

KDYŽ DVA DĚLAJÍ TOTÉŽ... BRATŘI SEEGEROVÉ

Jan Sobotka

Jedním z důvodů, proč po čase připomenout bratry Seegerovy, je skutečnost, že jednoho z nich známe – nebo se domníváme znát – snad až přespříliš, zatímco druhého pouze jako jméno z historie folkového revivalu, a dost možná ani to ne. Zatímco starší Pete je dnes samozřejmou legendou, mladší Mike (zemřel v roce 2009), byl často vnímán jako „pouhý“ bratr této legendy, což může vyvolávat buď dojem jakéhosi neúspěchu, nebo naopak pozornost, neskrývá-li se ve stínu kultovní postavy něco ještě onačejšího.

Je třeba připomenout, že jde o nevlastní bratry, což v tomto případě znamená především čtrnáctiletý časový odstup – mezi jejich hudebními počátky se mimo jiné odehrála druhá světová válka, a oba tedy začínali za zcela jiných poměrů na politické i hudební scéně. Pete se narodil houslistce Constanci de Clyver Edson Seegerové 1919, Mike skladatelce Ruth Crawford Seegerové o čtrnáct let později, roku 1933 – oba v New Yorku (srov. Baggelaar – Minton 1977). Otec obou bratrů, Charles Seeger (1886–1979), potomek německé aristokracie a přistěhovalců z lodi Mayflower, byl významným muzikologem, hudebním pedagogem a avantgardním skladatelem.

Sourozenci Seegerovi si odnesli shodné vzpomínky na mládí strávené aktivním domácím provozováním zpěvu a hudby. Když se rodiče začali ve 30. letech zabývat lidovou hudbou, starší bratr se dostal i do terénu, kde se setkává s hudebním folklorem v původním prostředí, zatímco mladší sourozenci sloužili matce jako „zkumavky“ při přípravě zpěvníků lidových písní určených dětem (Cantwell 1996: 40).

Nelze si ovšem prostředí Seegerovy rodiny představit jako nějaký vzor alternativní výchovy: Pete byl v raném věku odeslán do internátní školy a doma vládla strohá atmosféra kalvínské sebekázně. V rodině nebyl gramofon ani rádio, neboť podle rodičů si každý měl hudbu udělat sám vlastními silami, ale protože se zde mimo jiné transkribovaly terénní nahrávky Johna a Alana Lomaxových z archivu Kongresové knihovny, posluchačských zážitků rozhodně nebyl nedostatek.

Na prahu dospělosti – s odpovídajícím časovým intervalem – oba bratři shodně podlehli kouzlu horalského banja. Dílem v souladu, dílem

v rozporu s výchovou, jíž prošli: Syrové nahrávky z Apalačského pohoří či mississippské Dely byly v rodině běžným pracovním materiálem, ale samotné provozování této hudby mělo již probíhat ve zcela jiné, společenské vrstvě rodiny adekvátní rovině, a právě v tom hoši zklamali na celé čáře.

Po začátcích s ukulele (Pete), autoharpou (Mike) i dalšími nástroji, začíná Pete hrát na pětistrunné banjo v roce 1936, Mike v roce 1952. Výchozí vzory měli vpodstatě stejné, tedy okruh drsnosrstých banjistů, jako byli Dock Boggs, Buell Kazee, Pete Steele, Lily May Ledford, Bascom Lamar Lunsford, Wade Ward či Uncle Dave Macon. Oba bratři kromě banja velmi rychle zvládli další nástroje, samozřejmě kytaru, mandolinu, Mike i housle a řadu dalších. Mike měl k dispozici učebnici hry na pětistrunné banjo, kterou Pete vydal v roce 1948, ale nebyla mu prý mnoho platná, nicméně nějaké základy v létě 1952 od nevlastního bratra odkoukal. Pokud jde o instrumentální výkony, naplnil Mike heslo *DOHNAT A PŘEDEHNAT* velmi rychle.

