

# OD FALEŠNOSTI K PŮVODNOSTI

*Jiří Moravčík*

Éra world music ukázala, že manipulace s lidovou hudbou není a nebylo výsadou výhradně totalitních režimů. Zkrátka, že přenesení lidové vesnické kultury do městského prostředí (resp. zprostředkování „vhodně upravených“ představ o lidové kultuře venkova městskému člověku) neproběhlo zrovna košer. V takovém případě dostává téma náměšťského kolokvia další význam – návrat od falešnosti k původnosti.

Osobní frustraci z té nejhorší manipulace, komunistického „folkloru“, či přesněji řečeno folklorismu, uvedu na dvou namátkou vybraných situacích, které mne v mládí na dlouho dobu odcizily od všeho, co souviselo s lidovou kulturou a jejími rituály.

Jsou šedesátá léta 20. století, ve svém rodném východočeském městečku stojím v hloučku spolužáků u ohně míru – tradičního zvyku našich předků, jak nám řekla soudružka učitelka, zatímco doma se tomu odjakživa říkalo pálení čarodějnic a od babičky jsem věděl, že ty ohně už pálili pohané. Namísto duchovního rozpoložení z praskotu posvátného ohně dýchám zplodiny z hromady hořících odpadků svážených přes rok technickými službami za město, takže nechyběly ani pneumatiky, a poslouchám projev předsedy národního výboru o nerozborném přátelství se sovětskými soudruhy stvrzené smrdícím ohněm revoluce. Na závěr zazní zpěv *Internacionály* v podání školního sboru.

Jinou nenáviděnou událost představovaly povinné školní návštěvy vystoupení folklorních souborů, při nichž na podiu tančili jakýsi směšný odzemek s hráběmi lidé v montérkách, kteří na první pohled s tímto náčiním neměli nikdy nic do činění a i malému školákovi došlo, že ta strojená choreografie nesouvisí s vesnicí, kam odmalička jezdil za prarodiči. Nepamatoval jsem si rovněž, že by stejně jako ve filmech sousedé jezdili na traktorech v krojích a svázeli sena v naleštěných holínkách. Zpívaly se tu také písně o budování socialismu a o práci

na sto osmdesát procent, které ani v nejmenším nepřipomínaly ty, co jsem slýchal od prababičky na malé středoslovenské vesničce, když seděla za dřevěným stavem. Její zvláštní, smutné a pro malé dítě až strašidelné písničky, zpívané skřehotavým neumělým hlasem, mě fascinovaly, i když jsem netušil proč, zato folklor z televize a rádia mě odpuzoval. Jakkoliv malý a nezkušený, vycítil jsem v nich faleš, vnímal je jako stafáž komunistické přítomnosti, o které jsem od rodičů věděl, že je právě na falešnosti a lžích postavená. Není divu, že až na světlé výjimky jsem později před domácí lidovou hudbu upřednostnil irskou, anglickou nebo bretaňskou, i když ve folkrockovém balení.

Po roce 1989, když vyšlo album Martina Hrbáce a svou činnost s vydavatelstvím Gnosis rozjel Jiří Plocek a brněnští Indies Records, jsem často přemýšlel, proč jsem se nepokusil moravskou hudbu zkontaktovat přes neoficiální kanály, víc se nesnažil. Především s vědomím, že takhle odpudivě se přece na Moravě nemohlo hrát vždycky. Nicméně ta míra znechucení z komunistického „folkloru“ a nechápavost, proč na to ti muzikanti vůbec přistoupili, mě odradila. Jiné vysvětlení pro to nemám.

S érou world music, po letech psaní o ní a zkoumání nejrůznějších materiálů, jsem ale přišel na to, že manipulace s lidovou hudbou není a nebyla výsadou výhradně totalitních režimů vycházejících jak z podstaty jejich představ o kultuře, tak ze strachu ze svobodomyšlnosti té hudby a její spjatosti s přírodními zákony, nad které se diktátoři snažili povýšit své zvrácené ideologie. Napadlo mne, že neméně nebezpečné jsou i závěry některých významných a vlivných badatelů a sběratelů, kteří od 18. století lidovou hudbu shromažďovali, zaznamenávali, vydávali ve sbírkách a zpěvníkách s osobními komentáři a takto uváděli do povědomí veřejnosti. Na jejich práci v Evropě všichni dávali. Psaly se podle nich dějiny, rozšifrovala minulost, plánovala budoucnost. Nikdo s nimi nepolemizoval; obtěžkali je tituly a slávou, přijímali je vládci, dostali se navždy do čítanek. Vděk za jejich píli a odvahu vydat se do terénu, procházet zapadlými dírami a lézt po horách neznal mezi. Pravda vyšla najevo docela nedávno – po jejich stopách šli ve 20. století

badatelé bez potřeby cokoliv manipulovat, přikrášlovat, politizovat, nechávat se unášet nacionalistickými vášněmi a podlézat veřejnému mínění a jejich závěry v některých případech argumentačně rozmetali. Pochopil jsem, že část folklorismu, tedy „přenášení některých částí lidové kultury z původního prostředí do jiného kontextu“, v minulosti často nepředstavovala nic jiného, než naplnění hesla „zachraňme lidovou hudbu z rukou hrubečů a zanesme ji do sbírek lidí vynikajícího vkusu“.

