



XXXVIII. Medzinárodný
akademický festival
folklórnych súborov
AKADEMICKÁ
NITRA International
Academic Folk Groups
Festival

**Hudobno-tanečný
folklorizmus:
problémy
a ich riešenia**

**Zborník
z vedeckej
konferencie**

**Jana Ambrózová
(ed.)**



Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia

Jana Ambrózová (ed.)

**Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF
Nitra 2014**

Recenzenti: Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc.
Mgr. art. Vladimír Kysel

Zostavovateľka a zodpovedná redaktorka: Jana Ambrózová
Grafická úprava a sadzba: Jana Ambrózová
Návrh obálky a fotografie © Lubo Balko
Vydanie prvé. Rozsah 206 s.
Vydavateľ: Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

© Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014

© Jana Ambrózová, Katarína Babčáková, Ján Blaho, Juraj Hamar, Margita Jágerová,
Karol Kočík, Agáta Krausová, Jozef Lehocký, Alžbeta Lukáčová, Stanislav Marišler,
Barbora Morongová, Peter Obuch

Všetky príspevky vrátane mediálnych príloh sa nachádzajú na internetovej stránke www.ketno.ff.ukf.sk (Publikačná činnosť).

ISBN 978-80-558-0187-2

EAN 9788055801872

OBSAH

- 7 Predhovor /*Jana Ambrózová*
- 11 Ludová hudba a prístupy k jej spracovaniu na pôde folklorizmu
/Alžbeta Lukáčová
- 29 Proces aranžérskeho spracovania ľudovej hudby pre konkrétne
choreografické dielo: víťazná choreografia FS Technik
/Peter Obuch
- 39 K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch
a dedinských folklórnych skupinách
/Margita Jágerová
- 55 Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba
v minulosti a súčasnosti /*Karol Kočík*
- 76 Teoretické východiská k scénickému spracovaniu
krútivých tancov /*Barbora Morongová*
- 101 Analýza ľudového tanca /*Agáta Krausová*
- 139 Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta
ľudového tanca /*Stanislav Marišler*
- 148 Organické prepojenie hudby a tanca v priebehu tradičnej tanečnej
príležitosti a otázka ich inscenovania v rôznych stupňoch štylizácie:
poznámky a skúsenosti z praxe /*Jozef Lehocký*
- 165 Systém celoštátnych súťažných prehliadok folklórnych kolektívov
a sólistov v súčasnosti /*Katarína Babčáková*
- 191 Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych
súboroch na Slovensku /*Ján Blaho*
- 200 Folklor na scéne – čo s ním? /*Juraj Hamar*



Teoretické východiská k scénickému spracovaniu krútivých tancov

BARBORA MORONGOVÁ

Odbor kultúry nehmotného kultúrneho dedičstva
a znevýhodnených skupín obyvateľstva
Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky
/ b_skrakova@yahoo.com

Abstrakt

Korektné scénické spracovanie akéhokoľvek tradičného tanca (nezávisle na miere štylizácie) vyžaduje od autora okrem talentu a tvorivých schopností aj podrobné štúdium vybranej tanečnej predlohy. Okrem formálnej stránky je potrebné vnímať tanec v širších súvislostiach. V rámci tanečnej produkcie, ktorú prezentuje naša folklórna scéna, patrí popredné miesto párovým – krútivým tancom. Nakoľko v živej tradícii už bohaté improvizované krútivé tance nájdeme len veľmi ojedinele, pri príprave ich inscenovania je prospešné poznávať ich podobu a relevantné existenčné podmienky z čoho najväčšieho množstva dostupných prameňov. Ideálne je opierať sa o výsledky špecializovaných etnochoreologických výskumov či zvukové/audiovizuálne záznamy. Pri práci s pramenným materiálom však treba zohľadňovať viaceré skutočnosti, z ktorých niektoré sa pokúsime v krátkosti načrtnúť. Po stručnej charakteristike krútivých tancov a súvislostí týkajúcich sa ich vzniku nasleduje v príspevku prehľad vybraných regionálnych osobitostí základnej choreografickej štruktúry krútivých tancov na Slovensku. Následne venujem pozornosť najvýraznejším tendenciám v procese premien krútivých tancov v ich prirodzenom prostredí, a to od 2. polovice 20. storočia. V závere uvádzam niektoré z odporúčaní pre scénické spracovanie krútivých tancov.

Kľúčové slová: krútivé tance, štruktúra krútivých tancov, regionálne špecifiká krútivých tancov, tendencie premien tanca

Dôkladné štúdium odbornej choreologickej a muzikologickej literatúry, historických písomných a ikonografických prameňov, ako aj štúdium tradičných tanečných prejavov v ich autenticknej i štylizovanej podobe potvrdzuje významné postavenie, úlohu a dôležitosť krútvých tancov nielen v tanečnom, ale aj v širšom kultúrno-spoločen-
skom kontexte.

Párové tance ako také sa začínajú rozvíjať a šíriť za pomyselné hranice strednej Európy približne v 15. storočí. Hlavnou európskou mocnosťou bolo v tomto období Poľsko. Jeho vplyv, ktorý siahal od Škandinávie až po severnú hranicu Sedmohrad-
ska a Moldavska, zohral významnú úlohu pri šírení *procesijných* (chodených) a následne *krútvých* tancov.

Historický vývin európskych krútvých tancov nebol jednoduchý ani priamočiary, preto ho možno interpretovať z rôznych uhlov pohľadu. Kreovať sa začali postupne v období renesancie. Vznikali v úzkom prepojení s dobovými párovými tancami. Odlišnosti v ľudovej i dvorskej tanečnej kultúre vznikli ako dôsledok rozmanitých aktivít, zmien a udalostí historického, spoločenského a kultúrneho vývoja tej-ktorej krajiny. Pre jednotlivé tanečno-folklórne oblasti sa stali príznačné rôzne typy tancov, ktoré tvorili v určitých obdobiach súčasť všeobecnej tanečnej histórie Európy. V tanečných dejinách bola výsledná podoba krútvých tancov podmienená aj stavom predchádzajúcej dominantnej miestnej tanečnej tradície.

Predstavu o podobe tancov starších období máme najmä vďaka zachovaným dobovým kritikám, hanlivým poznámkam, komentárom či cirkevným zákazom. Podľa historických prameňov a ikonografie je zrejmé, že individuálne tanečné páry vznikli oddelením párov zo skupinových kruhových tancov, realizovaných v zatvorenej formácii. Krútenie páru sa následne pripojilo k stredovekým procesijným (chodeným) párovým tancom, ktoré sa rozvíjali vo vidieckom i dvorskom prostredí. Z hľadiska analýzy tradičných tanečných foriem a uplatnenia významného formotvorného prvku párového tanca, ktorým je vábenie, prekárание či *šálenie* partnerov, možno za „predchodcov“ krútvých tancov v tradičnom prostredí považovať aj skupinu tzv. *párových skočných tancov*. Vábivá a dvorná komunikácia, rozohrávaná medzi mužom a ženou bez vzájomného fyzického kontaktu, ktorá bola pre ne charakteristická, vyústila postupom času **do párového objatia spojeného s krútením – základným choreologickým znakom krútvých tancov.**

Geografické rozšírenie krútvých tancov možno sledovať od Nórska cez Švédsko, Poľsko, Čechy, Moravu, Sliezsko, Slovensko, Ukrajinu, Maďarsko až po Sedmohradsko (Transylvániu) v Rumunsku. Územie Karpatskej kotliny sa tak javí ako najvýznamnejšie európske ohnisko krútvých tancov. Tie sa tu udomácňujú hlavne v 16. storočí. Výrazným znakom, ktorý ich odlišuje od tancov ostatnej Európy, je ich osobitý im-

provizačný charakter.¹

Vývinové rady týkajúce sa vzniku krútvých tancov v jednotlivých európskych krajinách nie sú identické. Rovnako nie je identické ani vnímanie samotnej kategórie krútvých tancov. Na Slovensku pod pojmom krútvé tance rozumieme tie tance, ktorých základom je, popri iných štrukturálnych zložkách, krútenie páru v objatí na mieste. V iných európskych krajinách sa za ich znak považuje aj krútenie v postupe z miesta.

Vývojové vrstvy a vnútorná štruktúra krútvých tancov na Slovensku

Z historického a štýlového hľadiska slovenská etnochoreológia (Dúžek, 1995a; 2001) rozlišuje dve základné vrstvy krútvých tancov: *krútvé tance starého štýlu* a *krútvé tance nového štýlu* (čardáš a verbunk) ako špecifické produkty uhorskej tanečnej kultúry. Vzájomné strety a ovplyvňovanie starej a novej tanečnej vrstvy prebiehali na území Slovenska postupne v priebehu 19. storočia, na niektorých miestach aj v 20. storočí. Jednotlivé vrstvy existovali buď nezávisle na sebe, paralelne vedľa seba, alebo boli vzájomne premiešané. V niektorých lokalitách Slovenska však došlo k tomu, že staršia vrstva tancov vplyvu novej vrstvy odolala a absorbovala iba nové tanečné pomenovanie „čardáš“.

