

OPATRNE ČERNOBÍLÉ NÁMLUVY V HUDBĚ JIŽNÍ AFRIKY

Aleš Opekar

Lidstvo se naučilo překonávat bariéry přírodních vzdáleností, například v souvislosti s rozvojem mořeplavectví, avšak zároveň, na základně střetu zájmů kolonizátorů a původních obyvatel, nastolovalo bariéry společenské. Rasový antagonismus v jihoafrické společnosti sice již oficiálně neexistuje, nicméně důsledky dlouholetého vývoje, založeného na černobílé segregaci, stále tvoří pomyslné bariéry. Do jaké míry dochází ke spolupráci mezi hudebníky, patřícími k různým rasovým skupinám, či k interakci mezi hudebníky a posluchači různého rasového původu? Rozvíjí se smíšené projekty anebo převládá oddělený vývoj? Tyto a podobné otázky si budeme klást v následující stati, přičemž zvláštní pozornost věnujeme situaci posledních let.

Demografie

V současných společenských vědách nepanuje jednotný názor na kategorii rasa. V důsledku jistého pejorativního příděchu tohoto výrazu roste tendence nepoužívat jej. V našem příspěvku budeme termín rasa používat s vědomím, že vychází původně ze sféry přírodovědecké a týká se především tělesných znaků člověka. V tomto smyslu například český antropolog a etnolog Josef Wolf (2000: 33) rozlišuje „lidská plemena čili rasy“ dle různé barvy kůže, očí a vlasů a zároveň dle rozmanitých tvarových tělesných vlastností. Antropolog Vladimír Sládek (2005: 44) dokonce odmítá i takovýto výklad a vysvětluje barvu kůže jako důsledek vztahu k environmentálním podmínkám a odrazu přírodní selekce. Nicméně i když akceptujeme vliv prostředí na fyzické vlastnosti člověka jako rozhodující faktor rozvoje vlastností člověka, vidíme, že platí nejen v individuálním rozvoji, nýbrž i v dlouhodobé rodové (společenské perspektivě), a má tudíž i své genetické důsledky. Rasová identita se pak nutně promítá i do psychosomatických vlastností, ovlivňujících mentalitu, temperament a podobné povahové rysy, projevující se mimo jiné i v lidské hudebnosti. V hudební sféře jsou rasové rozdíly nejzřetelnější například v rozličném rytmickém cítění.¹

Na druhou stranu nemůžeme nevidět, že přehnaná aplikace rasových biologických určení na sféru sociální vedla v minulosti k etablování rasismu jakožto negativního společenského jevu. Biologický antropolog Milan Pospíšil i kulturní antropoložka Hana Horáková shodně upozorňují na ekonomické a politické vydírání a zneužívání, ospravedlňování koloniální expanze (Pospíšil 2005: 36) a legitimizování dominantního postavení bělochů (Evropanů) vůči původním obyvatelům kolonií (Horáková 2007: 22).

Shodně s politologem Ondřejem Moravčíkem budeme výraz rasa používat v obdobném významu jako výraz etnicita, který vyjadřuje „historicky vzniklá seskupení lidí společného původu, jazyka a společné materiální a duchovní kultury“ (Moravčík 2012: 22). Barva pleti a tvar jednotlivých částí těla tak budou vnímány ruku v ruce s převažujícími znaky mentality, temperamentu a dalších vlastností, které se promítají do kulturní identity národa.

Populaci Jihoafrické republiky můžeme rozčlenit do čtyř základních rasových kategorií: a) černoši – domorodé černošské obyvatelstvo (prapůvodní Afričané), b) běloši – potomci evropských přistěhovalců, c) Asiaté – potomci asijských rabů a dělníků, d) míšenci – potomci předků odlišných etnických původů (viz Dlamini – Ballantine – Nishlyn 2005: 101; Moravčík 2012: 10, 23).

a) Černoši

V roce 2003 měla Jihoafrická republika necelých 43 milionů obyvatel. Černí Afričané tvořili přes tři čtvrtiny této populace (viz Dlamini – Ballantine – Nishlyn 2005: 100). V rámci struktury původních obyvatel oblasti bychom mohli podrobněji rozlišovat dílčí etnické skupiny dané historickými migracemi a populačním vývojem či současným jazykovým rozvrstvením. Jihoafrický antropolog Emile Boonzaier (1988: 59) např. uvádí, že ještě v první polovině 20. století byly identifikovány tři rozdílné rasy původních obyvatel, tedy vedle Evropanů – Křováci, Hotentoti a Bantuové. Podobné antropologické rozlišení potvrzuje i historický

1. Zcela jiné rytmické čtení projevují černoští hudebníci, na rozdíl od například východoasijských hudebníků.

úvod knihy *Jihoafriická republika* Alexandra Zimáka, který v prvních dvou případech používá novější korektnější a méně pejorativní označení Sanové, Khoikhoiové (Zimák 2003: 3–12).

K nejvýznamnějším současným jazykovým skupinám Jihoafrické republiky patří Zulu (necelých dvanáct milionů mluvčích, což odpovídá necelým 23 % populace, která čítá přes padesát milionů obyvatel) a Xhosa (přes osm milionů mluvčích – 16 % populace).² Obě jazykové skupiny patří do bantuské jazykové rodiny.

b) Běloši

V Jihoafrické republice je uznáno celkem jedenáct oficiálních jazyků, z nichž dva plošně a úředně nejrozšířenější – angličtina a afrikánština – jsou jazyky evropských kolonizátorů. Bílí Afričané tvořili v roce 2003 třináct procent populace Jihoafrické republiky (Dlamini, Ballantine, Nishlyn 2005: 100). Afrikánštinou hovoří necelých sedm milionů mluvčích – 13,5 % obyvatel, angličtinou necelých pět milionů mluvčích – necelých 10 % obyvatel.