„Jsem produktem své rodiny a svého dětství“, konstatoval po letech Pete, a totéž lze říci o jeho bratrovi. *„Člověk by mýsl, že si sám utváří svůj život. V devatenácti ... jsem se vydal dělat to, o čem jsem se domníval, že je třeba vykonat. K mému překvapení po pětatřiceti letech zjišťuji, že prakticky jen pokračuji v tom, k čemu mě vyškolila rodina.“* (Cantwell 1996: 264–265) Co bylo třeba v roce 1938 vykonat, jaká byla výchozí vize?

Především překonat koncertní interpretaci lidových písní zpěváky typu básníka Carla Sandburga, pěvce Richarda Dyer Benneta či sběratele a skladatele Johna Jacoba Nílese a dále pokračovat v jejich snaze vrátit lidové písně zpět do oběhu. Vrátit tak blíže nedefinovanému lidu jeho písně, znovu jej naučit hrát, zpívat a skládat písničky, či alespoň včerejší písně opatřit dnešním textem, a takto společným zpěvem a muzicírováním přispívat k porozumění mezi lidmi, pokud možno v globálním rozsahu. O těchto představách, vycházejících z protestantismu a praktikovaných v kooperaci s kulturní politikou Komunistické strany USA, se dozvíme prakticky vše v objemném výboru Seegerových článků nazvaném *The Incompleat Folksinger* (Seeger 1972).

Čtenáře kapitol „Staré písně a noví lidé“, „Lidové písně atomového věku“ či „Domácká výroba hudby“ snad poněkud zarazí, že právě Pete Seeger, který měl od mládí tolik příležitosti poznat lidovou hudbu

takřikajíc z první ruky, k ní občas přistupuje nepříjemně utilitárně, jako k ideologickému střelivu. Je zjevné, že jeho umělecké či muzikologické ambice byly nulové a jeho velkorysá vize bez rozpaků zastřešila celou oblast od vysloveně politické písně přes folk revival až po všehočut' dnes označovanou matoucím přízviskem „hudba světa“.

Každopádně v roce 1954 mohl Pete konstatovat, že několik milionů Američanů „všech tvarů a velikostí“ má doma kytaru nebo banjo a že drtivá většina z nich jsou mladí lidé (Seeger 1972: 153); s čistým svědomím si značnou část tohoto vývoje mohl připsat k dobru. Nebyl to zrovna „lid“ folkloristů ani proletariát salonních bolševiků, ale převážně studenti (často ve fázi krachujícího studia). Tento vývoj překročil hranice USA nejprve do Velké Británie (Boyes 2010: 213–233), později i do dalších zemí. Staré písně se na obou stranách severního Atlantiku opravdu podařilo dostat do oběhu, stejně jako mnohé hudební nástroje jinak již odsouzené do oblasti zájmu kryptoetnoorganologie.

Písničkářství 60. let ale zásadně překročilo výchozí formát prvoplánových agitek a revival tradiční hudby byl už z principu nepatříčně konzervativní záležitostí. Pete Seeger se sice mohl utěšovat, že „jestliže se říká, že pero je více než meč, pak možná kytara bude víc než atomová bomba“ (Seeger 1972: 153), ale skutečnost byla taková, že jeho vize znovuoživení lidové hudby došly nečekaného naplnění ve svého druhu kulturní revoluci, ovšem širších ideových cílů. Seegerova „indiánského“ komunismu,¹ nemohly dosáhnout už pro svoji extrémní mlhavost.

S poctivostí, kterou mu v žádném případě nelze upřít, Pete své vize průběžně revidoval. Po letitých zkušenostech pochyboval o kdysi tak lákavě samozřejmém boření hudebních hranic, které – jak zjistil – zbavuje hudební styly jejich osobitosti, bezmála litoval svých misí propagujících po světě americkou lidovou muziku a byl vřdycky zděšen, když narazil v Tokiu na místního fiddlera hrajícího tradiční styl z Tennessee, na zpěváky spirituálů v Praze nebo na chlapce, který drtí v izraelském kibucu bluegrassové banjo (Seeger 1972: 548).