Když se například už od italského renesančního historika Francesca Giucciardinioho dočtete, že „hovořit o lidu znamená hovořit o šílené zvěři“ (srov. Burke 2005: 51), dojde vám, proč pozdější evropští vzdělanci a měšťtí intelektuálové měli potřebu vnucovat lidové hudbě subjektivní podobu. Protože se snažili lidovým písničkám a příběhům dodat na akademické důstojnosti, vynechávali z nich záměrně drsné pasáže o sexualitě, krvesmilstvu a vraždách, přičicích se jejich puritánské výchově. Potlačovali starobylou modalitu a harmonické vzory, z intelektuálské povýšenosti vyšperkovávali prosté melodie variacemi podle své chuti a průmyslem bobtnající města zahrnuli „populárními záležitostmi“, jejichž „sprosté divoštství“ zelegantněli, vyselektovali a upravili pro potřeby nové společnosti, a „umožnili jim tak vstup do měšťanských přijímacích pokojů“. Tak to aspoň píše ve své knize *The Imagined Village* s podtitulem *Culture, Ideology and The English Folk Revival* anglická etnomuzikoložka, hudebnice a spisovatelka Georgina Boyesová (Boyes 2010). Ta si v ní podala hlavně věhlasného a donedávna nezpochybnitelného otce anglického folkové obrody Cecila Sharpa. Názory a odhalení badatelky se pak staly jedním ze základních stavebních kamenů vzniku hudební skupiny Imagined Village, ve které má důležité slovo také anglická folková zpěvačka a houslistka Eliza Carthyová a její otec Martin Carthy.

Že si sběratelé s lidovou hudbou dělali v podstatě, co chtěli, i když samozřejmě ne všichni, ale shodou okolností ti nejcitovanější, není pro mne zas tak překvapivé, vždyť to souviselo s dobou. Když jsem ale psal článek o americkém černošském triu Carolina Chocolate Drops, oživujícímu povědomost o houslových šramlech z podhůří Apalačských hor vedených

černými hráči, nemohl jsem ani uvěřit, že Američané ještě před pár lety – a mnozí dodnes – neznali historii banja. Odmítali vzít v potaz, že symbol bělošské country a bluegrassu kdysi vyrobili a vymysleli černoši, potomci afrických otroků. Lidé totiž podlehli syndromu „Co je psané, to je dané“.

Pamatujete, co nás učili ve škole o staroměstském orloji? Ten kýčovitý příběh slepého mistra Hanuše, který se bůhví proč hodil do krámu Aloisi Jiráskovi? Co na tom, že odborníci a historici o pravém autorovi Mikuláši z Kadaně věděli, když široká veřejnost, obyčejní lidé a děti na dlouhá léta podlehli – mnozí navždy – páně Jiráskově spisovatelské mystifikaci... To je typický příklad manipulace s historií a causa banjo se od něho v ničem neliší. Po černošské profesorce Harvardovy university Eileen Southernové (kniha *The Music of Black Americans*, 1983) Ameriku z omylu vyvedla v roce 1995 také britská entomuzikoložka Cecelia Conwayová, která od sedmdesátých let trpělivě sbírala nahrávky posledních žijících muzikantů z podhůří Apalačských hor a v knize *African Banjo Echoes in Appalachia* (1995) následně vydala resumé, tolik se lišící od obecně přijímaných závěrů Alana a Johna Lomaxe. Američtí černoši podle Conwayové prokazatelně nezahořeli láskou k banju s minstrely a veterány občanské války, jak pánové ve svých pracích uvedli, ale naopak, vymysleli si ho, hráli na něho dávno předtím, a teprve od nich se bílí osadníci naučili ho používat.

„Pro mnoho Američanů se stala kniha prvním seznámením se skutečností, že banjo je africký nástroj,“ řekl v rozhovoru pro magazín fRoots Dom Flemons z tria Carolina Chocolate Drops (Burrows 2008).

„Otroci z časů Thomase Jeffersona hrávali na banjo a bílí kluci si říkali: Hmmm, to zní dobře. Tady začalo vzájemné opylování. Nebo také spíš velká zlodějina,“ řekl černošský bluesman a banjista Otis Taylor, který s dalšími černošskými hráči natočil album *Recapturing the Banjo*.