Ačkoliv prvními evropskými mořeplavci, kteří u jihoafrických břehů přistávali, byli Portugalci, dominantními kolonizátory se stali především Holanďané, a to již od konce 16. století (Hulec 1997: 286). Jižní Afrika byla strategickým místem zejména pro obchodní cesty mezi Evropou a Indií. Holanďané zakládali stanice a farmy, které měly zásobovat lodní posádky. Později se hospodaření rozšiřovalo do vnitrozemí. Rodiny kočovných i usazených zemědělců – Búrů se staly základem nové jihoafrické bělošské společnosti, která tak zde má již mnohasetletou tradici. Jejich dialekt se vyvíjel izolovaně od mateřské holandštiny v interakci s dalšími místními jazyky. Afrikánština byla oficiálně uznána jako samostatný jazyk v roce 1925 a jeho nositelé jsou označováni jako Afrikánci.

V 80. letech 17. století rozšířili etnickou strukturu země, vedle německých přistěhovalců a otroků, dovážených z Asie a z jiných lokalit Afriky, i francouzští protestanti, kteří utíkali před náboženským

2. Srov. „Languages of South Africa.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_South_Africa>.

pronásledováním. Podobně, byť v malém množství, se do Jižní Afriky dostávali české rodiny, ať již jako potomci česko-bratrských exulantů do Holandska nebo přímo jako účastníci misíí. První doložitelnou misijní základnu – Genadendal – založili exulanti Jednoty bratrské ze saského Herrnhutu pod vedením Jiřího Schmidta v roce 1737 (Zimák 2003: 99). Další pak vznikly v Mamre a Enonu (1808) a v Elimu (1824). Moravští bratři pěstovali mezi domorodým obyvatelstvem, které získávali pro křesťanskou víru, sborový chrámový zpěv a podporovali dechové orchestry.

Zájem a sílu Holandska držet kontrolu nad jihoafrickým územím oslabily napoleonské války a od počátku 19. století začala převažovat britská kontrola nad touto oblastí. Byla stabilizována v roce 1820 značným přísunem osadníků, kteří zakládali nová města, a vojenských sil, které měli osadníky chránit před nebezpečím střetů s domorodci. Na rozdíl od ostatních přistěhovalců (francouzských, německých), kteří asimilovali s africkým jazykem a kulturním prostředím, udrželi si anglicky mluvící kolonisté svou jazykovou a kulturní identitu (Zimák 2003: 21).

c) Asiaté

Jihoafričtí Asiaté představovali v roce 2003 zhruba 3% celkové populace země. Jedná se především o potomky indických, čínských, malajských a dalších asijských nebo v širším smyslu i arabských obyvatel, kteří přišli do oblasti za prací. Zpočátku zpravidla nedobrovolně jako otroci a nevolníci, později dobrovolně na základě náborových akcí. Holandské i britské společnosti měly obchodní styky s Indií, Malajsií a dalšími kolonizovanými územími v jižní Asii. Odsud tedy podle potřeby dovážely chybějící pracovní sílu.

Jak uvádí historik Otakar Hulec (1997: 129–131), nejmasívnější příliv indického obyvatelstva, díky němuž vznikla silná a svébytná komunita, dodnes projevující svou identitu v rámci regionu města Durban, nastal v 60. letech 19. století.

Vzhledem k tomu, že Britové zakázali a zrušili otroctví v Jižní Africe již v roce 1833 a počátek těžby uhlí, diamantů a později i zlata odstartoval velkou poptávku po pracovní síle, vhodných zájemců z řad domorodých obyvatel bylo nedostatečné množství. Britské úřady proto zorganizovaly

přesun velkého množství pracovní síly ze své další kolonie – Indie. Tato migrace za prací měla svá administrativní pravidla, na jejichž základě nebyli indiští (a podobně čínští a další asijské) přistěhovalci po dlouhou dobu plnohodnotnými občany země s volebním právem a svobodným pohybem. Růst těžebních aktivit a s tím spojený další průmyslový rozvoj přispěl na přelomu 19. a 20. století k oslabení původně ryze agrárního búrského zaměření s k posílení anglofonní identity regionu (srov. Hulec 1997: 139).

d) Míšenci

Barevní, čili míšenci, jsou potomky předků odlišných etnických původů a v roce 2003 tvořili zhruba 8 % populace (Dlamini – Ballantine – Nishlyn 2005: 100). Jak připomíná Ondřej Moravčík, postavení míšenců bylo vždy problematické: „Za dob apartheidu nebyli považováni za bílé Afrikance, a tudíž se taktéž stali obětí rasové segregace. V současné postapartheidní době se jejich situace změnila, stejně tak jako všech ostatních obyvatel JAR. Stále jsou však na okraji společnosti a právě ghetta barevných jsou často ohniskem nepokojů.“ (Moravčík 2012: 10)

Vývoj legislativy a infrastruktury země určovala bělošská menšina v roli kolonizátorů, zatímco barevná většina (černá, žlutá, smíšená), zůstávala bez práv a svobod. Navzdory tomu, že bylo v Jižní Africe zrušeno otroctví mnohem dříve než například ve Spojených státech amerických (viz výše), zde byla nastolena o to tvrdší a trvalejší rasová segregace ve 20. století. Zatímco již v 17. století byla smíšená partnerství mezi domorodými ženami, často otrokyněmi, a holandskými, francouzskými nebo německými přistěhovalci vcelku obvyklá, ve 20. století se dostaly přímo mimo zákon. Děti narozené z takovýchto svazků nebyly pro svoji rasovou nejednoznačnost vnímány příliš pozitivně v žádném z popisovaných období.