Mike Seeger vstoupil na scénu po boku své sestry Peggy na počátku 50. let. Je jistým paradoxem, že i on – navzdory rodinné průpravě – nebyl imunní vůči omamnému kouzlu archivních nahrávek, které pod

1. „Jsem asi takový komunista, jakým byl průměrný americký Indián.“ (Seeger 1972: 479).

názvem *Anthology of American Folk Music* (1952) sestavil Harry Smith.² Stejně jako mnozí z jeho vrstevníků se postupně snažil zvládnout celou šíři nejružnějších historických i regionálních stylů. Brzy nalezl stejně kvalitní spoluhráče, Toma Paleyho (později nahrazeného Tracy Schwarzem) a Johna Cohena, s nimiž dal v roce 1958 dohromady trio New Lost City Ramblers.³ Kapela byla dobře utajenou supergroup – všichni ovládali všechny potřebné nástroje. Image obleků s vestami prozrazovala značné porozumění věci: Tam, kde se jiní folkaři oblékali do modráků s laclem, aby byli *blíže lidu*, oni přicházeli tak, jak by se na podobnou společenskou událost oblékl každý lidový muzikant – tedy v *nedělním* (Zwonitzer – Hirschberg 2004: 100–101).

Se čtvrtým přichází stín davu, říká Chesterton. Tomu se však trio úspěšně vyhnulo – bylo tak důsledně rovnovážné, že i sleeve note k albům psali všichni tři, a to každý sám za sebe. Jejich texty jsou kromě precizních informací o původu písní i velmi zajímavými manifesty revivalu, neboť často řeší i vysloveně teoretické, velmi jemně cítěné a poctivě promyšlené otázky. V podstatě šlo o to plně poznat tradiční hudbu, a pokud možno ji dále zpřístupnit co nejširšímu okruhu potenciálních zájemců.

Vidíme, jak zaostřený pohled to byl ve srovnání s generací Mikeova bratra: Namísto záběru, který se u Petea defacto blížil dnešní world music, striktní zúžení na americký Jih, přesněji řečeno na zdejší – spíše bělošskou – old time music, namísto banální aktualizace textů pečlivé studium tradičních instrumentálních technik, namísto utopických ideologií všestranně praktikovaná etnomuzikologie, namísto globálních ambicí realisticky provozovaný revival.

Rozdíly mezi vizemi obou bratrů jsou evidentní. Mike měl sice poměrně vyprofilovaný světónázor a Pete všestrannou znalost lidové hudby, ale jejich akcenty na politické angažmá a muzikologické aktivity byly zcela protichůdné. Peteova orientace na světlé zítřky proti Mikeově snaze učit se z minulosti tvořily jasný protiklad. Rozdílné byly i jejich

2. K významu *Anthology of American Folk Music* srov.: Marcus, Greil 1997: *Invisible Republic*. London: Picador; Cantewell 1996: 190–238; Weissman, Dick 2006: *Which Side Are You On?* New York: Continuum, s. 87–88.
3. The New Lost City Ramblers věnoval Rya Allen monografii *Gone to the Country* (Urbana: University of Illinois Press, 2010).

základní představy o lidu, u jednoho spojené s idealizovaným světovým proletariátem, u druhého s hrstkou horalských muzikantů.

Dokonalou ilustraci v podstatě generačního rozporu mezi oběma bratry bylo účinkování tria ve folkovém televizním pořadu *Hootenannies*, který byl doménou učesaných komerčních skupin. Poté, co televize vyškrtla Petea Seegera pro jeho pletky s Komunistickou stranou USA (CPUSA), celá řada nejvýznamnějších osobností včetně Boba Dylana, Joan Baezové a tria Peter, Paul & Mary odmítla v pořadu vystupovat. Ramblers a zejména Mike, který věc samozřejmě konzultoval s Petem (ten ovšem nechal rozhodnutí zcela na Mikeovi), se ocitli v těžkém dilematu, jež nakonec po dlouhém rokování skončilo účastí New Lost City Ramblers ve vysílání.