Odhladnuc od štylizovaných foriem tradičných ľudových tancov uchovávaných, prezentovaných a rozvíjaných prostredníctvom činnosti folklórnych a umeleckých kolektívov (predovšetkým od 2. pol. 20. stor.), v prirodzenom prostredí sa v rámci tanečných príležitostí stretávame s krútvými tancami čoraz menej. Napriek výraznému úbytku však možno konštatovať, že v určitých regiónoch pretrvali v celom 20. storočí a výnimočne, najmä v latentnom repertoári, prežívajú dodnes.

Krútvé tance a „ich podoby sa menia v závislosti od intenzívne postupujúceho, moderného, mestom a modernými komunikačnými prostriedkami ovplyvneného štýlu života, pričom smerujú od lokálnej a regionálnej špecifickosti k nedregionálnej všeobecnosti, resp. zániku“ (Dúžek, 1996, s. 436).

Ak upriamime pozornosť na základnú štruktúru krútvých tancov oboch vývojových vrstiev, k jej základným segmentom môže patriť:

» spev;

1 Problematike európskych párových tancov z rôznych hľadísk (historický vývin, typológia, vábivé prvky a i.) sa podrobnejšie venuje Pesovár (1973). Stručný prehľad európskych párových tancov, ako aj prehľad segmentov tvoriacich štruktúru európskych krútvých tancov podáva Kröschlová (2004; ide o výstup medzinárodného etnochoreologického bádania). Európskymi krútvými tancami a ich historickým vývinom s akcentom na realie týkajúce sa tradičnej tanečnej kultúry Slovenska sa zaoberám v mojej dizertačnej práci *Vývinové metamorfózy krútvých tancov v Európe a na Slovensku* (2010).

- » sólový prejav tanečníka – tzv. *cifrovanie*, vedúce k privolaniu tanečnice;
- » roztancovanie páru (vodenie partnerky po priestore);
- » krútenie páru;
- » individuálne improvizované prejavy oboch tanečných partnerov;
- » záver tanca.²

Uplatnenie jednotlivých častí v rámci tanečného celku, ich radenie do určitého sledu a vzájomný pomer vytvárajú špecifický a jedinečný charakter toho-ktorého tanca. Všetky uvedené časti krútvých tancov sa v priebehu konkrétneho tanca spravidla nevyskytujú, rôzne býva aj ich kombinovanie. Jadro tanečného prevedenia tvorí predovšetkým samotné krútenie, ktoré býva najčastejšie rozšírené o roztancovanie, prípadne o samostatné tanečné prejavy partnerov.³ Tvorivá tanečná iniciatíva je v rukách muža, čomu sa žena adekvátne prispôsobuje. V prípade, že je pár tvorený dvoma ženami, preberá vedúcu úlohu jedna z nich. Prítomnosť, rozsah, motivické prevedenie a následnosť štruktúrnych zložiek konkrétneho krútvého tanca preto závisia od charakteru miestnej tradície, od stupňa životnosti (zachovalosti) tanca v lokalite, ako aj od interpretačných dispozícií a schopností príslušných realizátorov tanca.

Jednotlivé štruktúrne zložky krútvých tancov majú špecifickú funkciu, motivický a výrazový charakter, či postavenie v celkovom systéme tanca.

I.

Úvodný, alebo v priebehu tanca sa vyskytujúci **spev tanečníka** (tanečníkov), tzv. *roskazovanie*, vyplýva z charakteristického vokálno-inštrumentálneho rázu hudobnej zložky našich krútvých tancov. Predstavuje osobitú formu komunikácie medzi tanečníkmi a hudobníkmi. Špeciálne rozkázanie piesne tanečníkom sa v niektorých prípadoch spájalo i s odmeňovaním muzikantov.⁴ Spev spravidla dopĺňajú jednoduché tanečné pohyby, perovanie, rytmické prenášanie váhy tela z nohy na nohu, tleskanie, podupy, gestikulácia.

Ak sa jedná o tanec jednotempový, tempo spevu viac-menej korešponduje s tem-

2 Opis základnej štruktúry krútvých tancov vychádza z Dúžeka (2001), je však doplnený príkladmi opierajúcimi sa o výsledky vlastného štúdia rôznych typov etnochoreologických prameňov (audiovizuálne pramene od roku 1929, písomné pramene, terénny výskum).

3 Z hľadiska štruktúry nachádzame najjednoduchšiu výstavbu v spojení spevu a krútenia napr. v Čičmanoch alebo v Terchovej. Starší tanečníci cifrovali v rámci *starosvetského čardáša* v Terchovej len ojedinele. Motivicky sa tanec rozvíja až v neskoršom období (2. pol. 20. storočia) (Ondrejka, 1981).

4 Dialo sa tak hlavne v neskoršom období, keď boli obyvatelia vidieka lepšie finančne zabezpečené.

pom tanca (sliachánska *šikovná*, *o sebe*, *važecké do krutu*, *do skoku*, myjavská *starobabská*, *hustí*, trenčianska *sellácka*, spišská a šarišská *krucena*, podpolianske *do visoka*, nitrianske *frišké* a i.). V tancoch, v ktorých sa striedajú viaceré tempá, sa spev realizuje v rámci pomalej časti (*vrčená* na Záhorí, *starosvetskí* z Terchovej, *prostá* zo Zuberca, horehronský *šóroví* a i.). V sólovej podobe sa uplatňuje hlavne v tancoch starého štýlu. Väčšinou je záležitosťou mužov. Môže mať dokonca charakter akéhosi speváckeho súboja (kto predspieva lepšie, toho pieseň muzika zahrá). U tanečníkov sa schopnosť dobre spievať veľmi cenila. Okrem pôsobivej interpretácie piesne a intonácie bolo rovnako dôležitým dokázať zaujať jej výberom. V krútvých tancoch nového štýlu, kde prevláda inštrumentálny hudobný sprievod k tancu, sa skupinový spev objavuje zriedkavejšie, alebo sa vôbec nespieva (*tichí tanec*). Dôvodom býva i tematicky obsažnejší, sylabicky početný, viacstrofový text piesní ako aj ich značný tónový rozsah. Funkciu predspevu (rozkázania piesne) niekedy nahrádzajú hudobníci, presnejšie primáš. Sám začína hrať do tanca, volí piesne aj ich sled. V rámci vývinu krútvých tancov spájame tento jav s ich poslednou vývinovou fázou. V starších obdobiach bol spev neoddeliteľnou súčasťou tanca. Na západnom Slovensku mala na jeho postupný zánik (ako integrálnej súčasti tanečného prejavu) podstatný vplyv hlučnosť sprievodnej dychovej hudby.⁵ Pri analýze dokumentačných materiálov sme zaznamenali spev v záznamoch z 2. polovice 20. storočia, a to najmä pri krútvých tancoch starého štýlu.⁶

II.

Funkciu tanečnej introdukcie má obyčajne aj sólový, **individuálny improvizáčný tanečný prejav muža**⁷, nazývaný napr. ako *cifrovanie*, *krepčenie*, *dropčenie*, *skácanie*, *čapaš*, alebo **spoločný tanec individuálne improvizujúcich tanečníkov** súvisiaci s typom tzv. *mládeneckých tancov* (napr. horehronský *šóroví*). V krútvých tancoch nového štýlu táto časť obvykle chýba, prípadne je jej alternatívou mužský verbunk v sólovej, alebo skupinovej podobe. Pokiaľ ide o geografické rozšírenie mužského verbunku na našom území Dúžek potvrdzuje, že sa šírila prostredníctvom vojenských garnizón

5 Na Trenčiansku sa postupom času zaužívalo striedanie spevu a hudby tak, že nástup hudby nasledoval po predspievaní piesne a *capella*.

6 Išlo o etnografické regióny Myjavsko, Trenčiansko, Kysuce, Orava, Liptov, Podpolanie, Horehronie, Spiš, Šariš a lokality obývané Goralmi. Daná skutočnosť môže byť zapríčinená silnou spevnou tradíciou v danej lokalite, ako aj vedomým režijným zásahom príslušného dokumentaristu.

7 Zachoval sa najmä vo viacerých obciach Podpolania, Liptova, Zemplína, u Goralov v Suchej Hore, v Lendaku, ako aj v ďalších výrazných tanečných lokalitách, akými sú Čierny Balog, Tvrdošovce, Veľké Zálužie a i.

a z miest z niekdajšieho južného Uhorska, a to dvoma koridormi: na západ a na východ územia Slovenska (práve v tejto časti krajiny sa zachovali vôbec najdlhšie) (Dúžek, 1990, s. 94 – 97). Existuje predpoklad, že sa odtiaľ rovnako rozšírili aj párové verbunky a im značne blízky čardáš.

Medzi najvyspelejšie formy verbunku patria skupinové *kolesové verbunky* s veliteľom, ktoré sa vyskytujú v dvoch veľkých oblastiach: v tanečnej tradícii Malej uhorskej nížiny⁸ (Rábaköz, Szigetköz, Žitný ostrov) a východného Slovenska (Šariš, Zemplín). Medzi týmito dvomi tanečnými dialektmi badať prekvapujúce paralely aj napriek ich veľkej vzdialenosti. Ich existenciu možno pripísať pravdepodobne dlhotrvajúcemu vplyvu verbovania husárov v obvodoch Bratislava – Sopron a Košice. Kolesové verbunky s veliteľom v župe Győr – Sopron (s názvami *kárej*, *verbunk*) a v Šariši (*verbunk*, *sólo maďar*, *fogaš*, *marhaňská*) vykazujú podobnosti nielen hudobné, ale aj motivické a štrukturálne. Tzv. *bertóké verbunk* z oblasti Szigetköz – Žitný ostrov je najarchaickejším typom verbunku Malej uhorskej nížiny. Jednak v dôsledku improvizovaných sólových foriem, jednak trojnásobným opakovaním tempa pomaly – rýchlo, napokon aj archaickým skočným charakterom rýchlych častí (Martin, 1981, s. 157).