Volné pole pro nastolení segregáčnických zákonů vzniklo zejména po úplném osamostatnění země v roce 1931, odkdy Jihoafrické unie, jak zněl tehdejší název, uznávala pouze britskou královnu jako formálního panovníka (Hulec 1997: 288). Po roce 1949 byl dokonce v zájmu zachování čisté bílé rasy a jako opatření proti postupnému převažování barevné populace ve společnosti uzákoněn i přímý zákaz nejen smíšených manželství, ale i smíšeného sexu.

Cesta k duhové společnosti

K rušení rasových zákonů docházelo až od roku 1986 a zejména pak po roce 1990. První demokratické volby proběhly až v roce 1994. Drtivým vítězstvím černošského vůdce Nelsona Mandely byl otevřen nový prostor pro jeho politiku odpuštění a vizi duhového národa s rovnými možnostmi pro všechny rasové barvy společnosti. Jak shrnuje například O. Moravčík, naplňování těchto vizí naráží na mnohé bariéry. Ať již šlo o projevy rasismu „naruby“ nebo o paradoxní situaci, kdy ekonomická moc zůstává v rukou patnáctiprocentní menšiny bílých, zatímco politickou moc uplatňují černošské a barevné většiny populace. I z ní se však nově rekrutují noví zbohatlíci, profitující z politického rozložení sil (Moravčík 2012: 17).

Kdo je dnes tedy typickým Afričanem v kontextu Jihoafrické republiky? Nemusí to být jen černošský domorodec. Je to i „domorodec“ bělošský. Jeho rod může v dané domovině sídlit po staletí a těžko se tak může pokládat za přistěhovalce. Takovými bělochy – rodilými Afričany jsou např. písničkáři Gary Thomas a Meri Kenaz. Zatímco Kenaz si upravuje blondáté vlasy do dredů a zpívá černošským chraplákem,³ mnohé černošské muzikantky si zase vlasy rovnají, žehlí a zesvětlují a zpívají evropsky.

Jak se dnes tedy k sobě chovají černí, bílí a barevní na hudební scéně? Jak na sebe pohlíží? V jakých kontextech probíhalo či probíhá vzájemné ovlivňování?

1. Vzájemné inspirace v oblasti hudebních nástrojů

U řady dodnes používaných hudebních nástrojů můžeme vidět vzájemnou pradávnu inspiraci. Souhrnný přehled vývoje jihoafrické hudby *South African Music* (2012)⁴ upozorňuje na podobnost třístrunné nebo čtyřstrunné kytary zvané **ramkie** nebo jednostrunných houslí **mamokhorong** s evropskými hudebními nástroji – kytarou a houslemi.

3. Srov. „Meri Kenaz - Angel (EP version).“ *Youtube* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=fj7YtRpoiuc&feature=relmfu>>.

4. Dostupné z: <http://www.mediaclubsouthafrica.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=35:kultura_bg&id=106:hudba> [cit. 20.7.2012].

Jihoafričtí muzikologové Sazi Dlamini, Christopher Ballantine a Ramanna Nishlyn (2005: 102) uvádějí, že podobný nástroj mohli do země přivést též malabarští otroci, tedy pracovní síla z jihozápadní Indie, která rovněž patřila mezi kolonizovaná území Evropany. Nástroje vzniklé fúzí západní (evropské) inspirace a místních hudebních potřeb a vynalézavostí sloužili k hudební produkci domorodých hudebníků. Ramkie, využívající jako ozvučnici použitou a vyřazenou plechovku, se vtipně nazývají *afri-can*.

Jak uvádí stať *South African Music* (2012), orchestry sestavené z řad otroků, kteří hráli západní hudbu na západní hudební nástroje pro zábavu a tanec bělošských posluchačů, se objevily již v holandské koloniální éře. Pokud byly v instrumentáři ramkie nebo původní bubny Khoi Khoiů, vznikaly předpoklady pro první fúze. Tyto tendence silily i po roce 1806, kdy mnohá území přecházela pod britskou koloniální správu, a vyvrcholily v druhé polovině 19. století minstrelskými výstupy barevných muzikantů. Dlamini, Ballantine a Nishlyn (2005: 102) potvrzují, že jejich místní minstrelská produkce vznikala pod vlivem amerických sborů, které v Jižní Africe vystupovaly. Na rozdíl od amerického obyčeje, spočívajícího v bělošské nápodobě černošského výstupu, zde repertoár předváděli většinou míšenci.

Migrace západních nástrojů v rukách původních obyvatel pokračovala i v průběhu 20. století, kdy byly využívány k doprovodu a adaptacím původních vesnických písní a tanců v prostředí rozvíjejících se měst a tvorba tak často získávala nový tvar.

