postup škrobení a žehlení, vždy se pořádně naškrobené prádlo žehlí i několik hodin.

Většina členů souboru „kroj“ ukládá do skříně na jedno nebo dvě ramínka, což pokládají za praktické nejen v tom, že je toto uložení skladnější, ale i poté, když ho někam na ramínku přenáší. Výjimku v ukládání „krojů“ tvoří můj respondent Tomáš, který šije a sbírá „kroje“ a má tak ve sbírce, nespočet jeho součástí a doplňků i z jiných etnografických oblastí. Ten je ukládá v truhlách, nemá však vždy jeden celý „kroj“ v jedné truhle, ale krojové součástky má uloženy v několika různých truhlách najednou, a jak sám zjistil, truhly jsou nejlepším úložištěm. „*Vono ty textilie samozřejmě blednou, takže to prostě chce mít tmu, v suchu a prostě uzavřený, ale i když to mám ve tmě, tak určitý věci, prostě součástky obracím naruby, aby se nešisovaly.*“¹⁵⁵ O ukládání oděvu do truhel se zmiňuje i D. Stránská: „*Takhle vyhlazené košilky, krejzlíky i pleny musily vydržet čistounké a bělounké kolik týdnů; proto je každá žena hned po návratu z kostela opatrně svlékla a uložila do truhly /.../.*“ (1949: 112). Tyto truhly však byly vhodné spíše na menší kusy oděvu, mužské kabáty a větší kusy oděvu spolu s klobouky a botami se věšely a ukládaly do almary, tak ukládá kabáty a klobouky i můj respondent Tomáš. Oděv se dříve šetřil, aby vydržel co nejdéle, podobně opatrně, avšak již z jiných důvodů, se chovají ke kostýmu i členky souboru. Pokud to totiž situace vyžaduje, musí mít například kostým připravený i na další den, jdou se po vystoupení převléknout do běžného oblečení, aby si především bílé části kostýmu zbytečně neušpinily nebo nezsmuchlaly. Pokud však nemusí již nikde vystupovat, zůstávají v něm naopak i po celý den, to platí i o mužích. V těchto situacích, kdy mají na sobě kostým či „kroj“ celý den, i po vystoupení, si především členky souboru připadají výjimečně a zajímavě, v případě, že se navíc nacházejí v jiné etnografické oblasti, vzbuzuje v nich „kroj“ regionální cítění.

Zajímavá je péče, skládání a uskladňování holubičky. Pokud není zašpiněná a je dobře naškrobená, že tzv. drží, tak s ní žena nedělá nic i celý rok. Její skládání a upravování na čepec, aby měla správný tvar a výsledný dojem byl ze všech stran co nejlepší, je totiž nelehká záležitost. Členky souboru si pak čepec doslova chrání, aby se případnou manipulací holubička nepomuchlala nebo na ní nebyly položeny jiné části kroje. Při převozu kroje je dokonce dáván čepec zcela mimo samotný kraj a některé členky souboru si na něj neváhaly pořídit i samostatnou krabici, ve které ho převážejí.

¹⁵⁴ Z rozhovoru s Erikou, 22.4.2017

¹⁵⁵ Z rozhovoru s Tomáše, 25.3.2017

7. FUNKCE „KROJE“ JAKO KOSTÝMU

Veškeré funkce „kroje“, konkrétně toho „kozáckého“, vznikají a uchovávají se v souvislosti s působením folklorního souboru. Jeho členové jsou současní, moderní lidé, kteří se této činnosti věnují ve svém volném čase. V rámci aktivit souboru má „kroj“ výhradně roli kostýmu a veškeré jeho další funkce se tak musí nutně chápat v těchto souvislostech. Funkce kostýmu je totiž v daném kontextu funkcí jedinou, která se pak případně dále může dělit a specifikovat podle toho, jaký charakter má samotné vystoupení. V tomto vystoupení pak mohou například dominovat některé oděvní součástky¹⁵⁶ jako jakési rekvizity, které získávají symbolickou funkci v rámci vystoupení.