Popri improvizovaných sólových formách, ktoré sa vyskytujú ojedinele u Maďarov v oblasti Zobora a v okolí Komárna (Tvrdošovce), sa verbunk najčastejšie stotožňuje s pomalým čardášom. Na Myjavsku sa pod pojmom verbunk rozumie verbunk mužský, realizovaný sólovo, vo dvojiciach, v malých skupinkách aj v podobe kruhového tanca improvizačného charakteru. Verbunkom sa nazýval aj krútivý tanec v miernom tempe. Tento sa vždy tancoval v spojení s iným tancom. Predchádzal mu mužský verbunk, po ktorom nasledoval *hustí* – krútivý tanec rýchleho tempa. Z okolia Komárna, Pohronia a Poiplia je známy sólový verbunk, tzv. *sallai verbunk*, ktorý sa tancuje na začiatku párového tanca. Interpretuje sa na ustálenú melódiu a je charakteristický bohatšou tanečnou motivikou. Tzv. *vašvárski verbunk* (alebo *vasvári verbunk*) z Gemera sa vyznačuje jednoduchými čapášovými motívami. Má polymorfný charakter, zahrňuje v sebe mužské sólo aj skupinové obmeny. Vďaka osobitosti hudby, na ktorú sa tancuje (ustálená hudobná forma pozostávajúca z viacerých melodicky odlišných častí), patrí k najstarším tanečným typom.

Mužské tance východných regionálnych oblastí (Abov, Zemplín, Medzibodrožie) sú „severnými“ reprezentantmi čapášových verbunkov maďarského Potisia, úzko súvisiacich s čardášom, ktorý po nich nasledoval.⁹ Totožnosť slovenských a maďarských

8 V rámci citácie ponechávam názov Malá uhorská nížina v originálnom znení, teda tak ako sa zaužíval v maďarských etnochoreologických prácach.

9 Oblasť Potisia je jednou z hlavných tanečných oblastí Karpatskej kotliny, ktorá súvisí s rozšírením

mužských tancov nového štýlu je v tomto prípade najväčšia. Vtipné verbovanie späté so svadobným obradom sa vyskytuje na širokom geografickom priestranstve, od maďarského Kiskunságu a Zátisia po Abov a Gemer. Muži boli vyzývaní do tancu v štýle manier 18. storočia a tancom vyjadrovali verbovanie, prípadne konkrétne výjavy vojenského života (výcvik, bitka, hrdinská smrť, vzkriesenie). Tieto tance sa predvádzajú väčšinou v hadovitom zástupe, no objavujú sa aj všetky ostatné obmeny verbunku (sólový, skupinový, kruhový, párový so ženskou partnerkou). Verbunky riadené pokynmi, pohybmi a gestami verbujúceho kaprála naznačujú súvislosť s motívmi východoslovenských tancov *marhaňska* a *sarku raz*. Na severnom Slovensku, konkrétne na hornom Liptove sa môžeme stretnúť s verbunkami, ktoré majú taktiež kruhovú formu, ale do tancu sa zapájajú aj ženy. Vo Východnej a vo Važci sa dokonca objavuje čisto ženský variant. Verbunk ako pomalý tanec tu tvorí úvod k rýchlemu tancu *do skoku*, označovanému aj módnym názvom *čardáš*. Štruktúra a motivika tancu však uchováva výrazné znaky staršej vývinovej vrstvy. Znak staršej vrstvy tancov nájdeme napríklad aj v samotnom mužskom alebo zmiešanom spoločnom kolesovom verbunku v Horných Pršanoch pri Banskej Bystrici, ktorý pokračuje rýchlym krútvým tancom *frišká*. Pohybové i hudobné znaky pršanského verbunku vykazujú určité podobnosti s tradíciou podpolianskych skupinových odzemkov.

Po tejto časti – úvode ku krútvému tancu – zvyčajne nasleduje **privolanie tanečnice do tancu**, realizované rôznymi spôsobmi lokálneho, alebo individuálneho charakteru. Na pozvanie tanečnice do tancu sa využívalo gesto (kývnutie hlavou, pohyb prstom, resp. celou rukou), slovo (zvolanie mena tanečnice, alebo rozkazovacia forma slovesa, napr. „*Hibaj!*“). Niekedy stačil k pozvaniu len pohľad tanečníka. V tradičnom prostredí bolo pravidlom, že tanec inicioval muž. Vplyvom mestskej kultúry, s určitými časovými posunmi približne od polovice 20. storočia, sa i v ľudovom tanci stáva spoločenským pravidlom, že muž pristúpi k žene bližšie a takto ju požiada o tanec (teda nie z diaľky). V tom čase sú už v repertoári dominantné pomerne nivelizované formy tancov ako valčík, polka a čardáš. Na ozvláštnenie tanečnej zábavy jej usporiadatelia alebo hudobníci vyhlasovali aj dámsku volenku.¹⁰

Tanečný vstup ženy môže mať regionálne príznačnú tanečnú podobu (napríklad na Spiši sa používa *podvrtka*¹¹, v okolí Myjavy a Trenčína *privrtenie* tanečnice). Po ňom nasleduje...

čardáša východného typu. Viac o tejto problematike píšem na inom mieste (Skraková, 2004).

10 V súčasnosti je pomerne bežné spontánne pozývanie do tancu aj zo strany žien.

11 Archaický motív podtáčania partnerky pred začiatkom tancu, ktorý má pravdepodobne pôvod v renesancii. Zachoval sa v krútvých tancoch Spiša v dôsledku určitej kultúrno-historickej izolácie

III.

Roztancovanie páru, resp. **vodenie tanečnice po priestore** tvorí začiatok párového tanca, prípadne má funkciu oddychovú. Realizuje sa v mnohých krajo-vo príznačných držaniach, obyčajne jednoduchými krokovými motívmi. Pri tancoch starého štýlu sa najčastejšie využíva symetricky opakované prešľapovanie, prísun- ný krok v rôznych modifikáciách (spravidla stranou) – tzv. jednokročka, alebo pero- vaná chôdza s prípadnými úklonmi tela. Špecifickú podobu má roztancovanie páru v rámci tancov typu *krucena* (*do šaflíka*, *šul'/k/ana*), v ktorom sa uplatňujú motívy dvoj- až trojčlennej rytmickej štruktúry v jemnom, alebo vydupkávanom prevedení s natáčaním tela do strán. Takéto roztancovanie sa realizuje na jednom mieste, akoby v *šaflíku*, z čoho je odvodený aj názov tanca.¹² Pre krútiivé tance nového štýlu je typické používanie dvojkročky (prípadne neúplnej dvojkročky, realizovanej postupnosťou pohybov: úkrok, prísun, úkrok).

IV.

Samotné **krútenie páru** v rôznych objatiach býva realizované rôznorodými kroč- nými alebo skočnými, regionálne príznačnými motívmi, a to na mieste, t. j. bez postu- pu po priestore. Najčastejšie sa využívajú rôzne perované a prízvukované motívy via- zané na štvrtovú, prípadne osminovú rytmickú pulzáciu. Na Slovensku sa krútenie ako analógia krúženia kolies realizuje v smere pohybu slnka (v smere hodinových ručičiek). Výnimky nájdeme napríklad v obciach Važec, Štrba, Oravská Polhora.¹³ V týchto lokalitách dominuje krútenie v protismere. Smer krútenia sa môže aj striedať.

Okrem krútenia páru v čelnom postavení, prípadne v polobočnom, alebo v bočnom s postupom tvárou vpred, je známe i krútenie s pohybom vzad (napríklad na Kysu- ciach, v Honte /obec Dačov Lom/, na Gemeri /obec Silická Brezová/Borzova, Rej- dová/, v Tvrdošovciach, v okolí Komárna).¹⁴ Krútenie jedným, alebo druhým smerom môže tvoriť dominantnú zložku štruktúry celého tanca. Odráža sa to aj na lokálnych pomenovaniach (napr. oravská *šuchana/šustana*, *obertak*, *važecký do krutu*, očovský

regiónu, avšak nájdeme ho i v rumunskom Sedmohradsku.

12 Pomenovanie *šul'(k)ana* sa viaže k tzv. *šúľaniu* – opakovanému priečnemu spätnému natáčaniu drieku partnerky jej tanečným partnerom. V niektorých lokalitách krútiivá časť zanikla, takže tanečný celok tvorí iba jeden tanečný motív.

13 Viď filmový dokument F. Poloczeka *Slovenské ľudové tance z roku 1951*.

14 Podľa filmových dokumentov, zápisov tanca, resp. podľa interpretácie folklórnych skupín.

válaní, terchovský starosvetskí čardáš a pod.). Sú však aj príklady, pri ktorých krútenie zohráva vedľajšiu úlohu (napr. horehronské šórové, liptovské *o sebe*, *guralskí tanec*).