Rozhodnutí vycházelo právě z rozdílů mezi cíli. Vizí Ramblers bylo prosadit muziku, která do té doby byla nikoliv na politické, ale na hudební černé listině. Šlo o konfrontaci s komerčními folkovými zpěváky, s jejich „urputnou touhou se předvést, a jejich naprostým nezájmem o lidovou hudbu nebo lidové hudebníky. Z našeho hlediska to byli naši nepřátelé.“ (Allen 2010: 130) Byla to skvělá příležitost postrašit televizní „folkové“ obecnost dávkou neředěné tradice. Mike ovšem s odstupem let konstatoval, že tato jejich jedna vlašťovka nakonec žádné velké jaro nenadělala.

Jestliže široké vize Petea byly dílem překonány, dílem se rozplynuly ve vlastní neurčitosti, Mike svým způsobem doplatil naopak na vyhraněnost a plně dosažení těch svých. Vedle provozu tria dokázal ještě produkovat zásadní tituly pro Folkways Records,⁴ nahrávat lidové hudebníky a psát učebnice pro další zájemce o old-time music, ale za nejdůležitější považoval přivádět původní lidové zpěváky a instrumentalisty na folkovou scénu – jako hosty koncertů New Lost City Ramblers, do folkových klubů a na folkové festivaly. A právě tyto aktivity jej dovedly na kritickou hranici. V jistém momentu začali pořadatelé a do určité míry i diváci – v souladu s tím, k čemu je New Lost City Ramblers léta vychovávali – dávat přednost tradičním muzikantům, a trio se tak se

4. Např. *Elizabeth Cotten: Negro Folk Songs And Tunes* (Folkways 1958), *Mountain Music Bluegrass Style* (Folkways 1959), *Mountain Music Played On The Autoharp* (Folkways 1965), z posledních *Early Southern Guitar Styles* (Smithsonian Folkways 2007) a *Southern Banjo Sounds* (Smithsonian Folkways 2008).

ocitlo namísto propagátorů v roli plagiátorů, což spolu s permanentním vnitřním pnutím mezi třemi mimořádně silnými osobnostmi přispělo k jeho rozpadu. Absurdita situace došla to tak daleko, že Tracy Schwarz nebyl připuštěn pro svoji neautentičnost na scénu folkového (u nás bychom v této souvislosti asi spíše řekli folklorního) festivalu.

V řadách těch nejzajímavějších se ovšem najdou tací, kteří v mladším z bratrů Seegerových vidí ztělesnění ideálu folk revivalu. Nečekaným svědkem je v této věci Bob Dylan, který vzpomíná, že Mikeova dokonalost, pokud jde o pochopení a interpretaci lidové písničky, jej kdysi přiměla, aby začal vážně uvažovat o vlastní tvorbě. Víze revivalu, tedy znovuoživení, proniknutí k podstatě lidové písně a hudby, podle Dylana naplnil Mike Seeger zcela bezzbytku, jako by v tomto směru už nebylo kam pokračovat, ale současně byl také živoucím dokladem limitů revivalu: *„To na čem jsem musel já pracovat, měl Mike už ve svých genech, ve své genetické výbavě. Ještě než se narodil, tahle muzika musela být v jeho krvi. Takové věci se nikdo nemůže jen tak naučit, a začalo mi svítat, že budu muset změnit způsob myšlení... že si budu muset připustit možnosti, které jsem si dříve nepřipouštěl, a že jsem uzavřel svoji tvořivost do velice úzkého, kontrolovatelného formátu...“* (Dylan 2004: 70–71)

