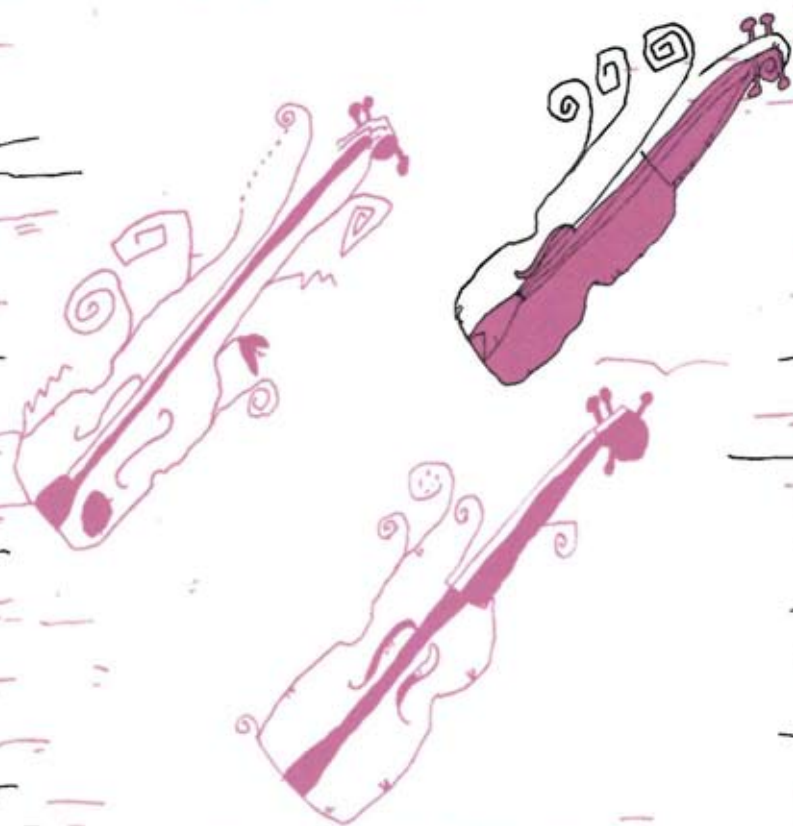


Od folkloru k world music:  
**SVĚT V NÁS, MY VE SVĚTĚ**

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou

2014

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslovou ve dnech 29.–30. července 2014. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

Recenzenti:

Doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc.

PhDr. Marta Toncrová

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslovou, 2014

ISBN 978-80-904905-3-6

ISSN 2336-565X

# OBSAH

|                                                                                                                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Úvodem</b>                                                                                                                                                                         | 5  |
| <b>Introduction</b>                                                                                                                                                                   | 7  |
| <i>Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková</i><br><b>Vystěhovalectví do Ameriky a kulturní paměť<br/>(na příkladu moravské zpěvní tradice)</b>                                             | 9  |
| <i>Irena Přibyllová</i><br><b>Když jsme opustili Prahu aneb česká hudba v Texasu</b>                                                                                                  | 25 |
| <i>Helena Bretfeldová</i><br><b>A já su synek z Polanky, a já su cérka z Lidečka.<br/>Valašská diaspora ve slavonském Bjeliševci a její vztah<br/>k lidové kultuře původní vlasti</b> | 43 |
| <i>Miloš Štědroň</i><br><b>Ernst Vančura a Eduard Nápravník –<br/>dvě kariéry hudebníků na Rusi v rozmezí století</b>                                                                 | 54 |
| <i>Marta Ulrychová</i><br><b>Pošumavští světáci – čeští muzikanti v cirkusových kapelách</b>                                                                                          | 62 |
| <i>Jan Sobotka</i><br><b>Staré jako černocho sám...<br/>Blues v Čechách v letech 1924–1966</b>                                                                                        | 74 |
| <i>Aleš Opekar</i><br><b>My cizinou jsme bloudili... Česká alternativní hudba<br/>a její ojedinělé šance na úspěch v zahraničí</b>                                                    | 83 |
| <i>Jiří Moravčík</i><br><b>Czech Music Crossroads: prezentace a uplatnění české<br/>alternativní hudby v zahraničí</b>                                                                | 96 |

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Milan Tesař</i>                                                                                                                  |     |
| <b>Jazykové strategie českých interpretů alternativní hudby</b>                                                                     | 107 |
| <i>Jiří Plocek</i>                                                                                                                  |     |
| <b>Moje muzikantská cesta do Ameriky a zpět</b>                                                                                     | 116 |
| <i>Petr Dorůžka</i>                                                                                                                 |     |
| <b>Vzpomínky na Alana Lomaxe aneb souvislosti mezi<br/>psychedelickým guru Kenem Keseyem, českými trampy<br/>a Milošem Formanem</b> | 126 |
| <i>Juraj Hamar</i>                                                                                                                  |     |
| <b>Obraz sveta v slovenských koledách, vinšoch<br/>a vianočných hrách</b>                                                           | 134 |
| <i>Stanislav Rečičiar</i>                                                                                                           |     |
| <b>Tradičná hudba vo svete digitálnych obrazov</b>                                                                                  | 147 |
| <i>Irén Lovász</i>                                                                                                                  |     |
| <b>Od lidové hudby k world music: využití maďarských<br/>lidových písní pro duchovní ozdravení world music</b>                      | 155 |
| <b>Medailony autorů</b>                                                                                                             | 161 |

## Úvodem

V roce 2014 přivítala Náměšť nad Oslavou účastníky již jedenáctého ročníku mezinárodního kolokvia Od folkloru k world music. S trochou nadsázky lze říct, že tato akce se již stala tradicí – nejen pro svůj ustálený dvoudenní program, ale také vzhledem k pravidelné účasti většiny přednášejících a z velké části i návštěvníků – jejich počet nicméně každoročně roste. Diskusní setkání zájemců o problematiku hudby etnické, lidové, folkové či o rozmanitou oblast tzv. world music přivítalo opět jak zástupce akademické obce (etnology, etnomuzikology, muzikology a estetiky), tak hudební publicisty a redaktory. Téma, k němuž se všichni přednášející vyslovili, se neslo v duchu podtitulu tohoto sborníku – svět v nás, my ve světě.

Problematika globalizace kultury, její světová unifikace a zároveň stále se zesilující důraz na to, aby byla zachována jedinečnost svěbytných kultur v takto se vyvíjejícím prostředí, se již řadu let promítá v řadě odborných i publicistických příspěvků nejen na náměšťském kolokviu. Ačkoli mnohé hudební projevy vyrostly právě z globální kultury, nezanedbatelná zůstává otázka opačná: čím přispěly konkrétní kultury propojenému světu. A právě v tomto rámci se pohybovalo téma náměšťského kolokvia v roce 2014 – jeho účastníci chtěli připomenout, co z české (ale nejenom české) hudební kultury představuje obohacení pro jiné, co bylo přijato, transformováno, mnohdy i zapomenuto, anebo znovu obnoveno, ale ve své době žilo a mělo význam daleko za českými (či jinými) hranicemi. Název kolokvia však zároveň naznačoval, že směřování vlivů nebylo referujícími vnímáno jednostranně. Svět nebyl vždy globalizovaný, kulturní účet „má dáti – dal“ měl vždy dvě strany a fungoval bez ohledu na hranice geografické, náboženské, sociální či etnické. Hudba totiž byla a stále je univerzálním jazykem.

První den setkání byl již tradičně zaměřen k reflektování zejména hudebních tradic. Důležitým tématem, jež rezonovalo hned v několika příspěvcích, byla migrace. Mluvílo se o vystěhovalectví do Ameriky či do Slavonie, o jeho reflexi v lidových písních českých i slovenských, o dnešní identitě potomků těchto vystěhovalců a funkci tradiční hudby „ze staré vlasti“ v jejich současné kultuře, a také o proměnách této hudby. Migraci českých muzikantů do ciziny připomenul jednak medailon dvou

významných českých hudebníků, kteří se proslavili v Rusku (Ernst Vančura a Eduard Nápravník), jednak příspěvek věnovaný českým muzikantům v zahraničních cirkusových orchestrech. Obraz světa v tradiční lidové kultuře reprezentoval dále příspěvek zabývající se slovenským lidovým divadlem a zajímavé zamyšlení nad tradiční hudbou v moderním světě digitálních vizuálních obrazů.

Druhý den kolokvia poskytl prostor poznatkům publicistů a hudebních redaktorů, přičemž mnozí z nich jsou zároveň buď aktivními muzikanty, nebo organizátory hudebních festivalů a přehlídek. Postavení menšinových hudebních žánrů v českých zemích bylo probíráno z teoretických i praktických úhlů. Důležitý byl příspěvek o příchodu blues do českých zemí, o jeho počáteční záměně s jazzem a o postupném nárůstu pochopení pro žánr. Připomenut byl také přínos sběratelské činnosti Alana Lomaxe pro rozvoj moderní folkové hudby, rocku i popu; vliv Lomaxe byl ukázán i v českém kulturním kontextu. Vývoz alternativní české hudby do zahraničí, jeho možnosti i úskalí, byl komentován v příspěvku, jemuž předcházela průkopnická propagační akce české hudby pro mezinárodní odborné publikum. Otázky komunikace našich umělců se zahraničním publikem otevřelo zamyšlení nad jazyky, v nichž našinci zpívají či uvádějí své koncerty: vedle češtiny a angličtiny byly zmíněny i menšinové jazyky a zvukomalebné texty bez konkrétního významu. Dva příspěvky se také zabývaly osobní hudební cestou přednášejícího; oba zmínily hledání, zahraniční vlivy a cestu ke kořenům domácí lidové hudby.

Tradičně bylo kolokvium propojené s probíhajícím festivalem Folkové prázdniny prostřednictvím odpoledních diskusních skupin. O svém setkání, tvorbě a o hudební „globální vesnici“ mluvily hráčky a zpěvačky ze dvou kultur – Jitka Šuranská z Moravy a izraelská zpěvačka iránského původu Michal Elia Kamal, působící ve skupině Light in Babylon z Istanbulu.

Sborník, který začínáte číst – ať už na papírových, nebo webových stránkách – je připomínkou krásných dvou dnů v Náměšti nad Oslavou, naplněných hudbou a snahou pochopit její nepředvídatelné cesty v minulosti a současnosti.

## Introduction

In 2014, Náměšť nad Oslavou in the Czech Republic saw the 11th international colloquy on music, from folklore to world music, with the heading *The World Is In Us, We Are In the World*. It is not an exaggeration to say that the event has become a tradition: not only due to its two-day regular extent, but also due to the regular involvement of most of the speakers and a growing number of the (hard)core audience. The colloquy offers space for a discussion on various aspects of ethnic music, traditional music, modern folk music, and world music. Its speakers come from academic backgrounds (ethnologists, ethnomusicologists, musicologists, and aestheticians) and from music media (editors, writers, publicists).

Globalization of culture has been the subject of many reflections in the academic and journalistic worlds, and this includes the colloquy in Náměšť. Globalization leads to a unification of culture, but it also raises concerns with regard to keeping the uniqueness of specific cultures within the globalized world. In spite of the fact that many manifestations of music grew up from the globalized culture, there also is an opposite approach which asks: what are the contributions of specific cultures to the united world? The theme of the 2014 Náměšť colloquy attempted to comment on this question, with a special interest in the contribution of the Czech musical culture to the world. Is there anything of the Czech musical culture which has enriched other cultures? Was it accepted, transformed, forgotten and then revived? Did it live its own unique life far from its place of origin? Which message did it carry in its new environment? The title of the 2014 colloquy provided space for a discussion over any culture, so no other musical culture and its new life elsewhere was excluded for discussion at the colloquy. The attendees were also interested in the situation before globalization: an exchange of cultural influences has existed from time immemorial, with no respect to geographical, religious, social and ethnic borders. Music as such has remained a universal language.

As in the previous years, the first day of the colloquy was reserved for reflections on music traditions. Migration as an important topic in music was touched on by several presentations. Migration to America and Slavonia was discussed, with its reflections in Czech and Slovak folk songs, as well as questions concerning the identity of the contemporary descendants

of migrants. Linked with this was a discussion on the function and transformation of the “old home” music in contemporary culture. A profile of two important Czech musicians of the past (Ernst Vančura and Eduard Nápravník) showed why and how they succeeded in the Czarist Russia; and a presentation about the travelling musicians focused on international circuses and the role Czech musicians had in them in the past.

The second day of the colloquy provided space for music editors and publicists and their findings; many of these men and women are active musicians and festival organizers at the same time. They discussed the position of minority and alternative music genres in the Czech lands from the theoretical and practical points of view. One paper focused on the coming of blues to the Czech lands and its development there; blues was initially misunderstood as jazz music and it took decades before it was appreciated as a separate genre. The importance of the field recordings of Alan Lomax for future folk music as well as for rock and pop music and Czech culture was discussed in another paper. The exporting of Czech alternative music, its possibilities and problems was a hot topic, because another paper was based on a previous pioneering showcase event, which promoted Czech music to international booking agencies. Languages for carrying the song message were discussed in connection with Czech musicians performing abroad: apart from Czech and English all kinds of minority and exotic languages were mentioned as examples, including the nonsense vocables which carry the energy. Two papers allowed for a personal confession, because they dealt with the musical journey of the speaker; they included a period of searching for foreign influences and a return to local roots music.

The colloquy was traditionally held as part of a week-long Folk Holidays festival, and it borrowed guest speakers from the festival for its afternoon discussion sessions. Jitka Šuranská from Moravia, and Michal Elia Kamal (an Israeli singer of Iran origin) with her band Light in Babylon from Istanbul commented on their music and their cultures, and the way to succeed in a musical “global village”.

The collection of papers which you are going to read – whether in paper or on the web – commemorates two beautiful days in Náměšť nad Oslavou in 2014, which were filled with music and an effort to understand its unpredictable ways in the past and now.



# VYSTĚHOVALECTVÍ DO AMERIKY A KULTURNÍ PAMĚŤ (NA PŘÍKLADU MORAVSKÉ ZPĚVNÍ TRADICE)

Martina Pavlicová – Lucie Uhlíková

Problematika migrace, ať již historické či současné, je dnes velkým tématem řady společenských věd. Můžeme analyzovat aspekty ekonomické, sociální či kulturní, můžeme zobecňovat mnohé tendence, ale stejně se neubráníme tomu, že každý jednotlivý člověk, který do tohoto proudu vstoupil či vstoupí, si nese s sebou jedinečný lidský osud a příběh a zároveň konfrontaci s něčím zcela novým, co přesahuje jeho dosavadní obzor i chápání. Francouzský badatel bulharského původu Tzvetan Todorov (nar. 1939) rámuje svou práci *Dobytí Ameriky* především myšlenkou, která je naznačena i v samotném podtitulu knihy – *Problém druhého*:

„Člověk může objevit druhé sám sobě, uvědomit si, že není udělán z jednoho jediného těsta v příkrém rozporu se vším, co není on sám: já je někdo jiný. Ale druzí jsou také já: jsou to subjekty stejně jako já, ode mne je odděluje a odlišuje jen to, že z mého úhlu pohledu jsou všichni tam, kdežto já jsem tady.“ (Todorov 1996: 11) Jestliže vidíme toho druhého jako konkrétní společenskou skupinu, píše Todorov, pak i zde se vydělují menší či větší rozdílnosti, a to jak u těch, „s nimiž jsme po všech stránkách spřízněni kulturou, mravy i historií“, tak u cizinců, „jejichž jazyku ani zvykům nerozumím,“ a to do té míry, „že v krajním případě jen váhavě připouštím jejich příslušnost ke stejnému druhu.“ (Todorov 1996: 11)

Přistěhovalectví do Ameriky na konci 19. století již zdaleka nepřinášelo tolik nepoznaného, jako tomu bylo při jejím objevení Evropany v 15. století a následném dobývání v 16. století, což je obsahem citované Todorovovy knihy. Přesto zůstalo zakořeněno v mysli těch, co odcházeli, něco totožného: opuštění „jejich“ světa a vykročení do neznáma. Velmi zajímavým, erudovaným a v podstatě nejnovějším příspěvkem k tomuto tématu je disertační práce Marka Vlhy *Mezi starou vlastí a Amerikou. Počátky české krajanské komunity v USA 19. století v transatlantické perspektivě* (2013). Shrnuje dosavadní bádání o emigraci na straně české i americké, podává přehled teorií, které se v této souvislosti s daným

tématem již od přelomu 19. století a 20. století objevovaly. Počátek 20. století znamenal seriózní bádání o imigrantech jak z pera historiků, tak i začínajících sociologů, a to zejména na půdě Chicagské sociologické školy. Od vnímání kontrastu mezi původní vlastí a novou domovinou, která v polovině 20. století vyvrcholila prací historika Oscara Handlina *The Uprooted* (Vykořenění),<sup>1</sup> se vývoj posunul k důrazu na etnický a kulturní pluralismus (Vlha 2013: 20). Zároveň s rozvojem technologií a s tím související globalizace dochází k dalším posunům, které jsou v antropologii a etnologii vnímány jako transnacionální migrace, tedy silné udržování vazeb s původní vlastí.<sup>2</sup> To samozřejmě v minulosti možné nebylo.

Co lze vyčíst z osudů obyvatel Čech, resp. Moravy, kteří opustili vlast v době rozmáhající se masové emigrace do Ameriky (tedy od druhé poloviny 19. století, po zrušení poddanství)? Důvody jejich odchodu byly různé, i když zejména v první vystěhovalecké vlně převládaly příčiny ekonomické. Např. Daniel Strnadel v publikaci *Tam za mořem* uveřejnil žádost Jana Sedláčka z roku 1856 z Horního Sklenova na Frenštátsku: „*Slavný c. k. Okresní ouřade! [...] Poněvadž zde v našem kraji velice těžké a smutné živobyті jest, že se člověk uživiti nemůže, ačkoli jsem řemesla tesařského [...] a horší živobyті nastává, které již mnoho let trvá a není naděje k lepšímu [...] tedy já i má manželka jsme sobě umínili [...] z naší vlasti i s našimi dětmi do Nord Ameriky se odebrati a snad bůh dá, tam lepšího živobyті vyhledáme [...]*.“ (Strnadel 2006: 11) K vystěhovalectví se odhodlávaly nejdříve majetnější vrstvy rolníků a řemeslníků, protože náklady na cestu byly značné, popř. se v Americe šetřily peníze na příjezd dalších členů rodiny (Dubovický 2003: 15–16). Odcházeli ale i mladí muži, kteří nechtěli splnit vojenskou povinnost: „*Mezi vystěhovalci byli 4 mladíci, podléhající vojenské službě, vystěhováním chtěli se vojenské povinnosti vyhnout. Proti nim bylo zavedeno zákonné úřední jednání.*“ (Strnadel 2006: 13) Zlevnění lodní dopravy pak vedlo od 70. let 19. století

1. Oscar Handlin (1915–2011), profesor historie na Harvardské univerzitě, nositel Pulitzerovy ceny za historii právě za svou práci *The Uprooted* (1951; oceněno 1952).
2. Srov. např. Králová, Nela 2013: *Transnacionální sociální síť texaských Čechů z okresu Fayette*. Diplomová práce. Brno: FF MU; Szaló, Czaba 2007: *Transnacionální migrace. Proměny identit, hranic a vědění o nich*. Brno: CDK.

k odchodu i nejchudších vrstev obyvatel (Dubovický 2003: 15). Důvody vystěhovalectví nebyly ovšem jen ekonomické či sociální, ale také politické, náboženské a v neposlední řadě osobní – mnozí řešili cestou za oceán vlastní nešťastnou životní situaci a hledali nový začátek.

V první vlně vystěhovalectví byl cílem českých a moravských imigrantů především Texas. Jak uvádí Josef Polišenský (1996: 28), neznalost angličtiny u českých vystěhovalců vedla k tomu, že se často usazovali v blízkosti Němců a Poláků, s nimiž se mohli domluvit. Nové prostředí bylo velmi odlišné zejména klimaticky (v zimě mrazy, v létě horka, tornáda), pěstování obilí mnozí museli vyměnit za pěstování bavlny. Přistěhovalci neměli dostatek zemědělského nářadí, čelit museli také přírodním pohromám, takže někteří volili i návrat domů, což sloužilo úředním místům jako propagace zaměřená na omezení vystěhovalectví, jemuž oficiálně nešlo bránit (Polišenský 1996: 32). Vedle Texasu odcházelo české zemědělské obyvatelstvo také do Wisconsinu, Nebrasky, Minnesoty, Iowy a Illinois, případně do Virginie, ale z těchto oblastí většina Čechů do konce 19. století přesídlila (Polišenský 1996: 33).

Představy o životě na jiném kontinentě se předávaly v dopisech těch, kteří do Ameriky již odešli, v masové míře však spíše pod vlivem záplavy brožur, letáků a novinových článků líčících většinou tendenčně (ať už pozitivně, či negativně) poměry v Novém světě. Lákavou vidinu prosperity a svobody nabízeli zejména finančním ziskem motivovaní agenti dopravních společností. Výstražně pojaté zprávy o strastech vystěhovalců byly naopak tištěny na přímou objednávku rakouských úřadů, které vystěhovalectví rozhodně nepodporovaly (Valášek 1999: 10). Vystěhovalecká horečka vyvolala o něco později také vznik řady beletristických dílek o osudech těch, kteří odešli za moře.<sup>3</sup>

Jak upozorňuje Josef V. Scheybal, autor knihy *Senzace pěti století v kramářské písni*, pravdivých informací o životě v Americe byl v polovině 19. století takový nedostatek, „že se lidumilný přírodovědec P. Gottfried Menzel, rodák z Krásného Lesa u Frýdlantu, vydal na dva roky do Ameriky, aby o svých dojmech mohl napsat krajanům seriózní obšírné pojednání“ (Scheybal 1991: 262).

3. Srov. např. Vlha 2013 (6. kapitola – Vysněná Amerika) a Scheybal 1991: 348, pozn. 156.

Tisková propaganda provázející vystěhovaleckou horečku se uplatnila také v několika kramářských písních,<sup>4</sup> z nichž zřejmě nejznámější je anonymní text s incipitem *Poslyšte, lidičky, směšné zpívání, jak se mají páni Amerikáni* (popř. také *Lidinky, poslyšte směšné zpívání...*),<sup>5</sup> líčící ironicky pohádkový život v Americe. Jak doložil kulturní historik Čeněk Zíbrt, představy o blahobytu v Americe popisuje zmíněná píseň stejnými slovy jako staročeské podání *Masopust* z pera Leandera Rvačovského. Toto dílo z 16. století popisuje bájnou zemi Satranskou, kam se lze dostatí prokousáním jitrnicových a klobásových plotů, kde pobíhají pečená selátka se zabodnutými noži ve hřbetu a prameny oplývají mlékem a medem (Zíbrt 1929: 22).<sup>6</sup>

Podobně vyznívá také jarmareční píseň s textovým incipitem *Poslyšte panny, též i mládenci, jak se mají páni vystěhovalci*. Autor písně, chrudimský písničkář Jan Kratochvíl, líčí ironicky Ameriku jako jakousi pohádkovou Tramtárii, kde létají pečení holubi přímo do úst, a zesměšňuje do Ameriky lákající podvodné zvěsti, které rozšiřovali po českém venkově agenti vystěhovaleckých firem (Scheybal 1991: 262).

Jak je pro kramářskou produkci typické, uvedené písně vyšly v totožné, nebo jen v mírně obměněné podobě u různých tiskařů několikrát a jejich jarmareční distribuce obsáhla nejen prostor českých zemí. Zaznamenáváme také charakteristickou aktualizaci textů: další píseň ironizující poměry v Americe, rozšiřovaná pod názvem *Vystěhovalci za moře, nechte sobě chut' zajít* (s textovým incipitem *Přátelé, ach, to je švanda, jak lid nemá rozumu*),<sup>7</sup> téměř doslovně kopíruje text písně zesměšňující vystěhovalectví do Ruska, na Krym.<sup>8</sup>

Ke kramářské produkci na téma blahobytu v Americe lze zařadit také *Veselou píseň o holčičkách v Americe*,<sup>9</sup> známou spíše pod textovým

4. Za informace o kramářských písních uložených v Knihovně Národního muzea děkujeme Michalovi Klackovi, který má tyto fondy na starost.

5. Srov. příloha č. 1 a 2.

6. Srov. též Zíbrt, Čeněk 1896: Otázky a odpovědi. Staročeské pověsti o Satranské zemi. *Český lid* 5, s. 478–479.

7. Text písně srov. např. Beneš 1983: 62.

8. Srov. *Vystěhovalci na Krym, nechte sobě chut' zajít*. Nový Bydžov, Karel Kastránek, nedat. Knihovna Národního muzea, KP 1568.

9. Viz příloha č. 3.

incipitem *Ty překrásná země Ameriko*. Společně s již zmíněným jarmarečním textem *Poslyšte, lidičky, směšné zpívání* ji otiskl roku 1910 v časopise *Český lid* Karel Vodňanský a o necelých dvacet let později také již citovaný Čeněk Zibrt. Obě písně představují významný pramen pro studium jednak folklorizace umělých skladeb, jednak variačního procesu, neboť obě nacházíme jako torza v lidovém zpěvním podání.

Reflexe vystěhovalectví v moravské (a také slezské) zpěvní tradici nebyla dosud domácí folkloristikou nijak zkoumána a náš text je tedy vlastně jakousi první vlaštovkou na tomto poli. Někteří možná namítnou, že znají publikaci s názvem *Ked' som sa já z mojho kraja do Ameriky zberal* a s podtitulem *Písne našich vystěhovalců sbírali a upravili Vlasta a Jaroslav Smutní z Veselí nad Moravou*. Nutno ovšem konstatovat, že editoři (sběratelé a amatérští zájemci o hudební folklor) do kategorie „našich vystěhovalců“ řadí nejen Moravany, ale také Slováky (přičemž slovenské písně tvoří jádro publikace), a v neposlední řadě Rusíny. Dílo je popularizační do té míry, že obsahuje pouze minimum pasportizačních údajů a je třeba je podrobit přísné pramenné kritice – z poznámek je zřejmé, že do textů bylo zasahováno.

Ačkoliv dosud nemáme shromážděn veškerý materiál, můžeme již dnes vyslovit některé postřehy a poznámky k reflexi vystěhovalectví do Ameriky v naší lidové písni.

Jde o vývojově uzavřenou skupinu představující jednu z posledních písňových vrstev, u které proces zlidovění (folklorizace) neproběhl stejnoměrně, ani co se týká přijetí písní v jednotlivých regionech, ani vzhledem k vybroušenosti formy po stránce textové a nápěvové. Jak trefně poznamenávají již zmínění manželé Smutní v doslovu svého zpěvníku, některé pasáže těchto písní se mohou zdát kostrbaté a mnohomluvné: „*No, nedivme se. Zkuste sami napoprvé zveršovat nějakou událost, horor, či zážitek, třeba z cesty autem. Uvidíte, kolik zbytečných ukazovacích zájmen, předpon, zbytečných slov budete muset použít, aby počet taktů byl zachován.*“ (Smutná – Smutný 2006: 36) Přesto vykazují sledované písně obecně známé charakteristické znaky folkloru – tedy kolektivnost, anonymnost, ústnost a zejména výraznou variabilitu. Ta je v tomto případě překvapující právě vzhledem k poměrně nedávné době vzniku a rozšíření těchto písní. Časté jsou také textové kontaminace (spojení) s dalšími folklorními písněmi nebo s kramářskými texty.

Písňové texty mohou v řadě případů sloužit nejen jako folkloristický, ale také jako historický či sociologický pramen. Podávají totiž emotivně zabarvený, avšak do značné míry reálný obraz životních a pracovních poměrů vystěhovalců (těžké pracovní podmínky, propíjení vydělaných peněz, stesk po domově). V některých pocítujeme vliv umělé, nacionálně orientované básnické tvorby, v nevelké míře nacházíme anglisty, resp. amerikanismy (*šif, péda, salón, strít*).

Pokud hovoříme o vystěhovaleckých písních zaznamenaných na Moravě, charakterizujeme tematicky vymezenou, nicméně motivicky různorodou skupinu, kterou lze podle textových námětů rozdělit do několika částí, jež se však v některých případech prolínají:<sup>10</sup>

1. písně líčící nerealisticky život v Americe;
2. písně o skutečném životě v Americe;
3. písně-dopisy či písně o psaní dopisů;
4. písně opuštěných – těch, kteří zůstali doma;
5. písně o návratu domů.

K nejrozšířenějším textovým motivům patří touha po domově, strasti cesty přes moře, sociální realita života v Americe, odloučení zamilovaných či manželů a také jeho důsledky, k nimž patřila třeba i nevěra – průvodní jev dlouholeté nepřítomnosti partnerů. Na tomto místě je třeba připomenout, že vystěhovalectví z českých zemí do Ameriky mělo dvě formy:

a) odchody celých rodin či vesnic, které se usazovaly v zemědělských oblastech USA, hospodařily zde a na návrat nepomýšlely, neboť doma vše prodaly (týkalo se zejména vystěhovalců z Valašska a Lašska – největší vystěhovalectví z českých zemí bylo z Frenštátska – srov. Strnadel 2006: 5);

b) různě dlouhé (někdy i několik desetiletí trvající) pracovní pobyty jednotlivců – většinou mužů, kteří tak řešili ekonomické problémy svých rodin; v USA byli zaměstnáni především v továrnách či dolech a posílali domů peníze (tato forma se týkala např. Hornácka, Moravských Kopanic, částečně i dalších slováckých subregionů).

10. V dělení vycházíme částečně z klasifikace S. Švehláka (1980), nicméně moravský materiál není tematicky tak široký a má svá specifika.

Většina písní s vystěhovaleckou tematikou je podle našich dosavadních zjištění odrazem zkušeností spíše druhého uvedeného okruhu migrantů – odráží totiž hlavně jejich osudy a ještě častěji životní situaci těch, kteří na ně doma čekali. Idealizující *Krásná Amerika* nebyla pro ně typickou, do jejich repertoáru patřily spíše písně *Vprostřed Ameriky krčma murovaná*, *Moja mladá žena doma a já tu* anebo známá *Amerika, zem veliká*.<sup>11</sup> Obraz druhých rozhodně nebyl leitmotivem těch, kteří bojovali o každodenní přežití v Novém světě. Jejich myšlenky směřovaly spíše k sobě samým, nebo do vzdálené vlasti – americký „tavící kotlík“ nebyl – jak historie ukázala – pro slovanskou národu příliš „stravitelný“.

*1. Na kraj Ameriky studňa múrovaná,  
do ní slunko svítí z moravského kraja.*

*2. Prostřed Ameriky krčma malovaná,  
do ní sa schádzajú Moravci s Uhrama.*

*3. A keď sa schádzajú, tak si povídajú,  
pod'me, chlapci, domů, do našeho kraju.*

*4. My domů nepujdem, v Americe budem,  
kraj náš je chudobný, tam hladu zahynem.*

*5. Nebojte sa, chlapci, na Moravě hladu,  
šak sa už za humny žitka zelenajú.*

*6. Žitka zelenajú a rži dozrávajú,  
nebojte sa, chlapci, na Moravě hladu.*

Pulčín (1949), EÚB A 684/15

Studium zejména textové stránky moravských (a také slezských) písní o vystěhovalectví do Ameriky ukazuje na významný vliv kramářské

11. Srov. příloha č. 5.

písňové produkce a slovenské písňové tradice.<sup>12</sup> Právě slovenské písně o vystěhovalectví do Ameriky představují zásadní moment pro studium moravského materiálu. Již při běžném pohledu zjistíme, že jde o spojitě nádoby. Pouze jejich srovnáním lze doložit, které písně jsou pouze moravské, které jsou naopak slovenského původu a na Moravu doputovaly se svými slovenskými nositeli. Anebo které písně patří k totožnému kulturnímu okruhu a nelze přesně stanovit jejich provenienci. Nezanedbatelnou okolností je také fakt, že mnohé „amerikánské“ písně zejména ze západního Slovenska byly zapsány moravskými sběrateli (Františka Kyselková, Hynek Bíl) a jsou uloženy ve fondech brněnského pracoviště Etnologického ústavu AV ČR, kde je dosud žádný slovenský hudební folklorista nestudoval. Nabízí se tak jednoznačně kompletní zpracování celé této tematické skupiny bez ohledu na státní hranice.

Na otázku, proč na Moravě nacházíme poměrně malý rozsah studovaného písňového materiálu vzhledem ke slovenské provenienci, lze odpovědi hledat v různých rovinách:

a) písně u nás reálně nebyly součástí zpěvního repertoáru, k jejich rozšíření nedocházelo, neboť neodrážely zkušenosti tak velkého množství jedinců, jako tomu bylo na Slovensku (v Uhrách) – jak už bylo řečeno, mnohé rodiny z českých zemí odcházely nadobro, v terénu proto nebyly zaznamenány písně o čekání těch, kteří zůstali, nebo písně o strastiplné cestě domů, o nevěře, poměrech v amerických továrnách atd.;

b) sběratelé písně nepovažovali za „pravé“ lidové písně, vnímali jejich novost a problematickou estetickou hodnotu a nezapisovali je;

c) zánik tradiční lidové kultury a tradiční zpěvnosti v českých zemích byl mnohem rychlejší než na Slovensku, s každou další generací se zpěvní repertoár zmenšoval a jeho rozšiřování o nové varianty bylo tedy daleko obtížnější.

Ať již další etnologické a etnomuzikologické výzkumy potvrdí či doplní naznačené teze, s jistotou lze tvrdit, že se v lidových písních s „americkou“ tematikou dotýkáme toho, co Maurice Halbwachs (2009):

12. Slovenské písně o vystěhovalectví do Ameriky reflektují studie Soni Burlasové (1978) a Svetožara Švehláka (1980) a publikace Ľubici Droppové *Chudoba, chudoba, šak si mi moc vina...* *Slovenské ľudové piesne so sociálnou a revolučnou tematikou* (1988).



95) nazývá paměti osobní a paměti sociální, resp. autobiografickou a historickou, které se prolínají a mohou, či nemusí splynout. Ubírají se však vždy svou vlastní cestou a vyvíjejí se podle vlastních zákonitostí (Halbwachs 2009: 93–94).

## Literatura:

- BENEŠ, Bohuslav (ed.) 1983: *Poslyšte písničku hezkou. Kramářské písně minulých dob*. Praha: Mladá fronta.
- BURLASOVÁ, Soňa 1978: Sociálna tematika v ľudovej piesni a jej vývin. *Slovenský národopis* 1, s. 51–70.
- DUBOVICKÝ, Ivan 2003: *Češi v Americe. České vystěhovalectví do Ameriky a česko-americké vztahy v průběhu pěti staletí*. Praha: Communicatio Humana – C.H. Expo ve spolupráci s Pražskou edicí.
- DROPOVÁ, Ľubica (ed.) 1978: *Chudoba, chudoba, šak si mi moc vina... Slovenské ľudové piesne so sociálnou a revolučnou tematikou*. Bratislava: Tatran.
- HALBWACHS, Maurice 2009: *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- POLIŠENSKÝ, Josef 1996: *Úvod do studia dějin vystěhovalectví do Ameriky II. Češi a Amerika. S pomocí Lumíra Nesvadbíka*. Praha: Karolinum.
- SCHEYBAL, Josef V. 1991: *Senzace pěti století v kramářské písni. Příspěvek k dějinám lidového zpravodajského zpěvu*. Hradec Králové: Kruh.
- SMUTNÁ Vlasta – SMUTNÝ, Jaroslav (eds.) 2006: *Keď som sa já z mojho kraja do Ameriky zberal*. Veselí nad Moravou: Chludil.
- STRNADEL, Drahomír 2006: *Tam za mořem. Vystěhovalectví z Frenštátska do Ameriky ve 2. polovině 19. století*. Frenštát pod Radhoštěm: Muzejní a vlastivědná společnost ve Frenštátě pod Radhoštěm.
- ŠVEHLÁK, Svetozár 1980: Odras sociálního vystěhovalectva v ľudových piesňach. *Slovenský národopis* 28, č. 4, s. 553–594.
- TODOROV, Tzvetan 1996: *Dobytí Ameriky. Problém druhého*. Praha: Mladá fronta.
- VALÁŠEK, Hubert 1999: Problematika moravského vystěhovalectví ve fondech Moravského zemského archivu v Brně. In: *Vystěhovalectví do Ameriky 1850–1914. Sborník příspěvků účastníků symposia v Lichnově 5. června 1999 / Emigration to America 1850–1914: The Extract from Participants Contributions at the Symposium in Lichnov June 5, 1999*. Lichnov: Obecní úřad Lichnov, 1999, s. 10–19.
- VLHA, Marek 2013: *Mezi starou vlastí a Amerikou. Počátky české krajanské komunity v USA 19. století v transatlantické perspektivě*. Disertační práce FF MU Brno.
- VODŇANSKÝ, Karel 1910: Písně o blahobytu v Americe z roku 1856 a 1858. *Český lid* 19, s. 206–207.
- ZÍBRT, Čeněk 1929: Jak si lid československý představoval život v Americe. *Český lid* 29, s. 21–23.

## **Emigration to America and Cultural Memory (Based on an Example of Moravian Singing Tradition)**

A reflection of emigration in the Czech singing tradition has not been properly explored by Czech folkloristics so far. Based on preliminary studies, it can be specified that the songs which are connected with emigration represent a closed stage of a development in one of the final song layers. There, a process of folklorization (popularization) did not develop evenly, neither in the acceptance of songs in specific regions, nor in view of the form, with regard to both lyrics and tune. There are frequent contaminations (fusions) with other traditional songs or with broadside ballads; some of them reflect the propaganda of the period promoting emigration. Some songs reflect an artificial, nationally oriented poetry, and, to a small extent, there are also borrowings from English or American English mixed with Czech. As to the topics, they often include longing for home, sufferings during an overseas journey, the social reality of living in America, or separation of lovers or husbands and wives, including its results, such as infidelity. Based on our findings so far, the majority of songs on emigration reflect mostly the experience of migrants who were departing alone and spent a long time overseas. The songs often reflect their stories, and even more frequently the stories of those who were left behind, waiting at home.

**Key words:** Migration; emigration to America (USA); folk song; propaganda; Moravian folklore; Slovak folklore.

\*Studie vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076, váže se zároveň ke specifickému výzkumu MUNI/A/0840/2012, Hudební folklor a současná společnost.

## Přílohy:

1. Titulní list kramářské písně *Lidičky, poslyšte směšné zpívání...*  
Knihovna Národního muzea, KP 7241.



2. Nová píseň o Americe. Tisk Olomouc, Antonín Halouska (1856), zpívá se jako *Rád bych se ženil, jde mně to těžce* (srov. Zíbrt 1929: 23).

1. Poslyšte, lidičky, směšné zpívání,  
jak se mají páni Amerikáni,  
v samé regraci žijou, čtveráci,  
neb jim z nebe padá, co hrdlo ráčí.

2. Mnozí jsou vrtkaví, netrpěliví,  
že tady mají tak špatně být živi,  
mají sto chutí do Ameriky,  
tam že pře na stromách rostou knedlíky.

3. Pod tema stromama másla rybníky,  
může si tam máčet každý knedlíky,  
váznou-li v krku, na sta šťáflíků  
mají prej zřízených tuším z perníku.

4. Prasata tam rostou zrovna pečený,  
lítají do huby ptáci smažený,  
Buchty, koláče, samo se peče,  
káfé jim po žlábkách do huby teče.

5. Amerikán jen jak otevře hubu,  
hojnost má hnedky pečených holubů,  
mají pře páni Amerikáni  
zřízenou mašinu na polykání.

6. Všecko s tou mašinou dělají, jedí,  
co jest to pracovat, hrubě nevědí,  
tak se tam mají lepší než v ráji,  
bezmála tak jako v nebi na kraji.

7. Ze samých klobásů dělají ploty,  
zásoba tvarůžků zahání psoty,  
samá rekreace je v Americe,  
muzikanti hrajou na jitrnice.

8. Amerika jest vlast velmi schválená,  
jen že je příliš od nás vzdálená,  
kyž aspoň v Praze, tak by po dráze  
do ní se podívat nepřišlo draze.

9. Tak bychom tam zašli na posvícení,  
jestli je tomu, tak myslím, že není,  
je jen to planá myšlenka sama,  
jen tak pro zasmání a špás vydaná.

*10. Amerikán nesmí být lenošivý,  
tak jsou tam od práce jako zde živi.  
Kdo dělat nechce, nechť je to, kde chce,  
darmo se nenají ani v Americe.*

*11. Amerika je vlast velmi vznešená,  
jen není národem tak obsazená,  
jako jsou jiný, mnohé krajiny,  
kdo tam chce dobejvat ty pustatiny.*

*12. Může tam nakoupit, kolik chce akrů,  
možná, že vypustí pár pytlů sakrů,  
v té Americe, při své motyce,  
když ho budou bolet záda i ruce.*

**3. Nová veselá píseň o holčičkách v Americe. V Skalici u Škarnycla  
synů 1858 (srov. Vodňanský 1910 a Zíbrt 1929: 22–23).**

*1. Ty překrásná země Ameriko,  
kdybys ty nebyla tak daleko,  
vinšoval bych sobě tam přijítí,  
bylo by tam lepší živobyťí.  
Tam jest vína dosti,  
pokrmů hojnosti,  
nejsou lidé v žádné bídě,  
žijou tam v svornosti,  
v lásce, upřímnosti,  
Bůh je žehná v každé době.*

*2. Mnohému i se zdá, že nemůž [sic!] být,  
do tak dalekého světa přijít.  
Opustí Evropu a cestuje,  
Bůh všeho dobrého podporuje,  
svůj lid v cestě sílí,  
od zlého chrání,  
i na moři, v velké bouři,  
chrání od nemoce,  
pekelné zimnice,  
ten kdož Bohu vzdává chválu.*

3. Mužský když se žení, je mu blaze,  
ta chvilka rozkošná přijde draze,  
on byl dost bídně živ jak svobodný,  
včil má nedůstatek tuplovaný.  
O ženu, o děti musí se starati,  
ten sprostý pán je vinen sám,  
protože se ženil,  
sám sebe ošidil,  
nouzí trpí, až se potí.

4. Ženská si naříká jak svobodná,  
potom tuplovaně, která se vdá,  
myslí, když má muže, že má všechno,  
špína na ní visí, v rukách dětvo.  
Musí víc pracovat, muži posluhovat,  
čistit a prát i málo spát,  
musí v noci stávat,  
pít dávat, kolíbat.  
Co z toho má, která se vdá?

5. To mě u mé ženy nejvíc mrzí,  
střevíce prodala, bosa chodí,  
sukni má v hospodě zastavenou,  
košili neprala, co je se mnou.  
To je hospodyně, kde co je, propije.  
Potom krade, všechno bere,  
slepice a husy  
na prodej vždy nosí  
za kořalku to prodaje.

6. Nežeň se, bratříčku, to ti radím,  
poslechni rady mé, co ti povím:  
já jsem se oženil, jest mi těžce,  
raděj bych se viděl v Americe.  
Ty zdejší panenky jsou falešný všecky,  
pěkně chodit a dobře jíst.  
Pěkně si chodějí  
a mužských šidějí,  
o lásku je připravují.

7. Těm zdejšíím děvčátkám kvinde dávám,  
 rač do Ameriky se podívám.  
 Najdu si panenku v Americe,  
 ta bude milovat, převelice.  
 Tam se oženiti  
 a s ní dobře žíti,  
 víno píti, maso jísti,  
 tam budu dělati  
 s mou ženou, s dětmi a  
 až do smrti věk trávití.

4. Ty překrásná země Amerika... Zápis varianty z lidové zpěvní tradice. Sběr Františka Kyselková, Želetice 1930. Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, pracoviště Brno, sign. A 297/7.

70 let.

Ant. Kyselková ze Želetice.

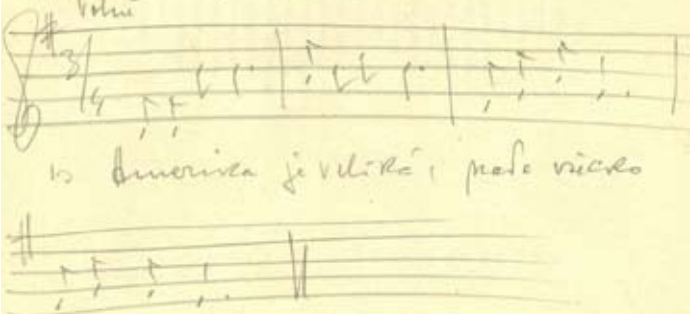
by přecházel zemi amo-ri-ka,  
 dybys ty nebyla tak dale ka, vin se-  
 val bych s te tam pí-jí-ti, bys by  
 tam dobře ži-vo by-ti. Tam je vína  
 dosti, pokr-mu h. hojnosti, nejsou lidé  
 ořadní lidé, žijí tam svornosti,  
 lásko, upiřn nosti, Bůh je zchra o kade  
 do-že

A 294

**5. Amerika je veliká. Zápis varianty z lidové zpěvní tradice. Sběr Jan Poláček, Ratiškovice 1954. Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, pracoviště Brno, sign. A 1240/94.**

Spalická 2. 94 Ratiškovice 1954 98  
Rudolf Koráček 1986.