Tuto funkci kostýmu někteří členové souboru vnímají – „*Když jdu na vystoupení, jdu v kroji, ale myslím si, že to plní funkci kostýmu, ale třeba babča na Moravě, která přišlape na tom kole do toho kostela každou neděli, tak pro ni ten kraj je lidovým oděvem*“¹⁵⁷, jiní se jí brání – „*Kostým, to je divadlo nebo maškaráda nějaká*“.¹⁵⁸ Je však zajímavé, že se všichni shodují v jedné věci, a to že by „kroj“ nikdy neoznačili za kostým. Kostým totiž chápou buď v intencích masky a divadla, tedy nějakého převleku, kdy chce člověk představovat nějakou roli (divadelní kostým nebo maska klauna), nebo chápou kostým v negativním smyslu, a to především když se mluví o „krojích“ v rámci mediální tvorby. „*To je paskvil, vona má velkou holubičku jak támhle z Plzně, k tomu má úplně děsně vyšívány rukávce jak z Moravy a mě to přijde úplně šílený prostě.*“¹⁵⁹ „*Víš co, to je něco strašného na tom Šlágru, tam to používaj vyloženě jako kostým, nemaj k tomu vztah, že prostě něco zachovávaj a něco chtěj předat, vůbec tu informaci vo tom, jak to takhle třeba dřív bylo. Voni to maj na sobě, že to je jako asi barevný a vypadá to v televizi dobře.*“¹⁶⁰ Neuvědomují si však, až na výjimky, že i oni „hrají“ divadlo a že veškerá vystoupení jsou zinscenovaný děj na jevišti, na který si oblékají, ano pro ně samotné sice oděv, který nazývají kraj, avšak tento „kroj“ má funkci kostýmu. To podporuje i skutečnost, že si ho oblékají (jako kostým) pouze a jen na vystoupení, nenosí ho tedy ani v běžném životě ani například na místní plesy či jiné druhy oslav. A když už se jednalo o jinou akci, jako byly například v historii návštěvy významných státníků, vždy si kostým oblékli pouze členové souboru (z obce a okolí nikdo jiný), a navíc jen tehdy, pokud si soubor či jeho vystoupení v rámci

¹⁵⁶ Původně krojové součástky

¹⁵⁷ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

¹⁵⁸ Z rozhovoru se Servácem, 22.4.2017

¹⁵⁹ Z rozhovoru se Erikou, 22.4.2017

¹⁶⁰ Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

této návštěvy či jiné akce někdo „objednal“, sami od sebe by si ho tak ze svého vlastního popudu nevzali. Tuto funkci kostýmu pak nemalou měrou podpořila i vnitřní politika souboru, kterou nastolili bývalí vedoucí. Nový člen, pokud nemá svůj vlastní „kroj“, vždy ho dostává od souboru a kostým je tak jeho majetkem. Bývalí vedoucí však vyžadovali po členech souboru, aby tento kostým používali pouze na aktivity v rámci souboru, podporovali tak, nejspíše nevědomky, zároveň jeho základní funkci. Některým bylo tak doslova vytýkáno, když se jako jednotlivci, sami za sebe, mimo soubor a především bez vědomí vedoucích, prezentovali v tomto kostýmu, a to i když vlastnili svůj vlastní. „*My sme měli zle, když sme začly zpívat v muzeu, že jako nemůžeme v kroji mimo folklor, tak sem jim řekla, že mě do toho nemůžou vůbec co říct, že já mám kroj svůj, že já si v tom můžu jít, kam chci. To by ti mohla povídat Zuzana, ty taky vyčinili skrz kroj, že v něm někde byla jo, a já sem tenkrát řekla Lud'kovi: „Hele, ty jí to nemůžeš takhle zakazovat, prostě ty musíš těm lidem vyhovět, ten folklor sme založili my, ne ty, to nemůžeš těm lidem zakazovat.“*“¹⁶¹ Za poslední dva roky se s novým vedoucím morálka v souboru uvolnila, i přesto si však sami od sebe členové souboru neoblékají kroj (ne ve smyslu kostýmu) ani na významnější akce v obci a okolí a jsem přesvědčena, že by tomu tak bylo i v případě, že by to bývalí vedoucí naopak schvalovali a podporovali. Hlavním a nesporným důvodem je totiž fakt, že nošení kroje v běžném životě i k svátečním příležitostem není v členech souboru, ani v lidech v obci a okolí, nikterak zakořeněné. Skutečnost, že se jedná o kostým, zároveň nedokládá pouze to, že ho členové souboru oblékají jen v případě, že má někde soubor vystupovat, ale i to, jakým způsobem byl vytvořen kostým pracovní či svatební, ty totiž vykazují v mnohých ohledech velkou míru stylizace a jsou tak skutečným kostýmem. Příkladem tak může být již zmíněná absence špenzru u svatebního kostýmu či používaná „sváteční“ obuv u jeho pracovní verze. Kostým je tak vytvořen s jistou dávkou folklorismu pro divadelní jeviště, zároveň však také musí nutně vyhovět i projevům tanečním, aby se to tzv. líbilo divákům.