Podobným způsobem dochází i k opačnému vlivu – k poevropštění afrických nástrojů, jako jsou **kuđu roh** nebo **mbira**. Roh, nejčastěji z antilopy kuđu, byl prapůvodně používán především jako signální nástroj, vyluzující jediný tón. Pečlivým doladěním do konkrétního tónu diatonické stupnice v bělošských továrnách na výrobu hudebních nástrojů a cílenou výrobou různých ladění rohů pak vznikl hudební nástroj, který má ve svých diatonických variantách uplatnění i v soudobé hudební produkci. Nástroj mbira, někdy senza, palcové piano, jehož původ spadá do severnější oblasti Zimbabwe a Zambie, si velmi oblíbil britský, v Jihoafrické republice usazený muzikolog Hugh Tracey. Po vytvoření obsáhlé sbírky nejrůznějších podob nástroje přispěl k jeho modernizaci a nechal vyrábět různé podoby tohoto nástroje, jehož

ladění bylo rovněž uzpůsobeno tak, aby se blížilo či přímo krylo se zvyklostmi evropské hudby.⁵ Pod názvem **kalimba** jsou dnes na trhu nástroje jak s tzv. africkým laděním, tak i s laděním diatonickým a dokonce i s laděním chromatickým. Kalimba se tak mohla stát součástí standardního nástrojového obsazení hudebních skupin.

2. První žánrové fúze

Aktivity misijních stanic, které podporovaly pěstování sborového zpěvu a kostelní hudby, hrané na dechové nástroje, poskytovaly podmínky pro jednu z prvních forem vzájemného poznávání rozličných hudebních východisek. Brzy se objevili talentovaní jedinci, motivovaní ke skládání hudby.

Stať *South African Music* (2012) připomíná význam skladatelů chrámové hudby, jakými byli John Knox Bokwe (1855–1922) a Enoch Mankayi Sontonga (asi 1873–1905). Prosluli jako autoři hymnů, v nichž využili nejen hlubokou znalost vlastní hudební tradice národa Xhosa, ale i své evropské hudební vzdělání.⁶ Velmi úrodnou půdu našel v Jižní Africe afroamerický gospel, který je sám o sobě již také produktem fúze evropského a afrického hudebního myšlení. Dle Dlaminiho, Ballantina a Nishlyna (2005: 104) se masová obliba gospelu, která je charakteristická i pro poloprofesionální a amatérské muzicírování černošských věřících, rozvinula až v 70. letech 20. století.

Sborový zpěv bez hudebního doprovodu, pěstovaný v misijních kostelích, nebyl vždy zcela vzdálen místním vokálním praktikám. Stať *South African Music* (2012), vysvětluje, jak vznikl specifický způsob zpěvu *a cappella*: „...mísil styl západních kostelních písní s harmoniemi domorodých obyvatel. Tato zvyklost přetrvala z nejstarší tradiční hudby Jižní Afriky, zvané *isicathamiya*. Nejznámějším z představitelů tohoto trendu je sbor Ladysmith Black Mambazo.“⁷

5. Viz „Kalimba.“ *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textk/Kalimba.html>>.

6. Sontonga napsal mimo jiné skladbu *Nkosi Sikelel' iAfrika*, která se stala součástí národní hymny demokratické Jihoafrické republiky.

7. Viz stať *South African Music* (2012). Dostupné z: <http://www.mediaclubsouthafrica.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=35:kultura_bg&id=106:hudba> [cit. 20.7.2012]. Překlad Aleš Opekar.

První synkretické hudební projevy evropských, afrických a dalších vlivů můžeme spatřovat ve stylech **vastrap** (afrikánský quick step) a **tikkiedraai** (afrikánský výraz, který zhruba znamená „otoč minci“).⁸ Nositeli nových podnětů, které se rozvíjely ve větších městech od 60. let 19. století, byli kočovní muzikanti, kytaristé, harmonikáři.

Vzájemné inspirace mezi černými, asijskými a barevnými rasovými skupinami nabíraly v daném období obrátky zejména kvůli rozvoji těžebního průmyslu. Poptávka po námezdných dělnících koncentrovala etnické skupiny různých původů do jedné lokality a vznikal tak nový rasově různorodý městský proletariát. Po jisté inkubační době, v prvních desetiletích 20. století, začaly vznikat první hybridní formy populární hudby, založené na fúzi angloamerických vlivů jazzu, minstrelské hudby, skiffllu, kabaretu a místních hudebních tradic: *marabi*, *kwela* a *mbaqanga jazz* (Meintjes 2003: 19).

a) *Marabi*

Město Johannesburg, jakožto důlní centrum koncentrující mnoho černošského a barevného obyvatelstva, vytvářelo ideální prostředí pro vznik a vegetaci nového stylově-žánrového druhu.⁹ Dlamini, Ballantine a Nishlyn (2005: 102–103) popisují *marabi* jako rytmickou, repetitivní hybnou taneční hudbu, propojující mnoho etnických vlivů. Po harmonické stránce převažuje evropské cítění, zatímco v melodické složce se projevuje domorodá africká hudba i ohlasy lidové tvorby afrikánské či anglické. Do toho se promítaly i vlivy afroamerické hudby, například blues. Díky improvizacionímu přístupu mohly skladby nabývat dlouhých stopáží. Typickým prostředím pro rozkvět stylu byla, podobně jako v místě zrodu jazzu v americkém New Orleansu, i zde především ghetta s levnými krčmami a s nevěstinci. I z tohoto důvodu se *kwela* z počátku rozvíjela zcela mimo zájem médií.

8. Blíže viz Dlamini – Ballantine – Nishlyn (2005: 102).

9. V lokalitě předměstí Sophiatown, kde bylo koncentrováno nebělošské dělnictvo, žilo např. koncem 40. let 20. století 54 000 černých Afričanů, 3 000 míšenců, 1500 obyvatel indického původu a na 700 lidí čínského původu. Viz „Sophiatown.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sophiatown>>.