94 Amerika je velká.  
Volní



1. Amerika je velká, naše vírlo  
vychrálená.

2. Kdo je pyšný, pyšnat může,  
nech mu sám Pan Bůh pomůže.

3. Já sem ztrnul, ať sem pyšnal,  
můj sem stromek našporeval.

4. Když už sem měl pěti stovku,  
bojal sem sa ja k New Yorku.

5. V New Yorku šifry Ruzji  
co mňa po nich šofirovaji.

6. Pojed, šifry, pojed težký,  
doviezty mňa do mój vlasti.

7. Do mój vlasti, do Hovorji  
s Bůhem bude, Pan orádi.

ETNOLOGICKÝ ÚSTAV  
AV ČR  
1986  
A 1240/94



## KDYŽ JSME OPUSTILI PRAHU ANEB ČESKÁ HUDBA V TEXASU

*Irena Příbylová*

Historie vystěhovalectví z českých zemí do Ameriky má zajímavé hudební podkapitoly. Jedna z nich se odehrává v Texasu a je spojená s taneční hudbou, nejčastěji polkou a western swingem. Jména kapelníků jako Baca, Krenek, Patek, Hofner nebo Vrazel patří k pilířům čechotexaské hudby. Písně ze staré vlasti v jejich repertoáru nezůstaly zakonzervované, změnily se pod vlivem prostředí, nabraly prvky hudby jiných etnik a populární hudby. Pro nás v centru Evropy je obvykle hudba českých Texanů svou jinakostí spíše úsměvná. Ve svém příspěvku chci ukázat, jak se projevuje češství v písních a hudbě současných Texanů.

Tradiční hudba a jazyk otců patří k výrazným rysům etnické identity. Američané, kteří ve 20. století psali o Čěších v Texasu (např. Machann 1977, 1983, 1987, 1988; Skrabanek 1988; Greene 1992; Hannan 1996), zmiňovali tyto dva aspekty vedle náboženství (mezi českými Texany převážně katolické) a zemědělství (typický způsob obživy do poloviny 20. století).

V Institutu texaských kultur v San Antoniu upozorňují na to, že o budování a osidlování jejich státu se v moderní době zasloužilo přinejmenším dvacet sedm různých etnických a národnostních skupin.<sup>1</sup> Podle příručky *The Czech Texans*, kterou institut vydal v roce 1983, přicházeli osadníci z českých zemí v několika vlnách po roce 1852 z rakouské monarchie. Výrazný nárůst byl zaznamenán mezi léty 1860 a 1870. Podle sčítání lidu stoupl tehdy počet Čechů v Texasu ze 700 na více než 1700 (*The Czech Texans* 1983: 10). Byli z Čech i z Moravy. Do Texasu přicházeli za vidinou vlastní zemědělské půdy. Zakládali osady, stavěli kostely a školy, scházeli se v nejrůznějších spolcích. Do začátku 20. století osidlovali jižní a střední Texas, s přelomem století se dostali i do plání západu a severozápadu Texasu (*The Czech Texans* 1983: 17).

1. Informace získané při osobní návštěvě institutu v roce 1990.

Na přelomu 19. a 20. století můžeme v Texasu sledovat rozmach nejrůznější zájmové a spolkové činnosti: vzniká Bačova kapela (1882),<sup>2</sup> Česká katolická jednota texaská (1889), Slovanská podporující jednota státu Texas (1897), Jednota bratrská v Texasu (1903), Sokol (1908).<sup>3</sup> Čeští studenti, kteří v roce 1915 úspěšně lobovali za ustanovení Katedry slovanských jazyků na Texaské univerzitě v Austinu, se opírali o tvrzení, že kurzy češtiny by přišly vhod asi sto tisícům texaských Čechů (*The Czech Texans* 1983: 19). Čeština ostatně byla v té době po angličtině a španělštině třetím nejrozšířenějším jazykem v Texasu. Ještě ve 30. letech 20. století se však 95 % texaských Čechů živilo v zemědělství (*The Czech Texans* 1983: 20) a každá osada měla svůj orchestr nebo kapelu. První světová válka spustila odchod venkovanů do měst a tento proces byl ještě urychlen v období druhé světové války. Z mnoha osad a městeček založených Čechy v 19. století se stala doslova „*města duchů, na jejichž dřívější existenci upozorňuje jen silniční ukazatel*“<sup>4</sup> (*The Czech Texans* 1983: 23). Zatímco na mapách Texasu zůstaly české názvy osad, jejich obyvatelé s českými kořeny se přestěhovali do velkých měst.

Rozpad tradičních venkovských komunit a přesun jejich obyvatel individuálně do měst má všude na světě za následek oslabení tradiční kultury. Historii Čechů v Texasu a jejich kulturu sleduje dlouhodobě profesor texaské A&M university v College Station Clinton Machann.<sup>5</sup> Několikrát zdůraznil, že „*hned po češtině je jedinou nejvýraznější spojující silou čechotexaské kultury hudba*“ (Machann 1977:3, 1984: 154, 1988: 107). Mluvil o lidové hudbě, kterou si imigranti přinesli ze staré vlasti, o tom, že se jí aktivně účastní – nejen jako muzikanti, ale že si ji zpívají, a především že na ni tančí. Ve 20. a 30. letech 20. století existovala asi stovka čechotexaských dechových kapel (Machann 1983: 157). Na sobotních tanečních zábavách se tančila polka, valčíky, ale také *Česká beseda*, *Moravská beseda*, a dokonce i *Slovenská beseda* (Machann 1983: 162). Ve 20. a 30. letech se česká taneční hudba v Texasu dostala do vysílání regionálních rozhlasových stanic jako tzv. polka shows. Ve

2. O Bačově kapele více viz Johnston 2008.

3. Všechny dodnes existují.

4. Překlady z angličtiny do češtiny v tomto materiálu Irena Příbylová.

5. Díky osobnímu setkání s C. Machannem v College Station v březnu 1994 jsem se dostala k řadě jeho článků.

30. a 40. letech pocítily české kapely v Texasu vliv jazzu a bigbandů, v 50. a 60. letech vliv country & western hudby (Machann 1983: 161). Rostoucí vliv countryové hudby na repertoár českých kapel v Texasu zaznamenal Machann i v dalších desetiletích. Jako představitel čtvrté generace Čechů v Texasu viděl další existenci tradiční hudby Čechů s obavami: „*Tradiční česká hudba v Texasu je vnímána jako výraz kultury a jako estetická spojnice s pastorální, venkovskou minulostí. I když naplňuje emoční potřebu, je v zásadě archaická a ritualistická, nehodí se pro potřeby industriální a městské doby, životního stylu, změny hodnot.*“ (Machann 1988: 109) Všiml si také, jak málo českých Texasanů rozumí českým textům.

V roce 1986 byl Machann spolupořadatelem sympozia o české hudbě na texaské A&M univerzitě v College Station. V rámci diskusního panelu tam mj. mluvila pětice rozhlasových diskžokejů („polka disk jockeys“) o budoucnosti české hudby, o strategiích, které jí umožní přežít a mít stále ohlas mezi posluchači a tvůrci. Mluvili o svých pořadech, o spojení s místními tanečními kluby a o používání češtiny, na druhé straně ale také o úbytku mladých lidí na tanečních zábavách (Machann 1987: 49).

Spolková činnost a hudba jsou a byly v kultuře českých Texasanů spojené nádoby, jedno podporuje druhé. Dost možná, že česká hudba v Texasu byla koncem 80. let na dně a v krizi, mnozí jednotlivci a instituce však nezávisle na sobě sbírali v téže době síly k její obnově. Už v době před digitalizací, před internetovou komunikací a zároveň před pádem železné opony se o české Texasany začal nově zajímat Institut texaských kultur v San Antoniu (založen 1968),<sup>6</sup> Muzeum českého dědictví v městě Temple (zal. 1971)<sup>7</sup> a následně Texaská společnost českého dědictví (zal. 1982 v La Grange).<sup>8</sup>

Po pádu železné opony a s rozvojem komunikační techniky se prohloubil zájem texaských Čechů o jejich středoevropské kořeny a spolupráce fungovala i z naší strany. V souvislosti s českými kořeny

6. UTSA. The University of Texas in San Antonio [online] [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.texancultures.com/>>.

7. Dnes funguje jako *Museum of Czech Heritage and Genealogy Center* [online] [cit. 11. 12. 2014]. Dostupné z: <[srov. www.czechmuseum.org](http://srov.www.czechmuseum.org)>.

8. *The Czech Heritage Society of Texas* [online] [cit. 11. 12. 2014]. Dostupné z: <[www.czechheritage.org](http://www.czechheritage.org)>.



Obr. 1. Valašská zvonička na dohled od budovy Kapitolu ve Washingtonu, D. C.  
Foto I. Příbylová, červenec 1995.

vzniká Muzeum českého dědictví v Houstonu (1995)<sup>9</sup> a Čechotexaské středisko kultury a dědictví v La Grange (1997),<sup>10</sup> začíná a prohlubuje se spolupráce mezi družebními městy (anglicky se jim říká sesterská města) a mezi českými a texaskými univerzitami. Významnou událostí bylo setkání Čechů a českých Američanů (včetně českých Texanů) v červenci 1995 na dvoutýdenním festivalu pořádaném tradičně americkým Smithsonianovským institutem (Smithsonian Institution) ve Washingtonu, D. C. – oficiální název zněl American Folklife Festival.<sup>11</sup> Z naší strany se akce zúčastnila početná česko-moravsko-slezská reprezentace. Soubory, hudebníci a řemeslníci letěli do USA vládním

9. Dnes *Czech Center Museum Houston* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.czechcenter.org/>>.

10. „Texas Czech Heritage Cultural Center, La Grange.“ *Polkabeat.com* [online] [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.polkabeat.com/texas-czech-heritage-cultural-center-la-grange/>>.

11. Češi a čeští Američané vystupovali v programu nazvaném *Czech Republic: Tradition and Transformation*. Srov. „Smithsonian Folklife Festival.“ *Smithsonian Institution* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://www.festival.si.edu/explore\\_festival/year.aspx](http://www.festival.si.edu/explore_festival/year.aspx)>.

speciálem. V prostoru festivalu byla vztyčena kopie dřevěné zvonice z Frenštátu pod Radhoštěm, která později našla své místo v muzeu české vesnice v La Grange (viz obr. 1).

Synonymem pro českou hudbu v Texasu se stala polka. Podle Charlese Keila (2005) existují v USA regionální žánry polky německé (německo-americké), slovanské (včetně polsko-americké, česko-americké a slovinsko-americké) a jihozápadní (včetně mexicko-americké).<sup>12</sup> Jak se etnická hudba vytrácela a měnila pod vlivem countryové a populární hudby, polka se obecně stala součástí americké kultury. Pod názvem polka tedy najdeme v USA jednak konkrétní tanec (polka v užším slova smyslu), ale také široký fenomén populární kultury, zahrnující tance, jako jsou polka, valčík, šotyš ad., ale také dechové soubory, které tuto taneční hudbu provozují, a místa, kde se polka hraje (kluby, tančírny, festivaly, městské přehlídky, katolické mše apod.). Postavení této polky v širším slova smyslu lze v americké kultuře vidět např. v ustanovení Amerického klubu milovníků polky<sup>13</sup> v roce 1973 či v tehdy nové kategorii hudebních cen Grammy pro polku (udílela se v letech 1986–2009).<sup>14</sup> V Texasu konkrétně vznikl v roce 1967 Národní festival polky v Ennisu<sup>15</sup> a v roce 1987 periodikum *Texas Polka News*,<sup>16</sup> které však přinášelo zpravodajství o polce i z jiných států USA (viz obr. 2).

Názvy spolků nově vzniklých po roce 2000 jasně signalizují další odklon od konkrétní etnické hudby: Muzeum klubu milovníků texaské polky<sup>17</sup> (založeno 2006 v La Grange), Texaské muzeum polky<sup>18</sup> (2010

12. Srov. „Polka in the United States.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Polka\\_in\\_the\\_United\\_States](http://en.wikipedia.org/wiki/Polka_in_the_United_States)>.

13. Viz *Polka Lovers Klub of Amerika* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.polkofa.com/site/>>.

14. Viz „Grammy Award for Best Polka Album.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy\\_Award\\_for\\_Best\\_Polka\\_Album](http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Polka_Album)>.

15. Viz *The National Polka Festival, Ennis, Texas* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.nationalpolkafestival.com/>>.

16. Pro informace o dnešní situaci zpravodaje viz [www.polkabeat.com](http://www.polkabeat.com).

17. Viz *Polka Lovers Club of Texas Museum – Hoelscher Haus* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://texaspolkalovers.com/>>.

18. Viz *Texas Polka Music Museum* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.texaspolkamuseum.com/>>.



Obr. 2. Zpravodaj  
The Texas Polka News.  
Foto I. Příbylová 1996.

v Schulenburgu), Taneční a hudební klub texaského dědictví<sup>19</sup> (2010). Z webových stránek se jeví nejsolidnější polkabeat.com. Založila je v roce 2010 novinářka Theresa Cernoch Parkerová. Ta je mj. spoluautorkou knihy vzpomínek Jimmyho Brosche (2013) na dvacítku legendárních čechotexaských polka bandů. Jak webové stránky, tak kniha přinášejí řadu aktuálních odkazů a informací z oboru.

Kdo dnes ještě v Texasu mluví česky? Texas má v současnosti téměř 27 milionů obyvatel. Pořadí angličtiny a španělštiny se za sto let nezměnilo, češtinu nebo němčinu však nahradily jazyky přistěhovalců z Asie. Podle Wikipedie zde žije 187 729 českých Texanů,<sup>20</sup> tedy

19. „Texas Heritage Museum & Dance Club.“ *Polkabeat.com* [online] [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.polkabeat.com/texas-heritage-music-dance-club/>>.

20. „Czech Texan.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Czech\\_Texan](http://en.wikipedia.org/wiki/Czech_Texan)>.

zanedbatelná hrstka. Počet Texasanů s českými kořeny bude zřejmě větší – např. fotograf Sean N. Gallup odhaduje v úvodu své knihy jejich počet na 400 000 (Gallup 1998). Většinou však jde o pátou či šestou generaci přistěhovalců, tedy plně asimilované přistěhovalce a jejich potomky. Čeština se udržela – kromě písni – ve rčeních a v pozdravech, které nejčastěji nacházíme na upomínkových předmětech, samolepkách, hrnečcích, tričkách. Oblíbená je samolepka s textem *Jak se máš?* nebo *Pivo reduces stress*. Je potom téměř zázrak, že čeština nevymizela úplně – že je podle pozorovatelů jenom na ústupu.

Zájemci se dnes mohou učit češtinu v jazykových kroužcích v historických českých komunitách v Texasu, komplexní přístup nabízí Texaská univerzita v Austinu. Dřívější Katedru slovanských jazyků tam v současnosti nahradila Katedra slovanských a euroasijských studií (prioritou je ruština). V rámci nového Projektu čechotexaského odkazu (2012)<sup>21</sup> se výzkumníci, studenti i profesori, věnují českým dialektům v Texasu. Komentář z webových stránek archivu dialektů v tomto projektu mluví o úpadku češtiny jasně: „*Zatímco Texasani českého původu si většinou uchovali pocit výrazné etnické identity a tvůrčím způsobem oživilí autentičnost tradic svých předků do jedinečné čechotexaské kultury, jejich jazyk je dnes na pokraji vymizení.*“<sup>22</sup>

Ústup českého jazyka z okruhu kritérií etnické identity Čechů v Americe zaznamenal během svého výzkumu v Texasu také David Biróczy (2003). Respondenti mladé generace měli uvádět charakteristiky společné lidem českého původu v USA – na špičce žebříčku byla láska k tradičnímu českému jídlu následovaná láskou k hudbě a tanci. Český jazyk se umístil až na poslední, dvanácté příčce, daleko za pracovitostí, poctivostí, láskou k pivu a smyslem pro humor (Biróczy 2003: 69).

Zatímco čeština tedy z běžné komunikace v Texasu vymizela, zůstává zachována právě v tradiční hudbě. Do jaké míry, to může ukázat monitoring českých etnických rozhlasových pořadů v Texasu zaměřených na polku. Intenzivním poslechem vybraných pořadů dostupných online jsem se

21. *Texas Czech Legacy Project* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.laits.utexas.edu/txczechproject/>>.

22. „What is Texas Czech?“ *Texas Czech Legacy Project* [online] [cit. 30. 11. 2014]. Dostupné z: <<http://www.laits.utexas.edu/txczechproject/dialect-archive/>>.

zabývala v červenci 2014, v období před kolokviem v Náměšti. Vyhledala jsem show Johna a Julie Dujkových na stanici KULP v El Campu – Saturday Morning Dance, show Toma Durwina na KOOP Radio v Austinu – Czech Melody Time, pořad rádia KTEM v Templu – The Melody Hour, pořady Dannyho Zapletala na rádiu WRJQ – Czech Polka Hour, Texas Czech Polka Hour a jeho další show na rádiu KBEC – Polka Show. Naladila jsem i vysílání Alfreda Vrazela na KMIL, nejdéle běžící pravidelný pořad polky v Americe. Vysílá se každý týden od roku 1955 (Cernoch Parker 2013: 21). Jako bonus jsem poslouchala komentované CD s dvaceti kapelami, které vybral Jimmy Brosch a CD bratrů Johna a Marka Dujkových.

Jen pro zajímavost – pořady s polkou mají v texaských rádiích silnou konkurenci. Pro městečko El Campo (které má podle Wikipedie asi 11 500 obyvatel)<sup>23</sup> a okolí uváděl webový radiolokátor dostupnost 62 texaských rozhlasových stanic. Žánrově byly potom domácí hudební stanice z El Campa dále dělené na alternativní (1), countryové (3), španělské (4), asijské (1), Tex-Mex Music (tedy hudba Texasanů mexického původu) (1), náboženské (1) a Americana/Roots<sup>24</sup> (1). Dvuhodinový sobotní pořad manželů Dujkových s českou polkou jsem naladila právě tam, na stanici zaměřené na hudbu s americkými kořeny.

Praktiky texaských polkových hudebních pořadů se ukázaly být totožné napříč regionem. Komentář k písničkám byl vždy v angličtině. Průvodce pořadem uváděl jména interpretů a názvy písniček. Pokud hrál na přání, tak zveřejnil i jména a vzkazy posluchačů. Názvy tradičních i současných písní byly uváděny většinou v angličtině, výjimečně v češtině. Texty písní byly buď celé zpívané česky (s místním přízvukem), nebo česky – jedna až dvě sloky a refrén – a dál anglicky. Setkala jsem se i se zajímavým přístupem – český text měl řádek po řádku anglické echo. V písni *Wedding Anniversary Waltz* zpíval muž českou verzi, žena za ním recitovala totéž anglicky. Zazněly i nové písně/polky jen v angličtině. Nezaznamenala jsem, že by se anglický

23. „El Campo, Texas.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 10. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Campo,\\_Texas](http://en.wikipedia.org/wiki/El_Campo,_Texas)>.

24. Termín Americana/Roots se používá v USA zhruba od začátku 21. století pro současnou americkou hudbu vycházející z tradičních kořenů. O problematice terminologie viz Příbylová 2013: 103.



text tradiční české písně lišil od originálu. Výběr jazyků byl ale širší. Několik písní mělo fráze nebo sloky v němčině či ve španělštině, a to v kombinaci s angličtinou nebo s češtinou. Jazykově tedy tyto písně mohly oslovit jak texaské Čechy a Němce či americké Hispánce, tak většinovou populaci mluvící anglicky.

Pro počáteční klasifikaci jsem využila srovnání s pořady, které znám z vysílání Českého rozhlasu Brno (především pořady Blahopřání s písničkou, Morava, krásná zem a Na moravskou notu). Protože jsem vyrůstala na česko-moravském pomezí, znám (a často jsem si zpívala) i lidové písničky z Čech a české lidovky, z dětství v Československu znám i slovenské lidové písně. Jako posluchačka mám tedy celkem rozsáhlý latentní repertoár našich tradičních písní. Etnomuzikologický rozbor nechám americkým odborníkům.

Příjemně mne překvapilo, že jsem mnohé písničky z texaských rozhlasových stanic znala. Opakovaně a v nejrůznějších verzích s českým textem jsem slyšela neoficiální hymnu českých Texasanů – *Farewell to Prague / Shiner Song / Když jsme opustili Prahu*. Autorství a vznik této písně zůstává dodnes tajemstvím. Čechoameričané tvrdí, že byla známá už ve staré vlasti, u nás ji naopak známe ze starých amerických nahrávek. Je docela možné, že píseň vznikla při návštěvě čechoamerické kapely J. Holečka z Chicaga na Národopisné výstavě československé v Praze v létě 1895. Osmnáctičlenná kapela vystupovala s ukázkami z děl Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka, hrála však i písně na lidové motivy a písně americké, část repertoáru byla policejně cenzurována (Pargač 1996: 119). Jak vyplývá z dobových informací o výstavě, její součástí byly početné průvody Prahou a opravdu nezřízené pití piva. Píseň mohla vzniknout díky nadšené a uvolněné vlastenecké atmosféře jak v Praze, tak později cestou přes oceán. Zpívá se v ní:

*Když jsme opustili Prahu,  
slunce svítilo,  
piva bylo dosti  
a jídla do sytosti,  
když jsme opustili Prahu,  
slunce svítilo.*

V podání orchestru Joea Patka se *Shiner Song* dostal do Síně slávy Texaské hudební asociace polky (TPMA, založená 1991) jako nejoblíbenější píseň.<sup>25</sup> Konkrétní místo, které zpěváci opouštějí, je Praha. V podání Joea Patka je to ale Shiner – podle tamního vyhlášeného pivovaru, který nahrávku sponzoroval ve 40. letech 20. století. Adolf Hofner, kterého sponzorovala jiná značka, má na své western-swingové verzi neutrální slovo pivovar. (Obě původní verze, blíže nedatované, najdeme na CD *The Texas-Czech, Bohemian, Moravian Bands. Historic Recordings 1929–1959*. Arhoolie, 1993; viz obr. 3)

Druhá nejoblíbenější píseň zařazená do Síně slávy TPMA je *Corn Cockle Polka* Jimmyho Brosche, natočená poprvé v roce 1967 a dnes také favorit rozhlasových pořadů. K anglickému názvu patří tento text:

*Rostú, rostú, rostú  
konopě za cestú  
a sú pekně zelené.  
Mezi nima leží  
synek polámaný,  
volá vody studené.  
(ad.).*

J. Brosch se inspiroval lidovou písničkou, kterou zpívaly na pátečních sedánkách za jeho mládí ženy v místním českém klubu. Když později písničku přinesl do kapely, zdála se muzikantům moc pomalá. „*Tak jsem změnil tempo na svižnou polku a přidal jsem pár slok*,“ říká Brosch (Cernoch Parker 2013: 24).

Písňe lidové i české lidovky zněly ve zkoumaných rozhlasových pořadech nejčastěji, někdy také jen v instrumentální verzi. Zaznamenala jsem např. *Nemelem, nemelem*; *Hrajte, já ráda tancuju* / *I'd Like to Dance*; *Hájku, háječku* / *Pretty Dancing Girl*; *Červená růžičko* / *Red, Red Rose*; *Louka zelená, nepokosená* / *Green Meadow*; *Kdybych byla ptáčkem* / *If I Were a Bird*; *Má roztomilá Baruško* / *Barbara Polka*; *Škoda lásky* / *Beer Barrel Polka*; *Ty jsi jako růže* / *Like a Rose Polka*;

25. „TPMA Hall of Fame Awards.“ *Texas Dancing News* [online] [cit. 5. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://texasdancingnews.com/TX\\_Polka\\_News.html](http://texasdancingnews.com/TX_Polka_News.html)>.

Obr. 3.  
 CD *The Texas-Czech,  
 Bohemian, Moravian  
 Bands. Historic  
 Recordings 1929–1959.*  
 Arhoolie, 1993.



*A já sám / All By Myself Polka.* Zařazená byla i jedna píseň v provedení naší Moravanky (*Hovoranský ptáček*). Některé instrumentální skladby svým názvem prozrazovaly, že jsou nové a že vznikly na americké půdě: *Polish Waltz* nebo *Flying Saucer Polka*.<sup>26</sup>

Bylo zajímavé slyšet z texaských rádií v taneční úpravě písně, které se u nás obvykle v rozhlasu nehrají – buď proto, že mají dvojsmyslný text, nebo proto, že patří do dětského repertoáru. *Kajdu Polka* byla jen v češtině (*Ztratila jsem kajdu*), *Šla Nanynka do zelí / Annie in the Cabbage Patch Polka* byla zpívána česky, kromě toho ale i s obsahově a rytmičky přesným anglickým textem. V úpravě pro dechovku jsem slyšela také americké/anglické dětské písničky, např. *The Old Grey Mare*, nebo směs *Twinkle, Twinkle, Little Star / Mary Had a Little Lamb / Old MacDonald Had a Farm*.

Z několika písní v texaských rádiích na mne dýchla česká minulost. Byl to například *Czech Farmer / Já jsem ten sedláček český*

26. Zaznamenala jsem i jména interpretů, zde je ale neuvádím.

*1. Já jsem ten sedláček český,  
v ničem se nevypínám,  
žádnému jinému stavu  
nikdy se nevysmívám.*

*2. Každého s pokojem nechám,  
sám ale nikdy ho nemám,  
kdyby sedláka nebylo,  
všechno by zahynulo.*

Tato píseň je kramářského původu a její varianty byly zaznamenány nejen v českých zemích, ale také v Německu a na Slovensku.. Do Ameriky se tedy mohla dostat už s první větší přistěhovaleckou vlnou. Hned po písni *Czech Farmer* byl v programu zařazený *Wedding Song*, svatební píseň, jejíž verze by se daly dohledat ve sbírkách Františka Sušila či Františka Bartoše:

*Včeras byla maminčina,  
a dneska už jsi moje žena.  
Včeras měla bílé šaty,  
a dneska už máš samé laty.*

Následoval refrén:

*Nechtěla jsem,  
mušela jsem  
pod oltář kleknout,  
ručičky sepnout,  
plakala jsem.*

Přišla i tato píseň do Texasu s prvními emigranty? Do minulosti se obracela také *Sunshine Polka*:

*Slunce jasné nad černými mraky k zemi se schyluje,  
ty český vojáky, všechny závodníky [sic!] na vojnu verbují.*

V textovém vyhledávači [hudba.hradiste.cz](http://hudba.hradiste.cz) jsem později našla její variantu s komentářem, že jde o písničku ze Švejka, tedy písničku z doby první světové války:

*Slunko jasné za černými mraky k západu se schyluje,  
rakouští vojáci, čeští záložáci rukujou do boje.*

Jak je vidět, tato píseň doputovala s emigranty i do USA. V souvislosti s českou minulostí mne nakonec pobavila původně staropražská balada o cvočkaři Dandovi, která se v angličtině jmenovala *Monkey Polka*. Verze v texaské češtině přinášela úplně jiný příběh.

*Na bále se opil,  
pohoršení tropil  
[...]  
přišel domů plačky,  
dal si tři slanečky,  
tak to dělá opice.*

Zaznamenala jsem také několik náboženských písní v polkovém provedení v angličtině (např. s opakující se frází *Heavenly Father / teach me to pray*). Ke kultuře českých Texasanů patří polkové mše, takže není divu, že se některé populární písně z kostela dostanou i do vysílání, zvláště když se v pořadu hraje na přání.

Zbývá se ještě zmínit o písních, které jsou populární v Texasu, ale u nás je spíše neznáme. Některé ukazují na blízkost německy mluvícího etnika. Anglicky a německy zněla pijácká píseň:

*In Heaven there is no beer  
That's why we drink it here  
And when were all gone from here  
Our friends will be drinking all the beer.*

Slyšela jsem ji i se španělským textem. Zatímco texaské kapely na svých webech uvádějí tuto píseň jako tradiční, na Wikipedii se dají dohledat jména rakouských autorů, rok vzniku (1956) a další detaily.<sup>27</sup> Několikrát jsem postřehla němčinu v chytlavém refrénu *Charlie is a really*

27. „In Heaven There Is No Beer.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 10. 7. 2014]. Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/In\\_Heaven\\_There\\_Is\\_No\\_Beer](http://en.wikipedia.org/wiki/In_Heaven_There_Is_No_Beer)>.

*fine guy, ein, zwei, drei* v písni z repertoáru Dujka Brothers. John Dujka, zpěvák, učitel a jeden z rozhlasových diskžokejů, je mimo jiné autorem skladby s názvem: *Pivo and Kolaches, Cerveza and Tamales Polka*. Text je v angličtině a přibližuje lehkou formou (politicky korektně) multikulturní rysy dnešních obyvatelů Texasu:

*Ten, kdo přijde do středního Texasu,  
najde tam skvělé lidi,  
kteří žijí bez starostí.  
Ale jejich kůže  
není jen v jednom barevném odstínu,  
a když si jdou zatancovat polku,  
nepijí limonádu.*

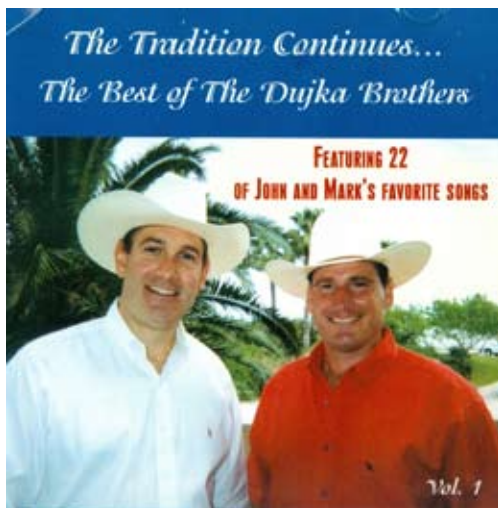
*Ref. Mají rádi pivo a kolaches,  
cerveza a tamales,  
umí vyvalit sudy  
a mají se skvěle/  
[...]*

*na Rancho Grande se mají skvěle.*

(Viz obr. 4)

Na webových stránkách [www.polkabeat.com](http://www.polkabeat.com) se zájemce dozví všechno možné o současných čechotexaských souborech a interpretech. Řada kapel má svou facebookovou stránku v češtině. Na webu najdeme odkazy na vystoupení, taneční zábavy, nahrávky či oblíbené písně. Repertoár současných skupin se už na první pohled ukazuje méně konzervativní než rozhlasové pořady, s viditelným zastoupením countryových hitů a písní ve španělštině. Regionální rysy písniček, které jsou stále respektovány ve staré vlasti, ztratily v americkém prostředí význam. (Podobně se za oceánem regionální rysy pomíchaly nebo ztratily u krojů či jídel.) Prostřednictvím portálu [polkabeat.com](http://www.polkabeat.com) jsem se také dozvěděla o stipendiu, které udílí začínajícím vysokoškolákům texaská odnož P.O.L.K.A., Polka Lovers Klub of Amerika (náročná kritéria pro získání zohledňují předchozí akademické a sportovní výsledky, práci pro komunitu a církve aj.). Dvou čerstvých držitelů se v červenci 2014 ptali na to, jakou polku mají ve svém mp3 přehrávači a jak přitáhnout

Obr. 4. CD *The Tradition Continues... The Best of Dujka Brothers*. Vlastním nákladem Johna a Marka Dujkových, 1999.



Obr. 5. CD přináší směs písní v češtině, angličtině a španělštině, John Dujka je autorem písně č. 2 a 3 a anglického textu k písní č. 7.



k polce mladé lidi. Cody Janak mj. odpověděl: „Ve svém iPodu žádnou polku nemám, ale když jsem u babičky s dědou, poslouchám hodinový pořad polky na rozhlasové stanici Yoakum/Hallettsville. A jak přitáhnout mladé lidi k tanečním zábavám s polkou? Inzerujte na sociálních médiích



Obr. 5. Kazeta s hudbou  
Vrazelovy kapely.  
Vlastním nákladem  
skupiny, 1996.

*a nabízejte občerstvení zdarma. Protože všichni mladí mají rádi Internet a jídlo!*<sup>28</sup>

V jaké situaci jsem tedy našla hudbu českých Texasanů? Především je vidět, že české hudební dědictví je jako celek dobře zachované, že je o ně dobře pečováno a že je i dnes zdrojem inspirace pro další tvůrčí práci. Novější vrstvy – tedy nové písničky – lze od těch starých lehce odlišit, protože už vznikají v jiném jazyce. Nové a staré písně existují vedle sebe. Vzájemná jinakost nedovolí uživatelům tu starou, stále viditelnou vrstvu beze zbytku překrýt a odsoudit ji k zapomnění. Ani existence všeamerické polky české písničky nezničila, naopak, poskytla jim širší společenské zázemí a v jeho rámci jim umožňuje existovat po svém. K pevné pozici tradiční české hudby přispívají v Texasu taneční kluby, spolky a občanská sdružení, taneční a interpretační soutěže, síně slávy, stipendia a výrazně i nová elektronická media.

28. „PoLK of A Presents Scholarships.“ *Polkabeat.com* [online] [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.polkabeat.com/blog/postid>>.



## Elektronické zdroje:

hudba.hradiste.cz

„Smithsonian Folklife Festival.“ *Smithsonian Institution* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://www.festival.si.edu/explore\\_festival/year.aspx](http://www.festival.si.edu/explore_festival/year.aspx)>.

*Texas Czech Legacy Project* [online] [cit. 12. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.laits.utexas.edu/txczechproject/>>.

„TPMA Hall of Fame Awards.“ *Texas Dancing News* [online] [cit. 5. 12. 2014]. Dostupné z: <[http://texasdancingnews.com/TX\\_Polka\\_News.html](http://texasdancingnews.com/TX_Polka_News.html)>.

*UTSA. The University of Texas in San Antonio* [online] [cit. 13. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.texancultures.com/>>.

[www.polkabeat.com](http://www.polkabeat.com)

## Prameny a literatura:

BIRÓCZI, David 2003: *Czechs in America. The Maintenance of Czech Identity in Contemporary America*. Diplomová práce. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni. Dostupné z: <<http://www.czechsinamerica.wz.cz/>> [cit. 15. 12. 2014].

BROSCH, Jimmy 2013: *Jimmy Brosch Remembers Twenty Legendary Texas Czech Polka Bands*. CD. Vlastním nákladem autorů.

CERNOCH PARKER, Theresa 2013: *Jimmy Brosch Remembers Twenty Legendary Texas Czech Polka Bands*. Katy, Texas: BCP Enterprises.

DUJKA, John – DUJKA Mark 1999: *The Tradition Continues. The Best of The Dujka Brothers. Vol. 1*. CD. Vlastním nákladem autorů.

GALLUP, Sean N. 1998: *Journeys into Czech-Moravian Texas*. College Station: Texas A&M University Press. Dostupné z: <[www.amazon.com/books](http://www.amazon.com/books)>.

GREENE, Victor 1992: *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America*. University of California Press.

HANNAN, Kevin 1996: Ethnic Identity Among the Czechs and Moravians of Texas. *Journal of American Ethnic History* 15, č. 4, s. 3–31.

JOHNSTON, Jesse A. 2008. Hudební kořeny – cimbál v Bačově kapele. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Hledání kořenů: Nepřerušená cesta*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 73–78.

MACHANN, Clinton 1977: Country-Western Music and the “Now” Sound in Texas-Czech Polka Music. Autorská kopie přednášky. Texas A&M University, College Station, Texas.

MACHANN, Clinton 1988: Czech Folk Music, Orchestras, and Assimilation in Texas. *Kosmas* 7, s. 108–112.

MACHANN, Clinton (ed.) 1987: *Czech Music in Texas. Papers from a Sesquicentennial Symposium*. College Station, Texas: Komenský Press.

MACHANN, John Clinton – MENDL, James W. Jr. 1983: *Krasna Amerika: A Study of Texas Czechs, 1851–1939*. Austin, Texas: Eakin Press.

NOVAK, John K. 2004: The Czech Song in Texas; Style and Text. *Kosmas. Czechoslovak and Central European Journal* 17, seš. 2, s. 43–57.

PARGAČ, Jan 1996: Slavnosti, rituály a obyčeje jako zrcadlo národní kultury. In: BROUČEK, Stanislav et al.: *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895*. Praha: Littera Bohemica, s. 82–122.

- POLIŠENSKÝ, Josef 1996: *Úvod do studia dějin vystěhovalectví do Ameriky II. Češi a Amerika*. S pomocí Lumíra Nesvadbika. Praha: Karolinum.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 1998: Česká hudba v Texasu: Doma nebo v cizím prostředí? *Národopisná revue* 3, s. 154–156.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 2013: Lidová píseň v digitálním věku. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou*, s. 102–110.
- SKRABANEK, Robert L. 1988: *We Are Czechs*. College Station: Texas A&M University.
- The Czech Texans*, 1983. The University of Texas, Institute of Texan Cultures at San Antonio.

## When We Left the Good Old Prague, or, Czech Music in Texas

Czech settlers in Texas and their descendants are known for keeping the traditional and dance music of their old country. Czech-Tex music is frequently linked with polka music. In the paper, the author focuses on the issue of Czech identity and Czech-Tex music these days. In the past the Czech language was crucial to the Czech identity of emigrants, together with music, agriculture, and religious and social associations. Today, the Czech language in Texas has disappeared from daily life. The author has analysed the repertoire of selected Czech Texas polka radio shows (accessible online these days) in order to see to what extent the language has remained in ethnic polka music. Quite often, stanzas in English were added to traditional Czech songs, and Czech/English or English names of Czech songs were used. Alongside on their playlists, Polka show DJs put songs from different periods of Czech history and from different areas (sacred, secular; traditional, popular) and geographical regions (recognized by the use of different dialects in the old country). Still, there was a unity in the prevailing Czech lyrics, Czech origin of songs, and polka rhythm. As such, Czech music in Texas is well defined even these days, and can contribute to the sense of Czech-Tex identity.

**Key words:** Czech-Tex music; ethnic music; polka; radio show; song lyrics; identity; otherness.

# **A JÁ SU SYNEK Z POLANKY, A JÁ SU CÉRKA Z LIDEČKA. VALAŠSKÁ DIASPORA VE SLAVONSKÉM BJELIŠEVCI A JEJÍ VZTAH K LIDOVÉ KULTUŘE PŮVODNÍ VLASTI**

*Helena Bretfeldová*

Když jsem před třemi lety s nadšením poslouchala vzpomínky čerstvě devadesátiletého pana „řídícího na odpočinku“ Františka Okénky z Hrubé Vrbky na Horňácku, zaujalo mě jeho vyprávění o tom, že se vlastně jenom kvůli ztroskotání Titanicu nenarodil jako Američan; jeho otci se za oceánem podařilo dobýt si po deseti letech solidní postavení a zamýšlel se zde usadit. Přijeli za ním bratři a také jeho žena, která se okamžitě uplatnila jako kuchařka a vypadalo to, že by zde – jako mnozí jiní emigranti z chudých končin moravsko-slovenského pomezí, Horňácko nevyjímaje – mladá rodina mohla založit úspěšnou novou existenci na solidních základech. Jenže paní Jenofa si odskočila do Hrubé Vrbky porodit dceru Aničku (\*1912), a než se spolu s ní a tehdy pětiletým Janem stačila vypravit nazpět za mužem přes oceán, došlo k neštěstí – potopil se Titanic. Paní Jenofu poté k cestě po vodě neobměkčilo ani dlouhé čekání, ani když se pro ni muž po skončení první světové války vypravil zpět do staré vlasti; odmítla plout a ani jeho už zpět po moři nepustila. František Okénka se narodil rok po otcově návratu v roce 1921 v Malé Vrbce. Rodinu ovšem americký výdělek jeho otce solidně zajistil. Však skoro každý na Horňácku má nějaké příbuzné v Americe nebo v Kanadě, poznamenal při našem setkání F. Okénka.

Bezděčně mi tak připomněl jeden z paradoxů naší historie: o českém, moravském a slovenském (především bídou ekonomickou situací motivovaném) vystěhovalectví za oceán, tedy převážně do USA a Kanady, existuje poměrně slušné obecné povědomí (včetně reflexe v textech písní, z nichž mnohé zlidověly). Zato o několika vystěhovaleckých vlnách opačným směrem, na východ a jihovýchod, se toho ví poměrně málo a o životě bezmála půldruhého století přetrvávajících českých a moravských enkláv se dovídáme spíše nahodile. Přitom k tomuto tématu existuje poměrně obsažná literatura jak odborná, tak laická (především vzpomínky pamětníků a jejich potomků); pozoruhodnou

součástí vědeckých pojednání i vzpomínkových záznamů bývá také reflexe lidových zvyků, zachovaných podle vzpomínek nejstarších pamětníků po vzoru obyčejů udržovaných v zemi původu (a rodné kulturní oblasti) moravských nebo českých přistěhovalců.

Díky několika pokusům o zpětné přesídlení do Čech se něco málo ví o emigrantech do carského Ruska, mimo jiné na území dnešní Ukrajiny (Volyňští Češi), nebo do rumunského a srbského Banátu (banátští Pémové). Méně, zato velice fundovaně (např. Heroldová 1971a, 1971b; Matušek 1994) se píše o české migraci do prostoru bývalé Jugoslávie. Tímto směrem mířili vystěhovalci především z jižních a severovýchodních Čech (Voděradý, Vodňany) a z Valašska (z okolí Vsetína) již od konce 18. století, kdy po zrušení nevolnictví a faktickém uvolnění svobody pohybu v rámci habsburské monarchie (1781) v několika vlnách dosidlovali balkánské pohraničí (Heroldová 1971a: 1–2). Postupně se z těchto migrantů zformovaly tři různě početné krajanské komunity: v Chorvatsku (především v zemědělské Slavonii poblíž hranice s Maďarskem – i zde se jim říkalo Pémci, od německého Böhmen),<sup>1</sup> ve Vojvodině a v Bosně.

Ačkoliv se mezi dosídlenci objevila i řada řemeslníků,<sup>2</sup> povolání byli především zemědělci. Mnozí šli na nová území pro bezvýhodné postavení v rodné zemi: byli to buď „nadpočetní“ sourozenci z malorolnických rodin bez šance na vlastní půdu, nebo bezzemci, nádeníci neúspěšní v pokusech domoci se alespoň malé polnosti při rozdělování půdy v rámci hospodářských reforem. Na území dnešní Slavonie založili tyto zemědělstí kolonisté na čerstvých pasekách řadu českých (moravských) osad; za nejstarší bývá pokládáno Ivanovo Selo, založené poblíž slavonské Virovitice v roce 1826. Jak uvádí etnoložka Iva Heroldová (1971a), o rok dříve verboval virovitický hrabě Pejačević Čechy na své panství v okolí existujících obcí Feričany a Orahovice, a to příslibem úlev na dávkách a přidělením hospodářské půdy. Závazkům však nedostál, a tak se Češi obrátili se stížností do Vídně a svazku byli zproštěni. Náhradou bylo

1. Jak uvádí mj. I. Heroldová (1971a: 4–5) a jak autorka článku poznala z autopsie, označení „Pemac/Pémac“ mělo původně pejorativní konotace, ale časem se vžilo jako prosté označení původu; říkali si tak i sami přistěhovalci a jejich potomci – a označují se tak dodnes. V roce 1900, kdy v okolí Slavonské Požegy žilo bezmála 15 tisíc Čechů, se zrodilo rčení *Končanica, Zdenci – tam(o) su lauter Pemci*.

2. Zedníci, tesáři, ale také třeba hodináři.

šedesáti osmi českým rodinám (přes tři stovky zakládajících členů budoucí komunity) od úředníků z Vídně přiděleno území, které předtím patřilo armádě (konkrétně Svatojiřskému regimentu) na dřívější tzv. Vojenské hranici.<sup>3</sup> Šlo o lesnaté místo, kde bylo nejprve zapotřebí vykloučit stromy a připravit lesní půdu k obdělání. Pak byly rodinám vyměřeny pozemky a na nich se (po předchozích provizoriích, většinou srubech z vykácených stromů) stavěla zděná obydlí ze sušených hliněných cihel a postupně se formoval základ dodnes početné a živé daruvarské enklávy českého obyvatelstva. Od roku 1834 je toto území úředně označeno jako „Pagus Bohemorum“ – Johannesdorf-Ivanovo Selo, kterému domácí Chorvati přezdívali „Pémie“. Postupně bylo ovšem Ivanovo Selo kroatizováno – asimilace postupovala rychle navzdory tomu, že šlo o homogenní českou kolonii obklopenou několika osadami srbských dosídlenců. Udrželi si sice po několik generací češtinu jako dorozumivací jazyk, ale jako nejstarší česká kolonie z první poloviny 19. století neměla ani zázemí v místních vzdělávacích institucích (školy byly pouze chorvatské), ani nedošlo k dosídlení dalšími imigračními vlnami z Čech – ty mířily jinam, na nová místa. Ostatně místní, ač stále hovořící doma česky, se hlásili k národnosti chorvatské – místní země jim dala obživu, které se jim „doma“ nedostalo, přijala je i místní katolická církev, získali uherské, později chorvatské občanství a postupně asimilovali. Naopak pozdější imigranti (po roce 1867) zůstávali domovskou příslušností svázáni s Čechami a s Moravou.<sup>4</sup>

Nedaleké město Daruvar je dodnes pokládáno za napůl české – jsou zde české školy (Školka Ferdy Mravence, od roku 1922 Škola Jana Ámose Komenského), včetně několika tříd gymnázia s výukou v češtině, česky

3. Jde o název oblasti, která do té doby sloužila jako svého druhu vojenský újezd a byla zemědělstvím nedotčena.

4. Podrobněji o historii Ivanova Sela (Grubišno Polje) viz Heroldová 1971a: 1. Najdeme zde i důkladné pojednání o vnitřní diferencovanosti zdánlivě jednoduší etnické skupiny prisídlených Čechů, zapříčiněné především odlišným právním postavením – před rokem 1848 přicházeli poddaní, mnohdy bez propouštěcích listů (mohli získat půdu, ale nemohli podle rakouských zákonů v místě uzavřít sňatek). Kdo se však ve Slavonii usadil před rokem 1867, stal se podle zákona z roku 1868 plnoprávným občanem – Chorvatem (bez žádosti) s rovnoprávným postavením a tendencí k asimilaci; později přišedší Češi a Moravané byli úředně i pocitově považováni za cizince s domovským právem k obci, v níž se (oni nebo jejich rodiče) narodili; sami se tak rovněž vnímali a o chorvatské (= uherské) občanství si nežádali, ani o něj nestáli (Heroldová 1971a: 4–6).

je vysílána řada programů Radia Daruvar. Podle sčítání z roku 2011 zde žije 2485 osob hlásících se k české národnosti, tedy 21 % z celkového počtu obyvatel města. (A jen mimochodem, starosta Daruvaru se jmenuje Dalibor Rohlik.) Od roku 1840 zde rovněž funguje pivovar s českou výrobní recepturou a českou licencí vyrábějící značku Staročesko pivo.