Zmeny smerov krútenia sa predvádzali rôznorodými lokálnymi, resp. individuálne príznačnými spôsobmi. Krútenie v osminovom rytme sa vyskytuje najmä v krútvých tancoch starého štýlu v miernom tempe (napr. spišské a šarišské *krucene*, *rovni* zo Ždiaru, *šuchon* z Kokavy nad Rimavicou).¹⁵ Prvá doba krútenia sa najčastejšie spája s vykročením vnútornej dolnej končatiny a s perovaním váhou. Zmena smeru sa v takomto prípade realizuje väčšinou cez tri, alebo päť krokov v štvrtovom rytme tak, aby do zmenenej strany opäť začínala na prvú dobu kročná, tzv. „vnútorná“ noha. Iným spôsobom sú rôzne vyperovania (znožmo, roznožmo) s váhou rozloženou rovnomerne na oboch nohách.

Zmena smeru máva pri krútení v štvrtových rytmických hodnotách (pri tanci v rýchлом tempe) na „vnútornú“ nohu najčastejšie podobu troch striedavých poskokov (Vyšné Raslavice, Telgárt). Bežné sú tiež rôzne kombinácie prídupov, podupov (Podzámčok), znožných prízvukovaných perovaní (Hriňová), poskok na „vnútornej“ a dupnutie „vonkajšou“ nohou (Važec), zoskok, valaský skok a i. Pri zmene smeru krútenia v perovaní ťahom (t. j. na prvú dobu je kročná „vonkajšia“ noha) sa najčastejšie využíva ostré zastavenie krútenia s prídupom, na Zemplíne často obohatené o rôzne rytmizované plesky po sáre a stehnách, tzv. *čapaše*.

Iniciátorom zmien smerov krútenia, ako aj ostatných zmien v rámci štruktúry tanca je muž. Žena reaguje na jeho pohyb v určitom časovom oneskorení. Pri prispôbovaní sa partnerovým pohybom zohráva dôležitú úlohu jeho impulz, vyslaný prostredníctvom rúk alebo celého tela.

Nie je výnimočné, že žena a muž používajú pri krútení rozdielne tanečné motívy. Najčastejšie majú podobu rôzne prízvukovaných a perovaných krokov a skokov: preskokov, poskokov, zoskokov a ich kombinácií. Na niektorých miestach sa v krútvých tancoch objavuje aj krútenie valaským skokom (napr. *frišká* z Horných Pršian), alebo skackanie znožmo (*frišká* z Vajnora). V goralskej tanečnej oblasti sa pri krútení v záverečnej časti *zielona* využíva aj zložitejší motív, tzv. *ozwodni*.

V krútvých tancoch, predovšetkým v staršej tanečnej vrstve, sa tak pri krútení aj pri ostatných tanečných motívoch uplatňuje viacero rozdielnych spôsobov perova-

15 S „osminovým krútením“ sa možno stretnúť aj v krútvom tanci rýchleho tempa, *do visoka* z Detvy (hoci sa zvyčajne objavuje v miernom tempe), a to napr. v predvedení tanečníka Štefana Suju (nar. 1943) (viď filmový záznam *Tance z Detvy*, ÚHV SAV a Filmové laboratória Gottwaldov, 1972). Taktiež v oravských *šústaných*.

nia.¹⁶ Predovšetkým v *krucených* (najmä na Spiši) nachádzame v rámci jednotlivých dôb krútenia na osminovom rytmickom pôdoryse bohatú paletu jedinečných variantov perovania.

Dôležitým elementom ovplyvňujúcim výsledný štýl krútenia je aj jeho „os“. Pri krútení sa uplatňuje mnoho rôznorodých spôsobov vzájomného držania sa partnerov. Dalo by sa povedať, že každá dvojica má svoj vlastný spôsob, štýl. Závisí od spôsobu krútenia, jeho smeru, rýchlosti, taktiež od pohybových kvalít tanečníkov, od ich rytmického cítenia, fyzických dispozícií (dĺžka rúk, výška, váha a pod.), od tanečného odevu či zaužívanej spoločenskej etikety.

Mnohotvarosť držaní tanečných partnerov je charakteristická najmä pre staršiu vrstvu tancov. Vývojom tancov smerom k súčasnosti sa spôsoby držania unifikovali. Vo všeobecnosti možno konštatovať, že čelné, tzv. *čardášové držanie*, pri ktorom má žena obe dlane položené na partnerových pleciach, zatiaľ čo muž drží svoju partnerku za lopatky alebo v páse, je známe v krútivých tancoch vychádzajúcich z čardáša. Čelné postavenie partnerov sa síce využíva aj v historicky staršej vrstve tancov (napr. *terchovský starosvetskí čardáš*, *očovský válaní*, *ponický laktovi*), vzájomné držanie je však variabilné (napr. v Terchovej má žena ruky okolo ramien, alebo popod pazuchu, s dlanami na chrbte, alebo na lopatkách; na Podpoľaní sa využíva držanie partnerov s ľavou rukou položenou na pleci zhora a pravou vedenou popod pazuchu, so zdvihnutými lakťami do strán a i.).

V.

Individuálny improvizatívny tanečný prejav muža a ženy je tanečno-motivicky bohatou a pestrú časťou tanečného celku. Máva rôzne podoby najmä v krútivých tancoch starého štýlu. Pri tzv. *osebení*, t. j. samostatnom tanečnom prejave partnerov, muž najčastejšie cifruje – improvizuje pred partnerkou, alebo okolo nej, lokálne príznačnou motivikou. Žena sa vtedy obvykle vrtí, alebo tiež cifruje. V *sliačanskom o sebe*, v *guralskom tanci* zo Suhej Hory, v *horehronských šorových*, resp. v tanci Rómov, tvorí samostatné tancovanie bez vzájomného dotyku dominantnú časť tanca.

Improvizácia partnerov sa objavuje aj v rôznych párových držaniach. Možností je viacero: v zatvorenom, polootvorenom alebo otvorenom držaní, s rôznymi poloha-

16 Vo všeobecnosti možno hovoriť o niekoľkých typoch perovania: perovanie váhou, perovanie ľahom a perovanie rovnomerne. V skutočnosti má každý tanec svoju vlastnú pohybovú krivku závislú na pohybovej súhre oboch partnerov za účelom harmonického zjednotenia miery a intenzity perovania členkov a kolien, ktorá je najlepšie badateľná na pohybe hlavy.

mi rúk (vo vzpažení, predpažení, držiac sa za obe ruky, za jednu ruku krížom alebo zrkadlovo, a i.). Využívajú sa rôzne lokálne i regionálne špecifické motívy ako zdvíhanie, „vyhadzovania“ tanečníc, uklakovanie (oba nájdeme napríklad na Myjavsku, v Trenčiansku, na Ponitří, v okolí Komárna, v okolí Bratislavy a inde)¹⁷, zadŕhavé prerušované krútenie páru (Gemery, Abov, Zemplín), kombinované motívické pohyby s pretáčaním tanečnice, pleskami – tzv. *čapašmi* mužov (Zemplín), či rôzne tleskovo-dupavé (Horehronie) a dupavé improvizácie (tance Rusínov). Osobitou obsahovou náplňou, najmä pri tancoch starého štýlu, je tzv. *prekárание* (vábenie, lákanie, klamanie – *šálenie*), ktoré predstavovalo spontánne sa rozvíjajúcu hru partnerov.¹⁸

VI.

Osobitým vyvrcholením tanca býva niekedy spontánne, vyžiadané, alebo aj ohlásené **tanečno-hudobné finále**, *coda*. Deje sa zrýchlením a zopakovaním poslednej tanečnej melódie, dohrávky (tzv. *úvräte*), alebo špeciálnou záverečnou hudobnou figúrou, zvanou napr. *lampáš*, *chvostík*. Obyčajne jej prislúcha aj choreografické, krúživé vyvrcholenie tanca. Osobitú tanečnú formu, hlavne na Zemplíne, má skočno-natriasavo-dupavé finále, tzv. *treščak*, *fogaš* alebo *potriaska*. Pri *krucenej* na Spiši a v Šariši sa v závere tanca (rovnako ako v úvode) využíva dôstojná podvrtka tanečnice. Nezvyčajne galantnú podobu má ukončenie tanca v suchohorskom *guralskom tanci* (záverečné párové krútenie ukončuje muž podvrtkou tanečnice a kľakom na koleno). Po ukončení tanca sa partneri neodprevádzajú na miesto, kde pôvodne stála partnerka pred jeho začiatkom, ale každý odchádza svojou cestou (mládenci/muži k mládencom/mužom, dievky/ženy k dievkam/ženám).