Tato estetická funkce kostýmu je v rámci působení souboru markantní i v jiných případech. Příkladem zde mohou být i korálky, které měly v rámci tradičního lidového kroje funkci nejen estetickou, ale i ekonomickou (či prestižní), kdy počet korálek mohl znázorňovat i to, z jak bohatých poměrů žena pochází. V rámci kostýmu však zůstala pouze funkce estetická, což dokládá i chování mé respondentky, která si vzhled korálek uzpůsobila podle svého subjektivního estetického cítění a původní počet řad v tomto případě zredukovala tak, aby nevypadala „*jako vánoční stromeček*“¹⁶².

¹⁶¹ Z rozhovoru s Lilianou, 24.4.2017

¹⁶² Z rozhovoru s Kristýnou, 22.4.2017

V rámci kostýmu se uchovala v některých případech i symbolická funkce, to se týká především špenzru, jehož symbolická funkce se v rámci kostýmu posunula a má tak přirozeně jinou symboliku, než tomu bylo v tradiční kultuře. V rámci souboru totiž v dnešní době špenzr znázorňuje především věk členky, ale také i funkci, kterou v rámci souboru vykonává či jakou roli v souboru představuje. Oblékají ho totiž výhradně zpěvačky, jimž je zhruba nad 50 let. Špenzr by si tak na sebe nikdy nevzala dívka či mladší žena, byť by byla zpěvačkou. V rámci kostýmu zůstala například i symbolická funkce čepení (tedy původně rituální součást kroje), to však nelze zcela říct o ženícím kabátu, který byl v tradiční kultuře podobně jako čepení nevěsty oblékán ženichem v den svatby a odlišoval tak ženaté muže od svobodných mládenců. V rámci jevištní podoby svatby sice tento dlouhý kabát oblékli představitelé ženicha a ženatých mužů, avšak tuto jeho původní symboliku v tradiční kultuře věděl pouze můj respondent Tomáš, ostatní členové souboru o ní vůbec nevěděli, což dokládá i fakt, že v rámci kostýmu ho oblékají nejen ženatí muži, ale i svobodní mládenci. V „rituální“ podobě kostýmu tak symbolika byla sice dodržena, avšak ne všema uvědoměle, nemyslím si proto, že by si tedy z obecného hlediska kabát udržel v rámci souboru nějakou symbolickou funkci, na rozdíl od čepení nevěsty, které si naopak uvědomují v souboru všichni.