Mikeovi Seegerovi však takto vymezený formát plně vyhovoval a na rozdíl od Dylana si věděl rady jak dál. Z dokonalého zvládnutí tradičních postupů pro něj samozřejmě vyplývala možnost dalšího tvůrčího rozvoje. Skutečnost, že kapela byla po celou dobu neobyčejně invenční, ovšem zůstala nejen širším obecnstvím, ale i většinou odborné veřejnosti nepovšimnuta. Výjimkou byl historik folku Robert Cantwell, který Seegerovu vizi zachytil velmi podrobně: *V nedávných letech se originalita Seegerova díla, jak se blížila jeho šedesátka, stala ještě zřejmější ... Jistěže takový zvuk [tedy Mikeova interpretace lidové písně] nebyl v divočině nebo kdekoliv jinde ke slyšení, ale zase není možné tvrdit, že tam ke slyšení nebyl. Ovšemže žádný bluesman z Dely nikdy nezpíval Rolling and Tumbling za doprovodu mihotavého, zalykajícího se zvuku bezpražcového, z tykve vyrobeného banja – to Seegerovo vyrobil řemeslník podle zobrazení nástroje z plantáží v časech před občanskou válkou od jakéhosi umělce z 19. století – a přesto ve spekulativním znovučtení blues z Dely, vzhledem ke starším jižanským venkovským praktikám, Seeger jako by vydolovával hudební pravdu z historické trhliny* (Cantwell 1996: 42).

Mike sám vysvětluje: „*Věřím tak nějak dlouhým létům své zkušenosti s old time music a bluegrassem, dost na to, abych mohl postupovat podle své imaginace.*“ (Cantwell 1996: 42) Po letech se s tímto přístupem přihlásila – pravda, v poznání méně distingované podobě – generace Rye Coodera, Davida Lindleyho a Taj Mahala.

Odkaz obou bratrů ani nelze dost dobře docenit: jen díky dávným aktivitám Petea Seegera se dnes scházíme v Náměšti či Rudolstadtu; Mike se svým mimořádným porozuměním věci pak vždycky může být spolehlivým měřítkem těchto našich setkání. Víze obou bratrů v podstatě narazily na samotné hranice revivalu lidové hudby – jedna ztroskotala na mčlčinách davu, druhá dosáhla osamocené vrcholy, z něhož lze už jen velmi obtížně stoupat výše. Mezi těmito limitními polohami ale zůstává dostatek prostoru pro každého, aby lidovou muziku nepřestával hrát a zpívat, důkladně ji poslouchal a do patřičné hloubky ji také promýšlel.

Prameny a literatura:

BAGGELLAR, Christine – Minton, David 1977: *The Folk Music Encyclopaedia*. London: Omnibus Press.

BOYES, Georgina 2010: *Imagined Village*. Leeds: No-Master Co-operative Limited.

CANTWELL, Robert 1996: *When We Were Good*. Cambridge: Harvard University Press.

DYLAN, Bob 2004: *Chronicles Vol I*. New York: Simon & Schuster.

SEEGER, Pete 1972: *Incomplete Folksinger*. Ed. J. M. Schwatz. New York: Simon & Schuster.

ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: F. Borový.

ZWONITZER, Mark – HIRSCHBERG, Charles 2004: *Will You Miss Me When I'm Gone*. New York: Simon & Schuster.

When Two Do the Same Thing: the Seeger Brothers

The two Seeger step brothers have played a significant role in the history of the folk revival, though in very different ways. As an interesting example, they represent different attitudes, seeking seemingly the same goal, but in fact leading to opposite directions. The two brothers embody contrasting trends, which could be clearly recognized in this music field. Even the completely different popularity of their names implies a deep problem. Are we turning with Mike back to the roots, to some wiser days of the past, or are we building a better world singing Pete's song? To what ends did both brothers come, in what paradoxes did their visions end, what in the folk music revival could be considered a fulfilled vision?

Key words: Folk song, folk song revival, music vision, authenticity, transformation, generation gap, Pete Seeger; Mike Seeger.