V rámci krúživých tancov sa môžeme stretnúť aj s **používaním predmetov slúžiacich ako doplnok k tancu**. V scénickej praxi ich poznáme pod všeobecne zaužívaným

17 Kým na Myjavsku a v Trenčiansku sa dvíhanie („vyhadzovanie“) tanečníc a podrepové uklakovanie rozvinulo do fyzicky náročnejšej podoby (tance *vihazovaná*, *vihazduvaná*, *na kúbi*, *sellácka*, *uklakovaní* a i.), v ostatných oblastiach sa dvíhanie („odhodenie“) partnerky realizuje ako akási partnerská hra v nadväznosti na opakované prízvukované perovanie (stáby zatlačanie partnerky do zeme), tiež nazývané *uklakovaním*, *učupovaním*. Tento motív sa stal dôležitým choreologickým znakom maďarských čardášov tzv. západného typu. Hravé dvíhanie partnerky je zaznamenané aj na filmovom zázname čardáša zo Štrby (porovnaj Poloczek, 1951). Motív dvíhanie a vyskakovania sa objavuje aj ako súčasť obyčajových fašiangových tancov (*na konope*, *na lan* a i.), motivovaných snahou pozitívne ovplyvniť úrodu.

18 Problematike prekáravej vábivej hry v kontexte historického vývinu párových tancov sa podrobne venoval Pesovár (1973).

pojmom **tanečné rekvizity**. Dúžek (1995b) tanečnou rekvizitou označuje predovšetkým predmety, ktoré majú v určitých tancoch a situáciách dôležitú formotvornú funkciu, tzn. tanec bez nich nemá zmysel (napr. fľaša pri *fľaškovom*, palica pri *palicovom tanci*, šatka pri tanci *šatkovec*), predmety vyjadrujúce stavovský znak jej nositeľa (družbovská palička, družbovská valaška a i.), prípadne predmety, ktorým je prisúdený dôležitý symbolický, resp. magický význam (figuríny, sviečky a i.). Využívali sa rôznymi spôsobmi, napríklad na krútenie, prehadzovanie, preskakovanie, vyhadzovanie, prechytávanie, prípadne ako pomôcka slúžiaca na dokazovanie šikovnosti či výber partnera. V tradičnom prostredí išlo hlavne o predmety bežnej potreby (napr. pracovné náradie).

V párových krútvých tancoch starého štýlu býva najčastejšie využívaným náradím valaška. Tanec s valaškou bol zaznamenaný v oblastiach ovplyvnených valasko-pastierskou kultúrou (napr. Kokava nad Rimavicou, Štrba, Čierny Balog, Očová, Podkriváň, Ždiar, Lendak, Suchá Hora).¹⁹

Využitie viacerých predmetov kvôli ich symbolickej hodnote, ale aj praktickej funkcii nachádzame taktiež pri krútvých tancoch, ktoré sú súčasťou obyčají. Do tejto kategórie spadá napríklad svadobné vykrúcanie nevesty s použitím špecifickej nádobky za účelom výberu peňazí za tanec (napr. *tanierový, do riečice*), alebo fašiangový tanec *s klátom* a mnohé ďalšie.

Tanečné dialekty

Bohatý a značne diferencovaný tanečno-pohybový základ, predovšetkým charakteristická regionálna motivika a štýl starších vrstiev krútvých tancov, býva spravidla východiskom pri vymedzovaní tzv. **krajových tanečných dialektov**. Regionálne príznačná tanečná motivika krútvých tancov sa totiž obyčajne uplatňuje i v ostatných typoch tancov toho-ktorého regiónu či lokality.

Názorný obraz o rozšírení krútvých tancov v geografickom priestore súčasného Slovenska poskytuje *Etnografický atlas Slovenska*. Výsledky výskumu, ktoré prezentuje, poukazujú na to, že sa vyskytovali v rôznych koncentráciách na celom jeho území. V prípade tancov starého štýlu sa ako najvýznamnejšie javia nasledujúce oblasti: Myjavsko, východné Kysuce, Orava, Liptov, Spiš, Šariš, Zemplín (predovšetkým podhorské časti východného Slovenska), Podpoľanie a Horehronie. Táto tanečná vrstva sa v sledovanom čase vyskytovala v menšej miere, resp. nevyskytovala sa vôbec na

¹⁹ V Suchej Hore sa uchoval odzemok tancovaný so ženou, pri ktorom si partneri prehadzujú valašku.

juhozápadnom a južnom Slovensku, v západných Kysuciach a v Turci. Regionálne rozdiely spočívajúce v tempovej charakteristike tancov potvrdili, že tance v mier-
nom tempe sa vyskytovali najmä na Myjavsku, Podpoľaní, Liptove, Spiši a v Šariši. Novouhorský tanečný štýl a jemu prislúchajúce tance – čardáše – sa v rôznej miere rozšírili takmer po celom Slovensku. Výnimku tvorí terchovská, severooravská a go-
ralská regionálna oblasť.

V oblastiach, kde sa vyskytujú oba vývojové štýly, resp. tance s dominantným
motívom krútenia spoločne vedľa seba, dochádza pre ich častú podobnosť v rýchлом
tempe k vzájomnému miešaniu, prelínaniu. Často aj tak, že nový názov *čardáš* postupne
nahradil pôvodný názov krútivého tanca rýchleho, skočného tempa, ktorý bol v určitej
fáze pohybovo-motivicky takmer rovnaký ako miestny krútivý tanec nového štýlu.

Spoľahlivým kritériom rozlíšenia oboch tanečných vrstiev môžu byť rytmicko-dy-
namické odlišnosti hudobného sprievodu. Je omnoho stabilnejším prvkom ako im-
provizovaný tanečný pohyb tanečníkov. Odhliadnuc od toho, predsa len rozoznávame
aj určité, pre *čardáš* príznačné tanečné znaky, ktoré staršia vrstva pred jeho vznikom
s veľkou pravdepodobnosťou nepoznala. Patrí k nim predovšetkým dvojkročka v po-
malej časti a, s hudobným sprievodom súvisiace, ostrejšie zrážané, tzv. verbunkové
prevedenie tanečných motívov. Za prototyp „čistej“, v najväčšej miere unifikovanej
formy *čardáša* považujeme tancovanie dvojkročiek v čelnom postavení, v pomalom,
resp. miernom tempe, spojené v rýchlej časti s párovým krútením v postavení polo-
bočnom, prípadne bočnom.

V súvislosti s krútivými tancami nového štýlu sa v slovenskej choreologickej
literatúre (Důžek, 1996) uvažuje o dvoch rozdielnych hudobno-tanečných oblastiach.
Jednou je **východoslovenská oblasť** (toto územie sa zhruba kryje s teritóriom niek-
dajšieho východoslovenského kraja; ide najmä o centrálny Zemplín bez západných
a južných okrajových častí bývalého kraja), ktorej choreografické a hudobné prejavy sú
značne vyhranené a majú špecifický, regionálny, východoslovenský tanečno-hudob-
ný kultúrny akcent. Druhou je oblasť, do ktorej spadajú ostatné **územia stredného
a západného Slovenska**. Vyznačuje sa výraznejším, nivelizovanejším novouhorským
hudobno-tanečným štýlom. Okrem dominujúceho dvoj-, na juhu tiež trojtempo-
vého *čardáša* tu nachádzame aj regionálne osobité párové tance nového štýlu: *ver-
bunky* mierneho tempa s centrami výskytu v okolí Myjavy, v Honte a v západnom
Novohrade, *lašungy* v okolí Trenčína a *Prievidze* a *palotáše* v okolí Nitry a Nových
Zámkov.

Územie Slovenska je súčasťou širokého geografického priestoru Karpatskej
kotliny. Skĺbením poznatkov slovenskej a maďarskej vedy sa potvrdzuje, že doterajšie
predstavy o slovenských tanečných regiónoch sa navzájom dopĺňajú s poznatkami

o tanečných regiónoch Maďarska. Na jeho území sa podľa maďarskej etnochoreológie vytvorili tri hlavné typologické oblasti (regióny, dialekty), pričom každá z nich zahŕňa niekoľko ďalších podoblastí. Tanečné dialekty západného a východného Slovenska plynule prechádzajú na juhu nášho územia do maďarských tanečných dialektov oblastí povodia Dunaja a Tisy.²⁰ V západnej a východnej časti Slovenska nachádzame viac-menej podobné typy tancov ako v Maďarsku, v obdobných regionálnych a etnických obmenách, a to vo vrstvách starých, najmä však nových tanečných typov krútvých tancov.

Ostatné naše tanečné územie, t. j. stredo- a severoslovenský tanečný dialekt, vykazuje bohatšie regionálne i lokálne špecifiká. V súvislosti s geografickou determináciou sa oveľa dlhšie zachovali jednak archaickejšie prejavy, jednak tanečné prejavy nového štýlu. Niektoré spoločné prvky karpatskej tanečnej kultúry môžeme nájsť v spomenutých slovenských aj v maďarských tanečných dialeктоch. Tance miestami vykazujú určitú príbuznosť aj s tanečným dialektom v Sedmohradsku, ktorý sa v podobe archaickejších vrstiev krútvých tancov dokázal zachovať v dôsledku historickej izolácie oblasti od ostatného územia, zapríčinennej tureckou okupáciou.

Tanečné tempo

Na základe prepojenia etnochoreologického a etnomuzikologického pohľadu na krútvé tance možno za kľúčový spájajúci prvok jeho tanečnej a hudobnej stránky považovať tempo. Podľa tempa ich rozdeľujeme do štyroch hlavných skupín, a to:

- » krútvé tance starého štýlu v miernom tempe,
- » krútvé tance starého štýlu v rýchlom tempe,
- » krútvé tance starého štýlu v dvoch, obvykle sa striedajúcich tempách,
- » krútvé tance nového štýlu v dvoch, prípadne troch tempách.