Kostým však v rámci působení souboru vykazuje ještě další funkce, především ty, co se týkají osobní realizace samotných členů uvnitř i navenek. „*No pro mě má funkci důležitou, protože v něm vystupuju a prezentuju to, co sem se naučil, zpívat, hrát, tancovat.*“¹⁶³ Je to tedy prostředek či součást toho, jak uplatňovat své nadání, ať už jde o scénický projev nebo projev taneční či hudební. Také však prostřednictvím kostýmu a aktivit souboru zachovávají a připomínají tradici svých předků, jak sami členové říkají, „*je to forma vzdělávání široký veřejnosti, co se o to přímo nezajímá, taková populární forma historických informací o tej době*“¹⁶⁴ a to nejen ve svém vlastním regionu, ale i mimo něj. To koneckonců potvrzuje i skutečnost, že je kostým chápán členy souboru jako něco zajímavého a výjimečného, co budí pozornost okolí. Pokud to tedy situace dovoluje, zůstávají členové souboru v kostýmu i po vystoupení a doslova si, především ženy, tuto pozornost „užívají“. Je to tedy i jakási funkce prestižní či reprezentativní, která může, zvláště mimo region, zároveň i vyvolat u členů souboru pocit lokálního patriotismu.

Prezentace souboru mimo region, často v rámci nějakého folklorního festivalu, je však zároveň spjatá i s regionální identitou, kdy se členové souboru potkávají

¹⁶³ Z rozhovoru se Servácem, 22.4.2017

¹⁶⁴ Z rozhovoru s Kristýnou, 17.6.2017

s příslušníky jiných etnografických oblastí a nutně si tak „kroje“ porovnávají. Tomu by také odpovídala i již zmíněná potřeba dozdobit si u ženského kostýmu střevíce, aby vypadaly jako kozácké a ne prácheňské. Stejně tak v rámci vystoupení se svatebním pásmem porovnávali členové souboru i kostým své nevěsty s „kroji“ nevěst ostatních regionů. V tomto ohledu musím podotknout, že bylo pro členy Kovářovanu toto srovnání velmi tvrdé a sami přiznávali, že „jejich“ nevěsta se nemůže těm z Moravy vůbec rovnat.¹⁶⁵ Je však třeba říct, že Kozácko, oproti úrodné a bohaté jižní Moravě, bylo vždy chudým krajem a odrazilo se to samozřejmě i na jeho oděvu. Zajímavější by proto bylo srovnání nevěst například pouze v rámci jižních Čech, jsem totiž přesvědčená, že by kostým „kozácké“ nevěsty (kromě srovnání s blatskou nevěstou) již tak chudý nebyl.

Jak je tedy zřejmé, „kroj“ má stále, především v rámci činností souboru, mnoho funkcí. Je to jednak jeho základní funkce kostýmu, která s sebou přináší i další, nové i pozměněné funkce, které se od těch původních funkcí z tradiční kultury, liší. Je tu především funkce estetická, která zcela přehlušila původní funkci ekonomickou a stala se tak zároveň hlavním hybatelem ve vytváření podoby kostýmu. Vedle této funkce se pak ještě udržela funkce symbolická, nejvíce patrná v ženském špenzru. Dalo by se pak říct, že nově vznikla i funkce „vzdělávací“ či osvětová, kdy členové souboru předávají pomocí svých aktivit a „kostýmu“ kultivovaným a popularizačním způsobem informace o svém regionu, původu a tradicích. Zároveň je tak, především mimo jejich vlastní region, utužován i lokální patriotismus a regionální identita. Jsou tedy nositeli svérázu, kteří, na rozdíl od skutečných tvůrců a nositelů lidového oděvu v tradiční kultuře, kostým používají v jiné době, a tedy nutně i v jiných kontextech a s jinými funkcemi.

¹⁶⁵ Ze zúčastněného pozorování, 15.7.2017

ZÁVĚR

Od 20. století není kroj na Kozácku již živým organismem, jeho skutečnou podobu tak lze nalézt již jen v místních muzeích, v odborné literatuře či na starých ikonografických dokladech a archiváliích. Vedle toho však je také v dnešní době především díky stylizaci kroje připomínána tato transformovaná tradice v činnostech folklorního souboru Kovářovan, který působí v malé obci Kovářov v severní části této původní etnografické oblasti.