Na celém případě je překvapující i jiná skutečnost – k neznalosti původu nástroje se totiž postupně přiznala slušná řádka slavných hudebníků a renomovaných publicistů. Upřímně doznali, že si ho odjakživa spojovali výhradně s bílými horaly, old time music a bluegrassem. Je

to až k neuvěření, ale až donedávna k nim patřil také Mistr banjo Béla Fleck: „Podle mě vtiskl bělošskou identitu banju Earl Scruggs. Vytáhl ho ze zapomnění, nesmírně zpopularizoval a proměnil ve virtuózní nástroj, ale zároveň tím silou exploze z povědomí lidí vymazal jeho původ,“ vysvětloval Fleck v rozhovoru pro internetový magazín The Rumpus (Hutchins 2009) a následně se vydal na cesty po západní Africe, odkud pocházejí přímí předchůdci banja, loutny ngoni nebo xalam. Pobyl tu čtyři měsíce, zahrál si s těmi nejlepšími muzikanty a výsledek můžeme slyšet na albu *Tales From The Acoustic Planet, Vol. 3: Africa Sessions*, za které dostal cenu Grammy. Vše je navíc zachyceno v dokumentárním filmu *Throw Down Your Heart*. „Myšlenka vycestovat mě napadla, když jsem poprvé dozvěděl, že banjo pochází z Afriky. Překvapilo mě také, že o tom většina lidí neví, a považoval jsem za důležité, aby se to dozvěděli,“ řekl Béla Fleck pro Los Angeles Times (Daunt 2009) a víceméně v každém dalším rozhovoru pro nejrůznější média a magazíny, v nichž trpělivě vysvětloval myšlenku svého afrického projektu.



*Béla Fleck na fotografii Ireny Přibylvé. Oklahoma 1994.*

Bylo to třeba. Především běžný americký posluchač o původu banja až donedávna netušil, nebo o něm měl zkreslené, neúplné, zavádějící informace. Celý svůj život jej totiž někdo učil, že banjo a country patří výhradně bělochům. Jestli záměrně, to dnes konkrétně Američané postupně zjišťují.

I tento případ svědčí o tom, kolik mýtů ještě dnes existuje v knihách, podle kterých se stále vyučuje na školách. Mám za to, že se od nich odvíjí mnohý z předsudků provázejících moderní úpravy lidové hudby, potažmo názory na world music. Ono se totiž často ukazuje, že nejedna na první poslech krkolonná hudební fúze vlastně vychází z toho, co nám sběratelé a etnomuzikologové zatajili, případně ve své intelektuální pýše znehodnotili.

## **Prameny a literatura:**

- ANDERSON, Ian 2009: American Roots. *fRoots*, č. 307/308, s. 28–35.
- BOYES, Georgina 2010 (1993): *The Imagined Village. Culture, Ideology and The English Folk Revival*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- BURKE, Peter 2005: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo
- BURROWS, Judith 2008: Old Time Roots Revival. *fRoots*, č. 299, s. 24–31.
- CARTWRIGHT, Garth 2008: Those Banjo Boys. *fRoots*, č. 298, s. 43–45.
- CONWAY, Cecelia 1995: *African Banjo Echoes in Appalachia: Study Folk Traditions*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- DAUNT, Tina 2009: „Bela Fleck’s ‚Throw Down Your Heart‘.“ *Los Angeles Times* [online] [cit. 12. 7. 2010]. Dostupné z: <<http://articles.latimes.com/2009/mar/04/entertainment/et-cause4>>.
- HUTCHINS, Scott 2009: „Whence the Banjo? The Rumpus Interview with Béla Fleck and Sascha Paladino.“ *The Rumpus* [online] [cit. 10. 7. 2010]. Dostupné z: <<http://therumpus.net/2009/03/whence-the-banjo-the-rumpus-interview-with-bela-fleck-and-sascha-paladino/>>.
- PESTCOE, Shlomo 2010: „Banjo Roots: Banjo Beginnings.“ *MySpace* [online] [cit. 10. 7. 2010]. Dostupné z: <<http://www.myspace.com/banjoroots>>.
- SOUTHERN, Eileen 1983: *The Music of Black Americans*. New York: W. W. Norton.

## **Tracing the Roots, or Falsehood vs. Authenticity**

In the paper the author examines an approach to collecting and preserving folk and ethnic music in different parts of the western world under various regimes. He finds contrasting views on the roots and the public image of music in each of the examples, which is why he speaks about falsehood and authenticity. Based on his own experience, the author questions the role of folk rituals and Moravian folk music ensembles in the former Czechoslovakia. Next, he comments on the role of collectors of folk music in England, using an example of Cecil Sharp and the revisionist approach of Georgina Boyes. In the final part of the paper, he comments on the role of the banjo within the white American culture, its re-discovery by the African American population, and the recent journey of white banjo player Béla Fleck in search of the instrument's African roots.