Kým pri tancoch starého štýlu v miernom tempe prevažuje tzv. *dvojité (osminový) duvaj*, pre mierne tempo tancov nového štýlu je príznačný tzv. *jednoduchý (štvrtový) duvaj*. V prípade rýchleho tempa oboch štýlových vrstiev je charakteristický rytmický sprievod nazývaný *es-tam*.

Krútvé tance starého štýlu predstavujú vývojovo staršiu a značne diferencovanú skupinu tancov s množstvom regionálnych a lokálnych variantov. Regionálne výrazne diferencované typy najstaršej tanečnej vrstvy sa najdlhšie uchovali v kultúrnej a geograficky izolovaných oblastiach, a naopak, v oblastiach prístupnejších novšej

20 Podrobnejšia regionalizácia čardášových typov je predstavná v diplomovej práci Skraková, B. 2004. *Čardáš. Historický vývin*. [Diplomová práca]. Bratislava: Filozofická fakulta, 2004.

tanečnej móde, sa s ňou postupne premiešali, prípadne celkom vymizli. Motivickou štruktúrou sa ľudové tance starého a nového štýlu najviac vzájomne priblížili v rýchlosti tempe, ktoré má v oboch historických štýlových vrstvách rovnaký metroritmický pulz (*es-tam*).²¹

Tendencie premien a zmeny krútivého tanca v prirodzenom prostredí

Obrovské zmeny do tanečného, ale i celého hospodárskeho, spoločenského a kultúrneho života prináša medzivojnové a povojnové obdobie. Nová politická a hospodárska situácia, dobrovoľné a nútené migračné procesy, kolektivizácia, urbanizácia, priemyselňovanie, zmena spoločenskej organizácie práce, každodenných i sviatočných návykov, to všetko nachádza svoj odraz v zmene životného štýlu v mestskom aj vidieckom prostredí. Zmenám prirodzene podliehal aj tradičný tanečný prejav. So zaníkaním tradičných tanečných príležitostí sa vytrácala aj možnosť pravidelného aktívneho užívania ľudového tanca a s ňou aj podmienky k jeho ďalšiemu uchovávaniu.

Príliv nových moderných a módnych kultúrnych vzorov mal za následok postupné vytlačanie tradičných tancov z tanečného repertoáru. Narušil sa prirodzený proces tradovania z generácie na generáciu. Oslabila sa individuálna i kolektívna spôsobilosť tanečnej i speváckej interpretácie. Improvizačná schopnosť jednotlivých nositeľov tanečnej tradície sa nerozvíjala, skôr sa strácala, degradovala. To sa následne odrazilo v zmenách výslednej podoby jednotlivých tancov.

V niektorých lokalitách možno pozorovať, že pôvodné, pohybovo rozvinuté a motivicky bohaté krútivé tance stratili improvizačný charakter a ustrnuli v pevnej hudobno-tanečnej forme. V rámci nej sa už jednotlivé tanečné motívy viac-menej pevne viažu na konkrétne takty konkrétnej piesne (príp. série piesní), ktorú hrá hudba často bez predspevu (spev sa v niektorých prípadoch uplatňuje v skupinovom prevedení, v priebehu samotného tanca). Tanečné páry tancujú synchronizovane, všetci tie isté motívy v rovnakom poradí. Zmena sa často odráža aj v zmene vzájomného postavenia, usporiadania párov v tanečnom priestore. Nie je ojedinelé, že sa pôvodné, voľné rozostavenie párov zmení na postavenie dvojíc rozmiestnených po kruhu. Pôvodný krútivý tanec tak nadobúda charakter strofického tanca s pevnou vnútornou väzbou, resp. pri viacerých motívoch a variantoch tanca – charakter akejsi tanečnej suity. Niekedy sa takáto suita opätovne rozpadáva na samostatné tance založené na dominantnom tanečnom motíve a viazané na jednu jedinú pieseň, od ktorej inci-

21 Viaceré charakteristiky vybraných príkladov krútivých tancov z choreologickej a muzikologickej stránky približujú S. Důžek a B. Garaj vo svojej vedeckej monografii (Důžek – Garaj, 2001).

pitu je obyčajne odvodený aj nový názov tanca.²²

Objavujú sa tiež varianty, v ktorých sa pôvodné párové krútenie mení na valčíkové alebo polkové *vírenie*, čím tanec stráca základný charakteristický atribút. Možnosť aktívne sa podieľať na výstavbe takéhoto „zakonzervovaného“ tanca je minimalizovaná. Interpretačnú a výrazovú bezprostrednosť možno pozorovať nanajvýš v podaní niektorých pohybovo disponovanejších starších interpretov, a to vďaka ich schopnosti tanec prirodzene precítiť, podať a prípadne varírovať.

S krútivým tancom ako súčasťou manifestného repertoáru tanečných zábav sa v súčasnosti stretávame hlavne na svadbách, v rámci ktorých však prevláda hudobný sprievod v podaní nefolklórnych hudobných zoskupení, prípadne hudba reprodukováaná.

K najvýraznejším zmenám, ktoré poznačili a dodnes ovplyvňujú krútivé tance od 2. polovice 20. storočia v ich prirodzenom prostredí, patria:

- » narušenie procesu tradovania;
- » zmena tanečného a hudobného repertoáru pod vplyvom mestských a zahraničných kultúrnych vzorov;
- » zmena pôvodnej štruktúry tanca;
- » ubúdanie spevu a ostatných, lokálne príznačných vokálnych a zvukových prejavov pri tanci;
- » absencia úvodného sólového alebo skupinového tanca mužov:
 - zmena spôsobu prizvania partnerky do tanca (partneri prichádzajú na parket spoločne);
 - krútenie páru doplnené o vodenie partnerky po priestore sa stáva najdominantnejšou podobou tanca;
 - ubúdanie individuálneho tancovania partnerov;
 - výrazný úbytok charakteristického momentu vábenia;
 - strata charakteristického pohybového stvárnenia záverečnej tanečnej dohry, prípadne jej úplný zánik;
- » stieranie lokálnych a regionálnych špecifik:
 - nivelizácia tanca a hudby;
 - zanikanie, resp. strata kvality lokálne a osobnostne príznačnej hudobnej a tanečnej interpretácie tancov;
 - uplatňovanie nadregionálneho piesňového repertoáru;
 - zmeny a nevedomovanie si charakteristického metrorýtmického pulzu tanca;

22 Mnoho takýchto príkladov nájdeme napr. v Púchovskej doline (Skraková, 2003).

- ubúdanie lokálne príznačnej tanečnej motiviky, resp. obohacovanie pohybového slovníka o motívy z iných tanečných oblastí;
- strata rozmanitosti tanečných motívov z hľadiska ich funkčnosti;
- zmena charakteristickej rytmiky tanca (rytmických pohybových vzorcov, ktoré sa prejavovali prostredníctvom dupov, tleskov, tzv. čapašov, zrážaných motívov, kresaných motívov a i.);
- úbytok, zjednodušovanie a zotieranie charakteristických spôsobov vzájomného držania a postavenia partnerov;
- nevyhranenosť perovania – strata lokálne špecifickej vertikálnej línie pohybu;
- » oslabenie celkového estetického vyznenia tanca:
 - strnulosť a neprirodzenosť pohybu rúk pri tanci vrátane párového držania;
 - strata kvality príznačného krúťivého pohybu párov a jeho vyriability (pri krútení prevažuje a stáva sa výrazne exponovaným bočné postavenie tanečníkov a krútenie v smere hodinových ručičiek behovými krokmi);
 - strácanie hudobného cítenia tanečníkov;
- » zmeny v hudobnom sprievode:
 - úbytok tradičných hudobných zoskupení;
 - zmena a „inovácie“ v obsadení sprievodných nástrojov k tancu;
 - používanie neadekvátneho piesňového materiálu vzhľadom na typ tanca;
- » personálne zmeny:
 - úbytok a zostarnutie niekdajších určujúcich nositeľov hudobného a tanečného prejavu (pri ich interpretácii sa prejavujú zmeny zapríčinené fyzickou indispozíciou, vysokým vekom, zníženou kondíciou a výdržou, ubúdajúcou pamäťou a i.);
 - nárast výskytu rodovo identických, najmä ženských párov;
 - absencia improvizačnej spôsobilosti mladších generácií interpretov;
 - neznalosť systému tvorby tanca, absencia motivácie k jeho poznaniu a ovládnutiu;
 - úbytok a strata pokračovateľov – nezáujem zo strany bezprostredne nasledujúcej generácie (prípadne sa objavuje prejav pozitívneho záujmu s odstupom jednej generácie);
- » výrazný vplyv tanečného folklorizmu.

V rámci pretrvávania a tradovania krúťivých tancov v ich prirodzenom vidieckom prostredí možno pozorovať nasledujúce tendencie.