Kovářovan zde vznikl doslova na „zelené louce“ a tedy nemá zde dlouhého trvání, což se samozřejmě odrazilo i na samotné podobě a funkci tohoto již stylizovaného „kroje“. Ani povědomí o etnografické oblasti však není v samotném regionu, či dokonce přímo v obci zažité. Mí respondenti-pedagogové, kteří jsou mimo soubor, si tak vybavili především pouze ty všeobecně nejznámější a nejvíce v literatuře vyskytující se etnografické oblasti, o Kozácku ani původu jeho názvu však nic nevěděli. Podobně však připustili i někteří respondenti z řad členů souboru, že nebýt toho, že v souboru účinkují, pojem Kozácko by jim nejspíše také nic neřikal. Důvodů tohoto zapomnění na Kozácko vidím několik, jedním z těch nejdůležitějších je pak to, že zde byl lidový oděv odložen velmi brzy a záhy také zanikla i celá původní etnografická oblast. Samotná obec Kovářov navíc leží na hranici původního Prácheňského kraje, který fungoval jako správní jednotka ještě krátce po 2. světové válce a název Prácheň či Prácheňsko tak nejspíše v samotných obyvatelích Kovářovska více utkvělo a překrylo poté i povědomí o Kozácku. Běh doby je tedy neúprosný a zřejmě ani „snaha“ Kovářovanu prostřednictvím svých činností připomínat Kozácko na tom nic nejspíše nezmění.

V rámci působení souboru Kovářov se obnovila i svérázová snaha po šití a vyšívání kozáckých „krojů“. Soubor vystupuje v jejich stylizovaných verzích – ženském svátečním tábořském i želečském, mužském, ale i v pracovním a svatebním. V rámci činností souboru však má tento „kroj“ funkci již jen kostýmu. Z terénního výzkumu vyplynulo, že respondenti, kteří se věnují šití a vyšívání, věnují se výhradně kostýmu ženskému a ani ten nikdy neušili celý. Motivace k šití byla jednoduchá, respondentkám se buď nějaká část kostýmu nelíbila a chtěly si jí vyšít nebo ušít lépe, nebo bylo potřeba ušít některé oděvní součástky i pro další, nové členy. Zdroj informací a poučení hledaly v začátcích především v sešitě B. Šotkové (1951), některé však i v radách svých babiček. Složitější části a kostým mužský pak nechávají šít profesionální krejčovou. Tanečnice

vystupují v tábořském stylizovaném kostýmu s bílou sukní a barevnou zástěrou, tedy ve variantě „původně“ dívčí, oproti tomu zpěvačky oblékají tábořský stylizovaný kostým v opačném provedení (barevná sukně s bílou zástěrou) a v jednom případě zpěvačka obléká i stylizovaný želečský kostým. Na tábořské variantě tohoto kostýmu je pak patrná stylizace především na bílých sukních tanečnic a bílých zástěrách zpěvaček, které ve formě vložených strojově vyráběných krajek jen vzdáleně napodobují bohaté prolamované výšivky s typicky kozáckým vzorem. Několik členek souboru pak vlastní svůj tábořský kostým, který byl vyšíty v rámci svérázu 2. světové války (nejspíše podle sešitu B. Šotkové), tyto kostýmy pak všichni ostatní členové souboru pokládají za „originální“ či „původní kroj“, aniž by si však uvědomovali, co ve skutečnosti originální kroj je, tedy vrcholná forma kroje z poloviny 19. století. Podoba dalších dvou typů kostýmu, svatebního a pracovního, se vytvářely až v průběhu roku 2017, jako divadelní kostýmy, které byly lidovým kroje pouze inspirované a jako takové vykazují prvky folklorismu.