V povědomí zůstaly spíše pozdější větší orchestry, absorbující jen některé prvky *marabi*. Jak uvádí stať *South African Music* (2012), dosáhly v průběhu 30. a 40. let 20. století značné obliby nejen u černošského publika, ale poprvé i u bělošského posluchačstva. Ve stejné době *marabi* proniklo do nově uvedeného rozhlasového vysílání pro černé posluchače a jeho obliba přerostla záběr regionu. K nejtypičtějším představitelům patřily Jazz Maniacs, Merry Blackbirds a Jazz Revellers.

b) *Kwela*

Stylově-žánrový typ *kwela* vznikl v 50. letech 20. století jako swingující a skiffující odnož *marabi*. Dlamini, Ballantine a Nishlyn (2005: 101) jej popisují jako improvizovanou píšťalkovou hudbu ulice a vysvětlují její pojmenování odvozením z jazyka Zulu (*kwela* znamená „vylézt“ nebo též pískavý zvuk). Hlavním hudebním nástrojem *kwely* se stala laciná píšťalka, používaná sólově i v sekcích a ansámblech. Stať *South African Music* (2012) připomíná další předpoklad pro rychlé šíření obliby tohoto směru, „rychlou a pohotovou adaptaci starších lidových melodií do nového stylu, přizpůsobeného žánru *marabi*“.¹⁰ Jako hlavní představitelé jsou uváděni Lemmy Mabaso a Elias Lerole se skupinou *Zig-Zag Flutes*.

c) *Mbaqanga jazz*

I tento stylově-žánrový druh byl zábavnou hudbou městské spodiny, zejména v johannesburském předměstí Sophiatown. Jak podrobně popisuje Meintjes (2003: 19 a dále), názvuky starších směrů *marabi* a *kwela* se začaly od druhé poloviny 40. let prolínat s vlivy amerického velkokapelového swingu. I zde byl nový sound a styl obohacován o projevy tradičních rytmů a tanců, jakým byl například zulský tanec *indlamu*.

Stať *South African Music* (2012) uvádí jako nejznámější zpívající hvězdy Miriam Makebu, Dolly Rathebe nebo Letta Mbulu. Allingham (2005: 112) pak vypichuje jako výjimečné vokalisty stylu *mbaquanga* Dark City Sisters a formaci Mahlathini and the Mahotella Queens.

10. Srov. *South African Music* (2012). Dostupné z: <http://www.mediaclubssouthafrica.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=35:kultura_bg&id=106:hudba> [cit. 20.7.2012]. Překlad Aleš Opekar.

Legendární Sophiatown byl též domovem řady bohémských literátů a vytvářel tak sice drsné, ale kulturně plodné prostředí. V polovině 50. let 20. století byl z rozhodnutí apartheidní vlády srovnán se zemí a v průběhu dalších let nahrazen bělošským předměstím Triomf.¹¹ V roce 2006 byl sice této městské části navrácen původní název.

3. Výzkumy a archivy

Zatímco předchozí pasáže textu popisují převážně aktivity černých (barevných) hudebníků, spontánně ovlivněných evropskými hudebními vlivy, tématem následujícího pojednání je zájem bělošských odborníků o hudbu domorodců. Zakladatelský význam v tomto směru měla aktivita britského muzikologa Hugh Traceyho. Začal nahrávat zajímavé hudební projevy domorodých Afričanů již od konce 20. let 20. století. Přes nepředstavitelné překážky v podobě společenských a uměleckých předsudků nakonec prosadil i finančně nákladné nahrávání v terénu a díky němu se dochovaly unikátní etnické nahrávky.¹² Ty jsou dnes i častým inspiračním zdrojem pro mnohé bělošské hudebníky. Nahrávky jsou zároveň i důležitým archivem i pro zúčastněná černošská etnika, protože do té doby si hudebníci předávali znalosti a dovednosti jen na základě ústního podání bez reflexe vlastní minulosti. Logickým vyvrcholením Traceyho snah bylo založení Mezinárodní knihovny africké hudby (ILAM) v Grahamstownu.

Právě z jeho popudu byla vyvinuta výše zmíněná kalimba, poevropštěné palcové piano mbira.

Syn Hugh Traceyho Andrew Tracey se na řadu afrických nástrojů naučil hrát a dodnes je jejich aktivním propagátorem. Osvojování hudebních nástrojů původních obyvatel jihoafrického regionu bělošskými hudebníky není jevem masovým, spíše alternativně zájmovým, nicméně k němu dochází a to často i ve spojení s využitím etnických nástrojů ze vzdálenějších lokalit.¹³

11. Viz „Sophiatown.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sophiatow>>.

12. Blíže srov. Opekar 2011: 64 nebo Thram 2010.

13. Vlastní terénní výzkum autora této práce v červenci 2011.

V Gramstownu sídlí též továrna na výrobu hudebních nástrojů African Musical Instruments, která se specializuje především na výrobu kalimb, marimb a jednohlasých rohů, tedy nástrojů původních černých obyvatel. Je příznačné, že továrna byla založena a je provozována bělošskými nadšenci.