Kontinuita

O kontinuite v uchovávaní tradičných krúživých tancov hovoríme vtedy, ak proces tradovania nenarušil žiadny výrazný činiteľ a improvizácia schopnosť interpretovať lokálne príznačný krúživý tanec v manifestnej podobe je prítomná aspoň u časti tanečne aktívnej generácie. Takýto stav býva v súčasnosti spojený s dlhoročnou aktívnou činnosťou dedinských folklórnych skupín a s aktívnym pôsobením výrazných tanečných osobností v lokalite. Kontinuitu v tomto zmysle pozorujeme napríklad v obciach Parchovany, Zámutov, Dlhé Klčovo na Zemplíne, v Raslaviciach v Šariši, v Margecanoch na Spiši, Bystranoch na Spiši, v Očovej, Detve, v Hrochoti na Podpoľaní, v Čiernom Balogu, v Telgárte, na Šumiáci, v Polomke na Horehroní, v hontianskom Hrušove a v Plachtinciach-Príbelciach, v Turej Lúke a v Brezovej pod Bradlom na Myjavsku, u slovenských Maďarov v Martovciach pri Komárne a v mnohých iných. Priaznivé podmienky na uchovávanie lokálnych tanečných tradícií nepochybne ovplyvňuje aj existencia a pôsobenie miestnej ľudovej hudby. Z hľadiska pretrvávania miestnych tradícií naprieč generáciami zohrávajú dôležitú konzervujúcu úlohu ženy.

Diskontinuita

O diskontinuite uvažujeme v prípade, že proces tradovania tanečnej kultúry bol výrazne narušený a v príslušnom čase neexistujú priaznivé podmienky na odovzdávanie miestnych tradícií nasledujúcim generáciám. Takáto situácia je v súčasnosti príznačná pre väčšinu lokalít na Slovensku, obzvlášť tam, kde dlhšiu dobu nefunguje ani žiadna miestna folklórna skupina.

Revitalizácia

Proces revitalizácie tradičnej tanečnej kultúry nastáva v prípade, ak prirodzená kontinuita jej uchovávaní, odovzdávania a rozvíjania bola narušená a časom vznikla priaznivá situácia na jej úspešné oživenie. Takýto „návrat k tradíciám“ býva iniciovaný vedomým záujmom o poznávanie miestnych tradícií a okrem rekonštrukcie zaniknutých prejavov vyžaduje aj ich pozitívnu akceptáciu a prijatie lokálnym spoločenstvom, resp. jeho časťou.

Proces revitalizácie tanečných tradícií na súčasnom vidieku býva úzko previazaný so založením alebo obnovením činnosti miestnej folklórnej skupiny, prípadne zmenou jej vedenia. Vyžaduje cieľavedomú činnosť lokálne a vlastivedne „zasvätenej“ osobnosti, alebo skupiny ľudí, ktorí disponujú poznatkami o miestnych tanečných

tradičných prejavoch a vedia ich aj úspešne sprostredkovať druhým.

Revitalizácia tanca v miestnych podmienkach sa môže zvyčajne oprieť o výsledky etnografického, etnochoreologického a etnomuzikologického výskumu domácich alebo externých subjektov, o dostupné zápisy konkrétnych tancov, alebo o ich archívnu audiovizuálnu dokumentáciu. Ako konkrétny príklad revitalizácie tradičnej tanečnej kultúry v súčasnej praxi môže poslúžiť aktuálny stav interpretácie miestneho krútivého tanca v podaní členov folklórnej skupiny zo Štrby, Veľkého Zálužia či Gemerskej Polomy.

Inovácia

Mnohé inovácie boli v minulosti iniciované aktivitami miestnych učiteľov. Výsledkom uvedeného procesu je evidentná zmena oproti východiemu stavu. Inovácia sa môže prejavovať v štrukturálnej aj v štýlovo interpretačnej rovine existencie tanca. V súčasnosti prebieha najmä pod vplyvom folklorizmu a médií. Výsledkom procesu inovácie pod vplyvom folklorizmu je napríklad špecifický, výrazný pohyb drieku a rúk v prípade mužského tanečného prejavu na Podpoľaní, alebo tanečné improvizácie sliacanských tancov podľa Vojtecha Littvu.²³ Ako príklad obohatenia tanečnej štruktúry môže poslúžiť aj *starosvetský čardáš* z Terchovej, ku ktorému sa okrem vedenia a krútenia páru postupne pridalo aj pomerne rozvinuté, samostatné (*osebené*) tancovanie oboch partnerov.

Vyššie uvedené princípy a tendencie nesúvisia iba s uchovávaním krútivých tancov v ich manifestnej, teda reálnej tanečnej podobe, ale platia aj pre tance tradičného tanečného repertoáru vôbec.

Odporúčania

K hlavným odporúčaniam pri príprave choreografií prezentujúcich krútivé tance podľa nášho názoru patrí predovšetkým štúdium čo najväčšieho množstva dostupného pramenného materiálu vrátane jeho kritickej analýzy zohľadňujúcej relevantné faktory ovplyvňujúce výslednú podobu tanečnej predlohy. V rámci možností je vhodné zistenia overiť/spochybníť/poprieť aj priamo v teréne. V prípade deklarovaného zámeru rekonštruovať a javiskovo prezentovať konkrétnu lokálnu príp. personálne príznačnú podobu krútivého tanca (napr. sliacanské *o sebe*, *čardáš* z Parchovian, kokavský *drgon*,

23 Tejto problematike sa podrobnejšie venoval S. Důžek a K. Ondrejka.

krucenu podľa V. Gregu a pod.) je vhodné klásť dôraz najmä na:

- » poznanie tanečných tradícií v širších súvislostiach (kultúrno-spoločenská, spoločensko-etická, funkčná stránka tanca a pod.);
- » ovládanie systému tvorby tanca; zachovanie a rešpektovanie špecifickej štruktúry toho-ktorého tanca; poznanie štrukturálnych funkcií tanečných motívov v rámci motivického radu a pod.;
- » ovládanie radenia tanečných motívov v zmysle zachovania ich funkčnosti v tanci;
- » výber adekvátneho hudobného sprievodu, podkladu k tancu (výber piesní, voľba tempa, typu rytmického sprievodu a pod.);
- » rešpektovanie zákonitostí javiska vzhľadom k zámeru choreografie/tanečného výstupu a zvolenej miery štylizácie (trvanie tanečného výstupu, priestorové usporiadanie tanečníkov a pohyb po priestore prispôsobený počtu tancujúcich a veľkosti javiska, vzájomná komunikácia interpretov, komunikácia s muzikantami, komunikácia s divákom, dynamika tanca, využívanie originálneho resp. účelového odevu, obuvi, doplnkov, rekvizít a i.);
- » schopnosť vhodnú interpretačnú stránku tanečného prejavu (rod interpretov, vek interpretov, zohľadnenie ich mentálnej, fyzickej dispozície a improvizáčnej spôsobilosti, poznanie tanca a princípov jeho tvorby, estetika pohybu a pod.).

Výpočet formulovaných odporúčaní nie je zďaleka konečný a ich uvedením nemáme záujem diktovať ani prikazovať autorom meniť svoje zaužívané tvorivé princípy a postupy. Našou ambíciou je v prvom rade upriamiť pozornosť na tanečnú kultúru v širších súvislostiach. Každý poznatok so sebou prináša nové otázky i nové možnosti, ktorých zodpovedanie a prehodnotenie môže nepochybne prispieť k presvedčivejšiemu tvorivému spracovaniu významného tanečného fenoménu, ktorým krútivé tance nesporne sú.

Veríme, že stručné priblíženie historických a geografických aspektov kreovania krútivých tancov v rámci európskej tanečnej kultúry, charakteristika najvýraznejších regionálnych osobitostí základnej štruktúry krútivých tancov z územia Slovenska a definovanie hlavných faktorov a tendencií premien krútivých tancov od 2. polovice 20. storočia v ich prirodzenom prostredí, spolu s odporúčaniami pre ich scénické spracovanie, poslúžia ako vhodné východisko a inšpirácia k podrobnejšiemu etnochoreologickému výskumu krútivých tancov a zároveň ako zdroj informácií a poznatkov pre tanečných pedagógov, choreografov a všetkých, ktorí majú záujem hlbšie spoznať či umelecky a tvorivo prezentovať túto časť našej kultúry.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- DÚŽEK, S. 1990. Tanec. In *Etnografický atlas Slovenska*. Bratislava: Veda, 1990, s. 94 – 97. ISBN 80-224-0075-0.
- DÚŽEK, S. 1995a. Krúživé tance. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: VEDA, 1995, s. 283 – 284. ISBN 80-224-0234-6.
- DÚŽEK, S. 1995b. Rekvizita. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: VEDA, 1995, s. 107. ISBN 80-224-0235-4.
- DÚŽEK, S. 1996. Krúživé tance na Slovensku (so zameraním na východoslovenské regióny). In *Slovenský národopis*, 1996, roč. 44, č. 4, s. 434 – 448.
- DÚŽEK, S. 2008. Pohľady na súčasné prostredie slovenských ľudových tancov. In *Prostredí tance. Hranice identity a jejich prekračovanie*. D. Stavělová, J. Traxler, Z. Vejvoda (eds.). Praha: NIPOS, 2008, s. 35 – 43. ISBN 978-80-7068-227-2.
- DÚŽEK, S. – GARAJ, B. 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2001. 477 s. ISBN 80-968279-3-6.
- Kolektív autorov. 1990. *Etnografický atlas Slovenska*. Bratislava: VEDA, 1990. 124 s. ISBN 80-224-0075-0.
- KRÖSCHLOVÁ, E. 2004. Diskusní příspěvek k pojmům a taneční systematice. In *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. D. Stavělová, J. Traxler, Z. Vejvoda (Ed.). Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004, s. 139 – 155. ISBN 80-85010-63-1.
- MARTIN, G. 1981. Výskum ľudových tancov maďarskej národnosti v slovensko-maďarskom porovnávacom štúdiu. In *Teoretické a praktické problémy národopisného výskumu maďarskej národnosti v Československu*. Bratislava: Národopisný ústav SAV, Kultúrny zväz maď. prac. v ČSSR, 1981, s. 146 – 163.
- MORONGO VÁ, B. 1981. *Vývinové metamorfózy krúživých tancov v Európe a na Slovensku*. [Dizertačná práca]. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2010.
- ONDREJKA, K. 1981. *Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka I*. Banská Bystrica: Krajské osvetové stredisko, 1981.
- PESOVÁR, E. 1973. Die gesichtlichen Probleme der Paartanze im Spiegel der süd-osteuropaischen Tanzuberlieferung. In *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, roč. 15, s. 141 – 163.
- PESOVÁR, E. 2000. *A magyar néptánc története. The history of Hungarian Folk-dancing*. CD-ROM. Budapest: Konkam Stúdió, 2000. ISBN 963-00-4737-3.
- SKRAKOVÁ, B. 2003. *Tanečné tradície Púchovskej doliny*. [Diplomová práca]. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2003.
- SKRAKOVÁ, B. 2004. *Čardáš. Historický vývin*. [Diplomová práca]. Bratislava: Univerzita Komenského, 2004.