„Kroj“ má pak jako kostým v rámci činnosti souboru několik funkcí – nabývá funkci estetickou, symbolickou, regionální, prestižní či v některých kontextech i funkci v jistém smyslu vzdělávací a regionálně identifikační, kdy prostřednictvím aktivit a „kostýmu“ kultivovaným a popularizačním způsobem předávají informace o svém regionu, původu a tradicích. Předně však má „kroj“ funkci kostýmu, to je také zároveň jeho základní funkce, nošení kroje v běžném životě i k svátečním příležitostem, ne tedy ve smyslu kostýmu, není totiž v členech souboru ani v obyvatelích obce a okolí zakořeněné a členové souboru ho tak oblékají pouze na vystoupení, tedy jako kostým. A v rámci kostýmu pak shledávám jako nejzajímavější funkci symbolickou, která je patrná především na ženském špenzru, jehož symbolika se právě v rámci kostýmu významově posunula. Špenzr v tradiční kultuře oblékaly pouze vdané ženy, oblékala si ho dokonce již nevěsta ve svatební den, v souborovém provedení však špenzr spíše než statut ženy označuje její věk a roli, kterou v souboru zastává. Oblékají ho tak výhradně zpěvačky starší 50-ti let, nikdy by si ho však neoblékla dívka či mladší žena, byť by v souboru měla roli zpěvačky. Uchování této symbolické funkce a její proměna v rámci kostýmu je pak významná především kvůli tomu, že je na ní velmi dobře znázorněno to, že členové souboru, tedy nositelé svérázu 21. století, používají kostým v jiné době a nutně tedy i v jiných kontext a s jinými funkcemi než původní tvůrci a nositelé lidového oděvu z tradiční kultury.

Stylizovaný kostým je vytvářen nejen podle potřeb samotných členů souboru, ale i především pro potřeby jevištního představení a tedy i s ohledem na to, aby celkový jeho obraz byl pro diváka, co nejpřitažlivější. I přes snahu dodržovat stříh a výzdobu kostýmu, se tak nevyhnou respondentky jistým dalším jeho stylizacím. Toto přizpůsobování

a upravování podoby kostýmu se také zároveň děje na podkladě dostupnosti samotného materiálu či v rámci subjektivního citění respondentů, kdy výzdobu upravují podle toho, co se jim samotným zdá vhodné a esteticky či finančně možné. Vkládají do podoby kostýmu své tvůrčí invence a na jeho podkladě vynechávají či naopak přidávají některé prvky či aplikace.

Na jedné straně se tak snaží vytvořit přesnou kopii obrazu kostýmu podle Šotkové, na druhé straně je pak toto přizpůsobování dokladem jejich svérázové souborové tvořivosti. Plně si však ani jedna z respondentek neuvědomuje, že to, co ve skutečnosti v nynější době v rámci svérázu 21. století vytvářejí, byť podle vzoru „originálu“ (svérázu 2. světové války), je pouze *stylizovaný svérázový kostým na podkladě jiného svérázového kostýmu*, který částečně zrekonstruovala, ale především i zkonstruovala B. Šotková a že tedy logicky nemohou, byť by se o to sebevíc snažily, vytvořit originál v pravém slova smyslu. Kroj tradiční kultury má tak v rámci jejich výroby již pouze inspirativní roli, tvoří jakési podloží pro jejich další tvorbu, z níž však vzniká zcela něco jiného, vzniká kostým, co se sice vzdáleně ještě podobá regionálnímu lidovému oděvu, ale žije si svým vlastním životem v rámci činností a prezentace folklorního souboru.