Především je však Daruvar sídelním městem Svazu Čechů v Chorvatské republice, zájmové organizace zastřešující místní činnorodé spolky potomků českých dosídlenců – České besedy. Spolkový život Čechů ve Slavonii má více než stoletou tradici – první Česká beseda (zformovaná z místního Čtenářského kroužku) byla v Daruvaru založena v roce 1907; kromě živého kontaktu se starou vlastí organizovala lidové zábavy (hody, resp. posvícení, masopust, a jiné obyčejové zábavy, velikonoční obchůzky), na nichž vystupovaly muzikantské i divadelní spolky. Pořádaly se sbírky ve prospěch chudých, organizovalo se společné cvičení (daruvarská Česká beseda vyslala několik členů i na Vsesokolský slet do Prahy v roce 1912). Po roce 1918, kdy se zformoval samostatný československý stát, se krajanská činnost České besedy, přeměněné na Československou besedu, zaměřila na „oživování a zavádění českých lidových tradic, obyčejů a slavností, písní a tanců“.

Národní slavnosti českomoravské enklávy ve Slavonii se staly obžinky – oslava sklizně obilí. Poprvé se konaly v srpnu 1925 za účasti tanečních skupin z Českých besed devíti obcí (mj. z Daruvaru, Končanice, Pakrace, Prekopakry a z Velikých Zdenců) a tradice přetrvávala až do roku 1938 (tak se slavilo i desetiletí a pak dvacetiletí samostatného Československa). V té době už ve Slavonii pracovalo čtyřicet sedm českých spolků – de facto ve všech osadách, kde žily větší skupiny Čechů. V návaznosti na spolkový život vznikaly v mnoha osadách i české školy. Po otevření té první v Daruvaru (1922) vzápětí následovaly další – ve Velikých Zdencích,<sup>5</sup> v Hercegovci, Bjelovaru, Ludině a v Kaptolu, v roce 1928

5. O životě české menšiny v obci Veliki Zdenci důkladně pojednává rozhovor Jiřího Pločka s Ludmilou Sloukovou, dcerou zdeneckého rodáka, syna českých prisídlenců z Voděrad Bohumila Hanušky (\*1892), jenž po válce repatrioval do Jiřic na Znojemsku. Příběh někdejšího vojenského muzikanta, člena posádkové hudby v Bjelovaru a českého vlastence podává jeho dcera s humorem a nadhledem a se znalostí mnoha reálií. Srov. Plocek 2012.

pak v Prekopakře, Končanici, Dežanovci a v Tominovci, kam chodily i školou povinné české děti ze sousedního Bjeliševce.

Po druhé světové válce i vinou reemigrace<sup>6</sup> spolková činnost poněkud oslabil, ale dnes svaz opět sdružuje jednadvacet Českých besed a přes padesát folklorních souborů. Svaz provozuje vlastní nakladatelství Jednota, které vydává vlastní týdeník a internetový zpravodaj, provozuje knihovnu českých knih a časopisů, organizuje výuku češtiny a stará se také o kontakt se starou vlastí – mj. organizuje výlety do míst, odkud přišli předkové dnešních slavonských Čechů.<sup>7</sup> Těžiště spolkové práce v současnosti spočívá především v činnosti mnoha místních Českých besed v obcích s aktivní a soudržnou českou či moravskou menšinou. Nejde o žádné naše umělé rozlišení – sami slavonští česky mluvící občané se rozdělují na „Čehi“ (čti „Čechy“ – chorvatština nemá psané „ch“ a ypsilon) a „Moravce“.

Zatímco v bezprostředním okolí Daruvaru (župa bjelovarsko-bilogorská) převažuje osídlení z jižních Čech (např. agilní folklorní soubor v obci Prekopakra vystupuje v tradičních chodských krojích), v okolí města Požega (župa slavonsko-požežska) se usazovali především

6. Jak v dalším textu dokládám na příkladu reemigrace velké části rodiny Škrobákovy zpět na Moravu, po nástupu fašismu a vzniku ustašovského Nezávislého státu Chorvatů (Nezavisna hrvatska država) v roce 1941 se řada slavonských Čechů zapojila do ilegálního protifašistického odboje. Nejprve vznikla partyzánská skupina Matya Grubec, v létě 1942 partyzánský prapor pod vedením Čecha Josefa Vojáčka a v květnu 1943 byl založen Československý prapor Jana Žižky z Trocnova, který tvořilo 120 Čechů a Slováků, jež v říjnu 1943 vytvořil základ stejnojmenné 1. československé brigády pod vedením Josefa Růžičky. Tři sta příslušníků této partyzánské brigády (mezi nimi i František Škrobák s rodinou) jako předvoj reemigrovalo na Moravu od léta 1946 do konce roku 1947. Řada reemigrantů ze Slavonské Požegy a okolí se vracela na jižní Moravu (Brno, Jiřice, Mišovice, Hostěradice). Viz Heroldová 1971a: 11–12, Plocek 2012, Višek 2013: 2-4, osobní rozhovory s brněnskými členy rodiny Škrobákovy.
7. Svaz Čechů v Chorvatské republice (Savez Čeha u Republici Hrvatskog) sídlí v Daruvaru; předsedkyní svazu i šéfredaktorkou svazového týdeníku Jednota je Mgr. Libuše Stránilková, kterou potkáte na každé akci pořádané lokálními Českými besedami. Poválečnou renesanci Českých besed podpořila i již zmíněná pražská etnoložka Iva Heroldová (1926–2005), která pro svá stěžejní díla *Život a kultura českých exulantů* (1971) a *Válka v lidovém podání* (1977) sbírala podklady jako vedoucí výpravy českých etnologů a folkloristů v roce 1967 do vesnic v okolí Daruvaru a Požegy (samozřejmě též do Bjeliševce). V roce 1971 se podílela na přípravě retrospektivní národopisné výstavy Slavonie a Češi ve městě Slavonská Požega.

kolonisté z Valašska. Konkrétním příkladem takové obce je Bjeliševac, založený v roce 1857 patrně jako osada dřevařů připravujících klučením zemědělskou půdu, pak téměř opuštěný a posléze v 80. letech 19. století dosídlený kolonisty z valašského Vsetínska (z obcí Valašská Bystřice, Valašská Polanka, Vidče-Paseky, Mikulůvka, Kateřinice, Jablůnka, Pržno) pod příslibem prodeje levné půdy a několikaletých daňových úlev; počáteční obtíže pomohla překonat soudržnost i praktická nemožnost návratu na rodnou Moravu – ale pamětníci (resp. vzpomínky Františka Škrobáka a jeho pěti v Brně usazených dětí, se kterými jsem o pobytu jejich rodiny v Bjeliševci mnohokrát mluvila) se shodují, že počátky byly velmi krušné. První dvě zimy osadníci překonávali v provizorních společných obydlích zbudovaných z hrubě otesaných trámů z vykloučených stromů obložených rohožemi – vlastně nařezanou a svázanou slámou z kukuřice nakoupené od místních Chorvatů na zimu na jídlo. Ale počáteční strážně se postupně překonaly, vydobytá půda byla rozdělena a vytvořilo se první hospodářské společenství – tzv. kučna zadruga Bjeliševac.

První moravský osadník, Jan Chlevišťan, se do Bjeliševce přistěhoval z Valašské Bystřice v roce 1882; následovaly rodiny Škrobáková (Jan Škrobák \*1860), Hruškova (Jan Hruška \*1858) a Mičolova z Vidče, Adámkova a Kamasova z Mikulůvky, rodiny Uličníková, Martinkova, Urbanova a Hurtova z Růžďky a Jablůnky, Macháčkova z Kateřinice, Kamenčákova a Kotasova od Vsetína.<sup>8</sup> Rodiny Škrobákovy, jejíž osudy včetně účasti v obou světových válkách a poválečné reemigraci v roce 1947 jsou pro místní komunitu symptomatické a dobře dokumentované, si ve stručnosti všimneme podrobněji.

Na konci 19. století první valašští usedlíci uzavírají v Bjeliševci sňatky a rodí se první děti. Jan Škrobák si vzal Rozálii z rodu prvního usedlíka Jana Chlevišťana a postupně se jim narodili tři synové: Jan, Josef a František (\*1909). Nejstarší bratr s otcem hospodařil, František se vyučil zedníkem a kameníkem, Josef si přivydělával jako krejčí. Jako

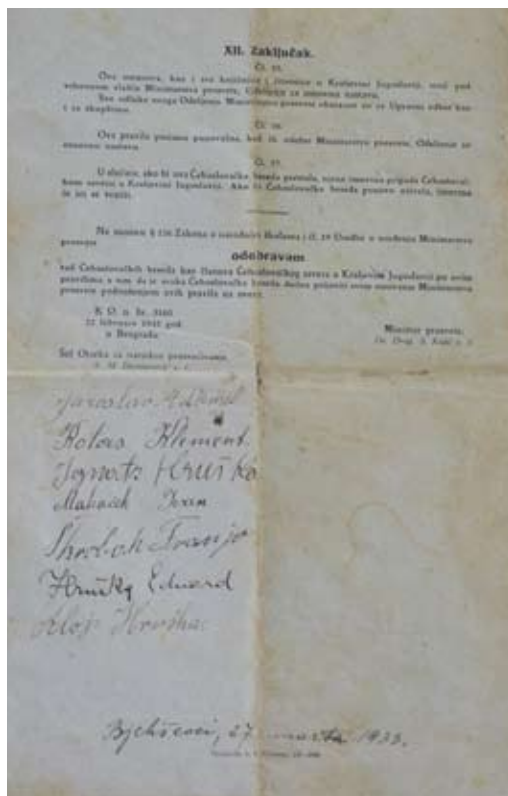
8. Všechny tyto údaje jsou pečlivě zdokumentovány ve Svazu Čechů v Chorvatské republice; autorce je zprostředkoval Goran Hruška, jeden z aktivních amatérských historiků České besedy v Bjeliševci (goran.hruska1@gmail.com).





*Dechová kapela České besedy Bjeliševac, 1939. Archiv rodiny Škrobákovy, Brno.*

mnoho Valachů byl i František Škrobák hudebně nadaný – naučil se hrát na trubku natolik dobře, že se stal platným členem místní osmičlenné dechové hudby – jediné muziky, která v širokém okolí hrávala na zábavách, svatbách a pohřbech. Ta existovala od roku 1929 až do prvního válečného roku 1941, kdy ustašovský Nezávislý chorvatský stát zakázal všechny spolky a sdružení národnostních menšin s výjimkou německých (a k těm se slavonští Valaši, ač s odkazem na Protektorát byli vyzváni, odmítli připojit). Františka Škrobáka najdeme na dochované fotografii dechovky z konce 30. let s trubkou v klíně sedícího zcela vpravo (viz připojený obrázek muzikantů). V březnu 1933, kdy se kolem dechovky začala formovat i taneční skupina, došlo k založení Československé besedy v Bjeliševci – na dochovaném originále zakládající listiny (která jako úřední dokument musela být psána v chorvatštině a v níž se členové zavazují mj. založit knihovnu a čítárnu českých knih a pořádat kursy češtiny) čteme podpisy prvních členů výboru: Jaroslava Adámka, Klementa Kotase, Ignáce Hrušky, Ivana Macháčka, Eduarda a Aloise Hrušků a Františka-Franja Škrobáka. Ten už v té době byl ženatý s Františkou, rozenou Hurtovou (1909–1934) a měl s ní dvě děti, Marii



Podpisy na zakládaci  
listině České besedy  
Bjeliševac 1933.  
Archiv České besedy  
v Daruvaru.

(\*1930) a Františka (\*1932). Když mu krátce před válkou první žena zemřela, oženil se podruhé s Antonií, rozenou Uličníkovou (\*1914). Její otec Jan Uličník, vyučený hodinář, přišel do Slavonie od Vsetína (maminka pocházela z Jablunku) a padl na ruské frontě v první světové válce. S druhou manželkou se Františku Škrobákovi narodili v Bjeliševci postupně synové Adolf (\*1941), Vladislav (\*1943) a dcera Zdenka (\*1945). František se během války připojil k partyzánskému praporu Jana Žižky z Trocnova a měl to štěstí, že se dožil konce války. Jako většina jeho spolubojovníků, kteří byli československou vládou přímo vyzváni k návratu coby hrdinové protifašistického odboje, ovšem zvolil

cestu zpět do Československa, tedy repatriaci. V roce 1947 odcestoval do vlasti a v prosinci téhož roku se za ním vypravila manželka s pěti dětmi. Strastiplnou týdenní cestu přes Záhřeb a Budapešť do Brna – Horních Heršpic absolvovali ve dvou vagónech nákladního vlaku i s malým hospodářstvím, včetně prasat, hus a slepic. V letech 1950 a 1951 pak do rodiny přibyli ještě „Brňáci“ Zdeněk a Jaroslav. Oba Františkovi starší bratři v Bjeliševci po válce zůstali, Janovy děti Bohuslav a Božena a jejich potomci tam žijí a hospodaří dodnes.

Česká beseda v Bjeliševci obnovila svou spolkovou činnost v roce 2000.<sup>9</sup> V současnosti má 125 registrovaných členů nejen místních, ale i přespolních, ze sousedních obcí Ferovac a Tominovac. Měli jsme tu čest být hosty na slavnostním Dni české kultury (Dan české kulture) 7. června 2014 v místním spolkovém domě, nedávno opraveném a rozšířeném i s pomocí daru od české vlády. Po dvou odpoledních přednáškách věnovaných dějinám osídlení Bjeliševce a historii výroby českého piva v Daruvaru následovala vystoupení Smíšeného sboru Bjeliševac i obou oddělení místní taneční folklorní skupiny – mládežnická i dětská sestava tancují valašské tance v autentických krojích, reprodukovanou hudbu si přivezli z výpravy do „rodných“ valašských obcí, kam občas Česká beseda pořádá zájezdy a po nich udržuje čilou internetovou komunikaci s Moravou. Zatančili hosté z České besedy Prekopakra (pro změnu v chodských krojích s jihočeským repertoárem) a výborný folklorní soubor Zavičajno društvo Rama z Pleternice s pásmem bosenských pracovních písní. Následující volná taneční zábava s harmonikou, dvěma kytarami a basou naznačila, nakolik je čeština v Bjeliševci stále živým jazykem: plný sál i parket si notoval *Beskyde, Beskyde, Dyby byla Morava, Na tú svatú Katerinu, Čierna vlnka na bílom beránku i A já su synek z Polanky*. Ne vždy a ne všichni uměli text, ale s kýmkoliv v sále jsme si rozuměli a snažili se i ti nejmladší – kromě tancování se totiž v kroužku učí také češtinu. A jak ukazuje bezchybná vývěska na spolkovém domě, baví je to a dělají pokroky. Malému valašskému ostrůvku v zeleném slavonském moři prozatím zatopení nehrozí.

9. Předsedkyní besedy je Alenka Hrušková, tajemníkem a současně vedoucím všech tří uměleckých skupin je Goran Hruška.

## Prameny:

Archiv České besedy v Daruvaru, uloženy v sídle Svazu Čechů v Chorvatské republice (Savez Čeha u Republici Hrvatskog).  
Soukromý archiv rodiny Škrobákovy, Brno (uloženo u Zdenky Škrobákové-Michalové).

## Literatura:

- HEROLDOVÁ, Iva 1971a: Vystěhovalectví do jihovýchodní Evropy. In: *Češi v cizině* 9. Ed. Stanislav Brouček. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, s. 67–95. Dostupné také z: <[http://www.hks.re/wiki1/doku.php?id=heroldova\\_iva\\_-\\_vystehovalectvi\\_do\\_jihovychodni\\_evropy](http://www.hks.re/wiki1/doku.php?id=heroldova_iva_-_vystehovalectvi_do_jihovychodni_evropy)>.
- HEROLDOVÁ, Iva 1971b: *Život a kultura českých exulantů z 18. století*. (= Národopisná knižnice 5.) Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV.
- MATUŠEK, Josef 1994: *Češi v Chorvatsku*. Daruvar: Jednota.
- PLOCEK, Jiří 2012: Důležité je, kde prožijete život. [Rozhovor s Ludmilou Sloukovou.] *Kulturní noviny*, č. 13, 18. 6., s. 5. Dostupné z: <<http://www.kulturni-noviny.cz/nezavisle-vydavatelске-a-medialni-druzstvo/archiv/tiskem>>.
- VÍŠEK, Zdeněk 2013: Česká menšina v Chorvatské Slavonii. *Listy*, č. 4 [online] [cit. 10. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=134&clanek=041310>>.

## **I am a Youth from Polanka, I am a Girl from Lidečko... Czech and Moravian Diaspora in Bjeliševac, Slavonia, and its Relation to Folk Culture of the Old Home**

The author comments on the less well-known emigration of Czechs and Moravians to the South-East of Europe. After the abolition of serfdom in the 18th century, large settlements of Czechs and Moravians were established in Croatia, Vojvodina and Bosnia. The author provides a deeper insight into the community of Bjeliševac in an agricultural area of Slavonia in Croatia. Bjeliševac was established in 1857, soon after it was left deserted, and then re-colonized in the 1880s. The emigrants were recruited from the mountain communities of Moravian Wallachia, from places like Valašská Bystřice, Valašská Polanka, Vidče-Paseky, Mikulůvka, Kateřinice, Jablůnka, and Přžno. Colonists were promised cheap land and tax relief. In spite of the fact that many of their descendants re-emigrated to Czechoslovakia after WWII, an effort to keep Czech culture alive is still visible in Bjeliševac. People are interested in using Czech language actively, they sing Czech and Moravian folk songs, they keep traditional folk customs (Carnival parades, Easter rounds). The good results are mostly due to the activities of a local chapter of the Czech Beseda Association of Compatriots. In Bjeliševac, it was re-established in 2000, and it is proud of its two folklore ensembles, its authentic folk costumes of Moravian Wallachia, and its female choir. They also keep in touch with the communities their ancestors came from in the old country.

**Key words:** Emigrants to Croatia; Czechs in Slavonia; Wallachians in Slavonia; the Czech Beseda Association of Compatriots in Croatia; Bjeliševac.

## Přílohy:



Folklorní soubor České besedy Bjeliševac. Den české kultury, Bjeliševac 8. června 2014.  
Foto H. Břetfeldová.



Dětský folklorní soubor a kroužek češtiny, Bjeliševac. Vývěska u vchodu spolkového domu v Bjeliševci. Foto H. Břetfeldová 2014.

# ERNST VANČURA A EDUARD NÁPRAVNÍK – DVĚ KARIÉRY HUDEBNÍKŮ NA RUSI V ROZMEZÍ STOLETÍ

*Miloš Štědroň*

Úvodem je třeba připomenout, že k tématu a jeho zadání se jeví výběr dvou významných představitelů hudební migrace z Čech jako opodstatněný. Představuje totiž pro hudební migrační tahy dva zajímavé případy a navíc je zvolena migrace do Ruska. To samo o sobě je v dějinách českých migračních tahů hudebníků něčím zcela výjimečným a důležitým. Proč? Protože se nabízí srovnání dvou osobností v horizontu sta let, které dokládá, jak podstatné sociální změny v migračních tazích probíhaly.

Předpokladem k migračním tahům je málo zdůrazňovaná skutečnost, že politické příčiny jsou v převážné většině případů zcela zanedbatelné – poddaní a příslušníci toho, co německá historická terminologie označuje za *Grundschicht* (tedy jakési společenské dno) – odcházejí především z ekonomických důvodů za lepší existencí, za dovršením svého talentu, kterému v případě těch nejtalentovanějších chyběly instituce rezidenčního města. Náboženské důvody také byly – jak dokládá celá řada případů – podružnější a hrály zásadní roli jen v několika málo případech. A tak zůstává česká hudební migrace velkolepým projevem snahy vymanit se z poddanství a regionálního, uměle potlačovaného a umenšovaného prostředí. Rusko pak je výjimečné tím, že přijímá všechny příchozí a skýtá možnost uplatnění i těm, kteří by na trhu pomyslné nabídky jinde neobstáli. Proměna postavení v obou našich případech je evidentní. Snad napomůže k upřesnění studia české hudební migrace.

## **Ernst Vančura (1750–1802)**

Před třiceti léty jsme si povšimli při podrobné excerpci třídílného Dlabáčova biografického slovníku *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien* (1815), který je bohatou zásobárnou dat a informací a autentických

svědectví a setkání, jména Ernst Vančura.<sup>1</sup> Později o tomto poručíkovi rakouské armády, který se proslavil krátkodobě v Praze „a po celých Čechách jako skladatel tanců podle fíkátora“ (Dlabač 1815: sl. 333–334), psala studentka muzikologie Jana Dočkalová, která dovezla z Petrohradu partitury i libreta jeho oper a jejíž studie *Arnošt Vančura, poručík, skladatel, fíkátor<sup>2</sup> a impresário* (Dočkalová 1989) otevřela tuto problematiku. K potomkům rakouského poručíka z mariatereziánské vojenské akademie Ernsta Vančury z původně loupeživých mladoboleslavských rytířů a od vlády Karla VI. říšských hrabat, která dlouho odolávala rekatolizaci, patří i spisovatelé Vladislav Vančura a Jiří Mahen.

Jak to všechno souvisí s Ruskem Kateřiny Veliké, s Petrohradem a Moskvou poslední čtvrtiny 18. století? Rakouský poručík napsal tance zřejmě inspirované vojenskými povely, kterými si získal širokou popularitu v Praze a okolí.<sup>3</sup> Pak odešel do Ruska a vynořil se na dvoře Kateřiny II. Veliké (1729–1796). Musel mít na carevnu značný vliv, když s ní někdy večeřel v úzkém kruhu tří čtyř osob (imperátorka, dvě tři knížata a baron Vančura). Vydával pro carevnu hudebniny, přičemž její milovanou skladbou mělo být dílko *Kolika i jejó poslédstvija* (Průjem a jeho následky, srov. Dočkalová 1989: 146–147). Kateřině coby darmstadtské princezně, původně evangeličce a posléze pravoslavné vladařce a dovršitelce velmocenské politiky Ruska, musel poručík Vančura imponovat. Mluvil německy, francouzsky a rusky a lze předpokládat, že to se nikdo z Italů

1. Tato část textu rozpracovává příspěvek autora, který vyšel 30. 4. 2014 v Divadelních novinách pod názvem *Dědova misa*. Online dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny>.
2. Kdo byl tento „fíkátor“ a co to vlastně znamená? Na sklonku 80. let 20. století mě upozornili folkloristé Václav Pletka a Bohuslav Beneš, že fíkátor je česká zkomolenina rakouského vojenského povelu, vydávaného před odchodem na ubikace, místo shromáždění v případě poplachu (něm. Vergatterungsplatz). V písni jej najdeme třeba ve verši *Tamboři fíkátor thučou...* nebo v písni *Vojenský figator* (srov. Jireček, Josef 1881: Zbytky českých písní národních ze XIV. do XVIII. věku. *Časopis Českého Musea* 1881, s. 375–384).
3. Vančurovu skladbu *Saltus Germanici*, což jsou tance podle fíkátora, jsem v roce 1987 upravil pod stejnojmenným názvem pro BROLN (Český rozhlas Brno, VS 676219 ident. BO.HRE.2009.1552) Vančurovo dílo jsem našel in *Catalogo. Delle Carte di Musica appartenenti al Sige Cristiano Clam e Gallas da me per conservare Speer. Maestro di Musica*. Rkp. 2. polovina 18. století, sbírky Národního muzea – Muzeum české hudby, Praha.

žijících v Rusku nenaučil (a jen málokdo z jiných cizinců). Carevna pro něj napsala operní libreto, které je parafrází *Kouzelné flétny*, doplněnou pouze ruskými reáliemi. Místo Královny noci zde figuruje domácí zloduch Kostěj Nesmrtelný, podle něhož je dílo pojmenováno (*Kaščej Bessmertnyj*). Stalo se tak jen několik měsíců po vídeňské premiéře Mozartovy a Schikanederovy opery *Kouzelná flétna*...

Zajímavou informaci o Vančurovi přináší kulturní bedekr s názvem *Staryj Petěrburg* (2013). Jeho autor Michail Ivanovič Pyljajev žil v letech 1842–1899, a tak stihl ještě zachytit mnohé z éry bezprostředně po Puškinovi a Gogolovi. O Vančurovi píše následující: „...v době dvorních plesů hrál dvorní orchestr pod taktovkou maestra Galuppiho. Při interních setkáních hrál na housle Dietz, na violoncello Delfini, na harfu Kardon a na fortepiano Vanžura<sup>4</sup>.“ (Pyljajev 2013: 229) A ještě jedna věc mu získala velkou popularitu – Kateřina milovala grimasy a Vančura byl mistrem „vraštění čela tak, že vlasy se přiblížily až k obočím“ (Pyljajev 2013: 229–230). Carevna mu za tuto dovednost propůjčila titul kapitána; sama prý dokázala hýbat uchem směrem k šiji až o několik centimetrů.

Po smrti imperátorky, v prvním a druhém roce vlády Pavla I. (1796/1797), mizí Vančura z pramenů, ale jeho opera i symfonie stojí v našem příspěvku za připomenutí. Psal je zřejmě na přání carevny (s názvem *nationale*) a použil v nich v duchu imperiální politiky své vladařky důsledně tři druhy témat – na lidové písně ruské, polské a ukrajinské. Vančura je šlechtic, který naprosto přesně chápe politiku své carevny a angažuje se pro ni. Ještě za sovětské éry vyšly jako partitury jeho tři „národní“ symfonie<sup>5</sup> – pozoruhodný útvar, který je určitě výsledkem vládní politiky a ideje ruského státu v pojetí Kateřiny Veliké. Skladatel využil ruské, polské a ukrajinské melodie a vsadil takto vybrané písně do symfonií vždy mimo okruh hlavního nebo vedlejšího tématu. Tato úžasná politická flexibilita a dobré porozumění carevniině politice, která

4. Ruské prameny uvádějí Vančurovo jméno v podobě Vanžura, stejně jako Dlačačův slovník, kde je zařazen jako Wanzura, Ernst, přičemž tato varianta byla dosud spíše pokládána za tiskovou chybu.

5. Vanžura, E.: *Tri simfonii na slavyjanskije těmy dlja simfoničeskogo orķestra*. Ed. M. Prjašnikova. Kiiv, 1983.



chtěla spojit jednotlivé fundamentální postoje do jakési „celostátní“ ideje, svědčí o tom, že Vančura byl nejen výborný organizátor a dobrý příležitostný skladatel, ale také jeden z mála, kdo na ruském dvoře dokázal spojit státní ideologii s každodenní dvorskou praxí.

Podle všech dobových svědectví byl Vančura nejen talentovaným operním a symfonickým skladatelem a carevniným důvěrným společníkem, ale i dvorním bavičem a někým, kdo dokázal reagovat na velké evropské události (viz již zmíněná opera *Kostěj Nesmrtelný* jako okamžitý odraz *Kouzelné flétny*, která je přenesena do ruského prostředí). Vančura je příkladem migranta v Rusku, který svým hudebním potenciálem představuje nejvyšší úroveň. Shodou okolností a vzhledem ke svému společenskému habitu dokáže spojit umělecké mistrovství s dvorskou kariérou a schopností angažovat se ve státní politice a v jejích kulturních přesazích. Jeho životní příběh, který lze dnes dobře rekonstruovat a sledovat, je dokladem migranta, který přenesl z původního prostředí v nejvyšší dosažitelné míře umělecké a současně i politické aktivity, a docílil tak mimořádného postavení a velké popularity. Studium řady detailů jeho dvorní kariéry je nesmírně poučné a tvoří zcela zvláštní kapitolu v dějinách českých hudebních migrací...

### **Eduard Nápravník (1839–1916)**

Jiným zajímavým hudebním migrantem, který rovněž zamířil do Ruska, byl Eduard Francovič<sup>6</sup> Nápravník. Tato osobnost dějin české hudby je vlastně mnohem více osobností dějin hudby ruské – Čech, který byl od třidvaceti let až do své smrti vlastně Rusem, patří totiž neodmyslitelně k dějinám ruské opery.<sup>7</sup> Po příchodu do Ruska zaujal pozici dirigenta a později šéfdirigenta imperátorského Mariinského divadla v Petrohradě a ovlivnil rozhodujícím způsobem vývoj, interpretaci a tradici ruské opery. Ta po Glinkovi a Dargomyžském získala během několika desetiletí zcela výjimečné postavení a přinesla dějinám světové opery jména jako Čajkovskij, Borodin, Musorgskij či Rimskij-Korsakov.

6. Někdy uváděn jako Francevič.

7. Mám jeho paměti, které z rukopisu vydala jako soukromý tisk jeho vnučka Irina Nápravník-Veksler v Bruselu v roce 1988. Ta získala rukopis pamětí od svého otce Vladimira Nápravníka.

A ten, kdo uváděl tyto opery do života poprvé, byl Eduard Nápravník. Není úžasné, že pod jeho taktovkou vstoupily na ruskou operní scénu premiéry světových oper a původních ruských novinek? Aspoň několik připomenutí – *Bouře* ruského glinkovského epigona Vladimira Nikitiče Kašperova, který takto zhudebnil látku pozdější Janáčkovy *Káti Kabanové*, poprvé v Rusku Wagnerův *Lohengrin* a Gounodův *Faust*, Meyerbeerův *Prorok*. Do 70. let se pak datuje neúspěšná ruská premiéra naší *Prodané nevěsty*, Dargomyžského *Kamenný host* a jeden z vrcholů ruské opery, Musorgského *Boris Godunov*. A také Nápravníkova první opera *Nižgorodcy*, kterou už předtím na sebe upozornil jako skladatel, s jakým je třeba počítat a současně si vylepšil předtím značně neutěšenou finanční situaci. A potom přišel 27. leden 1874 a Eduard Nápravník, který rok předtím v divadle představil ukázky z *Borise Godunova*, uvedl operu na scénu. Dne 2. února 1874 napsal Musorgskij Nápravníkovi: „*Nejmilejší Eduarde Francoviči, [...] znám Vás jako vynikajícího umělce a vřele Vám děkuji za Borise.*“ (Nápravník 1988: 110)

Nápravník se vracel znovu ke Glinkovi, uvedl Wagnerova *Tannhäusera*, ruské opery vzniklé na gogolovský syžet *Noč před Rožděstvom* (*Štědrovečerní noc*) v obvyklém českém překladu (Čajkovskij – *Střevíčky*, Rimskij-Korsakov – *Noc před Vánocemi*). Nápravník ovšem uváděl na symfonických koncertech poprvé v Rusku řadu klíčových skladeb – třeba Beethovenovu *Symfonii č. 9, Missu solemnis*, Čajkovského předehry či *Symfonii č. 4*, z oper *Mazepu*, *Pannu Orleánskou* a samozřejmě i obě vrcholné opery – *Evžena Oněgina* a *Pikovou dámu*. Ze světové tvorby přivedl Nápravník na Mariinskou operní scénu poprvé další Verdiho opery – např. *Otella*, Meyerbeerovu *Afričanku*, ale i v sezóně 1885–1886 Bizetovu *Carmen* a o dva roky později dokonce Boitova *Mefistofela*, Čajkovského *Spící krasavici*, operu *Jolanta* i balet *Louskáček* v sezóně 1892–1893. A ve stejné sezóně dokonce i aktuální novinku – Mascagniho operu *Sedlák kavalír* (*Cavalleria rusticana*).

Jediný, s kým se moc rád Eduard Francovič neměl, byl Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov. Ale o prestižní uvádění jeho oper pečoval stejně jako o jiné ruské skladatele, jen zde postrádáme onu srdečnost a přátelství, jaké prosakují z desítek dopisů nebo fotografií a programů s věnováním. Uvedl *Májovou noc*, *Sněhurku*, *Mozarta a Salieriho* (tuto operu dokonce před svou domovskou scénou napřed v Moskvě) či *suitu*

*Šeherezáda*. Snad bude čas a místo připomenout i Nápravníkovy opery. Stály by za to – jednak pro svou trvalou popularitu v Rusku, ale i pro hudební kvality přes konzervativnější tvářnost autora. Nedávno jsem se podrobně zabýval druhou operou *Harold* z 80. let, takže mám jistou analytickou představu.

Když po sedmdesátce diktoval Nápravník synovi své paměti, vsugeroval mu myšlenku, že Čechy jsou divoká krajina pokrytá hustými lesy. Rodné městečko Býšť mezi Hradcem Králové a Pardubicemi rozhodně tuto představu nesplňuje. Vojákoval jsem v těch lesích – jsou sázeny v řádcích a k divokosti mají hodně daleko.

## **Závěr**

Nápravník patří k vrcholům ruské migrace z Čech spolu s dalšími především operními tvůrci a organizátory, jako byl Ernst (Arnošt) Vančura, ale i Bulant a mnozí další. Je to potřeba zdůraznit už proto, že ruská migrace z českých zemí má poněkud odlišný charakter od jiných migračních tahů v Evropě, kam směřovali Češi. V Rusku jsme svědky velké diferenciace – zatímco v německých zemích, ve Francii, v Itálii a jinde se uplatňovali především umělci, kteří neměli bez rezidenčních institucí v Praze a jinde žádnou šanci pěstovat na evropské úrovni tzv. velké formy, přijalo Rusko kromě těchto vrcholných představitelů i průměrné ba dokonce podprůměrné hudebníky a hudebnice (u žen ve spojení s určitými formami prostituce, kterou částečně kryla hra na hudební nástroj – harfu). V tom je ruský migrační tah specifický a odlišný od jiných destinací.

Pokud jsme to chtěli v rámci zadání a tematického určení vyjádřit, zvolili jsme záměrně jako dvě zástupné a výrazné osobnosti právě dva skladatele, dirigenty a hudební operní organizátory, kteří jsou od sebe vzdáleni století a kteří – každý svým způsobem – dokazují schopnost českých hudebníků zapojit se do nejrůznějších typů hudební organizace a těles způsobem, jenž je rychle vynesl do špičkových a nepřehlédnutelných pozic. Právě Ernst (Arnošt) Vančura a Eduard Francevič Nápravník jsou takovými představiteli, jejichž kariéra a odkaz rozhodně stojí za víc než jen pouhé letmé připomenutí. Srovnávání dvou zhruba sto let od sebe vzdálených představitelů české hudební migrace nás opravňuje k vyslovení určitých dílčích závěrů:

a) v obou případech souvisí s migrací oslabení politického a státního významu Čech jak v josefinské době v případě Vančury, tak i v době po pádu Bachova absolutismu po roce 1860, kdy odcházel do ciziny Eduard Nápravník;

b) ve druhém případě je evidentní podstatný nárůst politického boje českého národa za uplatnění státního práva a za další rozšíření politických práv, což později mohlo vést k myšlenkám na obnovení státní samostatnosti;

c) právě existence nových projevů kulturní emancipace, vznik nových kulturních institucí a jejich nutná politizace (při oslabení politických subjektů) působí v Nápravníkově době podstatně jinak než v případě Vančury;

d) zatímco Vančura prakticky ztratil kontakt s českým prostředím a vlastně jen „žil z podstaty“, měl Nápravník neustálý kontakt s vlastí, byl sledován nově vznikajícím českým tiskem posledních desítek 19. století a zprávy o něm se pravidelně uveřejňovaly;

e) nové umělecké, osvětové a kulturní instituce s ním udržovaly spojení a on pochopitelně sledoval rozvoj české opery prismatem nejprve Prozatímního a později i Národního divadla;

f) fenomén migrace ve druhé polovině 19. století dostal v českém kontextu zcela novou podobu. Někdejší odchod špiček umělecké elity za velkými příležitostmi (opera, symfonie) v důsledku neexistence rezidenčního umění byl vystřídán krátkodobými migracemi (sezónní hudebníci vesměs od léta do začátku zimy) nebo hledáním nové existence s vědomím, že je nutno splynout po všech stránkách s novým prostředím;

g) v Rusku to znamenalo naučit se dobře jazyk (s tím Češi na rozdíl od jiných migrantů neměli problémy), navázat nové kontakty (sňatek) a přiklonit se ze společenských důvodů k pravoslaví;

h) izolovaný postoj migrantů dřívější doby (Ernst Vančura, Jan Bohumír Práč, Antonín Štěpán Bulant) je ve druhé polovině 19. století vystřídán novým typem migrace, který spočívá na pěstování kontaktu se zemí původu. To je zcela nová situace a ta vlastně ukončuje dosavadní českou hudební migraci a převádí ji do nové polohy. Dovršením tohoto procesu je potom samozřejmě vznik samostatného československého státu v roce 1918.

## **Prameny a literatura:**

- DLABAČ, Bohumír 1815: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*. Prag: Gottlieb Haase.
- DOČKALOVÁ-TONDLOVÁ, Jana 1987: *Arnošt Vančura. Příspěvek k problematice hudební migrace 18. století*. Diplomová práce. Brno: UJEP.
- DOČKALOVÁ, Jana 1989: Arnošt Vančura, poručík, skladatel, fikátor a impresário. *Opus musicum* 21, č. 5, s. 143–148.
- NAPRAVNÍK, Vladimír 1988: *Eduard Francovič Napravnik i jeho sovremenniki*. Brjusselj /Bruxelles/: Editions Thanh-Long.
- PYLJAJEV, Michail Ivanovič 2013: *Staryj Petěrburg*. Sankt-Petěrburg: Azbuka.
- ŠTĚDRONĚ, Miloš 1994: Neznámý český tanec ze 70. let 18. století. In: MACEK, Petr (ed.): *Colloquium Musica ac Societa, 1740–1815*. Brno: Filozofická fakulta MU, s. 97–99.

## **Ernst Vančura and Eduard Nápravník: Two Careers of Musicians in Russia a Century apart**

Migration of musicians was an important element of the Czech musical culture after the White Mountain Battle (1620), an event which marked both the beginning of the loss of independence and weakening of Czech independence. Migration was one of the few ways in which to be released from a culture, which – through no fault of its own – had only regional impact. In big cities and world centres, migrants often had enormous success, which was not always possible in home locales. The present study introduces two important [Czech] migrants who were active within Russian music. In the last third of the 18th century, Ernst Vančura (of Řehnice) stayed in the court of Katherine the Great; at the turn of the 20th century, Eduard Nápravník held a leading position as an opera conductor in the Marrinski Theatre in St Petersburg. Both men were outstanding personalities: composers, conductors, and musical organizers of opera. In spite of the fact that they lived a century apart, each of them, in his own way, proved that he could be successfully involved in various types of musical organizations and bodies, reaching top and unique positions.

**Key words:** Migration of musicians; music in Russia; Katherine the Great; Czechs in Russian music.

# POŠUMAVSTÍ SVĚTÁCI – ČEŠTÍ MUZIKANTI V CIRKUSOVÝCH KAPELÁCH

*Marta Ulrychová*

Po vyhlášení tématu letošního kolokvia jsem nemohla odolat pokušení zmínit se o pošumavských „světácích“, jimž v roce 1941 věnoval svůj román *Cirkus Humberto* spisovatel Eduard Bass.<sup>1</sup> Z pozice zvědavého novináře, trpělivého naslouchat často až neuvěřitelným příběhům světoběžníků, s nimiž se setkával patrně během svých prázdninových pobytů v Písku a Protivíně (Chmelík 2012: 96), ale zároveň i s dokonalou akribií, za niž by se nemusel stydět zkušený etnograf, v něm zachytil to, co pracovníkům tohoto oboru v poválečném vývoji jaksi proteklo mezi prsty. Ocenění Bassových schopností se nevztahuje pouze na každodenní život artistů, balanciérů, saltařů, skákačů, voltizérů, hrazdařů či luftakrobatů, domptérů, fakírů, klaunů, celtmajstrů, placmajstrů, neboli tentáků, ale i kapel, které byly neodmyslitelnou součástí velkých i malých cirkusů. Vůbec není náhodou, že Bassův románový hrdina zedník Anton Karas pocházel právě ze Šumavy, přesněji řečeno z Pošumaví, neboť právě odtud se rekrutovala převážná část česky hovořících členů cirkusových kapel.<sup>2</sup>

Šumava je poměrně rozsáhlé území – zaujímá 2418 km<sup>2</sup>. Její jednotlivé části tudíž historicky spadaly do odlišných správních celků, které se v 19. století nemohly vyprofilovat do klasických národopisných oblastí. Výjimkou není ani podhůří Šumavy – Pošumaví či šumavské Podlesí, v jehož vymezení se etnografové dodnes nemohou shodnout (srov. Kramářik 1966: 90; Vařeka – Maur 2004: 23–25; Lhoták – Novák 2013: 5–8).

Kupodivu potíže s jeho určením neměl koncem 19. století spisovatel Karel Klostermann. V úvodu povídky *Šumavské Podlesí a typy z něho*

1. Román nejprve vycházel na pokračování v Lidových novinách, o rok později vyšel knižně.

2. Muzikanti do cirkusových kapel odcházeli také z jiných míst Čech a Moravy. Za informaci děkuji Hanuši Jordanovi z Národního muzea v Praze a Martině Pavlicové z Ústavu evropské etnologie Masarykovy univerzity v Brně. Srov. např. Sedláková, H.: Ze zapomenuté dědiny (Újezd, Hrotovsko). *Od Horácka k Podyjí* 8, 1930–1931, s. 32–42.

čteme: „Znáš Podlesí, milý čtenáři? Dovol, abych ti zkrátka řekl. Nemá určitých hranic, ale můžeš vložit je do úzkého pruhu zpod velkých hvozdů šumavských, do hrbolatých, většinou ne velice úrodných končin, které zaujímají východní část okresu vimperského, skoro celý volyňský, hodný kus kašperského-horského, pokud česky se mluví, skoro celý sušický, a – chceš-li – jižní obvod okresu klatovského a skoro celý okres plánický“. (Klostermann 2010: 3)

Tam, kde bychom u regionálních historiků četli obvyklou floskuli „bída vyháněla Podlesáky z rodného domu do světa“, Klostermann píše: „Ptej se v městech, řeknou ti namnoze, že Podlesáci jsou banda zchytralá, že holdují tuláctví, ba že z chutí velikou kradou velkostatkářům dříví, že jsou tedy zloději. Jsou snad rádi tu a tam, že velká část obyvatelstva po drahnou část roku není doma. Panuje tu totiž takový blahobyt, že v severních Čechách, v Rakousích, v Sasku, ve velké části Bavorska sotva míli urazíš, aby ses nesetkal s Podlesákem, který tam dochází na práci. Tu dělají v chmelnicích, tam chodí na žně, on jde s kárkou světem táhnout, prodávající sklo, porculán, majoliku, hrnce hliněné a podobné věci.“ (Klostermann 2010: 4)

Ke všem činnostem, jimiž se obyvatelé chudých podhorských vsí za hranicemi uplatňovali, patřila i hudba. Na Podlesí se muzikantským výpadům do Bavorska a Rakouska říkalo „chodit po šumu“, „po šteru“, „po koudeli“ či (na konci masopustu) „po šunkách“ (Šafránková 2012: 32, 42).

Tak jako ve většině oblastí západních Čech, i zde získala ve druhé polovině 19. století oblibu dechová hudba, tehdy ještě zvaná „turecká“ nebo „plechová“ (Šafránková 2012: 20). Bývalí členové vojenských kapel si po vykonání vojenské služby brávali domů vyřazené hudební nástroje, na něž ve svém rodišti začali vyučovat mladé hochy a sestavovat kapely, s nimiž pak ve svém okolí obstarávali nejednu taneční zábavu. Po vzniku cirkusů je to táhlo ke „kulaté práci“ s možností výdělků, který daleko předčil jejich občasné výpady „za kopečky“. Takovýto styl podnikání ovšem nevznikl jen tak samo sebou – vyžadoval cílevědomou přípravu, odvahu riskovat, dobrou organizaci, ale také správné konexe. O tom ale až později. Podívejme se nejprve, jaké předpoklady Podlesáci k takovému osvědčení měli. Jejich hudební vzdělání se obvykle sestávalo z výuky u vyhlášeného místního kapelníka. Z našeho pohledu ji vůbec

nemusíme podceňovat. Najdeme zde totiž jisté metody, které nejenže přispívaly k pohotovosti, schopnosti improvizovat, vycvičení hudební paměti, ale i k vypracování způsobu hraní, jenž tvoří základ onoho v sousedním Bavorsku dodnes oceňovaného „böhmisch“ stylu, výrazně odlišného od interpretace skladeb vídeňské proveniencie a způsobu hry bavorských kapel. Dodejme, že i v současnosti čteme na reklamách zábavních hostinců v bavorském příhraničí *„Wir spielen böhmisch, wienerisch und bayrisch“*.<sup>3</sup>

Zde bych se trochu pozastavila a upozornila na fakta, která dokládají známou tezi etnomuzikologa Jaroslava Markla o symbióze nástrojové hudby se zpěvem a tancem, typické pro českou dechovku (Markl 1983: 134). Významný šumavský kapelník Karel Polata, dirigent proslulé Starošumavské dechové hudby ze Sušice známé pod rozhlasovým studiovým názvem Šumavanka, v 50. letech minulého století vzpomíná: *„Přicházel-li žák na hodinu k carskému kapelníku Františkovi [Kojzarovi],<sup>4</sup> zaklepal uctivě na dveře, pomalu napočítal do deseti a pak vstoupil. Hlasitě pozdravil: ‚Pochválen Pán Ježíš Kristus,‘ zavřel dveře a zůstal stát. V pravé ruce držel nástroj a pod levou paží tiskl smeknutou čepici. Stál v pozoru, ani nedutal a trpělivě čekal, až ho František, který seděl nevšímavě za stolem a cosi sepisoval, vezme na vědomí. ‚Až na věky,‘ zabručel konečně František, odložil pero a to bylo znamení, že vyučování může začít. Když Františkovi žáci – houslisté hráli, zároveň si přitom zpívali, hráči na dechové nástroje melodii nejdříve předzpívali a teprve potom ji zahráli. Při hře si všichni podle Františkova návodu dirigovali nohou. (Šafránková 2012: 62)*

Výuka často probíhala svérázným způsobem, hoši – pakliže se chtěli dostat do světa – se museli podrobovat tvrdé disciplíně. Např. cehnický kapelník František Kotoun podle vzpomínek pamětníků udával takt rezníckým nožem (Chmelík 2012: 79).