4. Mezinárodní spolupráce

Řada talentovaných hudebníků utíkala před nesnesitelnými podmínkami apartheidu. Příležitost k tomu měli ve větší míře poprvé v roce 1960 ti, kteří byli najati do jazzové opery *King Kong*. Jak uvádí americká etnomuzikoložka Carol Muller (2004: 95–96), jazzová opera o černém jihoafrickém boxerovi s přezdívkou King Kong měla domácí premiéru v roce 1959 a v roce 1961 byla prezentována v Londýně. Zesílenou pohnutkou k emigraci byl masakr v Sharpeville v roce 1960.¹⁴ Dlamini, Ballantine a Nishlyn (2005: 103) podtrhují tyto talentované účastníky projektu *King Kong*, kteří opustili Jihoafrickou republiku a proslavili se za jejími hranicemi: Abdullah Ibrahim, Hugh Masekela, Miriam Makeba a Chris McGregor.

Klavírista Abdullah Ibrahim vystupoval před konverzí k islámu pod rodným jménem Dollar Brand (*1934). Jeho první zastávkou bylo Švýcarsko, kde se setkal s afroamerickým jazzmanem Duke Ellingtonem. Ten pak zaštitil jeho první gramofonová alba. Podobný osud má trumpetista Hugh Masekela (*1939). Jak informuje biografie na oficiálních stránkách umělce,¹⁵ svou první trubku obdržel od anglického biskupa Trevora Huddlestona, který působil ve 40. a 50. letech v johannesburském Sohpiatownu a byl znám svými postoji proti apartheidu. Masekela byl v Londýně přijat na Guildhall School of Music, ale brzy přesídlil do New Yorku a na

14. Hromadný protest černých obyvatel proti příkazu nošení osobních dokumentů a na podporu požadavku minimální denní mzdy. Zástupy demonstrujících obklopile policejní stanice, aby se nechaly zatknout. Pocit ohrožení policistů vyvolal nepřiměřený brutální zásah, při němž 69 lidí zahynulo a 180 bylo zraněno. Následovalo stanné právo a mohutné zatýkání (Viz Hulec 1997: 211–212).

15. Srov. *Hugh Masekela. The official site* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.hughmasekela.co.za/index.php/bigraphy-copy>>.

Manhattan School of Music studoval klasickou hru na trubku. V 80. letech provozoval mobilní nahrávací studio v Botswaně, sousedící s Jihoafrickou republikou, odkud se snažil pomáhat svým krajanům.

Exilové kariéře zpěvačky Miriam Makeby (1932–2008) napomohl dle Carol Muller (2004: 105) afroamerický zpěvák Harry Belafonte, který se obecně hodně angažoval ve společenských a humanitárních aktivitách. Makeba již byla známa spoluprací s jihoafrickou skupinou Manhattan Brothers i v ženské formaci Skylarks. Během angažmá v opeře *King Kong* se mimo jiné seznámila s Masekelou, který byl krátce jejím třetím manželem. Proti apartheidu vystoupila i veřejně, takže jí bylo znemožňováno vrátit se do vlasti.

Koncem 60. let emigrovala do Velké Británie celá jazzová skupina Blue Notes, vedená bělošským klavíristou Chrisem McGregorem (1936–1990). Jak uvádí umělcova biografie na stránkách Allmusic,¹⁶ svou skupinu doplnil v Londýně anglickými hudebníky do obsazení big bandu a pokračoval pod novým názvem Botherhood of Breath.

Velmi angažovaný společenský čin na podporu Jihoafričanů, pronásledovaných politikou apartheidu, provedl svou písní *Biko* Peter Gabriel na svém třetím sólovém albu (1980). Anglický rocker touto písní vystavěl pomník černošskému aktivistovi, umučenému v policejní cele.

Zcela průkopnický umělecký čin měl na svědomí americký písničkář Paul Simon. Poté, co v roce 1985 spoluúčinkoval na nahrávce na pomoc hladovějící Africe *We Are the World*, vypravil se do Johannesburgu, aby zde připravil svou vlastní desku. Aby kvůli spolupráci se zahraničními kolegy nemuseli jihoafričtí hudebníci vždy emigrovat, přivezl jim spolupráci přímo domů. Vzniklo album *Graceland*, specifické mimo jiné jihoafrickými rytmy a spoluprací s místním souborem Ladysmith Black Mambazo. Následovala turné, kterých se účastnili i Hugh Masekela a Miriam Makeba. Deska přispěla k formulování žánru world music a posloužila jako příklad dalším úspěšným západním hudebníkům. Paul Simon v zápětí produkoval souboru Ladysmith Black Mambazo desku *Shaka Zulu* (1987) a sbor se objevil i ve filmu Michaela Jacksona *Moonwalker* z roku 1988 (blíže srov. Muller 2004: 37).

16. Srov. „Chris McGregor.“ *Allmusic* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.allmusic.com/artist/chris-mcgregor-mn0000005666>>.

Do kontextu tématu jistě patří i zajímavá moravsko-jihoafrická spolupráce, která vznikla jen o patnáct let později. Kořeny projektu sahají k turné Jiřího Pavlici s muzikou Hradišťan v lednu 1999 v Jihoafrické republice. Na jednom z koncertů se k moravské cimbálovce přidal marimbista a hráč na další tradiční africké nástroje Dizu Plaatjies,¹⁷ mimo jiné též zakladatel skupiny Amampondo a hudební lektor v Kapském Městě. Improvizovaná spolupráce zaujala obě strany natolik, že v zápětí došlo k dalším oboustranným návštěvám a konečně i ke společnému nahrávání. Vznikla unikátní alba *Mys dobré naděje* (2001) a *Ozvěny Afriky* (2002).