BIBLIOGRAFIE

LITERATURA

- BAUSINGER HERMANN. „Folklorismus“ jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality* 7, 1970, s. 217-222
- BÍLEK JOSEF, KÁLAL JIŘÍ. *Milevsko a okolí od A do Ž*. Milevsko: LK TISK, 2000
- BOGATYREV PETR. *Kroj jako znak: Funkční a strukturální pojetí v národopisu*. *Slovo a slovesnost*, roč. 2, č.1, 1936, s.43-47
- BOGATYREV PETR. *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku*. Turčianski Sv.Martin: Matica Slovenská, 1937
- BURKE PETR. *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo, 2005
- CIKHART ROMAN. *Táborsko*. Díl III. *Národopis*. Tábor: Šmíd a spol. v Soběslavi, 1921
- FRYŠOVÁ EMILIE. *O rozhraní kroje blatského a kozáckého*. *Český lid* 9, 1900, s. 292
- HANIKA JOSEF. *Sudetendeutsche Volkstrachten*. Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, 1937, s. 149-195
- HENDL JAN. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005
- HOLÝ DUŠAN, SIROVÁTKA OLDŘICH. *O folklóru a folklorismu*. *Národopisné aktuality* 22, 1985, s. 73-84
- HYNKOVÁ HANA. *Oblečení*. *Československá vlastivěda*. III. *Lidová kultura*. Praha, 1968, s. 141-185
- JEŘÁBEK HYNEK. *Úvod do sociologického výzkumu*. Praha: Karolinum, 1993
- JEŘÁBEK RICHARD A KOL. *Etnografický atlas Čech, Moravy a Slezska IV*. *Etnografický a etnický obraz Čech, Moravy a Slezska (1500 – 1900)*. Praha: Nová tiskárna Pelhřimov, 2004
- KŘÍŽOVÁ ALENA. *Lidový oděv a historický kostým (Poznámky k terminologii, formě a funkci oděvu)*. *Národopisná revue* 1, 2001, s. 5-9
- KYBALOVÁ LUDMILA. *Doba turnýry a secese*. Praha: Lidové noviny, 2006
- KYTKA JOSEF. *Milevsko a jeho kraj*. Milevsko: Karel Bursík, 1940.
- LANGHAMMEROVÁ JIŘINA. *České lidové kroje*. Praha: Práce, 1994
- LANGHAMMEROVÁ JIŘINA. *Jižní Čechy. Kraj – lidé – tradice*. Praha: Lidové noviny, 2011

- LANGHAMMEROVÁ JIŘINA. *Lidové kroje z České republiky. Dějiny odívání*. Praha: Lidové noviny, 2001
- LEGO FRANTIŠEK. *Kroj kozácký*. Český lid 9, 1900, s. 45-54
- Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Věcná část A-N. Praha: Mladá fronta, 2007
- Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Věcná část O-Ž. Praha: Mladá fronta, 2007
- MORAVCOVÁ MIRJAM. *Národní oděv roku 1848*. Praha: Academia, 1986
- MORAVCOVÁ MIRJAM. *Svéráz v oděvní kultuře lidových vrstev města*. Český lid 73, 1986, s. 157-166
- MUKAŘOVSKÝ JAN. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936
- PETRÁK JOSEF. *O holubinkách*. Český lid 8, 1898, s. 230-232
- PETRŮ VÁCLAV. *Kroj kozácký*. Český lid 9, 1900, s. 211 – 214.
- PRUNEROVÁ MARIE. *Sousedství Blat, Kozácko*. In. K. Weis: *Český jih a Šumava v písni*. Díl XIV. Praha 1941
- ROMÁNKOVÁ EVA. *Od národního hnutí k folklorismu: Proměna lidového oděvu v Evropě v 19. a 20. století*. Národní revue 3, 2016, s. 179-222
- SILVERMAN DAVID. *Ako robíť kvalitatívny výskum*. Praktická příručka. Bratislava: Ikar, 2005
- SIROVÁTKA OLDŘICH. *Dvě formy folklorismu*. Národopisné aktuality 26, 1989, s. 156-165
- STRÁNSKÁ DRAHOMÍRA. *Lidové kroje v Československu*. díl I. Praha: J. Otto, 1949
- STRÁNSKÁ DRAHOMÍRA. *Lidové kroje*. Československá vlastivěda, díl II., Národopis. Praha, 1936, s. 207-248
- ŠOTKOVÁ BLAŽENA. *Naše lidové kroje, jejich vzory, stříhy, zpracování*. 2. *Kroj kozácký (táborský)*. Praha: Vyšehrad, 1951
- ŠOTKOVÁ BLAŽENA. *Šijeme kroje: popis, vyobrazení a stříhy*. Sešit 3. *Kroj kozácko-táborský*. Praha: Novina, 1940
- ŠTĚPÁNOVÁ IRENA. *Lidový oděv v Čechách 19.století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984
- ŠTĚPÁNOVÁ IRENA. *Lidový oděv v okolí Tábora*. Husitské muzeum Tábor, 1995
- ŠTĚPÁNOVÁ IRENA. *Člověk a lidová kultura: Člověk a lidový oděv v životě člověka*. Panoráma biologické a sociokulturní antropologie, č.23. Brno: CERM, 2005
- ŠTĚPÁNOVÁ IRENA. *Marie Prunerová a lidový oděv na Táborsku*. Český lid 81, 1994, s. 313-322