Filmové záznamy

Tance z Detvy. Bratislava: ÚHV SAV – Gottwaldov: Filmové laboratória, 1972.
Slovenské ľudové tance. F. Poloczek (rež.). Bratislava: ÚHV, 1951.

VÝBER ODPORÚČANEJ LITERATÚRY²⁴

Sumarizujúce teoretické práce a tanečná typológia

- DÚŽEK, S. 1996. Krúživé tance na Slovensku (so zameraním na východoslovenské regióny). In *Slovenský národopis*, 1996, roč. 44, č. 4, s. 434 – 448.
- DÚŽEK, S. 1982. Slovenské ľudové tance. In *Studia academica Slovaca*, roč. 11, Bratislava, 1982, s. 85 – 100.
- DÚŽEK, S. 1985. Slovenské ľudové tance. In *Slovakistické štúdie*. Martin: Matica slovenská, 1985, s. 159 – 164.
- DÚŽEK, S. 2000. Ľudový tanec. In *Slovensko – Európske kontexty ľudovej kultúry*. Bratislava: Veda, 2000.
- DÚŽEK, S. – GARAJ, B. 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: ÚHV SAV, 2001.
- JELÍNKOVÁ, Z. 1956. Točivé tance. Gottwaldov: Krajské nakladateľství, 1956.
- KARSAYOVÁ-DÓKUSOVÁ, M. 1987. *Problematika vývoja tanečných foriem maďarských tancov na Slovensku*. [Diplomová práca]. Bratislava: VŠMU, 1987.
- MARTIN, Gy. 1968. Performing Styles in the Dances of the Carpathian Basin. In *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 20, 1968.
- MARTIN, Gy. 1985. Peasant Dance Traditions and national Dance Types in East Central Europe in the 16th – 19th Centuries. In *Ethnologia Europea*, 1985, Vol. 15.
- PESOVÁR, E. 1973. Die gesichtlichen Probleme der Paartanze im Spiegel der sudosteuropaischen Tanzuberlieferung. In *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, roč. 15, s. 141 – 163.
- SKRAKOVÁ, B. 2006. *Čardáš. Historický vývin*. [Diplomová práca]. Bratislava: FiF UK, 2004.
- SKRAKOVÁ, B. 2006. Čardáš - ľudový tanec historickom kontexte. In *Slovenský národopis*, 2006, roč. 54, č. 13, s. 47 – 83.
- ZÍBRT, Č. 1960. *Jak se kdy v Čechách tancovalo – Dějiny tance*. 2. vydanie. Praha: SNKLHU, 1960.

²⁴ Zoznam obsahuje skrátené bibliografické odkazy úzkeho výberu reprezentatívnych diel. Viaceré ďalšie možno nájsť v zoznamoch použitej literatúry jednotlivých príspevkov zborníka.

Práce zaoberajúce sa regionálnymi a lokálnymi tanečnými tradíciami

- BLAHOVÁ-SYNKOVÁ, H. 1965. *Tanečné oblasti západného Slovenska*. Bratislava: Krajské osvetové stredisko, 1965.
- BURLASOVÁ et al. 1988. *Horehronie. Folklorne prejavy v živote ľudu*. Bratislava: Veda, 1988.
- DÚŽEK, S. 1978. Terchovský tanečný dialekt. In *Rytmus*, 1978, roč. 29, č. 5, s. 16 – 19.
- DÚŽEK, S. 1978. Tanečná tradícia. In *Vajnory*. J. Podolák (Zost.). Bratislava: Obzor, 1978, s. 297 – 317.
- DÚŽEK, S. 1979. Ludový tanečný repertoár Podpoľania. In *Podpoľanie: tradície a súčasnosť*. Bratislava: Obzor, 1979, s. 94 – 106.
- DÚŽEK, S. 1997. K problematike regionálneho členenia slovenského ľudového tanca. In *Slovenská hudba*, 1997, roč. 23, s. 120 – 129.
- DÚŽEK, S. 2006. Ethnochoreologický komentár k dokumentácii ľudových tancov Šariša. In *Ludové tance slovenských regiónov. Ludové tance Šariša*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2006, s. 9 – 26.
- DÚŽEK, S. 2006. Národopisné a choreografické komentáre k dokumentácii ľudových tancov Spiša. In *Ludové tance slovenských regiónov. Ludové tance Spiša*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2006.
- KLUČÁROVÁ, D. 2010. *Tradičná tanečná kultúra Zemĺina. Stav, prostredie a premeny ľudového tanca v regióne Zemplín*. [Dizertačná práca]. Bratislava: ÚHV SAV, 2010.
- KOVALČÍKOVÁ, J. – POLOCZEK, F. *Slovenské ľudové tance*. Zv. I. Bratislava: SAV, Bratislava, 1955.
- KYSEL, V. 1976. Dolné Požitavie - tanečná kultúra. In *Rytmus*, 1976, roč. 27, č. 5, s. 16 – 18.
- LEHOCKÝ, J. 1998. Tanec a hudba ako súčasť spoločenského a rodinného života. In *Brezová pod Bradlom*. J. Michálek (Zost.). Bratislava: Stimul, 1998, s. 291 – 324.
- LEHOCKÝ, J. 1999. *Ludové tance a tanečné tradície z okolia Topolčian*. Bratislava: Prebudená pieseň, 1999.
- LEHOCKÝ, J. 2002. *Ludové tance a tanečné tradície Myjavskej pahorkatiny*. Bratislava: NOC, 2002.
- NEMCOVÁ, M. 1976. Na Zemplíne. In *Rytmus*, 1976, roč. 27, č. 8, s. 16 – 19.
- ONDREJKA, K. 1981. *Zo zápisníka stredoslovenského tanečníka 1*. Banská Bystrica: Krajské osvetové stredisko, 1981.
- ONDREJKA, K. 1982. Stručne o umení Liptova, obzvlášť tanečnom. In *Rytmus*, 1982, roč. 33, č. 4, s. 16 – 18.
- SKRAKOVÁ, B. 2003. *Tanečné tradície Púchovskej doliny*. [Diplomová práca]. Bratislava: VŠMU, 2003.

- ZÁLEŠÁK, C. 1964. *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava: Osveta, 1964.
- ZÁLEŠÁK, C. 1976. *Prehľad slovenských ľudových tancov*. Bratislava: Osvetový ústav, 1976.
- ZÁLEŠÁK, C. Tance na Kysuciach. In *Rytmus*, 1976, roč. 27, č. 11, s. 16 – 19.
- ZÁLEŠÁK, C. 1953. *Pohronské tance*. Martin: Osveta, 1953.

Zápis tanca

- ONDREJKA, K. 1975. *Zápis tanečného pohybu*. Bratislava: Osvetový ústav, 1975.
- STAVĚLOVÁ, D. – TRAXLER, J. – VEJVODA, Z. (eds.). 2004. *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. Praha: EÚ AV ČR, 2004, s. 149 – 155.
- ZÁLEŠÁK, C. 1956. *Opisovanie ľudových tancov*. Martin: Osveta, 1956.

Folklórne hnutie a folklorizmus

- LEŠČÁK, M. – ŠVEHLÁK, S. (Ed.). 1976. *Folklór a scéna*. Bratislava: Osvetový ústav, 1976.
- LEŠČÁK, M. – ŠVEHLÁK, S. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982.
- ZÁLEŠÁK, C. 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982.
- ZÁLEŠÁK, C. 1990. *Folklór na scéne*. Bratislava: Osvetový ústav, 1990.