5. Smíšené jihoafrické projekty

Smíšené hudební projekty, ve kterých spolupracují dohromady černí a bílí umělci, jsou velmi ojedinělé. Průkopníkem v tomto smyslu je antropolog, hudebník a tanečník Jonathan „Johnny“ Clegg (*1953), který je často přezdíván bílý Zulu.¹⁸ Jeho původ je rovněž smíšený – narodil se v Anglii britskému otci a matce s židovskými litevsko-polskými kořeny. Vyrůstal s matkou, která se později provdala za jihoafrického novináře. Byl od dětství v kontaktu s černošskou, zejména zulskou kulturou, zúčastňoval se tamních tanečních soutěží.

Ve své tvorbě míchá angličtinu s jazykem Zulu, západní evropské hudební styly s africkou hudbou a rytmy a najímá jak bílé, tak černé nebo barevné spoluhráče. Svou první kapelu, **Juluka**, založil v roce 1969 společně se zulským hudebníkem Siphu Mchunuem. Protože takováto spolupráce odporovala rasistickým zákonům, neměly jejich nahrávky žádnou mediální podporu.

Skupina přesto dosáhla mezinárodního ohlasu a úspěchu,¹⁹ nicméně rozpadla se v roce 1986, když Mchunu vyhověl požadavku otce, aby se šel starat na venkov o rodinu.

17. Viz komentář k albům *Mys dobré naděje* a *Ozvěny Afriky* na oficiálních stránkách souboru: „Muzika.“ *Hradišťan* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.hradistan.cz/cd19.htm>>.

18. Bliže viz např. „Johnny Clegg.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Clegg>.

19. Viz např. „Juluka - December African Rain (Music Video).“ *Youtube* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=td8xC9lvHYQ>>.

Clegg založil druhou rasově smíšenou skupinu s názvem **Savuka**, s níž pokračoval v nastolené koncepci. Jejich píseň *Scatterlings of Africa* je součástí hudby filmu *Rain Man* (1988).²⁰

Johnny Clegg měl málo, ale přeci jen několik následovníků. Další skupiny, složené z bílých i černých (barevných) hudebníků, jsou hudebně více popové a méně vyhraněné: **eVoid**, **Via Afrika**, **Mango Groove**. K nejzajímavější současným smíšeným skupinám patří **Freshlyground**. Působí v Kapském Městě od roku 2002 a zahrnuje tři černé členy (zpěvačku, kytaristu a hráče na klávesové a bicí nástroje) a čtyři bílé členy (houslistka, flétnista, saxofonista a baskytarista).

Na rozdíl od většinových rasově vyhraněných koncertů, kde hrají bílí hudebníci pro bílé publikum a černí hudebníci pro černé publikum, jsou příznivci Freshlyground rovněž smíšení. To, že nejde o běžnou věc, nýbrž o výjimečnou, společensky poněkud choulostivou skutečnost, dokládá i fakt, že hudebníci sami u příležitosti různých interview často hovoří na téma snášenlivost, spolupráce, rovnoprávnost.²¹

6. Pohled na 16. Music Awards 2010

I v Jihoafrické republice mají své výroční ceny. Pokusme se podrobněji podívat na strukturu nominovaných z hlediska jejich rasového původu.²² Z jednatřiceti nominovaných skupin či sólistů bylo nejvíce černošských skupin – sedmnáct. Z tohoto počtu můžeme tři skupiny řadit k barevným (hudebníci indického původu). Bělošských skupin bylo mezi nominovanými dvanáct: sedm z nich zpívalo v afrikánštině, pět v angličtině.

A nyní nejpodstatnější zjištění – ke smíšeným projektům můžeme řadit jen dva. Prvním je projekt STRAATLIGKINDERS & Koldproduk: *Desvalido*. Jde o bělošskou rockovou skupinu, která určuje základní sound, bílého DJe a černého rapera Koldproduk. V komparsu pak spoluúčinkují barevné tanečnice, bílý skejťák a černý breakdancer. Zpěv

20. Viz např. „Johnny Clegg & Savuka from Ptutmayo's World Hits.“ *Youtube* [online] [cit. 5.12.2012]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=GOoVjXx0bPk>>.

21. Viz např. DVD Freshlyground: *Live: South African Tour*, 2007 Sony Music.

22. Údaje byly analyzovány z DVD *The Nominees. The 16th Annual MTN South African Music Awards*, 2010 Sony Music Entertainment Africa.

je v angličtině. Druhým příkladem je projekt GOLDFISH: *Fort Knox*, kde účinkují tři bílí hudebníci a jeden černý.

Z této struktury vidíme zřetelně převažující rasově separované fungování hlavního proudu populární hudby. Rozvrstvení zhruba odpovídá i demografickému složení obyvatelstva, přičemž musím na základě subjektivního hodnocení konstatovat, že mnohem hudebně zajímavější, záživnější, osobitější i obrazově vtipnější jsou černošské počiny, zatímco bělošské jsou tradičnější (včetně dnes již klasického rockového až hardrockového soundu), někdy zbytečně patetické či neupřímně strojené. Mezirasová spolupráce se na výsluní hlavního proudu jihoafrické populární hudby dostává ztěžka. Navíc, v obou výše zmíněných případech jde jen o převážně bílou kapelu s jedním černým sólistou a nikoliv o promyšlené propojení osobností a hudebních stylů ve smyslu projektů Juluka, Savuka nebo Freshlyground.

Nejméně etnicky výrazně se v hlavním proudu projevuje populační složka indická, čínská, respektive obecně asijská. Tato skutečnost zřejmě souvisí jak s jejím nízkým procentuálním zastoupením ve společnosti, tak i s faktem silnějšího tíhnutí těchto společenství k fungování ghetta a všeho, co s ním souvisí.