Také v ostatních záležitostech hudebního provozu se muzikanti z Podlesí nelišili od muzikantů z ostatních regionů. Sami si opisovali

3. Např. hostinec „Zu Musikantenwirt“ ve Schweinhütte mezi Zwieselem a Regenem, léto 2013.

4. František Kojzar se již jako mladý hoch účastnil výpravy nezdeckých muzikantů do Ruska, odtud jeho přídomek „Carský“.





*Muzikanti ze Šumavy v kapele cirkusu Hagenbeck. Foto z fondu Muzea Kašperské Hory (F - 29, do muzea daroval František Marek).*

party, které později svazovali do zvláštních sešitů, z nichž později vznikaly zajímavé mezigenerační svazky, melodické nápady si pečlivě sřezili před krádeží svých konkurentů. Z tanců byl v druhé polovině 19. století na Šumavě nejoblíbenější tanec „na šest“ mající polkový charakter,<sup>5</sup> vedle něho pak třídobý „steyrisch“. V muzikantských sešitech se tance objevovaly pod různými názvy: *Majolenka*, *Netynka*, *Karolinka*, *Žalostenka*, *Šups do krámu*, *šups ven*, *Miň mluvit*, *více foukat*, *toť naše heslo* nebo zcela prozaicky *To je ta s tou černou zástěrou* či *Řekla ne, a dala mu* (Šafránková 2012: 101–102). Muzikanti hráli při tanečních zábavách, z nichž mnohé trvaly i několik dní. Pořádala-li je však domovská obec, hrálo se pouze za stravu a pití.

Jak jsem se již zmínila, zájem o uplatnění v cirkusových kapelách si vyžadoval jednak náročnější hudební přípravu, než bylo obvyklé

5. Prvním číslem byla zpravidla oblíbená známá polka hraná v tutti obsazení. Její začátek se hrál dvakrát za sebou. Následovala vedlejší věta ve vedlejší tónině v muzikantském slangu zvaná obrátka, hraná unisono. Druhé číslo hrály sólově klarinety, a to opět v repetici, poté následovala obrátka. Třetí číslo hrála křídlovka s trubkou, čtvrté basakřídlovka, páté pak končilo v tutti (Šafránková 2012: 86).

muzicírování, jednak schopnost uplatnit svou řemeslnou dokonalost při stavění a bourání stanů, stěhování, opravě vozů, krejčovně, ševcovně, krmení ve zvěřinci aj. Domnívám se, že právě tato všestrannost byla jedním z důvodů, proč se šance angažmá u cirkusových kapel otvírala právě před českými muzikanty. Byli levnou pracovní silou vděčnou za výdělky, na něž by si doma nepřišli.

Přes nepřeborné množství životních osudů, rozmanitost podmínek, jimž byli hráči v době vrcholné „cirkusové horečky“ (tedy mezi 20. a 30. léty 20. století) u jednotlivých cirkusů vystaveni, můžeme ze světáckých vzpomínek vyvodit jisté obecné schéma. Angažmá v cirkusové kapele představovalo sezónní práci garantovanou smluvními podmínkami. V jednotlivých obcích (např. v Nezdicích na Sušicku nebo v Cehnicích na Strakonicku) obstarávali nábor kapelníci, kteří byli po příjezdu na místo řediteli po ruce i jako techničtí náměstci. Buď setrvali u taktovky, nebo se ve vedení kapel sami coby muzikanti museli podrobit upřednostněným domácím dirigentům. Jan Chmelík, autor knihy *Ze života Cehnic a jejich světáků*, se tuto atmosféru snažil připodobnit k vojenským odvodům: „*Party se sestavovaly obvykle v hospodách. Zde to vřelo jako ve včelím úle. Kapelníci a stanmistři ve svátečním seděli za bíle prostřenými stoly, důležitě listovali v papírech a jako komise při asentu si prohlíželi chlapy, kteří se před ně stavěli málem do pozoru. Zpravidla už věděli, kolik lidí mají na jaře přivést a váhavě vybírali. Tentáci běhali od jednoho k druhému, nechávali jim nalít a těšili se, že je partáci vyberou. Když direktori šetrili a omezovali počet zaměstnanců, dělali kapelmajstři a celtmajstři drahoty a některý i koukal, jak je kdo štědrý do jejich kapsy.*“ (Chmelík: 75)

Muzikanti, kteří se museli uplatnit jak v dechové, tak smyčcové kapele, zpravidla hráli na dva i více nástrojů. Repertoár byl různorodý – sahal od tanečních melodií přes obvyklé marše provozované nejen v manéži, ale i při reklamních pochodech městem, až po operní či koncertní ouvertury prováděné zpravidla odpoledne před večerním představením. Přípravné zkoušky probíhaly v pošumavských hospodách, kde také muzikanti často dávali koncerty na rozloučenou. Ke společnému odjezdu se scházeli na strakonickém nádraží, odkud byly pro ně vypravovány zvláštní vlaky. Ty je zpravidla dopravovali až na místo – směřovaly přes Plzeň do Mnichova, Paříže a dalších evropských metropolí, kupodivu i tam, kde bylo



*Muzikanti ze Šumavy v kapele cirkusu Corty – Althoff. Foto z fondu Muzea Kašperské Hory (F - 29, do muzea daroval František Marek).*

komplikovanější spojení. Své výdělky, které muzikanti rodině předem avizovali pohlednicí, pravidelně zasílali na domácí poštu. Zde je manželky či matky vybíraly a obstarávaly jejich převod a uložení v bance. Výdělky se podle pamětníků ve 30. letech 20. století pohybovaly v rozmezí 1200 až 1800 Kč, ale mohly být také větší (Šafránková 2012: 127–128).

Muzikanti coby „štramáci“ museli na veřejnosti dobře reprezentovat podnik svého chlebodáře, např. museli chodit řádně upravení, oholení, nesměli se dopouštět žádných výtržností, zadávat si s dámami z baletu apod. Vojtěch Hrubý z Milejovic na Volyňsku, který ve 30. a 40. letech 20. století procestoval Evropu s francouzským cirkusem, uvedl ve svých vzpomínkách úsloví: „*Jó, muzikant u cirkusu, ten, když vyleze na orchestr, musí vypadat jako doktor; hrát jako anděl, a když sleze s orchestru, musí mít sílu jako vůl.*“ (Režný 2011: 42)

Hudebníci, jimž nevyhovovala zimní dovolená určená rozdílnými klimatickými podmínkami (nejkratší byla u francouzských cirkusů, nejdelší u skandinávských), anebo ti, kteří nebyli vázáni manželskými svazky, si ji vyplňovali buď dalšími smlouvami ve středomořských letoviscích, anebo přechodem do „festáků“, stálých cirkusových scén



*Šumaváci v cirkuse Strassburger. Foto z fondu Muzea Kašperské Hory (F - 29, do muzea daroval František Marek).*

v Hamburku (Hagenbeck), Paříži (Medrano), Drážďanech (Sarrasani) či v Mnichově (Krone). Zkušení světáci nejenže ovládali němčinu, ale museli se také domluvit francouzsky a italsky. I když slavnou éru většiny cirkusů narušila ve 30. letech hospodářská krize a následné válečné události (některé malé cirkusy, tzv. myšoty dokázaly přežít i poslední dny druhé světové války), radikální konec výjezdům českých muzikantů učinil až komunistický převrat.

Zkušenosti a zážitky z cest pošumavských světáků nekonvenovaly s totalitní komunistickou ideologií a potřebou „chránit“ vlast před západním imperialismem. I to byla jedna z příčin, proč se toto téma nedostalo do zorného úhlu etnografie, folkloristiky, muzikologie či regionální historie. Zůstávalo víceméně skryto v domácím prostředí a na veřejnost proklouzlo nanejvýš v místních hostincích. Jedním z mála, kdo vycítil potřebu alespoň malý střípek z regionální historie odborně zdokumentovat, byl folklorista Josef Režný. V době svého působení ve volyňském muzeu sepsal autentické výpovědi světáka Vojtěcha Hrubého (nar. 1911 v Milejovicích na Volyňsku), které Městské muzeum ve Volyni pod názvem *Za chlebem do světa* vydalo až v roce 2011. Z literárního

zpracování kromě zmíněného Bassova románu, jenž se zároveň stal předlohou úspěšného česko-německého televizního seriálu z roku 1988, připomínám kapitulu *Sláva Sušice* z první části literární topografie Ladislava Stehlíka *Země zamyšlená* (Stehlík 1986: 130–146) a kapitulu *Od Stach ke Kvildám* z třetí části téhož díla (Stehlík 1975: 253–263).

K obnovenému zájmu o téma světáků výrazně přispěla publikace Ivany Šafránkové *Šumavští muzikanti ve vzpomínkách Karla Polaty* z roku 2012, v níž autorka využila rukopisných zápisků svého otce, vynikajícího šumavského kapelníka.

Současný obnovený zájem bohužel zastihl pouze několik jedinců, kteří mohou přispět vlastními vzpomínkami. Světákům ze Strakonicka (Cehnic a Dunovic) věnoval ve stejném roce publikaci pod názvem *Ze života Cehnic a jejich světáků* spisovatel Jan Chmelík. V Cehnicích byla také tamějším světákům v roce 2012 odhalena pamětní deska. O rok později byla v prachatickém Muzeu české loutky a cirkusu otevřena výstava nazvaná *Cirkus jede do světa*, připravená divadelním oddělením Národního muzea v Praze.

Ptáme-li se závěrem, jakým způsobem se cizina usadila v tomto pozapomenutém koutu Šumavy, můžeme odpovědět následovně: Kromě přechodného zlepšení majetkových poměrů jednotlivých rodin, oživení spolkového života a trhu včetně prosperity hostinců, k čemuž světáci přispívali svou zimní dovolenou, to bylo hudební podhoubí, z něhož vzešli profesionální hudebníci či další výrazné kulturní osobnosti. Za všechny jmenujme rodáka z Tedražic u Sušice Františka Stupku (1879–1965), profesora dirigování na pražské konzervatoři a dirigenta České filharmonie (Špelda 1973: 118–119), již mnohokrát zmíněného zdíkovského rodáka kapelníka Karla Polatu (1914–1974), dále pak rodáka z Černětic u Volyně a v Plzni dlouhá léta žijícího básníka Josefa Hrubého (1932).<sup>6</sup>

Co se rozvíjení hudební tradice týče, neustalo ani v 50. letech, kdy naši západní hranici obepjala neprostupná železná opona. Tehdy se v pošumavských vsích narodila již třetí generace hudebníků, již se počínaje 60. lety dostávalo odborného vzdělání na plzeňské konzerva-

6. Josef Hrubý je nositelem Literární ceny Bohumila Polana (2001), ceny za poezii Magnesia litera (2011) a Umělecké ceny města Plzně za celoživotní dílo (2013).

toři. Tito pak našli uplatnění v plzeňských či českobudějovických orchestrech, vychovali desítky žáků nejen na základních uměleckých školách celých jihozápadních Čech, ale i na konzervatořích v obou krajských městech – v Plzni a Českých Budějovicích.

Období po roce 1989 na naší západní hranici již nepatří „světákům“, ale „pendlerům“. Řada výtečných profesionálních hudebníků odevzdává svůj um v bavorském příhraničí. Uplatňují se zde jako učitelé, sbormistři, kapelníci či jejich „poradci“. Vzniká tak zajímavá symbióza nejen hudebního stylu a hudebního života vůbec, ale i společného každodenního života. A je to opět hudba, která nejenže vede k zacelení starých ran, ale – a to především – i ke sdílení nových společných hodnot.

## Literatura:

- BASS, Eduard <sup>16</sup>1959: *Cirkus Humberto*. Praha: Československý spisovatel.
- Cirkus jede do světa* [b. v.]: Doprovodná publikace k výstavě divadelního oddělení Národního muzea – Historického muzea. Praha: Národní muzeum.
- CHMELÍK, Jan 2012: *Ze života Cehnic a jejich světáků*. Písek – Cehnice: Prácheňské nakladatelství.
- „Josef Hrubý.“ *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online] [cit. 30. 9. 2014]. Dostupné z: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Hrub%C3%BD\\_\(b%C3%A1sn%C3%ADk\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Hrub%C3%BD_(b%C3%A1sn%C3%ADk))>.
- KLOSTERMANN, Karel 2010: *Odysea* [sic!] *soudního sluhy a jiné povídky z Podlesí*. Sušice: Nakladatelství Dr. Radovan Rebstöck.
- KRAMAŘÍK, Jaroslav 1966: Několik myšlenek k otázce národopisných oblastí. In: FROLEC, Václav – HOLÝ, Dušan – TOMEŠ, Josef (eds.): *Strážnice. 1945–1965*. Brno: Blok, s. 85–94.
- LHOTÁK, Jan – NOVÁK, Jiří 2013: *Zmizelé Čechy*. Praha: Paseka.
- MARKL, Jaroslav 1983: Nátrubkové nástroje v hudebním folklóru Čech. (Předpoklady vzniku české dechové hudby.) *Český lid* 70, s. 133–140.
- REŽNÝ, Josef 2011: *Za chlebem do světa. Paměti světáka Vojtěcha Hrubého z Milejovic*. Volyně: Městské muzeum ve Volyni.
- STEHLÍK, Ladislav <sup>1</sup>1986: *Země zamyšlená*. 1. díl. Praha: Československý spisovatel.
- STEHLÍK, Ladislav <sup>2</sup>1975: *Země zamyšlená*. 3. díl. Praha: Československý spisovatel.
- ŠAFRÁNKOVÁ, Ivana 2012: *Šumavští muzikanti ve vzpomínkách kapelníka Karla Polaty*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství RegionALL.
- ŠPELDA, Antonín 1973: *Hudební místopis Klatovska*. Plzeň: Krajské kulturní středisko v Plzni.
- VÁŘEKA, Josef – MAUR, Eduard 2004: Národopisné oblasti v Čechách. In: WOITSCH, Jiří – BAHENSKÝ, František (eds.): *Etnografický atlas Čech. Moravy a Slezska*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

## Travelling Musicians from the Šumava Region: Czech Musicians in Circus Bands

Bad economic conditions and the proximity of western borders pressed musicians from the Czech communities in the region of the ŠumavaPodlesí (a wide strip stretching from the town of Prachatice to the town of Sušice) to look for an extra living in the neighbouring Bavaria or more distant Austria. The golden age of this type of seasonal work happened in the first half of the 20th century. Czech musicians were employed in musical bands of famous circuses (such as Krohne, Hagenbeck, Sarraani, Gleich), and travelled with them on their European and overseas journeys. After the Communist coup in 1948, the government bid them to return home. Unfortunately, Czech musicology and folkloristics have reflected the experience of travelling musicians only marginally. The topic was explored only by Josef Režný during his stay at the Volyně museum. His book was published with a delay in 2011. In 2012, Ivana Šafránková, daughter of the legendary bandleader of Starošumavská dechová hudba ze Sušice (The Old Šumava Brass Band from Sušice) published her book on travelling musicians. Also regional museums (in Prachatice, Volyně, and Kašperské Hory) and communities (Cehnice) have commemorated the interesting life of their travelling musicians by various publications, exhibitions, and commemorative plaques.

**Key words:** Šumava; brass band; Czech music; circus; travelling musicians.

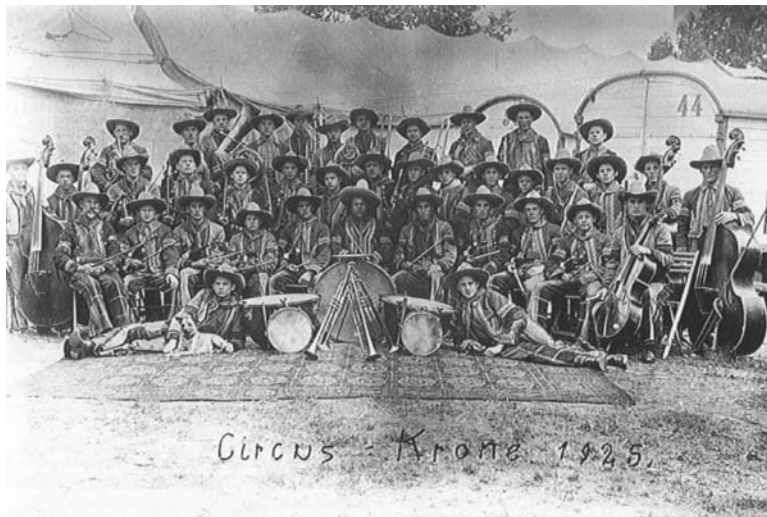
### Přílohy:



*Kapelník Rudolf Filip v dřevákách při zkoušce v cirkusovém stanu (Chmelík 2012: 76).*



*Muzikanti z Nezdic v kapele cirkusu Althoff roku 1940 v Polsku (Chmelik 2012: 89).*



*Kapela cirkusu Krone roku 1925 (Chmelik 2012: 73).*





*Forbau a šapitó cirkusu Krone (Chmelík 2012: 85).*



*„Kroňáci“ z Nezdic s kapelníkem Rudolfem Filipem (Chmelík 2012: 84).*

# STARÉ JAKO ČERNOCH SÁM...

## BLUES V ČECHÁCH V LETECH 1924–1966

Jan Sobotka

Příchod blues na českou scénu a jeho další vývoj zde byly již několikrát uspokojivě popsány,<sup>1</sup> přičemž svébytné pojetí, spojené často se jmény Jaroslava Ježka, Jiřího Suchého, Václava Hraběte, Josefa Kainara a dalších, bývá obvykle hodnoceno jako specifický přínos národa českého. Značná část této tvorby byla samozřejmě dosti volnou variací na jen tušené téma, a proto může dnes působit spíše jako aplikace Palackého výroku „*Kdyby nebylo Rakouska, museli bychom si ho vymyslet*“. Otázka ovšem je, zda u nás přinejmenším ve svých počátcích mohlo být blues jiné než pouze tak či onak domýšlené. Zkusme proto zasadit jeho českou cestu do světových, vzhledem k tématu především severoamerických souřadnic.

Termín blues se v našich krajích objevil nejpозději roku 1924, například v názvu foxtrotu *Proč Robinson Crusoe dostal blues*,<sup>2</sup> obecněji pak jako označení určitého druhu tance.<sup>3</sup> Jakkoliv šlo zjevně o záležitost zcela odlišného rázu, spojení tohoto termínu s tancem vykazuje shodu s poznatky amerických folkloristů: „...v roce 1902, když otec [John A. Lomax] nahrával na řece Brazos, zavedl jej jeden bílý plantážník, pod přísahou mlčení, daleko do poríčních nížin, k důkladně zpozavírané chatrči pachtýřů, do které spolu mohli nakouknout a sledovat černé nájemce provozovat ‚blues‘ neboli slow drag, tanec považovaný za tak obscénní, že o tom otec pověděl mojí matce až dlouhá léta poté.“ (Lomax 1995: 364)

Nepřipomínali bychom často citovaný text Artura Černíka, kdyby jeho další slova nenabyla ve světle nejnovějších poznatků nečekaně na aktuálnosti: „*Proto milují fox blues především: milenky v rozpuku lásky, děvčátka patricijských rodin, mladé maminky, čtenářky dívčích*

1. Srov. např. Dostál 1991 a *Blues Czech (& Slovak) made* 2010.

2. Srov. Kotek 1975: 67 obr.

3. Srov. *Ottův slovník naučný nové doby*... 1930: 650–651); „...moderní tanec anglosas. původu. Takt 4/4 nebo C, volný rytmus, klidná a decentního pojetí vyžadující figurace. Objevil se v l. 1922–1923 a byl nazýván Shimmy, v Německu Double Fox...“

*románů, snoubenky...*“ (Kotek 1975: 65) Zde se náš prvorepublikový autor pozoruhodně shoduje s nedávno publikovanou teorií pianisty, muzikologa a muzikoterapeuta Petera C. Muira, spojujícího termín blues s poněkud starším, do jisté míry módním trendem přelomu století, totiž s neurastenickými problémy, na něž měly být bluesové písně lékem, jako „*sladká, zasněná, uhlazená, utěšující evokace pastorální blaženosti, po níž by zpěvák dychtil*“. Tedy nikoliv jako dnes od blues očekávaný „*homeopatický popis depresivního stavu, který by vedl k nějaké katarzi*“ (Muir 2009: 95).

Už vzhledem k vzájemně si odporujícím užitím termínu blues na zámořské scéně – jako označení pro velmi drsný druh tance a souběžně pro duši konejšící hudbu – nelze samozřejmě klást na porozumění této hudbě u nás kolem roku 1924 nereálné požadavky. Tím spíše, že první dvě nahrávky autentického blues v podání bluesmana Eda Andrewse byly pořízeny teprve na jaře téhož roku.<sup>4</sup> V následujících necelých dvaceti letech vzniklo podobných nahrávek několik tisíc, ale tato hudba byla zcela izolována od středostavovských bělošských vrstev (Sobotka 2012), a k takto uzavřenému hudebnímu okruhu tedy museli jejich příslušníci zákonitě přistupovat zvnějšku; v Americe přes hranici rasovou, sociální a do určité míry i regionální, v Anglii navíc přes geografickou, a u nás pak samozřejmě ještě přes bariéru jazykovou.

Velmi přesný obraz domácí situace podává legendární kniha *Jazz* Emila Františka Buriana (1904–1959). Autor krajně výstředního textu je v roce 1928 ještě stále zaujat ragtimem, píše v podstatě jedním dechem o charlestonu, foxtrotu i blues, ale patrně jako první obrací kormidlo představ o tvůrčích jazzu, a tedy ze své perspektivy i blues, ostře doleva: „*Jsouce utlačování na pouhé podpatky amerických dolarových žoků spějí k cíli vytčenému: ke kulturní samostatnosti*“, která „*znamená znovuvydobytí kulturních prvků, utlačených zaostalými puritány a zuřivými cowboji*.“ (Burian 1928: 31) (Těmito výroky udělal Burian budoucí socialistické kultuře medvědí službu, neboť jak známo, pomocí takovéto rétoriky bylo možno blues prezentovat i za hodně nepříznivých poměrů.)

4. Srov. písně *Barrel House Blues* nebo *Time Ain't Gonna Make Me Stay*. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=dAW3s32GruU>> a <<http://www.youtube.com/watch?v=B1mhrxJ-e3k>>.

Burian přichází i s vlastním termínem, když popisuje „*bluetický*“ ráz, čímž rovněž udává další z možných směrů chápání této hudby (Burian 1928: 91). Byť později s odstupem reflektoval zpovykáný tón své knihy, v níž ve svém obdivu ke všemu *negerskému* dává mimo jiné oproti *francouzskému kýči* či *anglosaským kráskám* za příklad *ideální prsní bradavky* Josephiny Bakerové (Burian 1928: 62), jeho text zůstává cenným svědectvím o úrovni tehdejších vědomostí, protože autor nepochybně patřil v dané době v Praze k nejinformovanějším. V připojeném přehledu literatury neopomněl například významnou práci *The Negro and His Song* Howarda W. Oduma (1884–1954), kterého dodnes u nás nikdo prakticky nezná, zatímco doporučená diskografie naopak neobsahuje zhora nic, co by mohlo být čtenáři k porozumění bluesové hudbě nějak užitečné.

Jak neadekvátní byl Burianův estétský výraz *bluetičnost*, o tom se čeští jazzoví příznivci mohli přesvědčit až po téměř dvaceti letech, kdy se objevila v roce 1947 gramfonová deska se syrovými nahrávkami *Drop Down Mama*<sup>5</sup> a *Married Woman Blues*<sup>6</sup> bluesmana Sleepy Johna Estese s harmonikářem Hammie Nixonem z produkce firmy Decca.<sup>7</sup> Snímky byly důkladně recenzovány v časopise Jazz autorem s pseudonymem Dick (patrně pseudonym jazzového teoretika a propagátora Emanuela Uggé /1900–1970/) a byl k nim připojen i torzovitý pokus o Estesovu diskografii, podepsaný iniciálami *E. U.* (zřejmě tentýž autor). Recenzent správně upozorňuje, že tyto nahrávky „*nejsou jazzem v pravém slova smyslu*“, připomíná, že by měly zajímat i příznivce nefalšovaného folkloru, a připojuje stručný životopis i anglický text *Drop Down Mama* (Dick 1948: 47). V dalším textu prozrazuje povědomí o harmonikářích Sonny Terry a Sonny Boy Williamsonovi I., nicméně harmoniku na nahrávce přisuzuje chybně – dle dnes dostupných údajů – Noahu Lewisovi. I tento omyl je však dokladem hledání správným směrem (šlo o bývalého Estesova spoluhráče).

Z okruhu jazzových expertů měl právě E. Uggé k nejtradičnějším formám černošského hudebního folkloru nejbližší, věnoval mu řadu

5. Srov. <<http://www.youtube.com/watch?v=JxBVxU6VVvg>> [cit. 1. 11. 2014].

6. Srov. <<http://www.youtube.com/watch?v=LptY0sEHwRe>> [cit. 1. 11. 2014].

7. Decca 0 3562; v téže roce se objevily i podstatně méně autentické nahrávky Joshe Whitea.



*Deska Sleepy Johna Estese distribuovaná v Čechách v roce 1947 (z fondu PopMusea).*

rozhlasevých pořadů, ale jeho chystaná práce k tomuto tématu se bohužel již nedočkala vydání. Stejně jako jeho příspěvky, tak i materiál Lubomíra Dorůžky (1924–2013) v též časopise věnovaný blues obecně (Dorůžka 1948) prokazovaly, že chápání blues jakožto tance<sup>8</sup> či poetické malování světa na modro již byly – alespoň v tomto úzkém dobře informovaném okruhu – překonány.

Estestova deska k nám dorazila dvanáct let po svém vzniku (session ze 17. července 1935) a reprezentovala hudbu nahrávanou, jak bylo již řečeno, od roku 1924 – tedy s ještě dvojnásobným, čtvrtstoletým zpožděním. Nicméně pohlédneme-li na věc opět z širšího hlediska, pak vidíme, že ve Spojených státech amerických byla zpočátku tato hudba rovněž předmětem zájmu jen velmi skromné skupiny příznivců, k nimž od 30. let patřili folklorista Alan Lomax (1915–2002) a jazzový producent John Hammond (1910–1987), od 40. let pak solitérní sběratel James McKune (1910?–1971)<sup>9</sup> či excentrický Harry Smith (1923–1991).

8. Autor tento význam výslovně odmítá titulkem úvodní kapitoly svého pojednání.

9. Srov. Hamilton 2007: 161–197.

Výraznější průlom na americké scéně nastal až pět let poté, co zmíněný H. Smith vydal ze svých sbírek šest dlouhohrajících desek *Antologie americké lidové hudby* z roku 1952.<sup>10</sup>

Již dva roky poté připravil Supraphon dvě dlouhohrající gramodesky pod názvem *Zpěvy černého lidu*, takže v momentu, kdy se v angloamerickém světě objevují zárodky folkového (a v jeho rámci následně i bluesového) revivalu, dostal český posluchač k dispozici *Naukové pásmo o lidové hudbě amerických černochů* s nahrávkami songstera Leadbellyho, bluesmanů Sonny Terryho a Brownieho McGhee, kazatele J. M. Gatese, zpěváka holy blues Blind Willieho Johnsona, Dallas String Bandu a dalších. Tyto nahrávky vybral z katalogu firmy Folkways Jiří Cikhart (1918–1971).<sup>11</sup>

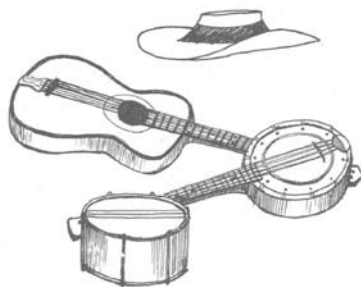
Přes všechny pochopitelné rozdíly zde připomeňme další vzdálenou paralelu, totiž že jak například James McKune či Harry Smith, tak i Jiří Cikhart se k blues shodně dostali v rámci širšího zájmu o hudební folklor. Samozřejmě zatímco bohémský Smith doprovodil svoji edici bizarním esoterickým materiálem, supraphonský komentář se nese v podstatně sušším duchu a s nezbytnými ideologickými připomínkami.<sup>12</sup> Každopádně podává česká kolekce, počínající africkými tam tami a končící bandem George Lewise (a ještě zcela nakonec samozřejmě Paulem Robesonem), velmi vyvážený pohled, v němž je blues citlivě zasazeno do patřičného kontextu a také zcela správně charakterizováno jako spíše novější vrstva, která „byla zpívána patrně již za války Severu proti Jihu“ – tedy nikoliv odedávna (Cikhart 1955: 17).

V roce 1958 pak vychází metodický materiál Ústředního domu lidové tvořivosti z pera Lubomíra Dorůžky s titulem *Hudba amerických černochů*, přinášející řadu zásadních informací a také čtyři velmi střizlivé

10. *Anthology of American Folk Music*. Ed. H. Smith. Folkways Records and Service Corp. 1952.

11. Srov. Bařínková, Jitka: Cikhart, Jiří. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 1. 7. 2014]. Dostupné z: <[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictory&action=record\\_detail&id=1002415](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictory&action=record_detail&id=1002415)>.

12. V této souvislosti připomeňme, že obálka reedice Smithovy antologie byla – navzdory sestavovatelským výhradám – v 60. letech pojednána použitím fotografie Bena Shanna ve výrazně sociálně kritickém tónu – zde Supraphon dokonce předběhl pokrokové nálady 60. let.



*Titulní list kapitoly  
věnované blues v knize  
Americká lidová poezie (1961),  
kresba Kamila Lhotáka.*

stránky věnované blues (Dorůžka 1958: 35–38). O rok později vyšla pozoruhodná knížka Jana Rychlíka (1916–1964) *Pověry a problémy jazzu*, v níž najdeme rovněž vynikající kapitolu „Pověra o pomalém blues“ (s. 31–41), byť uvažující stále ještě v relacích jazzu.

S ohledem na světovou scénu opět nebylo lze čekat více – teprve v tomto roce totiž vyšla první kniha Samuela Charterse *The Country Blues* (1959), emancipující ve světovém měřítku blues ve vztahu k jazzu a určující další směr naslouchání této hudbě. Následovala práce Paula Olivera *Blues Fell This Morning* (1960), zaměřená na slovesnou stránku. U nás pak o další rok později přispěla k porozumění blues samostatná kapitola překladů „Ach blues, trpká blues“ v antologii *Americká lidová poesie* připravené Lubomírem Dorůžkou (1961). A konečně je zde dvojalbum *Hudba černého lidu* z roku 1962, jehož polovinu tvoří samostatná LP gramodeska *Blues*, otevírající se hlasem Zdeňka Štěpánka („*Blues je staré jako černoš sám...*“), s nahrávkami Blind Lemon Jeffersona, Tommyho McClennana, Bukka Whitea, Washboard Sama, Leadbellyho, Sonny Terryho, Memphise Slima, Memphis Jug Bandu



*Album Hudba černého lidu z roku 1962.*

a řady dalších, méně známých. Album kromě rušivého mluveného slova napříč nahrávkami provází rozsáhlý tištěný komentář.

Opět připomeňme, že do té doby (až na zcela zanedbatelné výjimky) vyšly ve Spojených státech amerických pouhé dvě srovnatelné dlouhohrající desky autentického blues: *Country Blues* (Folkways 1959), doplňující výše zmíněnou Chartersovu knihu, a profilové *Charlie Patton! 1929–32* (OJL-1 1960); pak zde byla už jen legendární reedice nahrávek Roberta Johnsona *King of The Delta Blues Singers* (Columbia 1961). Se supraphonským albem měl tuzemský posluchač možnost pronikat do světa toho nejautentičtějšího blues prakticky v téže chvíli.

Konečně v roce 1966 přijíždí na Mezinárodní jazzový festival do Prahy sdružení *American Folk Blues Festival*, vybraná skupina zcela neoddiskutovatelných bluesmanů, kteří byli právě v těch letech hvězdami newportského folkového festivalu: Robert Pete Williams, objevený v roce 1959 folkloristou Harry Osterem ve věznici Angola, a shodou okolností i výše zmíněný Sleepy John Estes s mandolinistou Yankem Rachellem, plus významný představitel aktuálního elektrického blues Otis Rush. Ani Zbyněk Mácha (1928–2007), udržující kontakty s Alanem Lomaxem a Petem Seegerem, si ovšem zjevně nevěděl rady:



*„Legendy ožily a vydaly svá svědectví o celé historii černošských blues. Sám jsem byl donedávna přesvědčen, že Sleepy John Estes, který natáčel své první snímky již v polovině dvacátých let, dávno nežije. A hle on zpívá stejně jako na starých ošumělých deskách, a jeho hlas nic neztratil na své hluboké expanzi písní, které složil. [...] projev Roberta Williamse jistě nebyl ten nejatraktivnější, ale kdo mohl sledovat text jeho primitivních blues, musel být okouzlen uměleckým projevem tohoto prostého muže. Lepší pochopení by vyžadovalo porozumět i textové stránce. Proto by jistě bylo užitečné publikovat v programu i texty písní. O tom, že by to šlo zajistit, jsem plně přesvědčen.“ (Mácha 1966: 252–253)*

Lze-li některá blues nazvat primitivními, pak rozhodně ne osobitě písně Roberta Peta Williamse. Rovněž představa fixních, tištěných textů svědčila o jistém nepochopení věci. Nicméně přesvědčení, že bluesmani z gramofonových nahrávek jsou jaksi samozřejmě po smrti, bylo tehdy i v prostředí amerického folk revivalu velmi rozšířené a může nám dobře posloužit jako závěrečný doklad shody v pohledu na tuto hudbu u nás a ve světě. Je tedy zřejmé, že v historii blues se u nás setkáváme s překvapivě úzkým, někdy zákonitým, jindy spíše náhodným souběhem s vývojem chápání této hudby v celosvětovém měřítku. Časový rozdíl zdaleka nebyl tak významný, mnohdy prakticky ani neexistoval; lišila se především kvantita dostupného materiálu. A od konce 40. let již zde pro alespoň úzký okruh příznivců existovalo blues bez počáteční zátěže nepatřičných asociací, zkreslujících formulací a často zcela zavádějících informací.

## Literatura:

*Anthology of American Folk Music.* Folkways 1952.

BAŘINKOVÁ, Jitka: Cikhart, Jiří. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 1. 7. 2014]. Dostupné z: <[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=1002415](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002415)>.

Blues. 1930. In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k Velikému Ottovu slovníku naučnému*. Díl I. Sv. 1. A–Bo. Praha: J. Otto, s. 650–651.

*Blues Czech (& Slovak) Made. Katalog ke stejnojmenné výstavě Popmusea o osudech blues na území bývalé federace.* Připravil R. Diestler. Praha 2010. Dostupné z: <<http://www.popmuseum.cz/exhibit/data/2010%20Cz%20and%20Sk%20Made.pdf>>.

BURIAN, Emil František 1928: *Jazz*. Praha: Otto Štorch-Marien.

CIKHART, Jiří 1955: *Zpěvy černého lidu. Poznámky Jiřího Cikharta k naukovému pásmu o lidové hudbě amerických černochů, vydanému na dlouhohrajících deskách Supraphon*. Praha: Gramofonové závody.

- DICK 1948: Nové desky. Sleepy John Estes. *Jazz*, 2, č. 3, s. 47.
- DORŮŽKA, Lubomír 1948: Blues. *Jazz* 2, č. 2, s. 24–25.
- DORŮŽKA, Lubomír 1958: *Hudba amerických černochů*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti.
- DORŮŽKA, Lubomír (ed.) 1961: *Americká lidová poezie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- DOSTÁL, Pavel 1991: *České blues*. Studie. [Praha]: Unijazz.
- CHARTERS, Samuel B. 1959: *Country Blues*. New York: Rinehart.
- HAMILTON, Marybeth 2007: *In Search of the Blues. Black Voices, White Visions*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Hudba černého lidu*. LP. Supraphon, 1962.
- KOTEK, Josef 1975: *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků. I, 1903–1938*. Praha: Supraphon
- LOMAX, Alan 1995: *The Land Where the Blues Began*. New York: Delta.
- MÁCHA, Zbyněk 1966: Mezinárodní jazzový festival Praha 1966. *Melodie* 11, s. 252–253.
- MUIR, Peter C. 2009: *Long Lost Blues. Popular Blues in America, 1850–1920*. University of Illinois Press.
- OLIVER, Paul 1960: *Blues Fell This Morning*. London: Cassell.
- RYCHLÍK, Jan 1959: *Pověry a problémy jazzu*. Praha: SNKLHU.
- SOBOTKA, Jan 2012: Race a hillbilly – černobílé slyšení světa? In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 129–135.

## As Old As the Negro Himself... Blues in the Czech Lands in 1924–1966

In the paper, the author comments on the introduction, use and understanding of the term blues and blues music in the Czech lands. In 1924, blues came to the country mostly understood as a dance, whose therapeutical qualities were recommended for curing neurasthenia. Unlike the blacks, white middle-class people were only outsiders to the blues, they perceived it through racial, social and geographical barriers; the foreign language was one more barrier in the Czech lands. A book called *Jazz* (1928) by E.F. Burian provides a valuable testimony of musical thinking of that period. The first authentic blues recording was available in the country only two decades later. Blues was still perceived through jazz, and the reviewer, saying that “it is not real jazz”, recommended it to the attention of folklorists. In the early days of folk song (and blues) revival in the English speaking world, the Czech audience learnt more about authentic recordings of African-American folklore and blues as well. As soon as blues was recognized as a separate category and the first books in English about the genre were published overseas, the Czech audience got book anthologies of American folk poetry (in translations) and authentic blues recordings; there the Czechs could catch up with the development of the blues almost concurrently with people abroad. Finally, in 1966, a group of black bluesmen stopped in Prague during their European tour; the period reviews show that local writers appreciated the same qualities as reviewers abroad. In conclusion, from the 1920s to the 1960s, the understanding and acceptance of the blues by its white fans followed a similar pattern in the Czech lands as it did in the USA, says the author.

**Key words:** Blues in the Czech lands; writing about blues; musical journalism.

# MY CIZINOU JSME BLOUDILI... ČESKÁ ALTERNATIVNÍ HUDBA A JEJÍ OJEDINĚLÉ ŠANCE NA ÚSPĚCH V ZAHRANIČÍ

*Aleš Opekar*

Motto:

*My cizinou jsme bloudili, ach dlouhá léta, dlouhá,  
zrak slzy stesku kalily a v srdci vřela touha [...]  
Tu z hloubi duše zapěli jsme sobě českou píseň  
a z duše chmury zmizely, ze srdce prchla tíseň [...]  
Jen ve zpěvu, jen ve zpěvu jsme našli sladkou úlevu!<sup>1</sup>*

Typický Čech je mixem Slovana, Germána i dalších etnických skupin. I česká hudba je pak zákonitě obtížně definovatelným průsečíkem středoevropských vlivů, navíc s občasnými exotickými příměsemi. Jako stěžejní zůstává vazba na jazyk, jehož zvukový a rytmický ráz ovlivňuje výsledný charakter hudby.

Východiskem tohoto příspěvku byla úvaha o tom, co bylo, je a zřejmě bude u nás pokládáno v oblasti populární hudby za alternativní, publikována v programové brožurě festivalu a konference Crossroads (Opekar 2014a). Stručně lze shrnout, že každá alternativa je vždy projevem svobody výběru. Jak pro tvůrce, tak pro posluchače. Jedná se tedy vždy o různorodou variantu k převládajícímu (střednímu) hudebnímu proudu (kánonu). Stylově-žánrová šíře se může rozprostírat od rockového základu přes elektronickou hudbu, jazz nebo grindcore až po akustický folk nebo world music. Nejdůležitější je tvůrčí pohnutka a její etické a estetické pozadí. Upřímnost a aktuálnost sdělení, kterým tvůrce komunikuje s konkrétními skupinami posluchačů. S domácími i zahraničními.

Jádrem této statě je pohled na vybrané představitele české alternativní hudby, kteří za hranicemi České republiky, resp. Československa uspěli, vyústěním pak úvaha nad otázkou, co z produktů české scény může,

1. Z opery Antonína Dvořáka *Jakobín*, která vypráví příběh Bohuše, vlastně politického exulanta, který se po mnoha letech vrací domů. Srov. *Jakobín* 1966: 405–410.

či nemůže zaujmout v cizině. Je to spíše něco, co se připodobňuje historické zkušenosti zahraničních posluchačů, nebo spíše něco, co je svou lokální vazbou velmi odlišné?

### **Instrumentální brilance českých jazzmanů**

Čím to, že jsou v zahraničí tak ceněni čeští jazzoví kontrabasisté? Jiří Mráz alias George Mraz, Miroslav Vitouš, Antonín Gondolán. Pak je tu plejáda kontrabasistů, kteří setrvali na jazzové scéně české, avšak rovněž se v mezinárodní konkurenci neztratili – Vincenc Kummer, Jan Hammer starší, Luděk Hulan i mladší ročníky František Uhlíř, Petr Kořínek, Vít Fiala, Jaromír Honzák, Robert Balzar, Petr Dvorský, Tomáš Liška... Dá se hovořit o české kontrabasové škole? Asi ano, kořeny hledejme v klasické hudbě a učitelích konzervatoře. Mráz a Gondolán studovali u Františka Hertla (Vanýsek 2010), Vitouš a další u jeho mladšího kolegy Františka Pošty. Oba učitelé pražské konzervatoře patřili k virtuózům v oboru vážné hudby a jejich pedagogická aktivita byla velmi úspěšná. Oč méně mohli z lůna komunistické země svobodně koncertovat po světě, o to více času a energie mohli věnovat a věnovali výchově svých svěřenců.

**František Hertl** (1906–1973) působil jako koncertní mistr České filharmonie (1929–1935), Symfonického orchestru Československého rozhlasu a zároveň v letech 1935–1950 jako umělecký vedoucí Českého noneta (ČHSOI 1963: 428). V letech 1950–1961 byl dirigentem Československého rozhlasu a rozhlasové angažmá možná ovlivnilo jeho vztah k nevážným hudebním žánrům, což u klasicky vzdělaných instrumentalistů nebylo obvyklé. V průběhu 50. let 20. století vedl Brněnský estrádní rozhlasový orchestr a dokonce napsal několik tanečních a (jak se tehdy říkalo) estrádních skladeb. Estrádní hudba vycházela skrytě z výdobytků swingové hudby, tedy z frázování jazzového typu. Za suitu *Estrádní* z roku 1953 získal Hertl druhé místo v Ježkově jubilejní soutěži. V roce 1955 na jeho kontě přibýlo čestné uznání v soutěži populární lidové hudby na 5. světovém festivalu mládeže a studentstva ve Varšavě a v roce 1960 v umělecké soutěži pořádané k 15. výročí obnovení Československé republiky. Pokud tedy jako pedagog hry na kontrabas na pražské konzervatoři a na AMU vycítil zájem svého studenta o lehčí žánry nebo jazz, nebránil tomu. Navíc mohl využít zmíněné zkušenosti.

**František Pošta** (1919–1991) byl členem České filharmonie už od roku 1939, kde to dotáhl na vedoucího sekce kontrabasů (ČHSOI 1965: 350). Jako věřícímu člověku mu komunistický režim neumožnil vyučovat na vysoké škole, jeho pedagogická praxe tedy zůstala vázána na konzervatoř, jejíž studenti tak mohli o to více těžit z jeho erudice. Vedle výuky na pražské konzervatoři (od 1953) realizoval přednášky s ukázkami v Československém rozhlasu.

Jistým krajovým protipólem byla metodika kontrabasisty Julia Ventruby (1903–1984), syna lidového muzikanta-basisty (ČHSOI 1965: 862). Ventruba na brněnské konzervatoři odchovával takové hráče na kontrabas, jako jsou výše zmínění Kummer, Kořínek nebo Uhlíř.

**George Mráz** (\*1944) měl hned po konzervatoři (1966, tehdy ještě jako Jiří Mráz) možnost zúčastnit se mezinárodní soutěže mladých jazzmanů, kterou pořádal ve Vídni pianista Friedrich Gulda. Soutěž nevyhrál, ale získal díky účasti příslib stipendia na tehdejší Berklee School of Music do Bostonu. V roce 1967 získal angažmá v Mnichově, kde měl možnost hrát s americkými jazzmany Malem Waldronem, Loe Wrightem a Bennym Baileym. Teprve po srpnu 1968 natrvalo odjel do USA. Dva roky hrál s Oscarem Petersonem, získal angažmá u Elly Fitzgeraldové a brzy se stal jedním z nejznámějších basistů (Vanýsek 2010).