- ŠVAŘÍČEK ROMAN, ŠEĐOVÁ KLÁRA A KOL. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál, 2007
- TYRŠOVÁ RENÁTA. *Nauka o kroji*. Praha: Státní nakladatelství, 1913
- TYRŠOVÁ RENÁTA. *O svérázu krojovém a bytovém*. Praha: Dr. Ed. Grégr a syn, 1917
- TYRŠOVÁ RENÁTA, KOŽMÍNOVÁ AMALIE. *Svéráz v zemích českých*. Plzeň: Český deník, 1921
- VYDRA JOSEF. *Svéráz – letoráz – nehoráz*. Věci a lidé 9-10, 1953, s. 404-455
- YIN ROBERT K. *Applications of case study research*. London: Sage, 2003
- YIN ROBERT K. *Case study research. Design and Methods*. London: Sage, 2009

AKADEMICKÉ PRÁCE

- SEDAKOVÁ BARBORA. *Konstruovaná tradice jako prostředek konstruování tradic? Etnografická studie občanského sdružení Jihočeský folklorní soubor Kovářovan*. Bakalářská práce. Praha: FHS UK v Praze, 2011, Vedoucí práce Hedvika Novotná

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- CHENAIL RONALD J. *Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě?* Biograf 15-16, 1998 [online]. [cit. 2017-04-06]. Dostupné z: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=1503>
- MOSER HANS. *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. In: Zeitschrift für Volkskunde. Band 58, 1962, s. 177–209 [online]. [cit. 2017-06-20]. Dostupné z: <http://www.digi-hub.de/viewer/image/DE-11-001929032/527/>
- SEALE CLIVE. *Kvalita kvalitativního výzkumu*. Biograf 27, 2002 [online]. [cit. 2017-04-06]. Dostupné z: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=2701>

PRAMENY

Kronika obce Kovářova I. díl. Kovářov, 1930 – 1975

Kronika obce Kovářova II. díl. Kovářov, 1976 – 1987

Kronika obce Kovářova III. díl. Kovářov, 1988 – 2000

Kronika obce Kovářova IV. díl. Kovářov, od roku 2001

Kronika souboru Kovářovan I. díl. Kovářov, 1984 -1998

Kronika souboru Kovářovan II. díl. Kovářov, 1999 - 2004

Kronika souboru Kovářovan III. díl. Kovářov, 2005 - 2007

Kronika souboru Kovářovan IV. díl. Kovářov, 2008 - 2011

Kronika souboru Kovářovan V. díl. Kovářov, 2012 – 2015

Kronika souboru Kovářovan VI. díl. Kovářov, od roku 2016

MUZEUM SOBĚSLAV. *Pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny.* K1/PMPR 1-79

MUZEUM SOBĚSLAV.. *Pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny.* K2/PMPR 80-101

MUZEUM SOBĚSLAV. *Pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny.* K3/PMPR 102-132

MUZEUM SOBĚSLAV. *Pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny.* K4/PMPR 134-161

MUZEUM SOBĚSLAV. *Pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny.* K5/PMPR 162-208

MUZEUM SOBĚSLAV. *Pozůstalost Marie Prunerové a její rodiny.* K6/PMPR 214-322

MÜLLEROVÁ-HEZOUČKÁ MARIE. *Po stopách času obce Kovářov.* MNV Kovářov. 1986

Soukromý archiv respondentky Drahomíry

Soukromý archiv respondentky Liliány

Soukromý archiv respondenta Tomáše

Soukromý archiv respondentky Zuzany

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 *Seznam hlavních respondentů*

Příloha č. 2 *Obrazová příloha*