Závěr

Rasový antagonismus v jihoafrické společnosti oficiálně neexistuje, bílí i černí dnes chodí na koncert stejného klubu. Ale ačkoliv je k tomu nikdo nenutí, chodí tam v jinou dobu. Od 18 hodin je koncert bílé písničkářky a v publiku je bílé publikum, možná na jednu, dvě výjimky. Od 20 hodin hraje černá kapela a publikum se totálně promění. Možná na jednu, dvě výjimky. Když se publikum proměňuje, potkává se na chodbě, zdraví se, zdvořile si dává přednost do dveří, usměje se.²³ Obě strany se tolerují, ale segregují se ze zvyku samy a spontánně. Hana Horáková tomu říká „dobrovolný apartheid“ a potvrzuje jej konkrétním postřehem: I studenti se stýkají výhradně s vrstevníky svých etnických skupin a nikoli napříč etnickými skupinami (Horáková 2007: 133). Ke stejnému závěru dochází ředitel archivu gramofonové společnosti

23. Osobní zkušenost autora této statě z města Grahamstown v červenci 2011.

Gallo Rob Allingham (2005: 110–113), když uvádí, že bělošské skupiny prosperují s bělošským publikem a černošské kapely jsou milovány černými fanoušky.

Obě strany (zúžíme-li čtyřbarevný pohled na černobílý) se ale zjevně vnímají, okukují se a ovlivňují, aniž by si to připouštěly. Dokonce se trochu napodobují, ale nechtějí to zatím přiznat. Tato situace však nemůže trvat věčně a právě v možných budoucích fúzích a v hlubším pochopení jedné strany druhou spočívá potenciál jihoafrické hudby. Námluvy začínají opatrně, ale o to vášnivější může být manželství.

Prameny a literatura:

- ALLINGHAM, Rob 2005: Johannesburg. In: SHEPHERD, John – HORN, David – LAING Dave (eds.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume VI. Africa and the Middle East*. London – New York: Continuum, s. 109–113.
- BOONZAIER, Emile 1988: Tribe as Colonial Category. In: BOONZAIER, Emile – SHARP, John (eds.): *South African Keywords*. Cape Town: David Philip.
- DLAMINI, Sazi – BALLANTINE, Christopher – NISHLYN, Ramanna 2005: South Africa. In: SHEPHERD, John – HORN, David – LAING, Dave (eds.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume VI. Africa and the Middle East*. London – New York: Continuum, s. 100–108.
- HORÁKOVÁ, Hana 2007: *Národ, kultura a etnicita v postapartheidní jižní Africe*. Praha: BB Art.
- HULEC, Otakar 1997: *Dějiny Jižní Afriky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- MEINTHES, Louise 2003: *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Duke: Duke University Press.
- MULLER, Carol Ann 2004: *South African Music. A Century of Traditions in Transformation*. Santa Barbara: ABC-LIO.
- MORAVČÍK, Ondřej 2012: *Rasa jako determinant politické kultury v současné Jihoafrické republice*. Diplomová práce. Hradec Králové: Filozofická fakulta Univerzity Hradec Králové.
- OPEKAR, Aleš 2011: International Library of African Music (ILAM). *Národopisná revue*, 21, s. 233–234.
- South African Music* 2012. Dostupné z: <http://www.mediaclubsouthafrica.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=35:kultura_bg&id=106:hudba> [cit. 20.7.2012].
- POSPÍŠIL, Milan 2005: Lidské rasy – realita nebo mýtus? In: BUDIL, Ivo – BLAŽEK, Vladimír – SLÁDEK, Vladimír (eds.): *Dějiny, rasa a kultura. Sborník příspěvků z interdisciplinárního symposia o problematice ras*. Ústí nad Labem: Nakladatelství a vydavatelství Vlasty Králové.

- SLÁDEK, Vladimír 2005: Rasa: mýtus pro popis lidské variability. In: BUDIL, Ivo – BLAŽEK, Vladimír – SLÁDEK, Vladimír (eds.): *Dějiny, rasa a kultura. Sborník příspěvků z interdisciplinárního symposia o problematice ras*. Ústí nad Labem: Nakladatelství a vydavatelství Vlasty Králové.
- THRAME, Diane (ed.) 2010: *For Future Generations. Hugh Tracey and the International Library of African Music*. Grahamstown: International Library of African Music, Rhodes University.
- WOLF, Josef 2000. *Lidské rasy a rasismus v dějinách a v současnosti*. Praha: Karolinum.
- ZIMÁK, Alexandr 2003: *Jihoafriická republika*. Praha: Libri.

Careful ‘courtship’ in the black and white music of South Africa

There is no official race antagonism in South Africa, but the results of the past development of the society, which was based on race segregation, have contributed to imagined barriers. The author explores a recent development in music, asking whether there is more will to cooperate between black and white musicians, and whether the numbers of racially mixed groups are growing. An introduction to the history and demography of South Africa opens the paper; then the author focuses on historical examples of cooperation and inspiration among musicians of various ethnic backgrounds in the country and the resulting instrumental and genre fusions. Very few racially mixed music bands have operated in the country since the late 1960s. On an analysis of 2010 South African Music Awards the author shows that race segregation still persists voluntarily: both the music bands and their listeners prefer to enjoy their music racially separated.

Key words: ethnic music; world music; race; race segregation; fusion; South Africa.