**Antonín Gondolán** (\*1942) je především samouk, avšak prameny hovoří o krátkodobých studiích u více učitelů. Narodil se na Slovensku, po studiu na brněnské konzervatoři přešel do Prahy. Dle *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (1990) studoval u F. Hertla, podle jiného zdroje u F. Pošty (Hruška [nedat.]). V zahraničí byl úspěšný zejména v Německu, byť ne vždy s hudbou alternativního rázu, ale do výjimečné české kontrabasové školy rozhodně patří.

Stejně tak **Miroslav Vitouš** (\*1947). Jeho studium na pražské konzervatoři u F. Pošty zmiňuje *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, která též uvádí, že se zúčastnil stejné soutěže jako J. Mráz přičemž tuto soutěž dokonce vyhrál. I on tedy mohl začít studovat na Berklee School of Music v americkém Bostonu, kam odjel ještě v roce 1966. Hrál pak například s Niels-Henningem Pedersenem, s Davem Hollandem či s Chickem Coreou a stal se zakládajícím členem legendární jazzrockové formace Weather Report s Joe Zawinulem a Wayneem Shorterem.

**Jan Hammer** (\*1948) je hráčem na klávesové nástroje, který oslňoval brilantní technikou již od dětství. V roce 1968 přijal angažmá v Mnichově s Jiřím Mrázem a následně přerušil studia na AMU, aby rovněž odcestoval do USA na hudební školu Berklee. Hrál s Mahavishnu Orchestra, s Jeffem Beckem, Al Di Meolou, Mickem Jaggerem, Carlosem Santanou a mnoha dalšími. Na svůj cit pro filmovou hudbu (ještě v Československu složil hudbu k celovečernímu filmu *Šíleně smutná princezna*) navázal veleúspěšnou hudbou k seriálu *Miami Vice* (12 týdnů na vrcholu americké hitparády, 4x platinová deska, 2x Grammy).

**Rudy Linka** (\*1960) je kytaristou, který absolvoval konzervatoř v roce 1979. Nejprve na začátku 80. let emigroval do Švédska, kde studoval skladbu ve Stockholmu, dostal stipendium na Berklee a od roku 1986 pobývá v USA. Hrál s Bobem Mintzerem, Johnem Abercrombiem a mnoha dalšími. Jeho album *Czech It Out* (1996) označil německý časopis JazzThing Magazine za jednu z nejlepších nových nahrávek v Německu. V roce 1998 figuroval v anketě Down Beatu jako jeden z nejlepších kytaristů.

V polovině 60. let emigroval z Jugoslávie přes Itálii do Německa a po pěti letech do USA saxofonista **Jan Konopásek** (\*1931). Našel velmi úspěšná angažmá v big bandech Stana Kentona, Woody Hermana, Buddy Riche nebo Lionela Hamptona. I on na počátku prošel jazzovou školou v Bostonu, kde jej ovlivnili zejména učitelé jako Herb Pomeroy, Joe Viola nebo Garry Burton. Od druhé poloviny 70. let jí pak prošli i hudebníci, kteří se následně vrátili do Československa: Martin Kratochvíl, Emil Viklický, Vladimír Klusák, Milan Svoboda či Martin Kumžák.

Čeští jazzmani se často ve světě neztratili a mnozí pronikli mezi špičku. Šlo však většinou o angažmá, jehož hodnota byla dána instrumentální dovedností, nikoli vazbou na obsah textu či společenský kontext. Hráči stavějící svou budoucnost na vlastní tvorbě a vlastních projektech se prosazovali mnohem pomaleji (např. Laco Deczi se svou kapelou, působící v New Yorku od roku 1986). Možná to měli trochu snazší hudebníci, kteří se usídlili v lokalitách s menší konkurencí, jako např. trumpetista Miroslav Bukovský v australské metropoli Sydney.

Závěrem jazzového extempore vzpomeňme na rozčarování Jaroslava Ježka, jehož český písničkový jazz, vázaný často na divadelní obsah, zaujal v Americe 40. let 20. století sotva krajany – natož pak rodilé Američany.

## Ojedinělé zářezy českých rockerů

**Ivan Král** (\*1948) je rockový kytarista, zpěvák, skladatel a producent. Začínal v pražské skupině Saze (1965). Do USA se vystěhoval s rodiči jako sedmnáctiletý (1966). Přes kapely Luger (1973) a Blondie (1974) se vypracoval až do zakládající sestavy Patti Smith Group (1975–1979). Napsal výrazné písně *Dancing Barefoot*, *Revenge* nebo *Citizen Ship*, poté hrál s Iggy Popem (1979–1981), s Johnem Waitem a se skupinami Babys (1982–1983), Eastern Block (1984–1986) a Native (1990–1991). Pro českou scénu se stal po roce 1990 vyhledávaným producentem (Garáž, Lucie, Mňága a Žďorp, Alice). Jeho příklad je však v daném žánru ojedinělý, možná i díky tomu, že opravdová kariéra I. Krále začala až v zahraničí. Většina rockerů, kteří prosluli doma a poté se pokoušeli uplatňovat na Západě, neuspěla, nebo skončila v druhořadém barovém angažmá.

Řada členů českých rockových skupin byla již koncem 60. let najata jako doprovodný orchestr mnichovského nastudování muzikálu *Hair* (**Matadors, Bluesmen, Atlantis**). Přednost před místními ale nedostali jen proto, že byli dobří, ale též proto, že byli mnohem levnější.<sup>2</sup> Pokoušeli-li se prosadit s vlastní tvorbou, ohlasu se nedočkali. Na rozdíl od hvězd skupiny Matadors Otto Bezloji a Jana Obermayera, kteří v Německu jako hudebníci působili jen lokálně (Bezloja spíše jako DJ, Obermayer víceméně v popových formacích a jako učitel) a upadli do zapomnění, Radim Hladík, který zůstal doma, se stal legendou. Větší šance byla při propojení emigrantů s některými z místních muzikantů: skupina **Emergency**, v níž se spojili bývalí Matadoři Bezloja, Reddy Vokurka a Jiří Matoušek s britským kytaristou a zpěvákem Barry Newbym a německým bubeníkem a zpěvákem Udem Lindenbergem, byla několik let dobře prosperující kapelou.

Připustíme-li, že věhlas, jakému se u západních novinářů a zasvěcenců těšil český underground 70. let v čele se skupinou **Plastic People of the Universe**, byl namnoze založen na souvislostech nehudebních, najdeme jisté otisky českých rockerů v zahraničí až v 80. letech.

2. Bliže viz Opekar 2007: 137. Srov. též kapitolu „Tournée“ aneb Švýcarské galeje (s. 82–108), kde je popisováno angažmá skupiny Matadors ve Švýcarsku, doma prezentované jako turné po klubech, i když ve skutečnosti šlo o námezdní hraní taneční hudby po barech.

V roce 1983 emigrovala do Anglie zpěvačka **Jana Kratochvílová** (jejím prvním pseudonymem bylo jméno Jana Pope), o rok později se k ní připojil bubeník **Jiří Hruběš** (Pražský výběr, Žlutý pes).

Na LP *Bohemian* (1986), nahrávaném pro Polydor v dobrých londýnských studiích, hostoval též baskytarista skupiny Level 42 **Mark King**. Dle *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* však deska zůstala bez většího posluchačského ohlasu.

**Michal Kyselka**, který žil v 80. a z části v 90. letech v americké Atlantě, založil skupinu Hookers, s níž působil víceméně v okolí své lokality. Projekt **Jima Čerta** a **Jaroslava Erno Šedivého** *Life after Life* (deska vyšla v roce 1996) byl atraktivní spíše pro české publikum.

Bývalý kytarista skupiny Atlantis **Ivo Křížan** působil v řadě západoevropských skupin, později rovněž v USA. Mimo jiné spolupracoval i s velikány černošské hudby, jako jsou Edwin Starr, Melba Moore nebo Berry Gordy jr.

Závěrem rockové odbočky připomeňme koketování **Michaela Kocába** s Frankem Zappou i s dalšími zahraničními hudebníky, avšak ani zde bohužel nevznikl zásadní výstup trvalé hodnoty.

### **Patálie českých folkařů v exilu**

Český folk v exilu se nacházel v porovnání s ostatními žánry v nejhorší situaci. Vazba na jazyk, obsah a kontext sdělení limitovala odezvu u místního publika. Folkaři vlastně stále hráli pro lidi doma – jejich nové nahrávky byly vysílány přes železnou oponu stanicemi jako Svobodná Evropa nebo Hlas Ameriky, pašovány do domoviny jako zakázané zboží, nebo hráli pro krajany dlící v cizině.

Typickým příkladem jsou osudy písničkáře **Karla Kryla** (1944–1994). Rozjezd jeho umělecké kariéry od počátku 60. let byl velmi pozvolný. Teprve na přelomu let 1968–1969 jej okolnosti související s okupací Československa armádami Varšavské smlouvy katapultovaly do popularity nebývalé, ba legendární.<sup>3</sup> Avšak sotva začal mít plný díř zakázek, následoval jeden zákaz za druhým, až byl doveden k rozhodnutí zůstat za hranicemi. Naučit se nový jazyk trvalo léta, až na přelomu

3. Podrobněji srov. Houda 2014: 109 a Opekar 2014b: 112–113.



70. a 80. let zkusil psát v němčině, ale zůstalo jen u několika písniček (Kryl 2000: 251). Odezva domácího publika se nedostavila. Vedle Čechů žijících v zahraničí ocenili jeho songy i polští emigranti. Kryl měl ostatně díky mamince ze Slezska k polštině blízký vztah. V roce 1983 koncertoval pro krajany v Austrálii, o rok později v USA a Kanadě. Celkem ve světě odehrál 4000 koncertů, vydal nějakých pět desek a dvanáct knih, ale hrál především pro rodáky z Čech. „Já jsem ztratil vlast, ale našel jsem si svět“, prohlásil po návratu do Čech v roce 1989 (Raduševič 2012), nicméně cizojazyčnému světu zůstala jeho písničkářská genialita neobjevena.

Exulantský úděl **Jaroslava Hutky** (\*1947) je snad ještě nešťastnější. Republiku opustil kvůli soustavné policejní šikaně, zjevně související s příklonem Šafránu k domácímu disentu a s podpisem Charty 77 (Houda 2008: 49n). Československá státní tajná bezpečnost této šikaně říkala akce Asanace. Od října 1978 žil Hutka v emigraci – jeho novým domovem se stalo Nizozemsko. Písničkář vzpomíná na exulantské začátky na svých internetových stránkách:<sup>4</sup>

*„Ocitl jsem se v zahraničí poprvé a neuměl jsem žádný cizí jazyk. Další obtíž mi vznikla tím, že jsem nebyl schopen spolupracovat se zmateným českým exilem, takže jsem najednou stál sám v cizí zemi a docela mi nebylo jasné, jak dál.*

*Byl jsem písničkářem a kvůli tomu jsem byl vyhozen, tedy jsem byl rozhodnut za každou cenu u písničkářství zůstat. Hned na začátku emigrace jsem složil tři písně: TOMINE TOMINE, NA PRAŽSKÉM HRADĚ a EXILOVÝ HRNEC. Vydal jsem je na desce MINULOST MÁVÁ NÁM v roce 1981 v našem švédském Šafránu. Tyto písně jsou ještě ‚ohřátý‘ českou minulostí, takže je na toto CD nedávám. Brzy převydám na CD všechny minulé desky, takže tyto písně budou k dispozici v té souvislosti, jak jsem je tehdy vydal.*

*Jelikož ale Češi o mne v exilu rychle ztratili zájem, a to nejen kvůli fejetonu POŽÁR V BAZARU, propadl jsem představě, že budu zpívat v cizích jazycích. Dobří lidé jsou všude stejní, jenom ty jazyky se liší, říkal jsem si optimisticky. Začal jsem angličtinou, potom přešel na*

4. Dle webových stránek J. Hutky (<http://www.hutka.cz/new/html/sam10.htm>) [cit. 10. 11. 2014].

*holandštinu a nakonec jsem zpíval i německy. Holandštinu jsem dotáhl do konce, a pokud by bylo Holandsko alespoň trochu na písničky, stal bych se holandským písničkářem. Holandsky jsem vydal gramofonovou desku HIER IS MIJN THUIS a potom kazetu NEDERLAND. Kompilaci obojího mám k dispozici na samopalnickém cédečku NEDERLAND.*

*Po rozchodu s českým exilem jsem několik let česky nic nenapsal a ani nechtěl. Chyběla mi motivace. U českého exilu ji bylo těžko hledat a představa mé existence na dálku do Československa mi nefungovala. Neměl jsem domů žádné kontakty, lidé se mě tam báli, takže jsem spíš myslel, že jsem byl zapomenut.*

*Někdy koncem roku 1985 na mne z toho všeho padla únava. Pochopil jsem limity mého exilu i Holandska, začalo se mi stýskat po nějaké normálnosti a i po češtině. Založil jsem si kazetové vydavatelství a nazval ho FOSIL. A snažil jsem se dát dohromady zase nějaké české koncerty napříč Evropou. Objevili se také noví emigranti a těm jsem už říkal o něco více. Takže jsem napsal zase několik českých písniček. Časově je asi nebudu schopni určit přesně, snad to literární historici přežijí.“*

Kryl a Hutka koncertovali pro krajany někdy i společně, reakce však vnímali rozdílně. V USA se například setkali s požadavkem krajanů, kteří nechápali aktuální politické náarážky týkající se situace v Československu a chtěli zahrát Karla Hašlera. Zatímco Hutka byl naštván, Kryl jako profesionál přání splnil.

Hutka se tedy jako písničkář nesžil ani se zahraničním exilem, ani s místním publikem a na svém webu popisuje i trampoty a mnohá nedorozumění s místními doprovodnými muzikanty.

Z podobných pohnutek jako J. Hutka odcestovali do exilu i Svatopluk Karásek (1980 Švýcarsko), Dáša Vokatá (1980 Rakousko), J. J. Neduha (1982 Rakousko) a Vlastimil Třešňák (1982 Švédsko). Nikdo z nich se neprosadil jako písničkář pro publikum nově zvoleného působiště, byť muselo být ve své době vnímáno jako doživotní úděl.

### **Vybočující výjimky**

Těžko měřit zahraniční úspěch, když není po ruce výstřižková služba z lokálních tiskovin, z průběžných recenzí z různých koutů světa či nezaujaté svědectví nezávislého pozorovatele. Na některých průnicích do světové kulturní sféry se však můžeme shodnout bez pochyby.

Výjimečný talent **Ivy Bittové** (\*1958),<sup>5</sup> který objevovali čeští návštěvníci festivalů různých žánrů postupně v 80. letech, našel po roce 1990 pochopení a možnosti dalšího rozletu i za hranicemi státu. Nahrávky pro společnost ECM, účinkování v newyorské Carnegie Hall, koncertování s renomovanými tělesy a sólisty celého světa. Výjimečná osobnost a výjimečný ohlas bez ohledu na jakékoliv hranice.

**Věra Bílá** (\*1954)<sup>6</sup> vyrostla z romského muzikantského prostředí a profesionálně začala zpívat relativně pozdě, od roku 1989 se skupinou Kale. Jejich album *Rom pop* dopadlo na velmi úrodnou půdu ve Francii, kde bylo oceněno jako jedno z nejlepších alb world music roku 1996. Skupina se zpěvačkou začala být zvána na renomované festivaly lidové hudby a world music, např. Les Printemps de Bourges ve Francii, Falun ve Švédsku nebo Kaustinen ve Finsku. Koncertovala v metropolích Evropy, v USA i v Japonsku. Jejich nahrávka byla zahrnuta do knihy Simona Broughtona *100 Essential World Music CD's* (2001 Velká Británie). Americkým listem *The Washington Times* byla zpěvačka prohlášena za Ellu Fitzgeraldovou romské hudby. Její rychlý vzestup však po letech vyústil do nezadržitelného pádu. Závislosti na hracích automatech a další problémy životního stylu způsobily její naprostou nepoužitelnost v profesionálním hudebním životě a dnes žije na pokraji bezdomovectví bez stálého angažmá.

**Robert Křesťan** (\*1958) je další výjimkou, která potvrzuje pravidlo, že s americkou hudbou Neameričan nemůže v Americe uspět. Nejprve koncem 70. let pomohl skupině Poutníci vymanit se z běžných klišé country hudby a bluegrassu a pomocí fúzí s newgrassem, folk rockem a dalšími styly na podkladě vlastní tvorby vytvořit osobitý zvuk a styl. Posléze na počátku 90. let ještě svobodněji rozvinul tato východiska ve vlastní formaci **Druhá tráva** a v sólových projektech. Křesťan a jeho spoluhráči se stali atraktivními partnery pro americké kolegy, včetně těch věhlasných: v roce 1996 s nimi koncertuje Tony Trischka, o dva roky později vystupují v USA s místními bubeníky Davem Wattsem

5. Základní informace jsou čerpány ze slovníkového hesla Kunčarová 2009 a z oficiálního webu Ivy Bittové.

6. Základní informace jsou čerpány ze slovníkového hesla Bařinková 2010.

a Adamem Weissmanem, v roce 1999 vydává americký label Compass Records v licenci jejich tři desky. To bylo v licenci, natočeno a vydáno nejprve u nás. Roku 2006 dlí Druhá tráva v Americe celý měsíc, vystupuje s mandolinistou Andy Owensem, později natáčí s Andy Owensem, Charlie McCoyem a dalšími. Má už zkrátka i za velkou louží své zázemí, přátele a posluchače, motivující ke každoročnímu návratu na turné.

Období po roce 1989 bylo po jistou dobu výjimečné samo o sobě. Západní svět byl zvědavý na kulturu, která byla komunistickým režimem utlačována. Této vlny a kontaktů na emigranty využilo hodně skupin. Například **Půlnoc** (personálně spřízněná s Plastic People), která dokonce ještě v roce 1989 koncertovala v USA a o rok později ve Francii. Svůj písíček si v USA obhájila i původně teplická formace **Už jsme doma**, kam vyrazila poprvé v roce 1992 a od té doby se na místo činu vrací.

Je přitom obtížné dokládat důkazy o síle ohlasu a v takovéto situaci se pak snadno dají i šířit fámy. Dobrého načasování svých pokusů dobýt zahraničí, zejména USA nebo Velkou Británii, každopádně využily v 90. letech například skupiny **Sunshine, Ohm Square, Liquid Harmony** nebo **Ecstasy of Saint Theresa**.

Posledně jmenovanou skupinu založil na přelomu let 1990 a 1991 **Jan P. Muchow** (\*1971). Její debutové EP *Pigment* (1991) se dostalo v pravý čas k vlivnému moderátorovi BBC Johnu Peelovi, který skupinu pozval na svou John Peel Session a pomohl jí v Londýně natočit EP ... *fluidtrance centauri...* (1993). Přes dobrý start a nesporný krátkodobý zahraniční úspěch se však ani v tomto případě nenaplnilo očekávání zdaru dlouhodobého. Porevoluční nadšení vyprchalo a rutinní hudební byznys si jde dál svou cestou.

Jako poslední vybočující výjimku zmiňme úspěch projektu **Floex** klarinetisty a výtvarníka **Tomáše Dvořáka**. Jeho debutová deska byla distribuována v Japonsku a jednotlivé skladby se vyskytly na řadě kompilací po celém světě. Ovšem na počátku tohoto úspěchu byl v jeho případě zjevně věhlas, získaný prostřednictvím úspěchu soundtracku k flešovým počítačovým hrám. Podobné počiny, společně s kontinuální aktivitou na sociálních sítích, nahrazují v posledních letech někdejší nezastupitelný význam moderátorů typu Johna Peela.

## Crossroads a Czeching

V roce 2014 vznikly nezávisle na sobě dva projekty, pokládající si do budoucna cílenou otázku opačnou, než je výše rozvedené zkoumání, kdo z českých hudebníků bloudil cizinou alespoň trochu úspěšně v minulosti: Co z české alternativní hudby, kterou ještě v zahraničí nikdo neobjevil, by eventuálně mohlo ve světě zaujmout a proč. Byl to jednak projekt *Czeching* Českého rozhlasu Vltava, iniciovaný Ivou Jonášovou a Stanislavem Zimou již v roce 2013 v rámci řady Čajovna s podtitulem Přestřelka Speciál, a projekt *Crossroads*, který vznikl v rámci multižánrového festivalu Colours of Ostrava. Obě aktivity vycházely z faktu, že v České republice neexistuje hudební exportní agentura, jaká je obvyklá například v severských zemích nebo ve Francii. Snažily se tedy vytvořit alternativní platformy, které by prosazení se české nemainstreamové hudby v zahraničí mohly pomoci.

Pořadatelé *Crossroads*<sup>7</sup> sezvali na začátek festivalu Colours of Ostrava cíleně vybrané zahraniční producenty či pořadatele a připravili pro ně přednášky a hudební přehlídky s vybranými českými interprety různých žánrů (Beata Bocek a hosté, Bezobratři, Clarinet Factory, Čankišou, Dva, Jitka Šuranská, Milokraj, Nylon Jail, Kittchen, Vertigo, Vložte kočku). Na důkladné zhodnocení efektivnosti akce je v době uzávěrky tohoto sborníku ale ještě brzy (bližší viz příspěvek Jiřího Moravčíka, s. 96–106.).

*Czeching*<sup>8</sup> vyústil do cyklu rozhlasových pořadů s diskusemi na dané téma a s hlasováním přizvaných odborníků o kapele, která by mohla být pro zahraniční uplatnění nejnadějnější. Vítězem hlasování se v roce 2013 (pod názvem Přestřelka Speciál) stal soubor Sáry Vondráškové Never Sol. V roce 2014 byla jako nejnadějnější kapela pro export vybrána skupina Wild Tides. Obě skupiny byly mimo jiné formou nově

7. Srov. česko-anglická tištěná brožura *Czech Music Crossroads*, Ostrava 16. 7. 2014 a *Czech music crossroads*, 16. 7. 2014, Ostrava [online] [cit. 7. 7. 2014]. Dostupné z: <<http://www.crossroads.colours.cz>>.

8. Projekt byl zahájen v roce 2013 pod názvem *Přestřelka Speciál*. Pořady *Přestřelka Speciál* i *Czeching* jsou trvale uloženy k poslechu v audio archivu Českého rozhlasu ([www.rozhlas.cz/iradio](http://www.rozhlas.cz/iradio)). *Czeching* je dostupný z: <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3200053>>, <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3200053>>, <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3219261>> a <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3244882>> [cit. 10. 11. 2014].

vzniklé rozhlasové nahrávky nabídnuty v rámci mezinárodní rozhlasové výměny Evropské vysílací unie. Na důkladné vyhodnocení ohlasů je v tomto okamžiku rovněž brzy.<sup>9</sup>

Na závěr příspěvku jeden z postřehů, které zazněly ve zmíněných rozhlasových pořadech. Michal Máka, DJ, manažer kapel a marketingový pracovník Supraphonu, zformuloval čtyři body, které bývají předpokladem úspěchu v zahraničí: 1. velký talent, 2. mravenčí píle, 3. zdravá ctižádost, 4. nezbytný kus štěstí. Ke čtvrtému bodu dodal, že největší výhodou bývá, když se do daného lokálního produktu „zamiluje“ vlivná zahraniční osobnost, která pak pomáhá jeho prosazení svými prostředky.<sup>10</sup> To se ovšem stává náhodou, kterou nelze naplánovat.

Úplným závěrem shrňme, že domácí hudební počín ucházející se o zahraniční přízeň musí být stejně dobrý nebo i ještě lepší než zahraniční po instrumentální, technické a výrazové stránce, ale zároveň by měl být ještě něčím zvláštní, osobitý, originální, odlišný, například lokální autenticitou. Autor této statě se nebude tajit přesvědčením, že autentičtější, osobitější, a tudíž i zajímavější směrem do zahraničí bývá tvorba odvíjející se nikoli z jazyka anglického, ale z jazyka mateřského, nebo z kombinace více jazyků či ze zvukomalebné nápodoby s obsahem ryze emocionálním.

## Literatura:

- BAŘINKOVÁ, Jitka 2010: „Bílá, Věra.“ *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 10. 11. 2014]. Dostupné z: <[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=1002565](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1002565)>.
- ČHSOI 1963 *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek první A–L. Praha: Státní hudební vydavatelství.
- ČHSOI 1965 1965: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M–Ž. Praha: Státní hudební vydavatelství.

9. První z ohlasů od evropských rozhlasových expertů ze Švýcarska, Dánska a Francie obsahuje druhá část pořadu Czeching z 3. 12. 2014. Dostupné z <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3264591>>. Pozoruhodné je, že preference evropských odborníků se do jisté míry neshodují s představami české poroty [cit. 10. 11. 2014].
10. Viz 1. díl projektu *Přestřelka Speciál*, věnovaného vyhlídkám na export české nemainstreamové hudby. Dostupné z: <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2859861>> [cit. 10. 11. 2014].

- Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, III. Část jmenná. Československá scéna – osobnosti a soubory*. 1990. Praha: Supraphon.
- HOUDA, Přemysl 2008: *Šafrán. Kniha o sdružení písničkářů*. Praha: Galén.
- HOUDA, Přemysl 2014: *Intelektuální protest nebo zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia.
- HRUŠKA, Matěj [nedat.]: „Antonín Gondolán.“ *Osobnosti.cz* [online] [cit. 10. 11. 2014]. Dostupné z: <<http://zivotopis.osobnosti.cz/antonin-gondolan.php>>.
- Jakobín, op. 84. Souborné vydání děl Antonína Dvořáka*. 1966. Opera o třech dějstvích na text Marie Červinkové-Riegrové. Praha: Státní hudební vydavatelství
- KRYL, Karel 2000: *Krylogie, Půlkacíř. Spisy II*. Praha: Torst.
- KUNČAROVÁ, Ludmila 2009: Bittová, Iva. „Český hudební slovník osob a institucí“ [online] [cit. 10. 11. 2014]. Dostupné z: <[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictinary&action=record\\_detail&id=1001613](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&action=record_detail&id=1001613)>.
- OPEKAR, Aleš 2007: *Matadors. Beatová aristokracie z Prahy*. Ústí nad Orlicí: Ofitis.
- OPEKAR, Aleš 2014a: Kořeny současné české alternativní hudby. In: *Czech Music Crossroads* (programová brožura festivalu a konference). Ostrava 16. 7. 2014. Dostupné z: <<http://crossroads.colours.cz/novinky/koreny-soucasne-ceske-alternativni-sceny/>>, anglicky z: <<http://crossroads.colours.cz/en/novinky/the-roots-of-contemporary-czech-alternative-music/>>.
- OPEKAR, Aleš 2014b: Karel Kryl písničkář. In: DENČEVOVÁ, Ivana – STEHLÍK, Michal (eds): *Fenomén Karel Kryl*. Praha: Radioservis.
- RADUŠEVIČ, Mirko 2012: „Karel Kryl byl nepohodlným komentátorem a jeho komentáře teď vychází knižně.“ *Literární noviny* [online], 15. 3. [cit. 10. 11. 2014]. Dostupné z: <<http://literarky.cz/kultura/literatura/8694-karel-kryl-byl-nepohodlnym-komen>>.
- VANÝSEK, Jiří 2010: „George Mraz: Nostalgií netrpím.“ *Harmonie* [online] [cit. 10. 11. 2014]. Dostupné z: <<http://www.casopisharmonie.cz/jazz/george-mraz-nostalgiu-netrpim.html>>.

## **We Used to Wander through Foreign Lands...**

### **Czech Alternative Music and its Unique Chance to Succeed Abroad**

The paper reflects on the present and future possibilities of Czech alternative popular music abroad. The author comments on the successful activities of several Czech jazz musicians in the USA, from which double-bass players were prominent (such as George Mraz, and Miroslav Vitouš). Singer-songwriters in exile were in a difficult position, because their acceptance by the audience is linked with subtle nuances of the content and poetics of the song lyrics (see Karel Kryl, and Jaroslav Hutka). The success of several representatives of rock music (such as Ivan Král) and country music (such as Robert Křesťan) is outstanding, and is due to their specific talents; as was the success of Iva Bittová, a unique personality with multi-genre outreach. A temporary increase in the interest of international producers in Czech alternative music lasted for several years after the fall of the Communist regime in November 1989 (such as the Plastic People of the Universe, Už jsme doma, and, of the younger generation, the Ecstasy of Saint Theresa). Often, interest in a musician is sparked by sheer chance, such as connection with a computer game (Floex). The paper concludes with a summarization of two 2014 projects, which were focused on an analysis of the possible success of Czech musical bands abroad.

**Key words:** Czech alternative music; export of music; musical exile; jazz; folk music; rock music; world music.

# CZECH MUSIC CROSSROADS: PREZENTACE A UPLATNĚNÍ ČESKÉ ALTERNATIVNÍ HUDBY V ZAHRANIČÍ

*Jiří Moravčík*

V rámci festivalu Colours of Ostrava proběhl 16. července 2014 první předváděcí (showcase) festival Czech Music Crossroads, zaměřený na propagaci a prezentaci domácí rockové alternativy, jazzu, folku a world music. Cílem tohoto projektu byla především prezentace české hudební tvorby před zahraničními odborníky k její následné široké propagaci a vývozu. Zároveň se jednalo o oslavu současné české hudby, která může prokázat svou konkurenceschopnost na světových pódiích. Na Czech Music Crossroads<sup>1</sup> a do panelových diskuzí byly pozvány zahraniční osobnosti a odborníci zastupující prestižní světové festivaly, významná média a bookingové agentury. Akce se zúčastnili rovněž domácí organizátoři, publicisté a zástupci médií. Panelové diskuze a koncerty byly přístupné i široké veřejnosti. V rámci hudebních prezentací vystoupili interpreti Beata Bocek, Bezobratlí, Clarinet Factory, Čankišou, DVA, Jitka Šuranská, Kittchen, Milokraj, Nylon Jail, Vertigo, Vložte Kočku, které za přispění mnoha předních hudebních publicistů vybrala odborná porota „Sedmi statečných“.<sup>2</sup>

Na mnohými pokládanou otázku, jak si na tom naše hudba ve srovnání se zahraničím stojí, festival Czech Music Crossroads v plné míře samozřejmě okamžitě neodpověděl. Konkrétní úspěch, tedy pozvánky kapel na zahraniční festivaly a koncerty, je během na daleko delší trať a výsledky se ukáží až v nadcházející sezoně. Ovšem skutečnost, že se hudebníci a jejich manažeři měli možnost osobně představit zahraničním odborníkům, předat jim kontakty a naopak ty jejich od nich získat, lze už teď považovat za průlom při prezentaci české alternativní hudby směrem do zahraničí.

Od bezmála padesátky zahraničních hostů a účastníků panelových diskuzí jsme se všichni dočkali cenné a často překvapivé názorové

1. Více srov. <<http://crossroads.colours.cz/>>.

2. O porotě „Sedm statečných“ více srov. na <<http://crossroads.colours.cz/sedm-statecnych/>>.



odezvy, a to v rámci osobních setkání během akce i formou ankety. Někteří publicisté uveřejnili svůj pohled na českou hudbu v médiích a v reportážích z festivalu Colours of Ostrava. Všechny reakce organizátoři postupně shromažďují a budou uveřejněny na webové stránce Czech Music Crossroads.

### **Tak trochu utajené zahraniční úspěchy naší world music**

Téma domácí alternativní hudební scéna versus zahraničí v médiích i mezi zasvěcenými lidmi v nejrůznějších formách rezonuje už léta. Vyzdvihujeme úroveň našich skupin v domnění, že za světem, s nímž je poměřujeme, v ničem nezaostávají, přestože opak je často pravdou. Hledáme konkrétní případy zahraničního úspěchu a máme tím na mysli ojedinělé koncerty, spolupráci s kýmisi slavným nebo zanesení do katalogu zahraničních vydavatelství. Zrcadlí se v tom roztržičnost naší hudební scény a existence různých názorových proudů reprezentujících jednotlivé žánry a na ně napojená média: rockeři, jazzmani, folkaři a zástupci world music mají evidentně rozdílné představy o zahraničním úspěchu. Hudebníci, manažeři, festivaloví organizátoři a publicisté v nejednom případě navíc o úspěších jiných ani netuší, nebo je z nevědomosti a nedostatku informací zlehčují.

Nejčastěji se nyní v médiích a při nejrůznějších příležitostech zmiňují zahraniční úspěchy skupin DVA, Please The Trees, Už jsme doma nebo sólistek Ivy Bittové a Markéty Irglové. Zaslouženě a dá se to pochopit – česká média se převážně zaměřují na zavedená, obecně známá či populární jména a straní spíš rocku, jazzu a popu, zatímco world music pro ně zůstává na okraji zájmu a podléhá stereotypnímu vnímání coby menšinového proudu spojeného s folklorem. Paradoxem přitom zůstává, že pokud někdo v uplynulých letech v zahraničí vysoce zabodoval, byli to reprezentanti world music. Toho, po čem česká hudební scéna touží a léta volá – zahraniční koncerty, účast na prestižních festivalech, zařazení do playlistů evropských rádií, recenze v respektovaných magazínech – docílili Čankišou, Tomáš Kočko, Gypsi.cz, Věra Bílá, Tara Fuki, Braagas, Terne Čhave, Ida Kellarová, Bezobratlí, Marta Topferová nebo Hradišťan.

Někteří rockoví fanoušci ale namítají: world music je přece hudební svět sám pro sebe. Uzavřená komunita s vlastními festivaly, periodiky, veletrhy a promo kanály – pouhá marginální součást globální světové scé-

ny. To se vám pak snadno dosahuje úspěchů! World music je ale dnes plnohodnotnou součástí programů u nás nejoblíbenějších zahraničních festivalů Glastonbury, Roskilde, Primavera Sound, Off Katowice, Sziget nebo Pohoda Trenčín. O world music pravidelně a zasvěceně píší světová tištěná i internetová média, z nichž hojně čerpají také naši publicisté – takže jaký svět sám pro sebe. A i kdyby to jako v minulosti částečně platilo, jakože neplatí, zahraničním úspěchům zmíněných skupin to nic neubírá.

Když se Čankišou, Gypsi.cz, Tomáš Kočko nebo DVA umístili v Evropském žebříčku world music,<sup>3</sup> znamenalo to, že jejich alba několik týdnů pravidelně hrála bezmála padesátka evropských rádií. V recenzích je rovněž zaznamenaly významné britské, na world music a folk zaměřené magazíny fRoots a Songlines.<sup>4</sup> Další skupiny vystoupily na festivalech v německém Rudolstadtu, maďarském Szigetu a na jiných významných evropských akcích. Čankišou se dostali zatím nejdále: koncertovali v Malajsií, v Pákistánu a na ostrově Reunion. Skupinu Tara Fuki, dosud jako jediného našeho zástupce, vybrala v roce 2007 porota Sedmi samurajů do programu WOMEXu,<sup>5</sup> největšího veletrhu world music, kde ženské duo slyšelo a registrovalo na tři tisíce delegátů z celého světa.

Zahrňme do toho také vydavatelství: cílevědomé brněnské vydavatelství Indies Scope<sup>6</sup> je bráno v zahraničí za prestižní a není náhoda, že většina uvedených skupin vydává svá alba u něho. Dokáže se o ně také starat – právě za tím účelem založilo vydavatelství koncertní agenturu Indies Production a od roku 2004 se pravidelně účastní veletrhu WOMEX.

Posuzovat něčí úspěch je značně relativní, každý ho vnímá jinak, ale pokud jsme vděční za jakoukoliv prezentaci české hudby v zahraničí a máme potřebu ji zdůrazňovat, rekapitulovat a stavět na ní budoucnost, úspěchy zástupců world music nemůžeme – jak se to běžně stává – opomíjet. Naopak, lze je uvést za vzor. Dokázali se prosadit ve stejné těžké konkurenci, jaká ve světě čeká dejme tomu na rockery nebo jazzmany. Nikdo jim nic zadarmo nevěnoval, docílili toho originální hudbou, vlastními konexemi a nespoleháním se na to, že je někdo objeví.

3. Evropský žebříček world music (WMCE) srov. <<http://www.wmce.de/>>.

4. Časopis fRoots srov. <<http://www.frootsmag.com/>>, časopis Songlines srov. <<http://www.songlines.co.uk/>>.

5. WOMEX, srov. <<http://www.womex.com/realwomex/>>.

6. Hudební vydavatelství Indies Scope, více srov. <<http://indies.eu/>>.

Svému úspěchu vyšli vstříc, využili zvyšujícího se zájmu o lokální hudbu, pochopili, jak se věci mají, dopředu a pečlivě prozkoumali terén a odhadli své možnosti.

*„Nestačí mít vlastní hudební vizi, je potřeba mít i co nejširší rozhled v oblasti ‚globálních hudebních jazyků‘. Autentická kapela s hlubokou znalostí kořenů z Valašska či Horňácka se ocitne ve slepé uličce, pokud vyrůstá v izolaci a neví, co se hraje na světových festivalech. Je dobré vědět, jak si s obdobnými tradicemi poradili ve Švédsku či v Mali,“* napsal do brožury Czech Music Crossroads náš přední, mezinárodně respektovaný odborník na world music Petr Dorůžka, který o akci zasvěceně mluvil také v pořadu České televize Dobré ráno.<sup>7</sup> A s kopiemi kopií angloamerických kapel skončíte venku často jen v barech, nebo obážíte kluby za cestovné. Zájem je pouze o ty, co dokážou rockový nebo jiný mistr vyplnit svébytnou lokální originalitou, odlišností a přesvědčivostí.

Dávno také padl předpoklad, že úspěchů dosáhnete ve světě, pokud budete zpívat anglicky, že čeština může být překážkou. Naopak, odlišný jazyk je dokonce kladnou přidanou hodnotou. S anglicky zpívanými texty zaujmete dnes takřka všude, pokud se vám to ale podaří s nesrozumitelnou češtinou, musíte do toho vložit daleko větší hudební a umělecké úsilí, což se samozřejmě cení. Navíc, v jakém jazyce zpívají dnes tolik velebené skandinávské, balkánské, francouzské nebo jihoamerické kapely? Samozřejmě v rodném, v němž se odráží jejich umělecké vyjádření a národní identita. *„Nemyslím si, že bych to měla posluchačům zjednodušovat a přistoupit na to, že se bojí riskovat poslouchat podivně znějící jazyk, protože gaelština je nejen můj rodný jazyk, ale podstatná součást mé identity,“* tvrdí například skotská zpěvačka Julie Fowlis v rozhovoru pro britský magazín Songlines (Frost 2014: 33). To samé se dozvíte od skupiny Sigur Rós, zpěvaček Björk a ZAZ nebo romských muzikantů.

V naší rockové sféře rovněž stále panuje přesvědčení, že východoevropská hudba Západ příliš nebere a z jeho strany není velký

7. Petr Dorůžka v Dobrém ránu České televize hovořil 17. 7. 2014 o Czech Music Crossroads. Dostupné z: < <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1096902795-studio-6/214411010100717/obsah/338739-1-rocnik-czech-music-crossroads-konference-ceskych-kapel>>.

důvod se jí věnovat. Velmi úspěšní Poláci, Maďaři nebo Ukrajinci ale dokazují, jak se rockoví našinci ve své neinformovanosti mýlí. K tomu hudebník a skladatel a výrazná osobnost brněnské alternativní scény Josef Ostřanský v rámci diskuse na Czech Music Crossroads uvedl: „Pro mě byl nejzajímavější panel týkající se východoevropské, zejména maďarské a polské hudební scény, protože v Česku jsme se v poslední době hodně zaměřili na západní, především angloamerickou scénu, a co se děje u našich sousedů, pořádně nevíme.“

Západ pouze nezajímají východoevropské napodobeniny a lokální odvary hudby, jakou na své půdě, lidově řečeno, přehazuje doslova vidlemi. Vztaheno k world music: Nevysílá snad Západ jasný signál tím, že veletrh WOMEX poprvé v historii přenáší v roce 2015 do postkomunistické země, konkrétně do maďarské Budapešti? Něco takového nespadlo z nebe – Maďaři si reputaci na mezinárodní scéně získávají už léta nejen velmi originální hudbou, ale také způsobem, jak za ni úspěšně lobovat.

### **Česká hudba na WOMEXu**

V zahraničí hudebníkům čím dál více pomáhají prorazit hudební exportní agentury (music export office) nebo státní granty, přibývají také předváděcí festivaly a snahy navázat zájem o lokální tradice na hudební turistiku. I z těchto důvodů se i z tak malých zemí, jako jsou Island, Norsko, Dánsko, nebo z našich polských a maďarských sousedů staly během několika let hudební velmoci. Toto u nás chybí a naši hudebníci se venku prosazují na vlastní pěst. Všichni se proto shodnou na tom, co Českou republiku v současnosti trápí nejvíce: neexistence hudebních exportních agentur nebo platformy koordinující a spolufinancující vývoz české alternativní hudby do světa.

Státem zřízenou instituci totiž u nás nadále supluje soukromé iniciativy ze strany festivalů, publicistů, vydavatelů a poslední dobou se k nim přidal také veřejnoprávní Český rozhlas – konkrétně stanice Vltava s pořadem *Czeching*.<sup>8</sup>

8. Český rozhlas, stanice Vltava pořad *Czeching* (1. díl): česká hudba si zaslouží větší podporu (vysíláno 3. 9. 2014). Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/czeching-1-dil-ceska-hudba-si-zaslouzi-vetsi-podporu--1371968](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/czeching-1-dil-ceska-hudba-si-zaslouzi-vetsi-podporu--1371968)>.

Pokud zůstaneme na půdě world music, za typický příklad postupných proměn můžeme zvolit českou účast na veletrhu WOMEX. Českou republiku na něm nezastupují organizace zaštitěné státem, například Ministerstvem kultury, jak je u jiných zemí běžné, nýbrž výhradně soukromé subjekty. Brněnské vydavatelství Indies Scope, festivaloví organizátoři, koncertní promotéři nebo hudební publicisté tak na veletrhu suplují a ze svých finančních prostředků sponzorují jasnou úlohu státu. Při pohledu na reprezentativní stánky severských evropských zemí, Brazílie nebo Jižní Koreje česká výprava proto pravidelně propadala pocitu studu a marnosti, protože na nedostatek zájmu našeho státu o propagaci hudby její členové už léta na mnoha frontách bez výsledku upozorňovali.

Na otázku, co říká tomu, že Českou republiku zastupuje hrstka soukromníků, odpověděl v zimě roku 2012 Milan Pálež z Indies Scope v magazínu UNI: *„Je to smutné a zoufalé, ale lidé, kteří mají moc tuto situaci změnit, to tak asi nevidí, anebo nechtějí vidět, podporuje se především vývoz aut, materiálů a energií, ale kultura je na vedlejší koleji. Zkoušel jsem podávat žádosti o grant na veletrh, kde bychom mohli prezentovat naši hudební kulturu, ale neuspěl jsem.“* (Moravčík 2012)

Ještě v téže roce ale nakonec Milan Pálež s kolegou Přemyslem Štěpánkem uspěli. O nutnosti a potřebě prezentovat naši zemi na WOMEXu přesvědčili Lenku Dohnalovou z Institutu umění a tajemnici České hudební rady, která zajistila finanční příspěvek na stánek České republiky a vytištění propagačních materiálů. V roce 2012 (místo konání: řecký přístav Soluň) tak poprvé v historii veletrhu měla česká výprava své prezentační zázemí, což platí nadále.

Scéně world music se po letech nářků a lobování podařilo přesvědčit státní instituci, aby finančně přispěla k zajištění prezentace české hudby na největším světovém veletrhu, což je velmi cenné a důležité. Znovu se potvrdilo, že své zahraniční zkušenosti a úspěchy dokáže scéna ve své názorové semknutosti prosadit a – byť ve skromné podobě – prakticky uskutečnit.

### **Czech Music Crossroads otevřel novou tradici**

Tak jak je ve světě běžné, role organizátora dvou stávajících domácích přehlídkových festivalů se ze své iniciativy ujaly prestižní festivaly disponující kvalitním produkčním zázemím a širokými zahraničními

kontakty. Showcase Nouvelle Prague<sup>9</sup> organizuje festival Rock ForPeople, Czech Music Crossroads uspořádal Colours of Ostrava. Obě prezentace se od sebe v principu neliší a čerpají zkušenosti z podobných zahraničních akcí: součástí programu jsou panelové odborné diskuze na aktuální hudební témata a koncerty vybraných skupin.

Nouvelle Prague se v prvním ročníku zaměřil výhradně na zahraniční rock, až teprve v roce 2014 se částečně rozhodl představit také české kapely: Vložte kočku, Kittchen, Nylon Jail, Please The Trees a Zrní.

První ročník Czech Music Crossroads zacítil výhradně na domácí scéně. Byl použit model, který spolehlivě funguje. Státem financované hudební exportní agentury nebo prestižní festivaly zorganizují prezentace s panelovými diskusemi, na kterých představí hudební vzorek své země (buď žánrově uzavřený, nebo, jako tomu bylo v Ostravě, žánrově otevřený). Osloví a pozvou odborníky, festivalové organizátory, promotéry, tzv. booking agenty a novináře, kterým zaplatí cestu i ubytování a namísto jim zároveň připraví nehudební program propagující jak zemi, tak region, ve kterém se přehlídka koná. Proto se do Crossroads silně zapojilo město Ostrava a kraj. Uvědomme si totiž, že podobné akce a vyvolaný zájem o lokální hudbu je úzce čím dál tím víc navázaný na hudební turistiku.

První část panelových diskuzí Czech Music Crossroads moderovaných Petrem Dorůžkou byla určena prezentaci domácí hudby,<sup>10</sup> druhá část se vztahovala k hudbě východní Evropy a jejím tématem bylo Skryté kouzlo východní/střední Evropy („The hidden spell of East/Central Europe“).<sup>11</sup> Třetí část diskuzí otevřelo obecnější téma, s přihlédnutím na dění v Ukrajině – Hudebníci v těžkých časech úsporných opatření

9. Srov. <<http://nouvelleprague.com/?lang=cs>>.

10. Jiří Plocek: East European family of styles; Aleš Opekar: Rock and Alternative; Petr Ostrouchov: The brave new jazz generation; Josef Ostřanský: Czech alternative scene, music from Brno; Keith Jones: Punk rock and underground movements in former Czechoslovakia in global kontext.

11. V části a) s tématem After Gypsy Fiddlers and Balkan Brass Bands, What Else Does the East Offer to Western Ears? Share with Us Your Secret Discoveries přednášeli odborníci Ben Mandelson (Velká Británie), Grit Friedrich (Německo), Adrew Croshaw (Velká Británie), Bożena Szota (Polsko), Ken Hunt (Velká Británie).

(Musicians in the Hard Times of Austerity).<sup>12</sup> Koncertní část Czech Music Crossroads patřila vystoupením interpretů vybraným odbornou porotou „Sedmi statečných“ (Jiří Plocek, Aleš Opekar, Zlata Holušová, Petr Dorůžka, Michal Pařízek, Antonín Kocábek a Jiří Moravčík). Představili se Beata Bocek, Bezobratři, Clarinet Factory, Čankišou, DVA, Jitka Šuranská, Kittchen, Milokraj, Nylon Jail, Vertigo a Vložte Kočku. Každý z účinkujících odehrál třicetiminutové vystoupení a v brožurě i na webu Czech Music Crossroads byla v českém a anglickém jazyce prezentována profilem zahrnujícím videa, hudební ukázky a veškeré kontakty, včetně bookingu.

Příprava Czech Music Crossroads trvala třičtvrtě roku, celá akce byla financována z grantu Ministerstva kultury v rámci Roku české hudby, městem Ostrava a festivalem Colours of Ostrava, který akci kompletně připravil a produkoval.

Původně se na Czech Music Crossroads počítalo s patnácti až dvaceti hosty, letité cenné osobní kontakty hudebního publicisty a respektovaného odborníka Petra Dorůžky a ředitelky Colours of Ostrava Zlaty Holušové (ale i členů poroty Sedmi statečných), prestiž ostravského festivalu a v neposlední řadě velký zájem o ve světě dosud neznámou českou hudbu ale nakonec do Ostravy přilákaly téměř padesát významných hostů doslova z celého světa. Včetně vážené newyorské videoblogerky Michal Shapirové,<sup>13</sup> která všem kapelám, ale i dalším v rámci Colours of Ostrava natočila koncertní videa, která budou umístěna na významných světových videokanálech.

Porota Sedmi statečných, která vybírala kapely, se ještě opřela o názor zhruba dvacítky hudebních publicistů. Z několika stran přicházely hlasy proč zrovna tyhle kapely a ne jiné, ale takové názorové rozdíly provázejí

12. Části a) While arts funding is shrinking, it doesn't stop the creativity; b) Poland and Ukraine: an uncharted territory and huge market. The roads are rough and bumpy, but audiences passionate and open for new things; c) In 2015, Womex breaks through the former Iron Curtain to Budapest, what's behind the Hungarian success story? Přednášeli odborníci Dagmar Ostřanská, Petr Ostrouchov, Marta Dobosz (Polsko), András Lelkes (Maďarsko).

13. Shapiro, Michal 2014: „Czech's Mix: Crossroads Festival in Ostrava, Part 1 (video).“ TheHuffington Post [online] [cit. 15. 7. 2014]. Dostupné z: <[http://www.huffingtonpost.com/michal-shapiro/czechs-mix-crossroads-fes\\_b\\_5771466.html](http://www.huffingtonpost.com/michal-shapiro/czechs-mix-crossroads-fes_b_5771466.html)>.

snad všechny druhy anket, soutěží a výběrů. A budou existovat i napříště, kdy se porota částečně obmění. Crossroads má totiž po letošním úspěchu, jasně stvrzeném názory zahraničních hostů, ambice pokračovat. Jestli půjde o každoroční, nebo dvouletou akci, to se teprve ukáže, až se vše kompletně zhodnotí. A samozřejmě pokud se podaří sehnat finance, protože každému musí být zřejmé, že se jedná o velmi nákladnou akci. Nicméně potřebnou a pro českou hudbu do budoucna možná zásadní coby důležitý propagační kanál.

Prezentace Czech Music Crossroads byla otevřená veřejnosti za minimální poplatek – jak panelové diskuze, tak koncerty. A zájem z řad veřejnosti, zejména studentů, předčil očekávání. Byla také pozvána většina domácích vydavatelů, hudebních publicistů, odborníků a festivalových organizátorů. Ne všichni dorazili, což u některých překvapilo, protože možnost setkat se a navázat osobní kontakt s tak velkými zahraničními kapacitami je přece k nezaplacení. Přesto byla účast velmi dobrá.

Nejčastější otázky, jaké hned v průběhu a po skončení padaly, zněly: kolik kapel a které přesně u odborníků uspěly, kam byly pozvány, co se o nich napsalo. Odpověď zatím neznáme. Výsledky ankety, do které přispěla většina hostů, se teprve shromažďují a vše bude zveřejněno na webu Czech Music Crossroads. Pokud se dá soudit z rozhovorů, debat a osobních setkání s hosty, žádná z kapel nepropadla a obecné mínění bylo velmi příznivé. Britský publicista a hudebník Andrew Cronshaw organizátorům řekl: *„Byl to dobrý začátek. Řada zemí a oblastí nyní organizuje prodejní veletrhy své hudby. Je dobré vidět, že se k nim přidává i Česká republika. Tyto akce představují domácí hudbu, navíc ale vytvářejí v zemi prostředí, v němž hudebníci vidí možnost dostat se se svou hudbou do světa a dál rozvíjet to, čemu se věnují. Výběr pozvaných zástupců byl dostatečně široký a dobrý, zúčastnila se řada hlavních postav současného dění world music ze světa, a to jak aktéři, tak žurnalisté.“*<sup>14</sup>

14. *„It was a good start. A number of countries and regions are now putting on expos of their music, and it's very good to see the Czech Republic joining them. Not only do such events present the music to the world, they create a climate in the country where musicians can see possibilities for taking their music into the wider world, and in the process developing what they do. The choice of invited delegates was wide and good, including many major figures in the staging and reporting of world musics around the world.“* Český překlad Irena Přibyllová.



A doplnil ho Aleš Opekar z Českého rozhlasu Vltava: „*První ročník Czech Music Crossroads se mi líbil. Samozřejmě že se teprve ukáže, jestli to bude mít konkrétní výsledky, ale smysl to určitě mělo. Někjaké kontakty i rozhovory s muzikanty už vznikly. Včetně všelikých bilaterálních debat u snídání nebo během festivalu. Celkově to bylo takové hodně přátelské.*“

Význam a podstatu Czech Music Crossroads do budoucna shrnul Petr Dorůžka „*Pro mě osobně to je výzva udělat vše proto, abychom otevřeli novou tradici a zorganizovali další ročník. A ten udělali ještě lépe. Abychom zkrátka na úspěšný formát letoška navázali, aniž bychom jej opakovali.*“

A vše zhodnotil člen poroty Sedmi statečných, hudební publicista Jiří Plocek: „*Konference i prezentace typu Czech Music Crossroads v českém prostředí doposud chyběla. Máme v našem státě živé hudební pole v celé řadě žánrů, ale neexistoval koncepční přístup, jak exponovat a nabídnout to, co by v oblastech alternativních žánrů v dané době mohlo zajímat pořadatele, publicisty či rozhlasové a televizní redaktory v zahraničí. Byl jsem přizván jako účastník konference i jako člen týmu, který hudební prezentace sestavoval. Celý proces přípravy hodnotím jako zdařilý, profesionálně vedený a zvláště pak vlastní realizaci za velmi povedenou. Zázemí, informovanost, péče o zahraniční účastníky – vše bylo na vysoké úrovni, organizačně perfektně zvládnuté. Úroveň vlastních prezentací (a zde mám na mysli i organizačně-zvukařskou rovinu, která může leccos pokazit) byla velmi dobrá. Srovnávám-li své obdobné zkušenosti ze zahraničí, tak musím konstatovat, že jsme v žádném zásadním ohledu – aspoň dle mého osobního názoru – nezaostali. To je potěšitelné tím spíše, že si tu nevystavujeme vizitku sami sobě, ale především vytváříme náš obrázek v myslích našich zahraničních hostů. Obrázek vlídné země, která má co nabídnout.*“

Je to i touha a přání organizátorů festivalu Colours of Ostrava, kteří v čele s ředitelkou Zlatou Holušovou a za spolupráce s Petrem Dorůžkou začali pracovat na koncepci druhého ročníku Czech Music Crossroads.

## Literatura:

- FROST, Jon 2014: Gaelic Stories. *Songlines*, č. 99, s. 32–37.
- MORAVČÍK, Jiří 2012: Bavi mě dostávat se ke kořenům. Milan Pálež o Antologii moravské lidové hudby. *UNI*, č. 4, s. 26. Dostupné z: <<http://magazinuni.cz/hudba/rozhovory-hudba/bavi-me-dostavat-se-ke-korenem-milan-pales-o-antologii-moravske-lidove-hudby/>>.
- SHAPIRO, Michal 2014: „Czech’s Mix: Crossroads Festival in Ostrava, Part 1 (video).“ *The Huffington Post* [online] [cit. 15. 7. 2014]. Dostupné z: <[http://www.huffingtonpost.com/michal-shapiro/czechs-mix-crossroads-fes\\_b\\_5771466.html](http://www.huffingtonpost.com/michal-shapiro/czechs-mix-crossroads-fes_b_5771466.html)>.

## Czech Music Crossroads: The Promotion and Making it Abroad of Czech Alternative Music

The author reflects on the first Czech showcase event called Czech Music Crossroads on July 16, 2014. The showcase was part of the prestigious, extensive multi-genre Colours of Ostrava festival. The showcase promoted local music, especially rock alternative music, jazz, contemporary folk music and world music. Seventeen acts performed. The organizers invited international promoters, festival organizers, booking agents and journalists, with the belief that the acts selected for showcasing would be able to address foreign audiences and carry contemporary Czech music to larger horizons. In panel discussions which were part of the showcase, attendees commented on the situation in Czech music first: they stressed the lack of institutional support for promoting Czech alternative music abroad, and provided good examples of individual bands, labels and promoters who have made it abroad on their own. The second panel discussion focused on the musical topic of the hidden spell of East/Central Europe; the third panel on Musicians in the Hard Times of Austerity opened a discussion concerning also contemporary political topics in Europe.

**Key words:** Czech Music Crossroads; Colours of Ostrava; promotion; alternative music; Czech music.

# JAZYKOVÉ STRATEGIE ČESKÝCH INTERPRETŮ ALTERNATIVNÍ HUDBY

*Milan Tesar*

Česká republika není hudební velmocí. Přesto na naší scéně najdeme interprety, kteří tuzemskou hudbu s úspěchy reprezentují ve světě – vystupují na festivalech v exotických destinacích, sbírají mezinárodní ceny, bodují ve specializovaných žebříčcích. Tento příspěvek si všímá jazykových strategií vybraných českých (případně slovenských) interpretů alternativní hudby<sup>1</sup> ve vztahu nejen k zahraničnímu, ale částečně také k domácímu publiku. Sledovat budeme především primární komunikaci s posluchači, tedy jazyky, v nichž interpreti zpívají své texty, ale okrajově si budeme všimnout i dalších typů komunikace, například vysvětlování obsahu písní během koncertů.

Pomineme-li případ hudby instrumentální, považované za obecně srozumitelný mezinárodní jazyk, můžeme lingvistické strategie českých interpretů alternativní hudby, pokud jde o texty písní, rozdělit do následujících kategorií:

1. texty ve vymyšleném jazyce;
2. texty v exotickém jazyce živém nebo zaniklém (romština, jidiš, latina, balkánské či africké jazyky, starověké jazyky);
3. texty v relativně rozšířeném jazyce (francouzština, angličtina, němčina, portugalština);
4. texty v angličtině coby mezinárodním jazyce;
5. texty v češtině (resp. slovenštině).

Zatímco někteří interpreti volí zásadně jednu z těchto strategií, jiní je ve své tvorbě kombinují, popřípadě se jejich tvorba vyvíjela od jedné k druhé (např. Pavel Bobek, který původně zpíval zásadně anglicky, přešel postupně k češtině).

1. Pojem „alternativní hudba“, který se zvláště v současné hudební publicistice používá velmi volně, pojímáme v tomto článku velmi široce – tedy jako souhrn všech tzv. menšinových žánrů, které se ve spektru nonartificiální hudby vyskytují vedle tzv. hudby komerční. Mezi alternativní hudbu v tomto širším slova smyslu tak můžeme řadit mimo jiné jazz, folk, world music, elektronickou hudbu a další žánry.

Originální koncept si vymyslela skupina **Čankišou**, která zpívá svým vlastním jazykem, řečí fiktivního jednoohého lidu Čanki. Zpěvák Karel Heřman vzpomíná: „Zkoušeli jsme i české texty, ale vůbec to nešlo. Čeština v kombinaci s naší hudbou zněla strašně hloupě. A tak jsme si řekli, že na češtinu rezignujeme a že budeme zpívat tak, aby tomu nerozuměl vůbec nikdo.“ (Tesař 2011: 10) Jak Heřman dále vysvětluje, jejich tvůrčí proces probíhá následujícím způsobem: „My si napřed vymyslíme příběh, ať už veřejně sdělitelný, nebo nesdělitelný. Potřebujeme totiž, aby skladba měla průběh a dějovou linku. Kolem ní se pak tvoří muzika jako soundtrack k tomu příběhu. Za každou naši písničkou je konkrétní příběh nebo postava, případně pocit z nějaké konkrétní události.“ Na námitku, že takovým příběhům pak nikdo nerozumí, reaguje zpěvák Čankišou slovy: „Ale to je v pořádku, nerozumí nám stejně lidé na celém světě! Pokud nehrajete přímo muziku postavenou na textu, jako Jarek Nohavica, stejně si lidé pamatují maximálně refrény a po textu většinou nejdou. Vždyť i když se u nás v posledních letech mnohonásobně zlepšila znalost angličtiny, lidé si stejně anglické texty nepřekládají a pamatují si opět jen refrén, pokud není text prvotní. Alanis Morissette kdysi ve svém deníku z cesty po Indii uvedla, že ji hrozně osvobozoval poslech hudby, které nerozumí a do které se dokáže ponořit jako do celku, do přenosu energie. Já to cítím taky tak, přenos energie je klíčový. O čem zpíváte, je sice taky podstatné, ale není to nejdůležitější.“ (Tesař 2011: 10)

Podobně originální je koncept dua **Dva**, které už na svém prvním albu *Fonók* (2008) přišlo s projektem folkloru neexistujících národů, později pak s popem z neexistujících rádií. „Původně jsme s divadlem dělali písničky v češtině – a pak nás to úplně přesto baví. Takže jsme to zkusili jinak. A zatím nás to baví,“ říká člen dua Honza Kratochvíl v rozhovoru pro časopis UNI. Jeho kolegyně Bára Kratochvílová dodává: „Stále více se nám daří rozšiřovat povědomí, že naše texty mají svůj význam, dají se přeložit.“ (Kocábek 2014a: 20) Dva v bookletech svých alb skutečně zveřejňují – často velmi vtipné – překlady svých fiktivních textů do češtiny a také do angličtiny, což lze vnímat jako součást této původní jazykové strategie.

Kombinaci vymyšlené řeči s existujícími jazyky využívá **Milli Janatková**, česká zpěvačka, která se svým albem *Proměna* (2013) získala čtyři nominace na americké ceny The Independent Music Awards.

Janatková na albu zpívá česky, v evropské a brazilské portugalštině a také ve svém vymyšleném jazyce („milli-jazyce“) a jednotlivé jazykové přístupy kombinuje i na koncertech. Měla dokonce příležitost vystřídat více jazyků při pobytu v Brazílii. Říká: „Vystupovala jsem v Portugalsku během své studijní stáže s akordeonistou Joãem Gentilem, a vzhledem k tomu, že hrával i upravené brazilské standardy, které jsem tou dobou sama studovala a zajímaly mne, zpívala jsem s ním v brazilské portugalštině. Pro zpestření jsem zazpívala ve známé *Garota de Ipanema* i český text, který jsem si pamatovala z desky Jany Koubkové a velmi jsem tím pobavila nejen muzikanty, ale i obecenstvo.“<sup>2</sup> Obecně Janatková soudí: „Pro posluchače může být zajímavé slyšet jiný jazyk, přiblížit jim naši kulturu. A samozřejmě je dobré znát alespoň základy jejich jazyka, protože otevřená komunikace pomáhá vždy.“<sup>3</sup>

V různých jazycích natáčela své písně zlínská skupina **Maraca** v čele se zpěvačkou Gabrielou Vermelho. Kapela, která se po dlouhé nečinnosti na podzim 2014 vrátila do nahrávacího studia, má zatím na svém kontě jedno album lidových písní z moravsko-slovenského pomezí, jednu převážně anglicky nazpívanou nahrávku, jedno album v portugalštině (zhudebněné verše portugalského básníka Fernanda Pessoa) a jedno album ve starověké lýkijštině.<sup>4</sup>

Několik jazyků ve své tvorbě kombinuje také **Beata Bocek**, písničkářka původem z česko-polského pomezí, která zpívá česky, polsky, slezským nářečím „po naszymu“ a francouzsky. „Myslím, že na jazyce nezáleží,“ říká, „pokud hraju v zahraničí, stejně jako v Česku, vyprávím lidem, o čem píseň je.“<sup>5</sup> Podobně například písničkářka **Radůza** má ve svém repertoáru písně nebo jejich části ve francouzštině, ruštině, polštině, romštině a dalších jazycích;<sup>6</sup> **Zuzana Navarová** zpívala vedle češtiny také španělsky, portugalsky nebo romsky.<sup>7</sup>

2. E-mailová korespondence s autorem příspěvku (červen 2014).

3. Tamtéž.

4. Maraca postupně vydala alba: *Maraca* (2001), *Longe* (2003), *Krvavé balady* (společně se skupinou Zimbova; 2005) a *The Body Is Too Slow For Me* (2006).

5. E-mailová korespondence s autorem příspěvku (červen 2014).

6. Kombinaci češtiny a francouzštiny Radůza například použila v písních *A Thérèse* a *De Nîmes*, romsky zpívá ve skladbách *Děa khere* a *Ma phuč mandar* a ve svém vymyšleném jazyce nazpívala píseň *Hördöm*.

Zatímco v případech výše zmíněných písničkářek má volba jazyka funkci estetickou (zvukomalebnou) či významotvornou (jazyk ladící s tématem písně nebo se zvolenou hudební formou/rytmem), překládal **Karel Kryl** některé své písně do polštiny nebo němčiny s cílem oslovit v emigraci nové publikum. V roce 2014 vyšlo u příležitosti dvacátého výročí Krylova úmrtí dvojalbum *Solidarita*, které obsahuje záznam z písničkářova koncertu v Mnichově v roce 1982 a na kterém autor volí češtinu, polštinu i němčinu včetně kombinací těchto jazyků v jednotlivých písních.<sup>8</sup> Podobně **Jaroslav Hutka** v době svého pobytu v Nizozemsku přeložil několik svých písní do holandštiny. A **Jaromír Nohavica** v současné době zpívá některé své písně polsky.<sup>9</sup>

Mnohem později než Kryl se k němčině dostal jiný český umělec, hudebník a výtvarník **Jaromír Švejdík**. Autor filmu *Alois Nebel* a světově uznávaný tvůrce komiksů, ale také člen skupin Priessnitz nebo Umakart, dostal nabídku ze Stuttgartu, aby na vernisáži jedné výstavy zazpíval „něco s tematikou Franze Kafky“. Z plánovaných několika písní vzniklo nakonec celé album *Das Schloss* se zhudebněnými texty z Kafkova románu *Zámek* a také příležitostná skupina **Kafka Band**. „Vůbec mi do toho nešla čeština, bylo to takové příliš pateticky lyrické,“ říká Švejdík, který se tedy nakonec rozhodl pro původní německé texty (Kocábek 2014b). Ty na albu recituje spisovatel Jaroslav Rudiš a Švejdík je nakonec zkombinoval i s fragmenty zpívaných textů českých.

Zatímco Kafka Band ze své podstaty evokuje soužití Čechů a Němců ve společném státě, na aktuální slovensko-maďarskou kohabitaci vsadila slovenská básnířka **Judita Kaššovicová**, která žije v Šamoríně, městě na slovensko-maďarském pomezí. Oblast, kterou obývají především etničti

7. V roce 1992 vydala Zuzana Navarová album *Caribe* se stejnojmennou skupinou, které bylo celé nazpíváno španělsky. Španělština se ve výrazné míře objevila i na albu *Skleněná vrba* (1999), natočeném společně se skupinou KOA a kytaristou Ivánem Gutiérrezem.

8. Editor dvojalba Jan Šulc píše v průvodním textu k nosiči: „Zatímco u [...] německy psaných písní byl autorem Karel Kryl sám, překlady jeho česky psaných písní do němčiny a polštiny byly dílem jeho německých a polských přátel.“ A dodává: „Takto jsme z publikovaných nahrávek Karla Kryla dosud neznali. Nyní vidíme, jak byl náš pohled neúplný.“

9. Na česko-polských verzích Nohavicových písní je postaveno divadelní představení režiséra Radovana Lipuse *Těšínské niebo* z roku 2004. Nohavicovy texty zde do polštiny přeložila básnířka Renata Putzlacher.

Maďaři, ji inspirovala ke třem básnickým sbírkám – *Modroblues*, *Rok v Šamoríne* a *Krajina ticha Csölösztő*.<sup>10</sup> Autorčin partner **Juraj Turtev** všechny básně zhudebnil a zaznamenal společně s hudebníky a zpěváky ze Slovenska, z Maďarska a z Česka. Navíc vznikly maďarské překlady básní (autorem překladů je Elemér Tóth). Každá z knih tak obsahuje jako přílohu dvě CD, jedno se zhudebněnými básněmi ve slovenštině, jedno v maďarštině.

Naprosto běžné jsou i u českých skupin texty v anglickém jazyce (v některých žánrech, např. v ortodoxním bluegrassu nebo v blues, dokonce dominují). Skupina **Druhá tráva**, která koncertuje pravidelně ve Spojených státech amerických, přizpůsobuje svému americkému publiku repertoáru nejen volbou instrumentálních skladeb a převzatých písní s anglickými texty, ale v poslední době také kvalitními překlady vlastních textů **Roberta Křesťana** do angličtiny. V roce 2011 vyšlo pod názvem *Shuttle To Bethlehem* album anglických verzí Křesťanových písní v překladech novinářky Ruth Ellen Gruberové, která s texty Druhé trávy pracuje od roku 2006.<sup>11</sup>

Méně často se v českém prostředí setkáváme s texty písní v jiných živých jazycích. Výhradně francouzsky zpívá například brněnská alternativně rocková skupina **Plum Dumplings**. Na polštinu vsadilo dámské duo **Tara Fuki** (zde jsou důvodem slezské kořeny obou členek). Některé české skupiny se cíleně věnují úpravám balkánského nebo východoslovanskému folkloru a zařazují do svého repertoáru skladby v bulharštině, makedonštině nebo srbštině, resp. v ruštině či ukrajinštině (např. *Gothart*, *Ahmed má hlad*, *Milánosz* a další). Existují též skupiny, které se věnují „lidovým písním z celé Evropy“ (např. ženské skupiny *BraAgas* a *Euphorica*). Stále oblíbená je tzv. keltská hudba s texty především v angličtině, ale také v keltské irštině nebo v bretonštině (skupina *Bran*). A v českém prostředí působí také několik skupin

10. Jednotlivé knihy vydala Judita Kaššovicová vlastním nákladem v letech 2005, 2007 a 2008.

11. „Robertův hlas je zde stejně silný a pronikavý jako na českých nahrávkách. Ale anglické texty k němu přidávají pro mnoho severoamerických fanoušků Druhé trávy bohatou a vzrušující novou dimenzi – a doufám, že pomohou představit Druhou travu novému publiku na celém světě,“ uvádí překladatelka v bookletu alba.

a interpretů-solistů, kteří se programově věnují židovským písním v jidiš, hebrejštině nebo v latinu, jazyce sefardských Židů (skupiny Chesed, Ester, Mišpacha, Létaující rabín, na Slovensku Prešburger Klezmer Band; písním Sefardů se věnuje skupina Kon Sira...).

Zajímavá je na naší „jazykové hudební mapě“ situace romštiny. Vedle čistě (nebo téměř čistě) romských skupin jako Gulo čar, Terne Čhave nebo Točkolotoč se romské hudbě částečně věnují i někteří neromští interpreti; album romských písní například natočila zpěvačka folkové skupiny Klíč Pavla Marianová (*Nářek*, 2007). Romštinu s češtinou kombinuje ve své tvorbě romský písničkář, rapper a občanský aktivista **Radoslav „Gipsy“ Banga**. Vlastním osobním vývojem se k romskému přesvědčení a propagaci romské kultury dostala **Ida Kelarová**, zatímco její sestra Iva Bittová se romské hudbě věnuje pouze okrajově.

(Výše nastíněné jazykové strategie nejsou vlastní pouze alternativní hudbě. I v komerčním proudu populární hudby se někteří čeští umělci snaží cíleně oslovit zahraniční publikum, a bylo tomu tak i v době normalizace. Vedle obecně známého případu Karla Gotta a jeho úspěchu v německy mluvících zemích stojí za zmínku anglicky natočená alba Vladimíra Mišíka, skupiny C&K Vocal a dalších interpretů, ale také specifický příklad slovenské skupiny **Team**. Ta své první album z roku 1988 nazpívala o rok později znovu v mezinárodním umělém jazyce esperanto. To jí umožnilo cestovat na mezinárodním esperantské kongresy a zajistilo jí to dodnes popularitu u specifického zahraničního publika.<sup>12</sup>)

Mezi umělce, kteří zpívají převážně česky, ale přesto promyšlejší svou jazykovou strategii, patří **Jiří Pavlica**. Vysvětluje: „Koncertní repertoár přizpůsobuji vždy prostředí a někdy i ročnímu období. Proto je v programu pro zahraničí větší akcent na přiblížení a pochopení historických, regionálních a významových kontextů naší hudební kultury, větší akcent na instrumentální skladby, a pokud jde o uvedení písní postavených na textech, vždy uvádíme stručný obsah, popř. další kontexty v angličtině či němčině, výjimečně s pomocí tlumočníka v jazyce cizí země. Jako prvek vstřícnosti vůči hostitelské zemi vždy

12. Texty písní skupiny Team v jazyce esperanto jsou dostupné on-line: <<http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/team-1170/ora-team-44067>>.



funguje alespoň jedna pečlivě nastudovaná píseň v jejich jazyce, byť by to mělo být v čínštině.“<sup>13</sup>

Výhradně česky zpívá Martin Kyšperský, kapelník brněnské skupiny **Květy**, a jeho originální poetika je na hrátkách s češtinou částečně postavena. Přesto i Květy příležitostně koncertují v zahraničí, kde se podle Kyšperského snaží částečně hrát písničky, které nejsou tolik založené na textu. „Ale ne moc, většinou hrajeme to, o čem máme pocit, že nám právě v tom období jde nejlépe. Ta radost z hudby by se měla přenést i tak,“ dodává kapelník Květů.<sup>14</sup>

Brněnská skupina **Bezobraři** se věnuje především úpravám lidových písní nebo zhudebněným lidovým textům z moravsko-slovenského pomezí, čímž je zároveň dána i její jazyková strategie. Přesto i u ní najdeme zajímavé zásady. „Repertoár při koncertech v zahraničí nijak zvlášť nepřizpůsobujeme. Většinou se zaměřujeme na to, aby byly písně řazeny tak, aby bylo spíš vyvážené jejich tempo, abychom neměli moc rychlých, nebo naopak pomalých písní po sobě,“ říká kapelník Pavel Císařík, ale dodává: „Pokud hrajeme v nějaké zemi, v níž se hovoří jazykem použitým v některé z našich skladeb, což je například Chorvatsko nebo Ukrajina, snažíme se tyto písně přednostně do koncertního playlistu zařadit.“ A protože skupina na textech také docela staví, snaží se při koncertech převyprávět děj písní například v angličtině, aby diváci rozuměli, o čem se zpívá.

Na moravské písně – s lidovými texty, s texty básníků i svými vlastními – se zaměřuje **Tomáš Kočko**, ale i on má v repertoáru několik úroků stranou. Na své album *Poplór* příklad zařadil písně s názvy *Polská* a *Ruská*, tedy úpravy lidových písní těchto národů. „Není to ale jazyk, který na koncertě zaujme,“ tvrdí Kočko, „je to hlavně muzika, projev a image. Texty v jiném jazyce než v angličtině jsou pak v zahraničí součástí image.“<sup>15</sup>

13. E-mailová korespondence s autorem příspěvku (červen 2014).

14. E-mailová korespondence s autorem příspěvku (červen 2014). Kyšperský jako posluchač mimochodem oceňuje, když zahraniční interpret zpívá jinak než anglicky: „Tu a tam zpívá někdo francouzsky, ale to je vše. Je to škoda. Jsou ale výjimky, třeba Blixa Bargeld a jeho krásná němčina.“

15. E-mailová korespondence s autorem příspěvku (červen 2014).

Mezi slovenské interprety, kteří zpívají výhradně slovensky, a přesto se jim daří často koncertovat za hranicemi, patří duo **Longital**. Jeho člen, kytarista Daniel Salontay považuje za důležité vysvětlovat v zahraničí posluchačům, o čem texty pojednávají. „Je to klíč,“ říká s tím, že „stačí naznačit obraz korespondující s obsahem, pointu nebo inspiraci, aby publikum cítilo, že texty nejsou vata, ale osobní prožívání.“ Longital v zahraničí volí především harmonicky a rytmicky méně tradiční skladby, které by měly u posluchačů korespondovat s „novostí“ (ve smyslu „neoposlouchanosti“) slovenského jazyka. „Mám totiž pocit, že hudebně angloamerická skladba se slovenským textem by působila bizarně až směšně,“ soudí Salontay.<sup>16</sup>

Písničkář **Jan Řepka** skládá písně postavené na českém textu. Přesto i on má za sebou například koncertní turné po Švýcarsku. Říká: „I v zahraničí zpívám česky. Ale místním (nebo jiným srozumitelným) jazykem se snažím písně uvádět. A větší pozornost věnuju tomu, abych hrál písničky harmonicky a melodicky pestřejší než doma. Jazyk ani text ale nejsou to hlavní, co při bezprostředním poslechu (a podívání) zaujímá pozornost. Důležitější je celková nálada, kontakt, výraz, dynamika, melodie, rytmus, duchapřítomnost.“<sup>17</sup>

Na češtinu coby exotický jazyk vsází při vystupování před zahraničním publikem **Lucie Redlová**: „Myslím, že například na festivalech lidé na vše exotické velmi dobře slyší, že jsou velmi otevření. Řekla bych, že v hudbě jde primárně o nějaký pocit a že pokud píseň, kterou zpíváte, má sdělení, nese nějakou emoci, tak ji posluchači vnímají, i když textu konkrétně nerozumí. Aspoň tak soudím podle sebe – také poslouchám spoustu zahraničních kapel a jejich hudba mě dovede dojmut či naopak povzbudit, aniž bych věděla, o čem konkrétně zpívají.“<sup>18</sup>

Škála volených jazykových strategií je tedy široká a pestrá a zahrnuje nejen pět možností naznačených v úvodu tohoto příspěvku, ale také jejich různé kombinace. Jednotliví interpreti volí jazyk písní podle toho, jaké publikum chtějí primárně oslovit (české/zahraniční), jakou hudbu hrají (k některým žánrům se hodí konkrétní jazyky), podle zvukomalebnosti či

16. E-mailová korespondence s autorem příspěvku (červen 2014).

17. Tamtéž.

18. Tamtéž.

podle struktury jazyka (angličtina s velkým množstvím jednoslabičných slov se lépe pojí s rockovým frázováním než čeština). Někteří interpreti vystavěli image zcela na originální jazykové strategii (Čankišou, Dva), jiní volí jazyk podle konkrétního prostředí a situace a jednotlivé strategie kombinují. Součástí jazykových strategií je i možnost vysvětlovat smysl textů před publikem, které danému jazyku nerozumí. Současně však téměř ve všech případech platí, že zvolený jazyk a potažmo smysl písně není primární; interpret se snaží publikum oslovit spíše celkovou náladou a energií a jazyk je pouze jedním ze střípků v této mozaice.

### **Prameny:**

E-mailová korespondence autora příspěvku s hudebníky.

### **Literatura:**

KOCÁBEK, Antonín 2014a: Čtvrtá písnička je vždycky propad. *UNI*, č. 5, s. 18–21.

KOCÁBEK, Antonín 2014b: „Kafka Band: Multijazyčnost ke střední Evropě historicky patří.“ *Týden.cz* [online], 30. 5., [cit. 26. 9. 2014]. Dostupné z: <[http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/hudba/kafka-band-multijazynost-ke-stredni-evrope-historicky-patri\\_308280.html](http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/hudba/kafka-band-multijazynost-ke-stredni-evrope-historicky-patri_308280.html)>.

TESAŘ, Milan 2011: Čankišou: Za každou písničkou je příběh. *FOLK*, č. 11–12, s. 8–10.

### **Language Strategies of Czech Performers of Alternative Music**

The Czech Republic today is not a musical empire. In spite of this, you can find Czech musical bands and performers who successfully represent the Czech Republic abroad. They play at festivals in exotic destinations, gain international awards, and make it into specialized charts. Approaching an international audience, they choose different strategies. Some of them intentionally gave up Czech lyrics (even in front of their home audience) and prefer the use of an internationally known language, such as English. Sometimes, their approach is more original: they use song lyrics in less known contemporary languages, in extinct languages, or even in fully fabricated, imagined languages. A reason for such a strategy can be an attempt to reach an international audience, but also the onomatopoeic quality or originality of the chosen language. Performers who prefer to sing in Czech in front of an international audience often rely on explaining the Czech lyrics in the language of the host country. Others rely on music itself as an international language, hoping it will touch the audience even without understanding the lyrics, or they believe in energy, which emanates off the stage.

**Key words:** Alternative music; world music; folk music; languages; English; German; Romani; Esperanto; Jewish music; Romani music; song lyrics.

# MOJE MUZIKANTSKÁ CESTA DO AMERIKY A ZPĚT

*Jiří Plocek*

Budu psát o cestě, která je jedním z vláken, jež propojují můj dosavadní život. Jakou základní charakteristiku bych této cestě přiřadil, krom toho, že od začátku směřovala symbolicky řečeno do Ameriky? Je zcela zásadně spojena s mou nejnítěrnější a nejspontánnější tvořivostí, to jest ve schopnosti tvořit melodie a improvizovat při hraní. Uplatňoval jsem ji, co si pamatuju, od prvních hudebních seskupení, v nichž jsem hrával, i když ne třeba jako výrazný autor. Přece jen jsem byl především muzikant. Ale od začátku bylo pro mne důležité jedno – hrát vedle převzatých písniček či instrumentálek také to, co vzešlo ze mne samotného. A pak obecněji – hrát hudbu, která mne vnitřně oslovovala, rozechvívala. Vynořují se mi tři podstatné podněty, které stály na počátku této cesty.

## **Tři iniciační záblesky**

**První ozáření.** Nebylo mi ještě ani deset let, bydleli jsme ve Velké Bíteši, malém městečku nedaleko Brna. Otec koupil občas nějakou gramofonovou desku, pamatuju si na skvělé supraphonské výběry hitů z konce 60. let. A jednou též přinesl domů LP, které vyšlo v Pantonu v roce 1969 a pro mne – a myslím, že nejen pro mne – bylo zlomové. Byly to *Písň amerického západu* se třemi českými skupinami – Greenhorns, White Stars a Spirituál kvintetem. Jestli snad pro muzikantskou generaci těchto kapel byla „osvícením“ návštěva amerického písničkáře, aktivisty a svébytného hráče na pětistrunné banjo Petea Seegera v roce 1964,<sup>1</sup> tak pro mou generaci bylo iniciační právě tohle album. Písničky z tohoto alba – namátkou jmenuji *Přes pláň, Ten širý proud, Jesse James, John Hardy, T jako Texas* – se staly pevnou součástí zpívaného repertoáru velké části české společnosti v 70. letech, ať už šlo o večery u táboráků, třídní večírky, příležitostná sdružení ve vlakových kupé či další prostory.

1. Tuto návštěvu připomněl znovu například Jan Sobotka v *Mladé frontě* v roce 2002 (srov. Sobotka 2002).

Ty písně žijí v určitých společenstvích dodnes, nejen pamětnických. V jedné restauraci v Brně jsem je slyšel před dvěma lety spolu s dalšími greenhornskými ze 70. let. Nahlédl jsem do salónku, kde seděla zpívající společnost – samí mladí kolem dvaceti let!

Nebyly to však jen ony písničky. Pětistrunné banjo Marko Čermáka, mandolína Ivana Mládka, kytara a mandolína Josefa Šimka v sestavách White Stars a Greenhorns z konce 60. let stály u zrodu ohromného rozmachu českého bluegrassového muzikantství. Než jsme se dostali k původním americkým nahrávkám tohoto tradičního stylu vycházejícího z lidové hudby středovýchodu USA,<sup>2</sup> kopírovali jsme tyto muzikanty. Ale to už předbíhám. Doma jsem tehdy ty písničky nábožně poslouchal, ale ještě je nehrál.

**Druhý záblesk.** Jednou mne rodiče vzali na koncert Greenhorns do zámecké jízdárny v Náměšti nad Oslavou. Bylo to asi v roce 1970 nebo 1971, ještě jsme nebyli přestěhovaní z Velké Bíteše do Brna. Už si moc nepamatuji na konkrétní písničky, ale vybavuju si vibrující atmosféru v nabitém sále (ptal jsem se na to s odstupem desetiletí svého otce, vnímal to podobně). Muzikanty v kovbojských kloboucích a vestách na pódiu vidím před sebou dodnes. Excelující Tomáš Linka na foukací harmoniku, Petr Bryndač na housle, Marko Čermák na banjo. Otec pak ještě několik let kupoval každé album Greenhorns,<sup>3</sup> které vyšlo, a já je doslova hltal. Greenhorns tehdy byli podobně jako Rangers (pozdější Plavci) ohromně populární.

V roce 1971 jsme se přestěhovali do Brna a já jsem si v prodejně hudebních nástrojů (ze setrvačnosti nazývané prvorepublikovým názvem „u Lídla“) záhy koupil mandolínu. Bylo to ještě na základní škole. Stála tuším 150 Kč, český nástroj nevalné kvality, za nějaký čas se mu ohnul krk a já jsem pak udělal jednu ze svých životních směn – vyměnil jsem jej kus za kus za poškozený nástroj ze skladu tamburášského spolku v Králově Poli. Po opravě však „nová“ mandolína alespoň vzdáleně připomínala základní model americké firmy Gibson.

2. Srov. „History of Bluegrass Music.“ IBMA [online] [cit. 15. 10. 2014]. Dostupné z: <<https://www.ibma.org/resources/history-bluegrass-music>>.

3. V roce 1972 si skupina pod tlakem normalizace změnila název z Greenhorns na počestné Zelenáče.



*Classic Newgrass Quartet na Banjo Jamboree v Kopidlně v roce 1983. Zleva Václav Vacek, Jiří Plocek, Václav Michalec a Vítězslav Zeman. Archiv Jiřího Plocka.*

Se spolužákem, který hrál na kytaru, jsme začali hrávat jednoduché trampské a country písničky. Učili jsme se je buď odposlechem, anebo ze sešitků v edici „Písničky do kapsy“, které vycházely pod názvem *Trampská romance* ve vydavatelství Panton. Měl jsem tu výhodu, že mandolína má stejné ladění jako housle, na které jsem se začal učit už ve Velké Bíteši v místní lidové škole umění, takže jsem byl jakžtakž schopen číst noty ze zpěvníčků. Ale spíš mi to sloužilo jako korektiv odposlechnutého originálu a důležitější byly harmonické značky pro doprovod.

**Třetí záblesk** spadá také do začátku 70. let. Sedím na břehu rybníka Kopejtáku ve Studené (obec v jižní části Českomoravské vysočiny), kam jsme se chodívali o prázdninách u babičky koupat. Nemůžu se odtrhnout od skupinky mladých lidí. Sedí na trávě a hrají a zpívají písně podobné nebo stejné jako jsou na albech, které jsme měli doma. Nevím, jaké nástroje měli, já jsem měl oči jen pro pětistrunné banjo a jeho majitele, který hrál prostě úžasně! Zdálo se mi, že hrál stejně, ne-li lépe, jako můj tehdejší idol, kreslíř oblíbeného seriálu *Rychlé šípy* z konce 60. let a banjista

Greenhorns Marko Čermák. Od toho dne jsem měl před sebou jediný cíl – získat pětistrunné banjo a hrát na ně. Ale kde je sehnat? V obchodech nebylo. Za nějaký čas jsem „u Lídla“ zjistil, že se v Československu právě začalo vyrábět pětistrunné banjo. První výplata z letní brigády ve Státním statku ve Studené padla na jeho nákup. Ten nástroj byl víceméně nepovedenou imitací banja (trošku lepší verzi byl o něco později se zde objevivší východoněmecký nástroj značky Marma).

Český výrobce nepochopil funkci základních stavebních prvků, jako je třeba tone ring (kovový kruh, přes nějž je napnutá rezonanční blána). Ale to pro mne nebylo důležité – mohl jsem začít! Vyrobil jsem si amatérsky první kovové prstýnky, koupil si Čermákovu *Školu hry na pětistrunné banjo*, která právě tehdy (1975) vyšla, a začal jsem dít. Hodiny denně. Housle mne moc nebavily, zato banjo byla skutečná posedlost, jednoduchou Čermákovu školu jsem záhy opustil a začal jsem postupovat především díky odposlouchávání nahrávek a vlastnímu vymýšlení.

### **Nejdůležitější pomůcka při učení: sluch**

První instrumentálka, kterou jsem jakžtakž uceleně překloupal, byla buď hříčka *Duelling Banjos*,<sup>4</sup> kterou jsem někde sehnal v kopii na pásku, nebo možná spíše *Banjo z mlžných hor*,<sup>5</sup> ve verzi, která vyšla na LP *Písně větrů z hor* (1974), podle mne jednom z muzikantských vrcholů Zelenáčů. Autorem tohoto klasického banjového opusu s původním názvem *Foggy Mountain Breakdown*<sup>6</sup> je otec moderního tříprstového banjového herního stylu Earl Scruggs. Druhá iniciační instrumentálka byl *Bluegrassový part č. 1* z téhož elpíčka Zelenáčů. Obdoba názvu této skladby se mi později vracela, pojmenovával jsem podobně svoje „definitorní“ instrumentálky v počátcích různých dalších hudebních etap (*Newgrass Part No. 1* v roce 1982, *Teagrass Part No. 1* v roce 1990).

4. Srov. Glen Campbell & Carl Jackson – *Dueling Bajnos*, 1973. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=i5vfw5f1CZo>>.

5. Srov. Greenhorns – *Banjo z mlžných hor*, 1971/1972. Dostupné z: <[https://www.youtube.com/watch?v=Rf9\\_1daANOG](https://www.youtube.com/watch?v=Rf9_1daANOG)>.

6. Srov. Flatt & Scruggs – *Foggy Mountain Breakdown*, 1965. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=6RvI6ZI2JWc>>.

Druhým důležitým hudebním instrumentem, který jsem si vzápětí po banju za peníze z brigád koupil, byl dvourychlostní magnetofon B 700 firmy Tesla. Ta dvojí rychlost byla neobyčejně důležitá, člověk si mohl zpomalit záznam na polovinu a kopírovat sóla. Bylo to zvláštní tápání bez možnosti vidět své vzory na vlastní oči. Domýšleli jsme si techniku hraní, prstoklady, často jsme ale uvízli ve slepé uličce, protože jsme svým idolům neviděli na ruce, a způsobovali jsme si tak nejrozmanitější komplikace. Neměl jsem zpočátku žádné notové materiály ani tabulatury, ty se v kopiích začaly šířit až později, v průběhu 80. let, oficiálně nebylo dostupné nic. Sluch byl při učení základem.

### Zdroje a inspirace

Apak už to šlo ráz na ráz. Nejdříve založit kapelu ještě na základní škole, zatím spíš folko-trampského charakteru (hráli jsme však i Seegerovu verzi *Hobo's Lullaby – Tuláckou ukolébavku*, k níž jsem napsal český text<sup>7</sup>). Záhy poté objevit v Brně muzikanty, kteří byli pokročilejší a hlavně měli přístup k originálním country a bluegrassovým nahrávkám všelijak okopírovaným či propašovaným ze zahraničí. Z mainstreamové americké country (Johnny Cash, Merle Haggard, Hank Williams a další) toho u nás k máni mnoho nebylo, natož pak z tak okrajového stylu, jakým byl bluegrass – jeden z pilířů tradiční hudby v USA. V roce 1975 vyšel v Supraphonu v diskotéce Mladého světa pod názvem *Dostavník* skvělý licenční sampler, původně vydaný u Capitol Records. Tam jsem se setkal poprvé s elitním countryovým muzikantstvím, které se v lecčem (použití akustické kytary, banja, houslí) překrývá s bluegrassem. Podobně inspirativní bylo ve stejném roce u Supraphonu vydané licenční album amerického zpěváka a kytaristy Glena Campbella – na obalu byl hlavní protagonista s pětistrunným banjem!<sup>8</sup>

7. Autorem skladby je Woody Guthrie.

8. V této souvislosti vzpomínám na svou tehdy zamilovanou píseň *Dlouhán Frankie*, kterou jsem se naučil z jednoho ze sešitků *Tramprská romance*. Po vydání Campbellovy desky jsem zjistil, že ač podle zpěvníku údajně z dílny bratrů Nedvědů, její melodie vychází z písně *Try a Little Kindness*, jednoho z hitů v Campbellově repertoáru (srov. <<https://www.youtube.com/watch?v=MvswocNN-g8>>).



Premýšlím zpětně, zdali tato muzika u mne byla nějak spjata s tehdejší oblibou kovbojek (filmů s westernovou tematikou), romantiky spojené s trampingem či iluzivním americkým Západem. Víceméně ne, tím jsem si jist. Sice jsem se hodně toulal, přespával v přírodě, nebyl jsem však tramp a ani jsem jím netoužil být. Měl jsem rád kovbojky, jako každý kluk, ale bezprostředně jsem se v době svého dospívání neidentifikoval s jejich hrdiny. Mne oslovovala ta specifická americká hudba, její zvuk, rytmus, melodie – a ta se ostatně v soundtracích amerických filmů téměř nevyskytovala. Banjo, mandolína, housle... Toužil jsem po této „muzikantské Americe“.

Spolu s dalšími jsem však záhy zjistil, že naši čeští hrdinové hrají tu americkou muziku vlastně velmi nedokonale. Čermákův základní banjový roll (cyklický způsob brnkání) byl z hlediska klasického bluegrassu zcela chybný. O houslových smycích nemluví. Trápila nás zoufalá nerytmičnost, kterou jsme považovali za náš základní národní nedostatek v porovnání s „dokonalými“ Američany. A takových věcí bylo pochopitelně více.

Jedním z důležitých zdrojů pro bluegrassové muzikanty v Brně byly pořady z rakouské veřejnoprávní rozhlasové stanice Ö3, kde se každý týden vysílaly bluegrassové speciály. Tam jsme konečně slyšeli naše opravdové hrdiny. Kdo to byl? Otcové zakladatelé: Bill Monroe a jeho Blue Grass Boys, Lester Flatt a Earl Scruggs a jejich Foggy Mountain Boys, Stanley Brothers a další. Mne začaly brzy zajímat spíše mladší skupiny, jako například Seldom Scene, Country Gentlemen či Country Gazette, v jejichž písních jsem se setkával i s vlivy jiných žánrů, dokonce i s převzatými písněmi Boba Dylana, Beatles a dalších populárních interpretů. Různými cestami jsem se dostal až k moderní podobě bluegrassu, v níž se uplatňovaly vlivy rocku a jazzu – souhrnně se označovaly jako *newgrass* (podle progresivní skupiny Newgrass Revival), později byly zahrnuty pod širším pojmem *new acoustic music*.

### **Důležité milníky na cestě**

Repertoár Country Gazette jsme hodně kopírovali v Appendixu, první důležitější kapele, kterou jsme v roce 1978 založili s banjistou brněnských Poutníků Svatou Kotasem a dvěma dalšími kamarády. Tady jsem tehdy přisedlal z milovaného banja nastálo na mandolinu a příležitostně

na housle, protože Svat'a byl jako banjista už zavedená veličina.<sup>9</sup> Jako mandolinista jsem se vyprofiloval nejvíce ve své skupině Classic Newgrass Quartet (1982–1985), která získala ocenění za instrumentální výkon na Portě v Plzni v roce 1984 a byla předstupněm pro mé pozdější profesionální angažmá u Poutníků (1988–1991). Classic Newgrass Quartet také představoval nejčistší podobu mé vnitřní muzikantské a autorské dvojkolejnosti – na jedné straně jsem vytvořil instrumentální kus *Newgrass Part No.1*, směřující hudebně „do Ameriky“, na straně druhé skladbičku *Z brněnského venkova*. Ta byla inspirována moravským a východoevropským folklorem, k němuž jsem získával vztah a obdiv skrze svého tehdejšího občasného spoluhráče Petra Surého. Ten vlastnil velkou sbírku folklorních alb a byl současně basisto v řadě cimbálových muzik a v Brněnském rozhlasovém orchestru lidových nástrojů.

Pravděpodobně nejstarší nahranou verzi *Newgrass Partu No.1* jsem shodou okolností nedávno objevil na po letech nalezené nahrávce letní sessionové kapely Blue Water Mill Band z roku 1983. V její sestavě mimo mne hrál na banjo a zpíval Robert Křesťan, už tehdy klíčový člen známé kapely Poutníci. V letech 1983–1985 jsme natočili o letních prázdninách v improvizovaném domácím studiu s touto partou tři „elpička“ s našimi oblíbenými bluegrassovými standardy a instrumentálkami, které jsme různě aranžérsky a zvukově „vylepšovali“. Píšu „elpička“, protože na oficiální vydání takového materiálu nebylo tehdy ani pomyšlení.<sup>10</sup> *Newgrass Part No. 1* se pak ocitl na prvním oficiálním albu, které jsem natáčel s Poutníky (*Wayfaring Strangers*, Supraphon 1989). Instrumentálka *Z brněnského venkova* se ocitla v upravené podobě na albu *Chromí koně* (Supraphon 1990).

V Classic Newgrass Quartetu i v Blue Water Mill Bandu nám kromě některých bluegrassových klasiků byli v přístupu k hudbě vzorem

9. Svat'a (Svatoslav) Kotas (\*1957) byl v 70. a 80. letech bezesporu jedním z neoriginálnějších banjistů v Československu vůbec. Původní profesí strojní zámečnick si postavil své první banjo v 70. letech, jako tone ring mu posloužil okraj hliníkové konve na mléko. Svat'a s Poutníky, dlouho před příchodem Roberta Křesťana v roce 1979, uváděl publikum na festivalu Porta ve vytržení vlastní banjovou adaptací Mozartovy skladby *Rondo alla Turca*. Po příchodu Křesťana stál u zrodu unikátního instrumentálního stylu Poutníků, kteří využívali zdvojené nástroje – banja, mandoliny, kytary.

10. Pro dobový kontext viz Příbylová 1995.



*Poutníci a Tony Trischka ve studiu Mozarteum, Praha 1989. Zleva Robert Křesťan, hudební režisér Květoslav Rohleder, Tony Trischka, Luboš Malina, Jiří Pola, Jiří Plocek a Miroslav Hulán. Archiv Jiřího Plocka.*

především muzikanti z Newgrass Revival (zvláště mandolinista a houslista Sam Bush) spolu s okruhem hudebníků kolem kalifornského mandolinisty Davida Grismanova a newyorských hráčů kolem banjisty Tonyho Trischky a mandolinisty Andyho Statmana (původně sdružených ve skupině Breakfast Special). K nim se brzy přidal Trischkův žák Béla Fleck, dnešní celosvětová jazzová celebrita. Skrze ně jsme také poznávali jiné žánry, protože oni vnášeli do moderního bluegrassu různorodou inspiraci. Bylo to velmi eklektické hudební pole.<sup>11</sup>

11. Tyto pro nás zásadní a inspirativní nahrávky jsme získávali díky šťastlivcům, kteří měli v zahraničí příbuzné či kamarády a ti jim je vozili. Byl to neobyčejně vzácný artikl. Pro mne takovým zásadním zdrojem byl Jiří Medfický, banjista z Prahy, který udržoval přátelský kontakt se známým americkým banjistou Peterem Wernickem, spoluhráčem Tonyho Trischky z kapely Breakfast Special. – Z rakouského rozhlasu jsem měl přehled o klasických bluegrassových a countryových interpretech, ale ne o progresivních směrech. Ty se do vysílání moc nedostávaly.

Co nás na této muzice tak fascinovalo? Za sebe říkám: Ohromná muzikantská svoboda, překračování stylových pravidel různými výstřelky, neobyčejně přirozená rytmika americké hudby a tvořivý přetlak, který v americkém prostředí ústil až do „úletů“ na hranici hudební anarchie (první alba Tonyho Trischky, Andyho Statmana jsou toho dokladem). My jsme si také nestavěli hranice a přiznám se, že dnes na mne naše výstřelky působí občas úsměvně. Okouzila nás však tvořivost, jejíž směr nešlo předvídat a prudký vývoj, který se začal odehrávat v bluegrassu jako žánru od počátku 70. let minulého století.

### V Americe...

Po této cestě jsem jako muzikant doputoval ještě před pádem železné opony do USA – geograficky sice pouze prstem po mapě, ale v hudbě doslova fyzicky. Dvě alba Poutníků získala řízením osudu (hrála v tom velkou roli obětavá prostřednice Irena Příbylová) koncem 80. let cenu americké Organizace pro podporu a zachování bluegrassu.<sup>12</sup> Ale to bych mohl považovat jen za vnější znak. Pro mne snad nejdůležitější událost nastala, když jsem s Poutníky nahrával svou první desku. Banjový part do mé instrumentálky *Newgrass Part No.1* natočil jeden z mých hrdinů – Tony Trischka. Byl tehdy v Československu na své první návštěvě se skupinou Skyline. Na konci 80. let se začala pomaličku rhat opona, již byly po desetiletí odděleny světy nejen hudební. A já jsem se právě díky Tonymu Trischkovi dostal do USA, protože toto album získalo již zmíněnou první americkou cenu.

Později, když jsem pobýval jako biochemický výzkumník ve Spojených státech amerických v letech 1993 a 1994, byl jsem paradoxně muzikantsky už pevně zpátky doma se svou skupinou Teagrass, jejíž první CD *Folklorní tvář* (FT Records – Monitor EMI 1993) bylo ve znamení jasného průniku s domácími tradicemi a nakročilo k pozdějšímu synkretickému stylu Teagrassu. Radostné vyhrávání s bluegrassovými muzikanty v bloomingtonské hospodě mne paradoxně utvrdilo v pocitu, kde jsem opravdu doma a kde jsem schopen tvořit. Ale to už je jiná historie.

12. SPBGMA – Society for the Preservation of Bluegrass Music of America (<http://www.spbgma.com/>).

## Literatura:

- „History of Bluegrass Music.“ *IBMA* [online] [cit. 15. 10. 2014]. Dostupné z: <<https://www.ibma.org/resources/history-bluegrass-music>>.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 1995: „Předmluva ke druhému vydání.“ *Drive, bluegrass band* [online] [cit. 110. 10. 2014]. Dostupné z: <[http://www.davidnemecek.cz/drive/bgi\\_introduction.html](http://www.davidnemecek.cz/drive/bgi_introduction.html)>.
- SOBOTKA, Jan 2002: Když byl Pete Seeger v Praze jako prorok.“ *iDnes.cz* [online] [cit. 15. 10. 2014]. Dostupné z: <[http://kultura.idnes.cz/kdyz-byl-pete-seeger-v-praze-jako-prorok-f0x-/hudba.aspx?c=A020304\\_124205\\_hudba\\_kne](http://kultura.idnes.cz/kdyz-byl-pete-seeger-v-praze-jako-prorok-f0x-/hudba.aspx?c=A020304_124205_hudba_kne)>.

## My Musical Journey to America and Back

The author depicts his musical development, using the metaphor of “a journey to America and back”. He starts the journey as a Czech bluegrass musician in the context of the 1970s to 1990s. His first important inspiration came with a Czech version of bluegrass music as performed by the Greenhorns and the White Stars. The second stage of his journey resulted from contact with original sources: American recordings of classical bluegrass, and then with the 1970s and 1980s innovators of the style (Tony Trischka, Andy Statman, David Grisman, and the Newgrass Revival), who had a deep impact on him. The final combination of his own creativity and the takeover impulses was reflected in the succession of Czech bands the author was a member of (sometimes a founder as well): Appendix, Classic Newgrass Quartet, Blue Water Mill Band, Poutníci, and Teagrass.

**Key words:** Bluegrass in Czechoslovakia; banjo; Blue Water Mill Band; Classic Newgrass Quartet; Poutníci; Teagrass.

# VZPOMÍNKY NA ALANA LOMAXE ANEB SOUVISLOSTI MEZI PSYCHEDELICKÝM GURU KENEM KESEYM, ČESKÝMI TRAMPY A MILOŠEM FORMANEM

*Petr Dorůžka*

Pokud se dnes, tedy více než půl století po létech jeho nejvyšších aktivit, setkáme se jménem Alana Lomaxe (1915–2002), amerického sběratele lidové hudby, folkloristy a etnomuzikologa, může to být v hudebních doménách, které na první pohled jakoby navzájem nesouvisí. Příklad: jeho expedice na jih Spojených států amerických (z nichž první absolvoval ve studentských letech jako asistent svého otce) soustředily pozornost na zpěváky klasického blues, kteří by jinak upadli v zapomenutí – a tím připravily půdu pro pozdější osobnosti, jako jsou Eric Clapton, Rolling Stones anebo John Mayall. Vedle bluesové domény ale Lomax zasáhl i do folku – podílel se například na rozhlasové show, jejímiž častými hosty byli Pete Seeger či Woody Guthrie – tedy umělci, kteří pomohli nastartovat pozdější vlnu folkařů v čele s Bobem Dylanem. A třetí doménou jsou evropské hudební kořeny. Když Lomax investoval tantiémy z hitu *Goodnight, Irene* do série evropských výprav (Szwed 2011: 249), vydatně tak přispěl k revivalu regionálních stylů na Britských ostrovech, v Itálii či ve Španělsku, které jsou podstatnou částí fenoménu dnes známého jako world music. A navíc, výsledky jeho práce můžeme zachytit v tak různorodých oblastech, jako je americká literatura či repertoár, který u táboráku zpívali čeští trampové. Díky nedávné digitalizaci Lomaxova archivu se s melodiemi, které zachytil, setkáváme na internetu<sup>1</sup> anebo prostřednictvím samplů v hitech, příkladem je Bruce Springsteen a jeho album *Wrecking Ball*.

Brian Eno, britský hudební vizionář, který nemá ve zvyku přehánět, o Lomaxovi prohlásil, že bez něj by nevznikli ani Beatles, ani Stones,

1. Srov. Cultural Equity. Global Jukebox Records [online] [cit. 30. 7. 2014]. Dostupné z: [http://www.culturalequity.org/features/globaljukebox/ce\\_features\\_globaljukebox.php](http://www.culturalequity.org/features/globaljukebox/ce_features_globaljukebox.php).

ani Velvet Underground (Hajdu 2009: 69). Lomax byl díky své takzvané neamerické činnosti sledován FBI (ta na něj vedla svazek čítající 800 stran<sup>2</sup>), s čímž tak trochu provokativně kontrastuje fakt, že roku 1986 převzal jako respektovaný folklorista řád National Medal of Arts od prezidenta Ronalda Reagana. Lomaxův odkaz – tedy nejen nahrávky, ale jeho postoje – posloužil jako argument pro pozdější punk rock, hudební alternativu, pro ty, kdo se zabývají world music, pro teoretiky hudebního průmyslu i moderních médií. A jak uvidíme, i pro ekologii.

Roku 1933, ještě jako osmnáctiletý mladík, doprovázel Lomax svého otce na cestách, které mapovaly hudbu černošského obyvatelstva na jihu USA. Tehdy došlo k události, která zasáhla nejen do hudebního, ale i literárního světa. Ve vězení v Louisianě Lomaxové objevili robustního zpěváka, jehož repertoár hranice blues dramaticky překračoval (Cohen 2003: 51–52). Huddie Ledbetter, zvaný Leadbelly, ovládal řadu nástrojů a ze všeho nejlépe dvanáctistrunnou kytaru. Jeho nejslavnější píseň *Goodnight, Irene* později zdomácněla i u českých táborových ohňů, stejně jako třeba např. *Teskně hučí Niagara* Eduarda Ingrishi či skladby Karla Kryla. Čeští trampové ale sotva tušili, že konec první sloky se otiskl i do historie literatury. Citaci z druhé sloky písně *Goodnight, Irene*, slogan „Sometimes a Great Notion“ (Tak mě někdy napadá), který pokračuje slovy „...to jump in the river and drown“ (...abych skočil do řeky a utopil se), použil v roce 1964 jako název své druhé knihy experimentátor s halucinogeny a bohémský nomád Ken Kesey. České publikum zná mnohem lépe jeho prvotinu, zpopularizovanou filmem Miloše Formana, s nepřesně přeloženým českým názvem *Přelet nad kukaččím hnízdem*.<sup>3</sup>

2. Srov. heslo “Alan Lomax.” *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2014]]. Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Lomax](http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Lomax)>.

3. Nesourodost překladů Keseyho knihy a Formanova filmu zasluhuje vysvětlení. Původní název knihy i filmu *One Flew over the Cuckoo's Nest* je citací z dětské říkanky, Cuckoo's nest je navíc idiomatické označení pro blázinec. Překladatel Jaroslav Kofán použil jako český název knihy analogickou říkankovou citaci *Výhoď me ho z kola ven*. Film se ale mezitím šířil v Československu na pirátsky kopírovaných videokazetách pod amatérsky přeloženým a zcela zavádějícím názvem *Přelet nad kukaččím hnízdem* (pro přesnost: jazykově správná, ale kontextuálně stále chybná verze by zněla Ulétl přes kukaččí hnízdo). Nesprávná verze se natolik vžila, že ji později použil distributor oficiální české verze filmu.



*Leadbelly.  
Foto z kompletu CD Leadbelly's  
Last Sessions. Smithsonian/  
Folkways Recordings, 1994.*

Při prvním setkání otec a syn Lomaxové zachytili Leadbellyho písňě na přenosný přístroj s mechanickým záznamem, který nahrával na hliníkové disky. O rok později s ním natočili asi sto dalších písní, určených pro knihovnu amerického Kongresu, a zasadili se o Leadbellyho propuštění – ten je pak doprovázel na přednáškách a prezentacích (Harold – Fleming [nedat.]).

Okouzlení černošskou hudbou etnomuzikologa Alana Lomaxe později přivedlo na Haiti a další karibské ostrovy. V souladu s pohledem nynějších alternativních a nezávislých rockových tvůrců považoval světovou hudební kulturu za členitou a pestrou mozaiku, za přímý opak umělé a monolitické kultury šířené masovými médii.

Jak vidíme, Lomaxův odkaz získává s ubíhajícími lety na významu. Má to dvě příčiny. Nasbíral takové množství nahrávek, že většina z nich se k veřejnosti dostává až v době internetu a digitalizace. A dokázal své poznatky zasadit do širšího kontextu, který přesahoval akademický svět. Například v písních z amerických věznic viděl symbolický kořen všech pozdějších hudebních rebelií včetně punk rocku (Cohen 2003: 135). Jiným příkladem byl anglický skiffle, žánr s americkými kořeny, jehož následníky byly britské rockové kapely včetně Beatles. Skifflové kapely



měly v repertoáru i hity, jimiž Lomaxem objevený Leadbelly o dvacet let dříve zpěštoval nedělní odpoledne texaskému guvernérovi, když se svými hosty pořádal ve vězení pikniky. Co se tedy stane, když písně z kriminálu začne zpívat bílý mladík z města s kytarou, který v životě žádným zásadním utrpením neprošel? Lomax odpovídá: „Brzy mi došlo, že tihle revoltující mladíci měli podobné pocity jako člověk za mřížemi. Jejich vězení tvořily nejen bariéry mezi společenskými vrstvami, ale také scvrkávající se Britské impérium, nudná práce, nedostatek peněz. To všechno byly zdi, na které křičeli.“<sup>4</sup> (Cohen 2003: 137)

Hudební subkultury 20. století jako blues, punk či hip-hop měly jeden společný rys: poskytl platformu tvůrcům na okraji společnosti, nabouraly a pomohly rozložit vžitě společenské hierarchie. Něco podobného se dařilo i Lomaxovi jeho terénními nahrávkami, včetně těch nejstarších, na nichž spolupracoval jako asistent svého otce. Příkladem je zázitek z jižanských plantáží. „Pole zářila bílou bavlnou, ale černí venkované chodili v hadrech. Večer se shromáždili v rozpadajícím se kostele, aby zpívali do našeho nahrávacího přístroje.“ (Cohen 2003: 174)

Nejtalentovanějším zpěvákem při jedné takové situaci byl vytáhlý černoš zvaný Blue. Když přišel bílý majitel farmy, Blue byl strachy bez sebe, protože text, který zpíval, byl vlastně lamentací na špatné podmínky. Když pak ale Blue s publikem vyslechl čerstvě dokončenou nahrávku, jeho nadšení neznalo mezí. Lomaxova folkloristická práce měla tedy i skrytou rovinu: propůjčila hlas lidem, které společnost ignorovala. Aktivita hudebního sběratele, o níž zatím referovaly jen univerzitní publikace, tak položila základní kamínek k pozdějším bojům za občanská práva, které v éře Martina Luthera Kinga změnilly tvář celých Spojených států amerických.

Lomaxův zázitek z bavlníkových plantáží obsahuje i další impuls. „Blue i jeho přátelé byli svědky toho, že nahrávací přístroj může propůjčit hlas milionům lidí na světě, kteří nemají přístup k médiím a jejichž kultury jsou k smrti umlčovány nejrůznějšími lidmi s dobrými úmysly – učiteli, misionáři.“ (Cohen 2003: 174) Lomax se tedy snaží rovnováhu, narušenou civilizací a průmyslem, vrátit zpět. „Kdysi jsme

s otcem rozvíjeli hovory o tom, jak by nějaký velký skladatel mohl naše materiály použít jako základ opery s americkým tématem,“ píše Lomax. „V tomto směru jsme ale neměli moc jasno, protože jsme z Texasu a nikdy jsme žádného živého skladatele neviděli.“ (Cohen 2003: 174)

Lomax sledoval ústup tradiční kultury ze stejného úhlu jako ničení životního prostředí a jeho argumenty mohou posloužit i současným debatám o hudbě v médiích. Agresivitu hudebního byznysu popisoval jako represivní lavinu šedi, která rozmanitost nahrazuje uniformitou. „Centralizovaný hudební průmysl, vystavený na popularitě hvězd a kontrolující media, připraví místního hudebníka o práci a umlčí lidovou píseň i kmenový rituál. Je ironické, že právě v tomto století, když muzikologové měli velkou příležitost ke studiu pestrých hudebních tradic, se jejich zánik urychlil.“ (Cohen 2003: 281) Lidstvo si podle Lomaxe přiliš rychle zvyklo jak na umírající kultury, tak na znečišťování prostředí. Je to ale skutečně nutná daň pokroku, která postihuje slabší kultury neschopné přežít? „Taková doktrína je nejen antihumanistická, ale navíc je založena na chybné úvaze. Je to falešný darwinismus aplikovaný na kulturu.“ (Cohen 2003: 286) Hned v dalším odstavci své eseje o kulturní spravedlnosti Lomax cituje Thomase Jeffersona a jeho deklaraci nezávislosti – a také Lenina. Optimisticky dodává, že regionální styly v Sovětském svazu vzkvétají, ale nezmiňuje se o Stalinově vyvražďování a přesídlování národů. I když byl Lomax v mnohém levicový idealista, do kategorie „užitečných idiotů“, tedy intelektuálů, kteří na Západě vytvářeli alibi pro komunistické zločiny, naštěstí nepatřil.

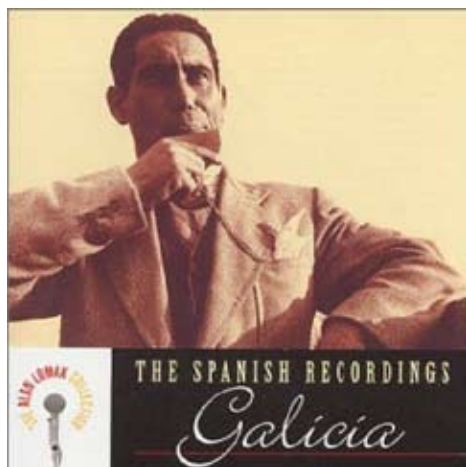
Díky svým aktivitám se nicméně roku 1950 ocitl na černé listině Red Channels, stejně jako skladatel Leonard Bernstein či dramatik Arthur Miller.<sup>5</sup> Sledovala ho FBI, ale hrozící konflikt měl zdárné řešení. Skladba *Goodnight, Irene* tehdy pronikla na patnáct týdnů do hitparády v podání skupiny Weavers. O autorství písně se s Leadbellym dělil Lomaxův otec. Alan Lomax jakožto jeho dědic svůj podíl na tantiémách investoval do další expedice a příštích osm let strávil v Evropě.

5. Srov. heslo „Alan Lomax.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2014]). Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Lomax](http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Lomax)> nebo Cohen 2003: 320.

*Alan Lomax.  
Foto Peter Figlestahler  
/ Rounder (srov. Broughton –  
Ellingham 2000: 553).*



Cestoval po Britských ostrovech, Španělsku či Itálii a k vrcholným kapitolám této epizody patřila zastávka v Galicii, na atlantickém pobřeží Španělska. Dominantním tradičním stylem této oblasti byly pronikavé ženské hlasy s ostrým doprovodem tamburín. V době diktatury generála Franca měla ale hudba galicijské národnostní menšiny punc ilegálního undergroundu (Cohen 2003: 122). „Čtyři hodiny jsme pročesávali město, snažili jsme se najít staré ženy, které v mládí na fiestách zpívaly sólo,“ vzpomíná Lomax. První zpěvačka byla nemocná, další byla mrtvá, třetí přestala zpívat, jedna odmítala vyjít z domu, jiná Lomaxův tým přivítala, ale odmítala si vzpomenout na staré texty. „Mizerné odpoledne, jaké dobře znají všichni hudební sběratelé,“ píše Lomax. Vzápětí však dostal tip: Do města se přistěhovaly nejlepší zpěvačky z hor. Ve špinavé stodole našel ženu, kterou už jednou potkal na náměstí. „Měla bledou pleť, splihlé vlasy, byla špinavá a působila jako kdokoli z chudého jižanského venkova. Manuela byla ovšem nejlepší zpěvačkou kraje. Měla magický temperament lidového zpěváka – a kdo může dokázat, že to je méně než temperament profesionálního umělce?“ Manuela měla sestru. Na kraji města stála zřícenina, s černým otvorem místo dveří. Interiér připomínal spíš jeskyni. Marucha držela v jedné ruce batole, ve druhé nemluvně, na



*CD The Spanish Recordings:  
Galicia  
The Alan Lomax Collection.*

nohou velké mužské boty. „Tahle zpívá vysoké partie,“ zjišťuje Lomax. Nevážila víc než padesát kilo, ale v kamenité zemi dokázala řídit pluh tažený dvěma voly. Nejstarší ze sester měla čtyři děti, každé s jiným mužem. Sestry dostávaly deset peset za celodenní práci na poli a kus chleba a hlt anýzovky na oběd. Lomax vzpomíná, že tři syrové hlasy zvonily jak tenorsaxofony, tamburíny a kastaněty hnaly hudbu jak lokomotiva. Falzetový výkřik prořízl melodii jako do běla rozžhavený kov.

Nahrávání pokračovalo na náměstí, byla svatojánská noc a kolem ohně probíhaly pohanské rituály. Mezitím se schylovalo k dalšímu dramatu: Manuela si bere do rukou zpět dítě, na mikrofon zpívá ukolébavku a své dítě skutečně uspí. Každá ze zúčastněných zpěvaček dostává honorář odpovídající celodenní mzdě. „To byl náš nejlepší nahrávací den ve Španělsku, chudé venkovanky dokázaly naplnit tři hodiny hudebními klenoty, které teď vyšleme do světa.“ (Cohen 2003: 123–127)

A to se podařilo skvěle: signály, které Lomax světu vyslal, jsou nejen dodnes živé, ale s ubíhajícími léty získávají stále více na aktuálnosti.

## **Prameny a literatura:**

- “Alan Lomax.” Wikipedia. *The Free Encyclopedia* [online] [cit. 30. 7. 2014]). Dostupné z: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Lomax](http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Lomax)>.
- BROUGHTON, Simon – ELLINGHAM, Mark (eds.) 2000: *World Music, The Rough Guide*, Vol. 2. London: Rough Guides, Ltd.
- COHEN, Ronald D. (ed.) 2003: *Alan Lomax: Selected Writings, 1934–1997*. Routledge. Dostupné z: <<http://www.slideshare.net/VictoriaIrisarri/alan-lomax-selected-writings-1934-1997>>.
- HAJDU, David 2009: *Heroes and Villains: Essays on Music, Movies, Comics, and Culture*. Da Capo Press.
- KESEY, Ken 2006 (1964): *Sometimes a Great Notion*. Penguin Classics.
- SZWED, John 2011: *Alan Lomax. The Man Who Recorded the World*. New York: Viking; UK: William Heinemann.
- HAROLD, Ellen – FLEMING, Don [nedat.]: Lead Belly / Lomax Chronology. *Cultural Equity* [online] [cit. 30. 7. 2014]. Dostupné z: <[http://www.culturalequity.org/currents/ce\\_currents\\_leadbelly\\_chronology.php](http://www.culturalequity.org/currents/ce_currents_leadbelly_chronology.php)>.

## **Remembering Alan Lomax, or the Links among the Psychedelic Guru Ken Kesey, Czech Lovers of the Great Outdoors, and Miloš Forman**

The legacy of Allan Lomax, American collector of folk music recordings, has deeply influenced the music of the last six decades. Lomax's expeditions to the South of the USA prepared the field for Eric Clapton, John Mayall, and Mick Jagger, among others. Lomax's support of the young Pete Seeger helped launch the coming wave of folk musicians, headed by Bob Dylan. When Lomax invested royalties from the song Goodnight, Irene into his European expeditions, he contributed a great deal to a revival of regional styles, which has become a crucial part of world music as we know it now. (The song became popular around Czech campfires, too.) Lomax observed the retreat of traditional culture from the same point of view as destruction of the environment; his arguments can be used in contemporary discussions on music in the media.

**Key words:** Blues; Leadbelly; field recordings; music of Galicia; Miloš Forman; Alan Lomax; John Lomax; skiffle; The Weavers.

# OBRAZ SVETA V SLOVENSKÝCH KOLEDÁCH, VINŠOCH A VIANOČNÝCH HRÁCH

*Juraj Hamar*

V slovenskom hudobnom a slovesnom folklóre – vo vianočných a novoročných koledách, vinšoch a hrách ľudového divadla – tvoria celkom prirodzene tematické východisko sužety, toposy, metafory a symboly spojené s biblickými motívmi stvorenia sveta, rajskej záhrady (Starý zákon) a narodenia Ježiša Krista (Nový zákon). Východiskové biblické texty sú úzko spojené s následnou literárnou tradíciou, ale prechádzajú aj procesom folklorizácie. Výsledkom je bohatá metaforika, symbolika a topika slovesného folklóru, ktorú ľudová imaginácia prezentuje najmä prostredníctvom postáv (Boh ako demiurg, Adam a Eva ako prví ľudia, traja králi ako mudrci „od východu“ a ďalšie postavy), ďalej prostredníctvom konania týchto postáv (napr. stvorenie sveta, prvý hriech, vyhnanie z raja, putovanie za hviezdou) a napokon aj v obrazoch priestoru (napr. rajska záhrada, salaš, mesto Betlehem). Vo svojom príspevku by som sa chcel zamerať hlavne na topoanalýzu priestoru, teda na obraz biblického sveta (od jeho stvorenia až po narodenie Ježiša Krista), tak ako s ním pracuje ľudová imaginácia, ktorá ho reflektuje najmä v koledách, vinšoch a hrách ľudového divadla v období medzi vianočnými sviatkami a sviatkom Troch kráľov. Ako sa vo folklóre premieta tento starozákonný „stvorený svet“ a ako naratívny priestor novozákonného sveta, teda priestor, pod ktorým rozumieme fyzicky existujúci svet (Ryanová 2010: 39), v ktorom sa pohybujú a žijú postavy z naratívu o historickej udalosti narodenia Ježiša Krista, a ako sa človek vo svete biblických príbehov identifikuje s týmto svetom, najmä v období vratného, sakrálneho času, v období reaktualizácie mýtického Pračasu (Eliade 1994: 49) stvorenia sveta a narodenia Ježiša Krista? V akých obrazoch sa prejavuje kresťanská kozmogónia, miesto narodenie Ježiša Krista, vzdialené exotické krajiny, ale aj vlastná žitá skúsenosť profánneho (najčastejšie pastorálneho) sveta v naratívnej štruktúre, metaforike a sémantike folklórnych diel?

V kalendárnom cykle slovenských vianočných a novoročných obyčajov sa stretávame s poetikou priestoru, ktorá sa v zásade realizuje na pozadí troch (geograficky, historicky i sémanticky) rozdielnych svetov.

Je to 1. *starozákonný (kozmogonický) svet*, 2. *novozákonný (historicko-geografický) svet* a 3. *pastorálny (profánný a folklorizovaný) svet*. Všetky tieto tri svety prešli procesom folklorizácie a udomácnili sa v domácom repertoári v podobe ustálenej metaforiky, archetypálnej typológie postáv, ustálených toposov i v sémantike sujetov.

**1. Starozákonný (kozmogonický) svet** reflektuje ľudová tradícia v podobe motívov z Prvej knihy Mojžišovej – Genezis: Stvorenia sveta; Druhá správa o stvorení; O raji; Boží príkaz; Stvorenie ženy; Pokušenie a pád; Odhalenie priestupku; Trest (*Biblia*, Stará zmluva 1991: 1–3). Na Slovensku bola ešte do polovice 20. storočia pomerne rozšírená hra o prvom hriechu a o vyhnaní prvých ľudí – Adama a Evy z raja. Išlo o obchôdzku chodenia s hadom (postavy Adama a Evy spolu s rekvizitou – drevenou rozťahovacou bábkou hada), ktorej základ tvorila pieseň *Išiel Pán Boh sám do raja*. Obyčajne dvaja chlapci – koledníci obchádzali domácnosti, pričom jeden z nich stvárňoval v jednoduchom preoblečení Evu a druhý niesol dreveného hada, s nastoknutým jablkom v papuli, ktorý „ponúkal“ Eve zakázané ovocie. Pritom spievali:

*Išiel Pán Boh sám do raja, stvoril Evu i Adama.  
Postavil ich prostred raja, ukázal všetko od kraja.  
Všetky stromy užívajte, len ten jeden vynechajte.  
Ktorý stojí v prostred raji, bielym kvetom prekvitaji.  
Urobil sa diabol hadom, zvedol Evu i s Adamom.  
Na ty Eva, na to jabko, aké je to dobrô, sladkvo.  
Dala Eva Adamovi ako svojmu manželovi.  
Keď to oni okúsili, obidvaja prehrešili.  
Poslal Boh anjela z neba, vyhnal Evu i Adama.  
Dal im Pán Boh rýľ, motýčku, aj chlebíka po krajíčku.  
Tu kopajte, tu orajte, chleba ťažko dorábajte.  
Tak kopali, tak orali, chleba ťažko dorábali.  
Po prvý rok trnie rástlo a po druhý žitko krásno.*

(Demo 1999: 191)

Obchôdzka s hadom existovala aj ako prológ k betlehemskej hre, pričom mala podobu hovorených dialógov (napr. v Nižných Ružbachoch):

Adam a Eva: *Ó, jak sme my tu šťastliví, kde nás dal Boh dobrotivý,  
do raja toho krásneho a všetko dobro majúceho. Hľa, tu je bydllo*

*i vtáctvo, zver poľná, ryby, chrobáctvo, tu stromy. kvety, zeliný  
a všetky dobré rastliny. Len jedným nás Boh zaviazal: ten strom  
okúsiť zakázal, na znak našej oddanosti a jeho vernej zbožnosti.*

Had: *Evo, prečo vám Pán Boh zakázal z toho stromu ovocie užívať?*

Eva: *Pán Boh nám zakázal, aby sme nejedli a nepomreli.*

Had: *Ó, nebojte sa! Len jedzte, otvoria sa vám oči a budete múdri ako  
vaši bohovia!...*

Boh: *Adame, Adame, kde si? Adame, Adame, kde si?*

Adam: *Tu som pane! Skryl som sa, lebo som nahý.*

Boh: *A kto ti povedal, že si nahý? Azda si zo zakázaného stromu ovocie  
užíval?*

Adam: *Áno, Pane! Eva ma na to naviedla a jedol som.*

Boh: *Eva, prečo si to učinila?*

Eva: *Had ma na to naviedol a jedla som.*

Boh: *A ty, Adam, pretože si to učinil, budeš v potu tváre ťažko obrábať  
zem a na твоjich poliach sa bude rodiť bodľacie a trnie! A ty, Eva,  
pretože si to učinila, budeš v bolestiach rodiť tvoje detky! A ty,  
hade, pretože si to učinil, budeš sa plaziť po zemi, hltat' prach  
a oškliviť sa ľuďom!*

(Slivka 1994: 99 – 100)

Mimo repertoáru vianočných a novoročných kolied, vinšov, piesní  
a hier ľudového divadla nachádzame motívy stvorenia sveta a prvých  
ľudí napríklad vo svadobných vinšoch. V Kozárovciach prednáša staršia  
družica aj v súčasnosti<sup>1</sup> svadobčanom pred odchodom z nevestinho  
domu do kostola pomerne rozsiahly epický vinš o stvorení sveta:

*Na počiatku sveta stvorev Boch ňebo, zem, ribi do voďi, vtáctvo  
ňebeské, chóri anjelske a naposled'i človeka velmo pekňiho, na svoj obraz  
podobňiho. Tu rad'ila sa Svetá Trojica akvo mu maju dat meno. Preto  
rozposlav Boch štiroch anjelov na šetki š'iri straňi sveta. Anjeli šli a meno  
mu najšli. Prví priňiesov písmeno á, druhí dé, tret'i á a štvrt'i em. A tak  
mu dali meno Adam. Po nalezeňi Adamovho mena Boch vojšov do raja  
a najšov tan Adama smutňiho, ňeveseliho. A píta sa ho Pán Boch: Adame,*

1. Najmä pri svadobných obradoch reflektujúcich ľudové tradície, napr. ak sa vydáva/žení  
člen folklórnej skupiny, alebo ak domáci udržujú tradíciu odobierky v dome nevesty.



*Adame, čo si takí smutní? Ach, Paňe a Bože moj, akože bi son ňimav bit smutní, keť každo stvoreňia pár a pár, len ja sán bes párnici ostávan? Tu pust'ev Boch na Adama tuhí a slatki spánok a znova radí sa zo Svetov Trojicov. Zav bi mu s peťi kost', bola bi mu za podnož. Zav bi mu s hlavi t'emenó, bola bi vivišená nad ňeho. A tak mu viňav z t'ela rebro a stvorev ženu menon Evu. Adame, Adame, stávaj a pozri čo veľa seba vidíš! Ach, Paňe a Bože moj, veť je to kost' s mojho t'ela vzatá a mňa za manželku datá. Tak kcen bit s ňov a s ňov sa aj t'ěšit kcen!*

(Hamar – Ivanič 2012: 121)

Zaujímavá je pieseň z Oravskej Polhory, ktorá paradoxne spája kresťanský mýtus o stvorení sveta s historickou autenticitou narodenia Krista. Ľudová imaginácia v tomto prípade nerešpektovala ako demiurga Boha, ale Krista, ktorý sa narodil do konkrétneho historického i geografického priestoru. Teda metaforicky bol tento svet stvorený až po narodení jeho tvorcu.

*Stala še radošč v maľučkej chvíľi,  
narodžil še Pon Jezus, narodžil še Pon Jezus  
s Panni Marii.*

*A kedž še narodžil, cali šviat stvoržil,  
slnce, mješonc, gviozdecki, slnce, mješonc, gviozdecki,  
na šviat spuosoobjul.*

(Garaj 2002: 168)

**2. Novozákonný (historicko-geografický) svet** je spojený s naratívom o historickej udalosti narodenia Ježiša Krista v geograficky a historicky konkrétnom meste Betlehem (Biblia, Nová zmluva 1991: 1, 55). Ide o oblasť tzv. Blízkeho východu, presnejšie o podoblasť Levanta, ktorá predstavuje sýrsko-palestínsku oblasť s dnešným územím štátov Izrael, Palestína, Jordánsko, Sýria a Libanon. V praxi sa táto súvislosť prejavuje najmä v uvádzaní konkrétnych miest a oblastí v textoch piesní a hier ľudového divadla: *Zem Júdska*,<sup>2</sup> *Betlehem*,<sup>3</sup> *Arábia*,<sup>4</sup> *Libanon*,<sup>5</sup> *Východ*,<sup>6</sup> *Jordán*,<sup>7</sup> *Galilea*<sup>8</sup> a pod.

Známy je z tohto historického obdobia aj príbeh o hľadaní nocľahu pre tehotnú Máriu. Evanjelista Lukáš o ňom píše: „*Ked' tam boli, naplnili*

*sa dni, aby porodila. I porodila svojho prvorodeného syna, ovinula Ho plienkami a uložila v jasliah, pretože nemali miesta v ubytovni.*“ (Biblia, Nová zmluva 1991: 55) V ľudovom prostredí je táto téma spracovaná v piesňach o hľadaní nocľahu. Táto pieseň sa širila aj prostredníctvom kancionálov a letákových piesní (Frolcová 2012, Urbancová 2007). Žiadnu zmienku o konkrétnom mieste (napr. o meste Betlehem) v nej ale nenájdem.

*Ked' Panenka Mária po svete chodila,  
Synáčka Božieho v živote nosila.  
Prišla ona, prišla do jedného mesta,  
do jedného mesta, kde ju viedla cesta.*

*Prišla ona, prišla, k jednému kováču.  
Kováču môj milý, dajže mi nocľahu.  
Nocľahu ti nedám, vo dne, v noci kujem,  
vo dne, v noci kujem, nič neoddychujem.*

*Kováču, kováču, čože to kujete,  
ked' ma preto v dome neprenocujete?  
Ach, kujem ja, kujem, tri železníe klíny,  
čo budú pribíjať Krista Pána s nimi.*

*Ked' Panenka Mária tie slová slyšala,  
od veľkého žiaľu odtiaľ pospiechala.  
Prišla ona, prišla do jedného chlieva,  
do jedného chlieva, kde vól, osol býva.*

(Pieseň zo Zuberca. Archív autora.

Interpet Richard Janoštin, december 2012 )

2. „A ty, Bet'lehém, žem judsko, ty ňe ješ nojmňejšo miéndzy judskimi miastami.“ (Slivka 1991: 25)
3. „Zďaleka ved' ideme, novinu vám nesieme, čo sa stalo, prihodilo v meste Betleme.“ (Slivka 1991: 23)
4. „Ja som od Arabie kral', mam od slnka opálenú tvár.“ (Horváthová 1986: 121)
5. „Herodes: Oj, smrťka moja, neberže ma, neber! Vŕvediem ťa na horu Libanon a dam ti zlatu purpuru.“ (Slivka 1991: 30)
6. „Prišli tri králi od východu, klaňali sa tomuto rodu.“ (Horváthová 1986: 119)
7. „...pri potočku Jordaňe, aleluja, Zdravas Maria.“ (Krekovičová 1992: 94)
8. „Kad'e d'ievča pokopáva, gal'iejská ruža stáva.“ (Krekovičová 1992: 77)

Novozákonný svet a prostredie, kde sa narodil Ježiš Kristus, sa v ľudovej tradícii pripomína aj prostredníctvom konkrétnych postáv – Jozefa a Márie, kráľa Herodesa, cisára Augusta. Tie ľudová imaginácia obohatila napríklad o postavy anjelov a (najmä v ľudovom divadle) o infernálne postavy čertov a smrťky. V hrách ľudového divadla sú bohato zastúpené aj profánne postavy (generál, vojak, sluha, gazda, gazdiná...) a postavy vystavané na etnických stereotypoch (Žid, rabin, Cigán, Cigánka).

V oblasti Spišskej Magury boli frekventované hry o Herodesovi s motívmi proroctva o narodení Spasiteľa, historickou postavou kráľa Herodesa, s historickými udalosťami sčítania obyvateľstva (na pokyn cisára Augusta), vraždením detí a pod.

Herodes (vôjde, sadne na stolec): *A jo król'em Herodém nad calym panskim narodem.*

Žid: *Viés ty co, król'e Herodeše? Nesém či smutnom novine. V malém miastecku, v Betlehémie še miol narodžic nový krol' zydofski. Król' nad król'mi, pan nad pánmi – nad šičkimi ľudžmi.*

Herodes: *A cy jo juz ňebém król'em?*

Žid: *Ňeviem. Tak to jest napisane v proroctvař...: A ty, Betlehém, žém judsko, ty ňe ješ nojmňejšo miéndzy judskimi miestami. Z čebie povstane vojvodca, który bedže spravóvol ľud mój izraelskí.*

Herodes: *A sluga!*

Vojak: *Na rozkaz króľa Heroda!*

Herodes: *Ič do Betlehéma i vymarňi šičkie džeči do dvóch rokóv!...*

Vojak (odchádza)... Vojak (prichádza): *Spelnil jef rozkaz.*

Smrť (bliži sa k Herodesovi): *Hodžilam, sukalam če po salym sviece, malem nezmarzla, jazem če tu, król'e Heroldže, znaľazla. Na rozkaz boski glove či zetném.*

Herodes: *Jesce mi dej zyč na sedem rokov.*

Smrť: *Ňic!...* (kosou z husieho krídla mu „odtne“ hlavu. Herodes padne na zem.)...

(Slivka 1991: 25–26).

**3. Pastorálny (profánny a folklorizovaný) svet** predstavuje do značnej miery folklorizovanú paralelu novozákonného príbehu o hviezde, ktorá sa zjavila trom mudrcom od východu, o narodení

Ježiša Krista, o klaňaní sa troch mudrcov a o obdarovaní Božieho syna. „*Kde je ten narodený kráľ židovský? Videli sme totiž Jeho hviezdu na východe a prišli sme sa Mu pokloniť.*“ (Biblia, Nová zmluva 1991: 1) Tú istú hviezdu, v ľudovom podaní, teda okrem mudrcov, zazreli podľa folklórnej tradície aj pastieri na salaši.

*Pašli pastyre voly na željonij dembrovy.  
Jaňjul še im ukazal, do Betlema ič kozal.  
Uoňi še go uľenkľi, na koľana pokľenkľi.  
Spetač še go ňešmiel'i, gdže Boga hľadač miel'i.*

(Urbancová 2002: 168)

Podobne existuje aj paralela medzi darmi, ktoré Dieťaťatku prinášajú traja králi (zlatu, kadidlo a myrhu) a medzi poklonou a obdarovaním Ježiška pastiermi:

...

Fedor (predstúpi pred jasle): *I ja Fedorik, bystrý pacholík, oferujem ti také jabľčko jako mě srdiečko. Vem sebe a hryz!*

Stacho (pred jasličkami): *A ja tebe oferujem hrozna za košíček, ešte k tomu medu hrnčiček, ešte k tomu takú kľbasu, čo ťa trikrát ňou opášu: vem sebe a hryz!*

Bača (pred jasličkami): *A ja tebe oferujem takého barana, čo ho nezješ od večera do rána; k tomu ešte celú hrudu syra, aby teba vychovala tvoja matka milá: vem sebe a hryz!...*

(Horváthová 1986: 86)

Motívy spojené so zjavením hviezdy, ktorá zvestovala narodenie Ježiša Krista, poklonou a obdarovaním sa v ústnom podaní etablovali v dvoch základných podobách:

**1. Obchôdzka troch kráľov** (reprezentujú ju viaceré varianty chodenia troch kráľov, chodenia s hviezdou, alebo chodenia s belčovčíkom (kolískou) je sujetovo úzko spätá s novozákonným príbehom. K hlavným archetypálnym postavám patria postavy troch mudrcov – kráľov – Gašpara, Melichera a Baltazára (v rôznych regionálnych obmenách krstných mien, napr. Kasper, Marhel', Čierny kráľ'), pričom postava

Baltazára má antropologické príznaky muža čiernej pleti, čo obyčajne zdôrazňuje aj líčenie jedného z koledníkov (začiernené líca, resp. celá tvár). V jednotlivých textoch piesní k obchôdzke troch kráľov je Baltazárova príslušnosť popisovaná ako „*od Arábie kráľ*“ (Horváthová 1986: 121), „*od slnka má spálenú tvár*“ (Slivka 1991: 21) a pod.

*My trã krãli prišli zme k vám, šťastã zdravã vinšovat vám.*

*Šťestã zdravã dlhie letã, mi zme prišli k vám zďaleka.*

*Ďãlekã je cesta naša, do Betlema misel naša.*

*Mi zme hviezdã uvideli, to skrz Božuo narodení.*

*Keď zme do Betlema prišli, Ježiška zme tam hned' našli.*

*A ti čierni s toho radu, ňevistrkuj na nãz bradu.*

*Baltazãr (vystúpi dopredu, kľakne a spieva):*

*A jã čierni vystupujem, na vãz bradu vistrkujem.*

*Jã som toho ňie príčina, že mojã tvãr je opãlenã.*

*Slnko je drahuo kameni ot Kristovho narodení...*

(Demo 1999: 244)

Ludové divadlo predstavuje okrem iného svojbytný znakový systém. Ide o synkretický tvar *par excellence*, v ktorom je okrem slova a hudby dôležitou zložkou aj výtvarný prejav. V prípade obchôdzky troch kráľov ho znakovo reprezentujú najmä odevné súčiastky (ozdobené kráľovské koruny z kartónu, niekedy dlhý plášť zahaľujúci odev) a spomínané líčenie. Skupinu archetypálnych postáv troch kráľov často dopĺňa aj antropomorfná postava anjela resp. pastiera s hviezdou (symbolická betlehemska hviezda z kartónu vystuženého drevenou, alebo drôtenou konštrukciou a vyzdobená farebným staniolom, alebo priesvitnou fóliou), ktorou sa môže pomocou jednoduchého mechanizmu otáčať.

**2. Betlehemske hry** sú typické značnou profanáciou biblického príbehu o zjavení hviezdy. Aj v nich vystupuje postava anjela – zvestovateľa, ktorý obyčajne ohlasuje domácim príchod koledníkov s betlehenskou hrou. Jeho neodmysliteľnou rekvizitou nie je hviezda, ale betlehem v podobe jasličiek, makety kostolíka, alebo aj celého malého skrinkového, resp. kazetového betlehema s antropomorfnými a zoomorfnými figúrkami, obyčajne vyrezanými z dreva, v duchu ikonografie drevených betlehemov.

Postavy troch kráľov-mudrcov v betlehemských hrách nahrádzajú postavy troch pastierov – valachov Fedora a Stacha, baču a starého (Kubo, Guba, Dido). Postáv môže byť aj viac a ich mená sa môžu na základe ustálených regionálnych podôb meniť (napríklad Stanko, Hrico, Agubert, Lacko, Drbči, Stachaj, Kubajko). Samotný status postáv – pastieri, valasi, bača – predurčuje trajektóriu diania v betlehemskej hre, ktorá je situovaná do pastorálneho prostredia života na salaši.

„Anjel (vstúpi prvý sám do izby, osvetlený betlehem položí na stôl a zaspieva):

*Sem, sem, kresťane, k jasličkám Páne, sem pospiechajte, kráľa vítajte, neb sa narodil, ktorý žiadan byl, v meste Betleme, v tom tmavom chlieve.*

Fedor (vojdúc kráča dokola, recitatívne): *I kto tu spieva? Či sú vtáčkovia, čiže žiačkovia? Ja neznám, kde som sa tu vzal. A snád' som z neba spadnul. Chodiac, blúdiac po betlehemských horách, fujaru som stratil; Kto by mi ju navrátil, draho bych mu zaplatil; dal bych mu tri turáky, k tomu deravý peták, čo by zaň nekúpil ani máčny mak. Ale nie to, milí páni. Keby iste vy vedeli, z jakého som rodu, posadili by ste ma ku vášmu stolu. Ja som z rodu kráľovského a zo stavu valašského; mám troch bratov, všetci sú mi radní páni: jeden chodí za kravami, druhý chodí za sviniami, tretí chodí popod múry, kole hady, žaby a kocúry. Lež moji milí páni, nemôžem sa tu dlho s vami zhovárať, musím k môjmu bratovi Stachovi pospiechať. (Zabúcha tri razy kyjakom na dvere.) I pod', pod' dnu, bratku Stachu! Bo som tu vo veľkom strachu.*

Stacho (vstupujúc): *Čo sa strachuješ, brat Fedore? Nie si zajačieho srdca, veď si rástol na hore! Ale ťa tu niekto hádam kyjom vyhasil, či ti vlk po Betlehemských horách ovce rozprášil?*

Fedor: *I nikto ma tu kyjom nevyhasil, ale mi vlk po betlehemských horách ovce rozprášil, vzal mi beránka, ovcu kudlatú, preto si zaspievam tu hľa tú: (spieva:) Ovce, moje ovce, nach vás pasie, kto chce; ja vás pást' nebudem, radšej na zboj pôjdem.*

Stacho: *Ale ťa tam povýša na úrad.*

Fedor: *Na jaký, hádam na slúžnodvorského pri stolici?*

Stacho: *Hádam nie; ale na vysokú šibenicu.*

Fedor: *I nechcem ti ju, čobys 'mi ju i darmo dal. Bratku Stachu, nevidel si niekde nášho brata baču?*

Stacho (zatiaľ čo bača vchádza): *Hľa, tu sa ti vlečie, hrudu syra v cedidle si nesie.*

Bača (dokola recitatívne): *Ja som bača z Rimavskej Soboty, nenaučil som sa žiadnej roboty, foremä bučky, pničky preskakovať a švárne panenky milovať. Jedna ma zavolala do svetlice, dala sa mi objesť šošovice. Bol som tiež v takom lacnom kraji, kde holba vína po dukáte a bočka po peniazí a tam som sa tak opil, že bych sa i teraz na zem potočil...*“

(Horváthová 1986: 82–83)

Betlehenské hry, ale aj vianočné vinše a koledy sú poznačené domácim, dôverne známym svetom. Tak sa v nich hovorí o konkrétnych, v regionálnom kontexte známych miestach: Gemerská Sobota, Rimavská Sobota, Budín, Kežmarok, Ľubovňa, Prešporok, Terchovský vrch, Tatry, Brezniansky dereš, Terchovská chasa, Magura, Dunaj a pod. Napríklad *Chodili zme po horách, po dolach, po zelenich Tatrach...* (Demo 1999: 226), *A jo, baca bez korbaca, z tej Gemerskej Soboty, nenaučím sa nijakej roboty...* (Slivka 1991: 48), *Já som valach od Maguri, od betlehemskej čiernej hori...* (Demo 1999: 211).

Zaujímavosťou je, že domáce, dôverne známe pastorálne motívy (salaš, ovce, pastieri, bača, majer...) sú často projektované do prostredia krajiny v okolí mesta Betlehem, napríklad *Pri betlehemskej majire pásli ofce pastyre...* (Slivka 1991: 46), *...na betlémskom salaši pásli ofce valasi...* (Demo 1999: 121).

Všetky uvádzané „svety“, teda miesta, ktoré sa zjavujú v tradičných slovenských koledách, vinšoch a vianočných hrách, majú významný vplyv na ľudovú imagináciu. Podľa literárnej teoretičky Daniely Hodrovej môže dochádzať prostredníctvom procesov metaforizácie a mytologizácie, k posunom vnímania určitých miest. V tomto zmysle aj obrazy sveta v slovenských koledách, vinšoch a vianočných hrách môžu byť reflektované buď ako kulisa, obraz a znak sociálne charakterizovaného prostredia, alebo o tzv. hracia plocha resp. „políčko v hre“ a napokon ako metafora, alebo metonymia – ako časť či model mytologického prostredia (Hodrová 1997: 15). Práve spomínané tri svety nachádzame aj v naratívnej štruktúre vianočných kolied, vinšov a hier. Koledníci,

vinšovníci a jednotlivé postavy ľudového divadla pri svojich obchôdzkach prezentujú starozákonný príbeh o stvorení sveta, ako aj zvestovanie narodenia Ježiša Krista, a to v kontexte predstáv o rajskej záhrade, prvých ľudí, ich hriechu, o vyhnaní z raja, ale aj v kontexte dôverne známeho, sociálne charakterizovaného, pastorálneho sveta – v príbehoch o zjavení sa „betlehemskej“ hviezdy, narodení Spasiteľa a misii troch kráľov. Hraciu plochu vyplňajú svojou hrou a dianím v scénickom priestore postavy v duchu archetypálnej štruktúry sujetu (samozrejme s príslušnou dávkou improvizácie a s lokálnymi, resp. regionálnymi príznakmi danej hry). Napokon mytologicky ponímaný priestor, ktorý koledníci sprítomňujú domácim v piesňach a hrách, obohacuje v procese folklorizácie danej témy aj bohatá metaforika a metonymia.

Samozrejme vnímanie sakrálneho priestoru v obrazoch stvorenia sveta i narodenia Ježiša Krista je pre náboženského človeka úzko späté aj s vnímaním sakrálneho času. Vianočné obdobie sprítomňuje a reaktualizuje mýty o stvorení sveta a o narodení Ježiša Krista a intenzita prežívania tohto obdobia je iná ako v období, kedy je človek ponorený do profánneho – empirického času mimo vianočných sviatkov. *„Náboženský človek cíti potrebu nořit se periodicky do tohto posvátného a nezničiteľného Času. Pro něho je to právě posvátný Čas, jímž je umožněn onen druhý, běžný čas, profánní trvání, v němž se odehrává celá lidská existence.“* (Eliade 1994: 62) Práve v tom spočíva fascinujúca dynamika ľudovej imaginácie. Tá vďaka prežívaniu sakrálneho času (s charakterom vratného času), ktorý sa u kresťanov zároveň prelína s cirkevným ročným cyklom (*annus ecclesiasticus*), znovu a znovu prináša prostredníctvom kolied, vinšov a hier ľudového divadla archetypálne motívy, postavy a prostredia s tak silnou estetickou a poetickou intenzitou. Práve v tom spočíva fascinujúca dynamika ľudovej imaginácie.

\*Štúdiá vznikla ako súčasť grantovej úlohy VEGA č. 1/0793/12 „Klasické estetické kategórie“ s podporou MŠVVaŠ SR.



## Pramene a literatúra:

- Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej zmluvy*. 1991. Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť.
- DEMO, Ondrej 1999: *Vianočné ľudové koledy, vinše a hry*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, Bratislava: Prebudená pieseň – združenie.
- ELIADE, Mircea 1994: *Posvätné a profánné*. Praha: Česká křesťanská akademie.
- FEGLOVÁ, Viera 2008: *Šťastie, zdravie, pokoj svätý... alebo Vianoce na Slovensku*. Bratislava: Národné osvetové centrum.
- FROLCOVÁ, Věra 2012: Legenda o putování Panny Marie, záračném uzdravení dítěte a kacířkování v obradním zpěvu 19.–20. století jako fenomén středoevropského kulturního společenství. *Národopisná revue* 22, č. 3, s. 163–175.
- GARAJ, Bernard 2002: Vianočné piesne v gajdošskom repertoári na Slovensku. In: URBANCOVÁ, Hana 2002: *Vianoce a hudba*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science.
- HAMAR, Juraj – IVANIČ, Peter 2012: *Slovenská brána. Kultúrno-historický zemepis obcí Kozárovce a Rybník*. Bratislava: Slovenské centrum pre tradičnú kultúru.
- HODROVÁ, Daniela 1997: Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. In: HODROVÁ, Daniela et al.: *Poetika míst*. Praha: H&H.
- HORVÁTHOVÁ, Emília 1986: *Rok vo zvykoch nášho ľudu*. Bratislava: Tatran.
- KREKOVIČOVÁ, Eva 1992: *Slovenské koledy od Štedrého večera do Troch kráľov*. Bratislava: Práca.
- RYANOVÁ Marie-Laure 2010: Narativní prostor. *Aluze* 3, s. 38–46.
- SLIVKA, Martin 1991: *Zďaleka ideme, novinu nesieme*. Bratislava: AIA Centrum.
- SLIVKA, Martin 2002: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav.
- SLIVKA, Martin – SLIVKOVÁ, Oľga 1994: *Vianočné hry v Spišskej Magure*. Bratislava: Tália-Press.
- URBANCOVÁ, Hana 2002: Vianočné piesne medzi písomnou a ústnou tradíciou. In: URBANCOVÁ, Hana 2002: *Vianoce a hudba*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science.
- URBANCOVÁ, Hana 2007: *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variáčného procesu*. Bratislava: AEP.

## A Reflection of the World in Slovak Carols, Wassails, and Christmas Plays

In the calendar cycle of Slovak Christmas and New Year's customs, we may come across special spatial poetics. Through folk imagination and the process of the folklorization of Biblical texts about the birth of Jesus Christ, this poetics is reflected in the image of characters, their behaviour, and a topoanalysis of three different worlds (which differ in geography, history, and semantics). These are: the world of the Old Testament (the cosmogonic world); the world of the New Testament (the historical and geographical world); and the pastoral world (the profane and folklore world). In the period of experiencing Christmas Holidays, the religious man enters sacred time as well sacred space, identifies with them, and makes them become present (re-actualized); in doing so, in his inner self he becomes part of them.

**Key words:** Reflection of the world; poetics of space; folk drama; topoanalysis; folk imagination; folklorization.

## Přílohy:

*Betlehemci z Hornej  
Súče, 1978.  
Foto Tibor Szabó.  
Archív Centra pre tra-  
dičnú ľudovú kultúru.*



*Betlehemci z Kokavy  
nad Rimovicou, 1977.  
Foto Tibor Szabó.  
Archív Centra pre tra-  
dičnú ľudovú kultúru.*



# TRADIČNÁ HUDBA VO SVETE DIGITÁLNYCH OBRAZOV

*Stanislav Riečičiar*

Nazerať na svet a jednotlivca alebo skupiny v ňom je možné z rôznych uhlov. Imaginácia predstavuje vnútorný svet oprostý od zákonitostí sveta fyzického. A imaginácia vo svete digitálnych obrazov podlieha iným pravidlám a možnostiam, aké nám známy okolitý svet ponúka.

Umenie nových médií je dnes už pojem, ktorý sa nadobro etabloval vo svete umenia a zaberá naozaj široké spektrum oblastí od počítačovej grafiky a animácie cez virtuálnu realitu, kybernetiku až po biotechnológie. Žijeme v audio-vizuálnej kultúre a technológia sa stala preferovaným nástrojom k tvorbe umeleckých diel. Prístupy k tvorbe sa líšia a zatiaľ čo na jednej strane sa umelci venujú iba svojmu médiu, u iných môžeme badať aj ambície prepájať výrazové prostriedky jednotlivých médií a vytvárať nové narácie a kontexty, ktoré z týchto postupov vznikajú. V tomto príspevku sa budeme zaoberať Vjingom – performatívnym vizuálnym umením projektovaným v reálnom čase a jeho fúziou s tradičnými hudobnými formami, inými slovy prepojením neosobného elektronického sveta médií s kultúrnym dedičstvom. Teda snahe zlúčiť v homogénny celok navonok dva odlišné svety, súčasné technológie a tradíciu.

Príspevok je rozdelený do troch častí, v ktorých sa budem zaoberať krátkym náčrtom histórie a nástupu Vjingu, spôsobom komunikácie medzi hudbou a technickými obrazmi a konkrétnym príkladom spojenia folklóru a digitálneho obrazu. Prostredníctvom týchto častí sa pokúsím ukázať, že tieto dva navonok nesúrodé a samostatne stojace svety nemusia existovať ojedinele, ale pri správnom prístupe dokážu navzájom koexistovať a vytvárať nové kontexty, prostredníctvom ktorých na ne nahliadame.

## **Digitálny vizuálny obraz**

V priebehu 20. storočia sa vývin technológií spolu so skonceptualizovaním umeleckého objektu zaslúžil o zásadné zmeny v prístupe a vnímaní umeleckého diela. Pokrok so sebou priniesol nové technológie a médiá, ktoré umelci v moderne a postmoderne podriadili

experimentom a skúškam, ktoré mali zásadný vplyv na vnímanie umeleckých diel a ich produkciu. Zmenilo sa ako vnímanie, tak aj spôsob tvorby, pri ktorej už umelec nepotrebuje disponovať remeselnou zručnosťou, ale stačí mu prístup k technológii, prostredníctvom ktorej dielo produkuje. Hranice jednotlivých svetov – reálnych, virtuálnych, ale aj umeleckých – paralelne koexistujú v jednom celku súčasnej audiovizuálnej kultúry. V druhej polovici 20. storočia sa prostredníctvom avantgardného umenia a spomínaného experimentovania priviedli tradičné umelecké formy k novej syntéze zvuku, gesta a obrazu. To spolu s vývojom a postupnou implementáciou nových technológií viedlo okrem iného k intermedializácii a multimedializácii umeleckých postupov. K týmto postupom sa na sklonku tisícročia pridala digitálna interaktivita „ako kvalitatívne nový spôsob štruktúrovania umeleckej formy a organizácie procesu umeleckej komunikácie“ (Cseres – Murin 2010: 9).

Vývojovú líniu manipulácie s obrazom môžeme sledovať už v dávnej minulosti, ale až s príchodom nových technológií sa umelci začali videom zaoberať intenzívnejšie. Tieto prvé pokusy priekopníkov, ktorí pracovali s obrazom a zvukom, vyvrcholili v 80. a 90. rokoch, keď sa software aj hardware potrebný na produkciu stali cenovo dostupnejšími. Kultúra Vjov má základ v klubovej elektronickej hudbe a obrazové manipulácie predstavovali skôr estetický doplnok k predstaveniam DJa, ako plnohodnotné umelecké vyjadrenie jednotlivca. Zo začiatku Vji pracovali s videom, ktoré strihali, editovali, deformovali, pracovali s obrazovými materiálmi, ktoré si sami zaobstarali, nakrútili, alebo ich prebrali z televízie. V súčasnosti Vj už nie je odkázaný na existujúce materiály, ale sám si ich prostredníctvom počítačov a grafických programov vytvára. Nové médiá a umelci s nimi pracujúci sa postupom času naučili pracovať vo vnútri samotného média bez toho, aby boli odkázaní na akékoľvek iné zdroje. Udialo sa to, čo Wolfgang Welsch nazýva „rozvinutie prirodzenej obrazovej gramatiky elektronického mediálneho umenia“ (Welsch 2010: 12). Na tomto mieste sa dá polemizovať, na akom stupni vývoja sa táto gramatika nachádza, pretože toho má nepochybne ešte veľa pred sebou. Bez ohľadu na to však už dnes dokáže umelec artikulovať svoj zámer prostredníctvom kyberpriestoru bez toho, aby vstal od svojho počítača a bol odkázaný na iné zdroje, aké mu binárna technológia priamo ponúka. Obraz už nie

je len editovaný, ale vzniká podľa predstáv a technických schopností umelca, ktorý má k dispozícii – aj vďaka internetu – nielen nepreberné množstvo knižníc a samplov, ale aj nástroje na vytváranie si vlastných vizualizácií, ktoré potom mixuje a kombinuje so zámerom generovania nových významov.

### **Komunikácia**

Vj rovnako ako hudobník, fotograf alebo maliar vytvára a zhromažďuje symboly. Tí ale predmety vyrábali, zatiaľ čo dnes túto činnosť prevzali prístroje. Tie môžu takto vyrobené predmety ľahšie kontrolovať a programovať. Preto Vilém Flusser (2004: 41) navrhuje nazývať takto vyrobené predmety *informáciami*. Na rozdiel od prírody, v ktorej informácie podliehajú rozkladu, človek ich cielene vyrába, uchováva a odovzdáva ďalej. Táto činnosť prebieha ako súčasť kultúry. Proces manipulácie s informáciami patrí do oblasti komunikácie. Flusser rozdeľuje vznik tejto komunikácie do dvoch fáz. V prvej informácie vznikajú v dialógu, kde sa použité informácie syntetizujú v nové. Druhou fázou je diskurz, v ktorom sa ďalej distribuujú.

Ako model telematizovanej komunikácie Flusser uvádza komornú hudbu, pretože tá pre neho disponuje charakteristikou porovnateľnou s technickými obrazmi. Avšak komponovanú hudbu v takom zmysle, ako ju prežívajú hráči, hrajúci podľa partitúry alebo nahrávky, v ktorej majú priestor pre improvizáciu. Teda tam, kde nie je žiaden dirigent, kde nie je nikto vo vedení, ale hráči sami sa vo vedení striedajú. Z tohto dôvodu sem Flusser radí aj jazz. Každý hráč je vysielateľom aj prijímateľom informácie. Tieto informácie však vznikajú iba počas hry a vynárajú sa v nej. Sú to *čisté informácie*, ktoré nemajú vecný podklad, okrem nahrávky alebo partitúry, z ktorej vychádzajú. Mnohé partitúry obsahujú určité medzery, ktoré dávajú priestor k improvizácii. Naproti tomu počítačový program je výzvou k improvizácii sám o sebe. Tu nachádza Flusser súvislosť. Komponovanie a komputovanie sú synonymá a univerzum hudby je rovnako kalkulované a komputované, ako univerzum technických obrazov. Univerzum technických obrazov je síce na rozdiel od hudobného povrchové, je však rovnako ako hudobné univerzum, *čisté*, emancipované od *sémantickej dimenzie*. Technické obrazy radí medzi čisté umenie v takom zmysle, ako predtým mohla

byť iba hudba. Pri vynáraní sa technických obrazov sa dospieva na novú rovinu vedomia – tam, kde sa „muzicíruje s fantáziou“ (Flusser 2001: 154). V technickom obraze sa stáva hudba obrazom a obraz hudbou. Preto chápe technické obrazy ako audiovizuálne, pretože v nich hudba aj obraz dospievajú k novej rovine. Tendencie zhudobňovania obrazov a zobrazovania hudby je možné badať aj v minulosti, napríklad v abstraktnom maliarstve, preto vníma predtechnické obrazy ako tendenciu k vzniku technických obrazov. Ale až v syntetizovaných obrazoch sa vytvárajú fikcie a muzicíruje sa s fantáziou, preto možno vnímať technické obrazy „ako univerzum hudobnej fantázie“ (Flusser 2001: 155). Obe univerzá spája logická a matematická štruktúra.

Pozrime sa teraz prostredníctvom Flusserových myšlienok na prácu Vja na pódiu. Vjing je performatívnym umením, ktoré vizualizuje hudobný podklad v reálnom čase prostredníctvom databázy, ktorú má umelec k dispozícii. Jedná sa o multimediálne, interaktívne umenie. Práca Vja je vo väčšine prípadov založená na improvizácii, teda tóny nie sú prekladané na obrazy automaticky, nie sú generované systémom, ale sú spúšťané, prelínané a mixované osobou sediacou za klávesnicou. Práca vizuálneho umelca je prirodzeným vývinom v mediálnom svete a prostredníctvom binárnych štruktúr otvára nové možnosti reprezentácie a imaginácie. Či už obrazy vznikajú v reálnom čase, alebo sú vopred prichystané, vždy je tam prítomný prvok náhody, improvizácie, alebo nečakanej zmeny, ktoré robia z predstavenia jedinečný a neopakovateľný, ak sa odvoláme na Flussera *čistý* zážitok. Napriek tomu, že sa jedná o performatívne predstavenie, komunikácia prebieha mimo poslucháčov a divákov a tí, napriek tomu že pre nich sa predstavenie odohráva, sú z hľadiska vzniku informácii zbytoční. Výsledkom komunikácie sú živé obrazy, ktoré sa syntetizujú priamo pred obecnstvom a vizualizujú tóny vo farbách a abstraktných, alebo konkrétnych tvaroch. Performancia je vytvorená nekonečným opakovaním a zároveň je unikátna. Spätné používanie predošlých materiálov z vystúpení vytvára dáta k tvorbe remixu a zároveň vytvára spojenie s minulosťou (Benická 2011: 14). V repetícii a jedinečnosti – čistote vzniká nový svet, ktorý sa podľa Flussera dá uchopiť vo svojej snovosti, nachádzajúci sa nie pod bdelym vedomím – v podvedomí, ale nad ním. Umelec tak vedome vytvára nadvedomý snový svet.

## Folklór a Vjing

Napriek tomu, že vizualizácie a manipulácie s obrazom boli v dobe svojho najväčšieho rozmachu späté s výhradne elektronickou hudbou, dnes je možné badať posun aj ku klasickejšim žánrom. Aj keď majú nové médiá obdobie najväčšej revolúcie za sebou, stále pred nimi, ako mladou umeleckou disciplínou leží veľa možností, kde by sa mohli ešte uplatniť.

Na začiatku sme si povedali, že sa budeme zaoberať fúziou vizuálneho umenia s tradičnými hudobnými žánrami. V súčasnosti už nepatria vizuálne predstavenia k takým raritným a neviažu sa len na obrazovku, ale môžu byť premietané na stenu historickej budovy, hradu, jednoducho na akýkoľvek pevný podklad. Spojenie klasickej hudby a vjingu už tiež nie je ojedinelým fenoménom, ale čoraz častejšie sa stáva multižánrovým premostením starých foriem hudobnej kultúry a nových technológií.

Slovenská ľudová hudobná kultúra sa vyvíjala prostredníctvom asimilácie rôznych etnických a kultúrnych prvkov, transformovala ale aj štýlové podnety z okolitých krajín. Tie okrem iného pochádzali aj z historických, sociálnych a kultúrnych trendov. Slovenská ľudová hudba sa rozvíjala v priestore dvoch veľkých kultúrnych prúdov, pričom tvorila most, „*cez ktorý prúdili prvky z centier východoeurópskej ľudovej hudby do strednej Európy a naopak*“. Tento tlak ju však neabsorboval, ale pôsobil oplodňujúco, inšpirujúco a aktivizačne, a preto nikdy nestratila svoju kontinuitu (Elscheková – Elschek 1980: 4).

V procese historického vývinu sa ľudová hudobná kultúra nerozvíjala nahradzovaním a likvidáciou starých prvkov novými, ale repertoár sa štylisticky a žánrovo rozširoval a vznikali tak charakteristické útvary, ktoré tradícia uchovávala. Preto môžeme označiť ľudovú tradíciu za mnohovýstrový jav (Elscheková – Elschek 1980: 6).

Z povahy tradičných hudobných foriem nevyplýva iba spätosť s históriou a tradíciou, ale aj schopnosť rozvíjať sa prostredníctvom nových vplyvov a zároveň si zachovať svoju vlastnú integritu.

Ako príklad konkrétneho projektu spojenia folklóru a technológií nám môže poslúžiť interaktívne predstavenie Slovenského ľudového umeleckého kolektívu s názvom *Ornamenty*. Projekt spája viacero hudobných žánrov a hudobníkov (SĽUK, Pacora Trio, Marek Pastirik)



*Z programu Ornamenty (SLUK, Pacora Trio, Marek Pastírik). Foto Matúš Lago 2014.*

za účelom hľadania a vytvárania nových umeleckých kontextov ľudovej hudby. K tomu si zvolili cestu spolupráce nových médií, tradičnej hudby a cudzích folklórnych motívov. Na pódiu stoja proti sebe dve skupiny hudobníkov. Na jednej strane sú interpreti vychádzajúci z folklórnej predlohy a na druhej etnojazzoví hudobníci. Základný repertoár tvoria prearanžované tradičné ľudové piesne. Hudobníci majú na pódiu dostatočný priestor na improvizácie, pri ktorých sa striedajú a predstavenie tak miestami nadobúda charakter skôr voľnej hry, ako pevne stanoveného programu. Hudobný celok je na pódiu doplnený o interaktívne vizualizácie, ktoré Vj premieta v reálnom čase na plátno umiestnené za hudobníkmi. Vizualizácie plynú svojou vlastnou cestou, teda nekopírujú hudbu doslova, ale postupne rozvíjajú abstraktné aj konkrétne obrazce a tvary, ktoré vychádzajú z folklórnej ornamentiky a motívov tradičnej kultúry. Pred publikom sa tak rozprestiera hra, ktorej aktéri so sebou naživo komunikujú a vzájomne na seba pôsobia. Výsledkom je spojenie hudby a obrazu, tradície a súčasnej kultúry, transformácia tradičných obrazových motívov na interaktívne





*Z programu Ornamenty (SEUK, Pacora Trio, Marek Pastírik). Foto Matúš Lago 2014.*

vizuálne objekty, ktoré v hudobnom súzvuku ožívajú a rozvíjajú nový imaginatívny svet tradičnej kultúry priamo pred očami divákov.

Z povedaného vyplýva, že tradičná ľudová hudba nemusí byť len uchovávaná a konzervovaná. Tak ako v minulosti podliehala nivelizačným činiteľom, vďaka ktorým sa rozvíjala, aj dnes je možné k nej pristupovať inovatívne, nachádzať v bohatej imaginácii aktuálne kontexty a vnímať ju prostredníctvom optiky súčasnosti. Vychádza to totiž zo samotnej podstaty tradície a nadstavbovej povahy folklóru. Tradície, ktorá nevznikala kontrolované, ale formovala sa a podliehala vonkajším vplyvom, pričom si uchovávala vlastnú autenticitu a jedinečnosť. Z *Ornamentov* vyplýva, že spolupráca tradície a technológie nemusí byť devalvujúca, ale dokáže poskytovať nové kontexty, ktoré pri citlivom prístupe sprostredkujú nové významy a prostredníctvom nových médií je možné rozvinúť nové formy poetiky a imaginácie, ktoré nie potlačia, ale vyzdvihnú jedinečnosť tradície v ére digitálnych technológií.

## Literatúra:

- BENICKÁ, Alexandra 2011: *Živé obrazy Vjingu*. Diplomová práca. Praha: Fakulta humanitních studií UK, Katedra elektronické kultury a semiotiky. Dostupné na: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/87778/>>.
- CSERES, Jozef – MURIN, Michal 2010: *Od analógového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení.
- ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár 1980: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava: Osvetový ústav.
- FLUSSER, Vilém 2001: *Do universa technických obrazů*. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění.
- FLUSSER, Vilém 2004: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek s.r.o.
- WELSH, Wolfgang 2010: Umelé rajske záhrady? Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov. In: CSERES, Jozef – MURIN, Michal 2010: *Od analógového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku*. Banská Bystrica: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, s. 13–26.

## Traditional Music in the World of Digital Images

In the present paper, the author deals with new media and especially with the work of a visual artist – VJ – in the context of traditional music genres. Not so long ago, the digital image and the work of a VJ were connected mainly with electronic musical forms. Nevertheless, new approaches have emerged, which extend the borders of the used perception. Communication among visual artists, musicians, and the audience carries on at several levels; information which is generated in the course of the performance is pure, deprived of a semantic meaning. As a specific example of the unity of traditional music and vj-ing, the paper comments on an interactive performance called The Ornaments, by the Slovak Folk Art Collective (SEUK). In the performance, its authors searched for new contexts, and through these they articulated the meanings of folk music and contemporary audiovisual culture.

**Key words:** VJ; new media; communication; digital image; folklore.

# OD LIDOVÉ HUDBY K WORLD MUSIC: VYUŽITÍ MAĎARSKÝCH LIDOVÝCH PÍSNÍ PRO DUCHOVNÍ OZDRAVĚNÍ WORLD MUSIC

*Irén Lovász*

Vyrostla jsem v Maďarsku. Moje rodina pochází z Velké uherské nížiny a do mého života vnesla řadu prvků prastaré a silné tradice. V naší rodině se denně zpívalo, a tak jsem se první lidové písni naučila od svých rodičů a prarodičů. Se zpíváním jsem pokračovala i jako studentka na univerzitě. Začala jsem sbírat a studovat lidové písně z různých oblastí Maďarska a Karpatské pánve, mezi etnickými Maďary v Rumunsku, Moldávii, na Slovensku a v Chorvatsku. Brzy jsem získala ocenění Mladý mistr lidového umění.<sup>1</sup> V 80. letech jsem se aktivně zapojila do maďarského hnutí za obrodu lidové hudby, označovaného jako *táncház* – taneční dům.<sup>2</sup> Stala jsem se jednou z nejaktivnějších zpěvaček v oblasti prezentace písňového folkloru. Písně jsem studovala, vystupovala jsem s nimi a také jsem je učila další zájemce. Po vysoké škole jsem nastoupila jako etnomuzikoložka v Maďarském muzeu etnografie, v oddělení etnomuzikologie. Studovala jsem slavné sbírky Bély Bartóka, László Lajthy a Zsuzsanny Erdélyiové. V roce 1995 jsem získala titul PhD. v oboru etnografie za práci *Posvátná komunikace. Antropologická studie lidových modliteb* (*Szakrális Kommunikáció* 2002, 2011).

Během nejrůznějších aktivit, studia a výzkumu jsem se snažila spojit všechny své odborné zájmy do širokého interdisciplinárního pole, v němž jsem zkombinovala metody a teorie etnomuzikologie, antropologické studium náboženství, antropologickou lingvistiku a teorii komunikace. Hlavním bodem mé filozofie hudby je myšlenka, že při léčbě konkrétního těla a duše má lidský hlas ohromnou *moc* nad duchovní a posvátnou komunikací; a totéž se dá vztáhnout i na léčbu společnosti.

1. Cenu uděluje maďarské Ministerstvo školství a kultury umělcům od 15 do 35 let (pozn. red.).
2. Hnutí *táncház* se stalo mezinárodně proslulým a v roce 2011, když si připomínalo čtyřicet let své existence, se dostalo se na reprezentativní seznam mistrovských děl ústního a nehmotného dědictví lidstva UNESCO.

Mým hlavním zájmem je *performativní* charakter vyjádření konkrétních mluvních projevů a zvuků. Od začátku 90. let prosazuji myšlenku, že je potřeba zabývat se performativní účinkem maďarských lidových modliteb a dalších folklorních projevů lidové víry, jako jsou zaříkávání, kletby či požehnání (Lovász 1992, 1993, 1996.) Posledních patnáct let také pracuji jako lektorka kulturní antropologie, v současnosti na Univerzitě Gaspara Károliho v Budapešti (Károli Gáspár Református Egyetem).

Jako zpěvačka jsem v posledních dvaceti letech účinkovala na třinácti sólových CD (s lidovou hudbou či world music) a získala jsem řadu ocenění v Maďarsku i v zahraničí. Pracovala jsem s nejrůznějšími domácími i zahraničními skupinami z oblasti lidové hudby, etnické hudby, jazzu a world music, včetně skupiny Teagrass z Brna (*Wide is the Danube*, 2000). Postupně jsem se dostala do povědomí mezinárodní veřejnosti jako zpěvačka world music. Pomohla mi k tomu především alba s hudbou László Hortobágyie *Világfa* (1995) a *Rosebuds in a Stonyroad* (1996), které obdrželo Cenu německé hudební kritiky v oblasti lidové hudby/world music za rok 1996. Takže můj osobní životní příběh jako zpěvačky demonstruje cestu od lidové hudby k world music.

Je však třeba připomenout, že škatulkování umění podle určité klasifikace nebo typologie vždy přichází zvnějšku. Podle mého názoru se umělec během tvůrčího procesu nikdy nezabývá myšlenkou, zda se výsledné umělecké dílo (ať už jde o hudbu, malířství nebo literaturu a podobně) zařadí do té či oné kategorie nebo žánru, nebo zda vůbec překročí hranice oboru, žánru, nebo kultury. Je to i můj případ – náhle a zcela nepředvídatelně jsem se stala z lidové zpěvačky zpěvačkou world music, z hudební folkloristky kulturní antropoložkou, představitelkou překračování žánrů, fúze a interdisciplinárních mezioborových studií. O klasifikaci uměleckého díla se obvykle postarají kritici, vědci, novináři nebo nákupčí v obchodech.

Přesto však existovala v mém profesním životě v posledních desetiletích určitá vůdčí linie. Jako zpěvačka i jako kulturní antropoložka jsem během několika posledních let měla zkušenost s tím, do jaké míry může lidský hlas sloužit jako pomocník v mezních životních situacích. V nejrůznějších tradičních kulturách, a samozřejmě také v maďarském folkloru, můžeme v průběhu uplynulých staletí nalézt písně, jejichž přednes pomáhal obnově fyzického i mentálního zdraví. V roce 2006

jsem začala vydávat čtyřdílnou sérii kompaktních disků *Léčivé hlasy*. První CD se jmenuje *Posvátný hlas*, druhé *Vnitřní hlas*, následovat bude nosič věnovaný ženskému hlasu a léčivému hlasu. Všechny čtyři alba spojuje myšlenka, že lidský hlas může mít léčivou schopnost – jde totiž o jednu z nejstarších a nejuniverzálnějších funkcí lidského zpěvu.

CD *Posvátný hlas* (*Égi Hang*) obsahuje především písně, které odrážejí tradiční světonázor maďarského lidu. Tyto písně přetrvávají jako živoucí orální tradice a v oblastech s dosud živou tradiční kulturou se s nimi setkáváme až dodnes. Písně sebrané mnou a některými mými kolegy, maďarskými ethnology, byly zaznamenány v maďarských vesnicích v Moldávii, v Transylvánii a na Slovensku.<sup>3</sup> Jsou seřazeny podle kalendářního cyklu, zaměřují se na Vánoce, Velikonoce a Svatodušní svátky (letnice). V písních dovolávajících se Panny Marie můžeme rozeznat archetypální postavu ochraňující, pomáhající a léčící Bohyně Matky. V doprovodu slyšíme volnou interpretaci tzv. burdonového doprovodu, který sahá od alikvotního zpěvu až k opakujícímu se ostinatu. Toto technika je známá v mnoha kulturách po celém světě. Jejím úkolem je pomoci posluchači ponořit se hlouběji do hudebního kouzla věčnosti. Navíc jsme si vybrali instrumentální a vokální improvizace inspirované zvukovým prostředím a magickou akustikou půdy Baziliky sv. Štěpána v Budapešti, kde se album natáčelo. Středověké ambroziánské písně v latině a italská *lauda* (lidové nábožné písně) ze 14. století podtrhují a dokumentují živé i dynamické evropské paralely, které existovaly mezi lidovou, světskou a oficiální církevní religiozitou ve středověku. Na zmíněném CD jsme využili např. slovenskou fujaru, harmonium používané v indické lidové hudbě a psalterium coby zástupce hudební tradice rané Evropy.

Druhý díl *Léčivých hlasů* tvoří CD *Vnitřní hlas* (*Belső Hang*). Představuje meditativní vnitřní cestu, která má probudit prvotní síly dřímající v největší hloubce našeho Já. Na povrch vynáší energie prastarých živlů země, vody, ohně a vzduchu pomocí přirozené cesty – hudby a harmonie. Základem tohoto alba je využití nejstaršího hudebního nástroje – lidského hlasu – při přednesu starobylých maďarských lidových písní. K probuzení všech čtyř archetypálních prvků jsme zapojili speciální

3. O původu písní informuje text sleeve note přiložený k CD (srov. Lovász 2006).

hudební nástroje: zemi jsme se pokusili znázornit pomocí australského aboriginského dřevěného hudebního nástroje didžeridu, prvek vody pomocí keltské harfy, prvek ohně pomocí maďarských houslí a vzduch prostřednictvím japonské flétny *šakuhači*.

Na obálce CD komentovala album (a také můj zpěv) přední maďarská muzikoterapeutka Ildikó Konta slovy: „*Zvuky jejího hlasu vyjadřují víc než jen písně, víc než ryzí mantry – její hlas vyjadřuje základní základy vesmíru v propojení s maďarskou lidovou poezií, je to hudební svátek, kterého si velice považuji a bez něhož se neobejdu. Cítím, jak z těchto písní vyzařují léčivé síly maďarského kolektivního podvědomí, jsou to zvuky, které opravdu léčí.*“<sup>4</sup>

Ráda bych při této příležitosti doložila, jak se album *Vnitřní hlas* prakticky uplatnilo na několika místech světa při různých terapeutických situacích:

1. Felicity Cook, hlasová terapeutka z Cambridge – během duchovního cvičení s názvem „Nechte promluvit autenticitu“:

„*Zaměříme se na vnitřní kritické hlasy pro strach, vinu, stud apod., a na skrytý autentický hlas toho, kým opravdu jsme [...] a zároveň uvidíme, jaké máme sami zábrany [...]. Vytvoříme si také škrabošku, která bude představovat to, co cítíme, co opravdu hluboko uvnitř jsme, bez toho, že by se nám stavěl do cesty náš vnitřní kritik. Během víkendového setkání mi CD Vnitřní hlas pomůže naladit účastníky na to, co mají uvnitř sebe.*“

2. Suzi Tortora, taneční terapeutka z New Yorku:

„*Tvoje hudba mne opravdu dojíká. Pracuji s ní neustále. Jsem taneční terapeutka a hudbu ve své práci používám velice často. I když pracuji s lidmi všech věkových kategorií, specializuji se na práci s dětmi. Několik dnů v týdnu pracuji v nemocnici pro dětské pacienty s rakovinou. Večerní modlitba z tvého alba mi napomáhá uvést hodně malé děti do meditativního stavu, který jim pomáhá zvládat velmi bolestnou léčbu. Tvoje píseň je tak krásná a působivá, že pomáhá i ošetřovatelkám a rodičům.*“

4. O Ildikó Konta srov. <http://www.kontaildiko.hu/>.

5. Více srov. Lovász 2010.

3. Dr. Bea Pászthy, vědecká pracovnice, vedoucí oddělení psychiatrie pro děti a mládež, Katedra pediatrie, Semmelweis University, Budapešť. Na tomto pracovišti používají mé CD k působení proti depresi a také k léčbě pubertálních dívek trpících anorexií:

*„Každý den pracujeme s jednou z nich a snažíme se přiřadit osobnost dívky ke každému z živlů, a tím vyrovnat harmonii těla a duše, dítěte a rodiny, minulosti a přítomnosti, přírody a ženy, jelikož ženskost jako taková se ve všech těchto případech nachází v hluboké krizi. Pomocí archetypálních ženských vztahů má být vyvolána ženská síla a posíleny její hodnoty. Jsem přesvědčená, že jsme k procesu léčení našli tu správnou cestu, na níž využíváme tvou osobnost, tvůj ženský archetypální charakter a tvé album Vnitřní hlas.“*

Je zajímavé, že v těchto čistě klinických podmínkách musíme v našich dětech obnovovat přírodní síly; dokazuje to také absurditu naší civilizace, protože potřebujeme zachytit lidský hlas na zvukový nosič, a těm, kteří o tyto hodnoty přišli, musíme dávkovat přírodu po kapslích.<sup>5</sup>

Mohli bychom poskytnout nejrůznější příklady toho, jak se využití tradiční hudby projevilo v odlišných hudebních oblastech světa. Proč bychom nemohli použít podpůrnou, léčivou sílu lidové hudby v prostředí world music? Navrhuji, abychom se zároveň s tím, jak se snažíme svou *tradiční lokální* hudbu zachovat, naučili také užívat ji, ukazovat a sdílet její sílu! Není třeba obávat se spojení naší lidové hudby s jinou lidovou hudbou – měli bychom nabídnout veškeré lokální hodnoty tradice *globální kultuře* lidstva. A naopak. Také my bychom měli využít bohatý arzenál hudebních nástrojů, nápěvů a žánrů z různých hudebních kultur světa. Čím větší je rozmanitost nástrojů a melodií, které představují různé hudební tradice, tím širší pole využití má konkrétní hudební projekt. A tím hlubší je úroveň osobního já, kterého lze dosáhnout hudebními vibracemi a vyvoláním vzpomínek z největší hloubky kolektivního podvědomí lidstva. To vše přináší zážitek zázraků člověčenství.

### **Výběrová bibliografie Irén Lovász:**

1992. Sacred Language and Secret Speech. In: HOPPÁL, Mihály – PENTIKAINEN, Juha (eds.): *Northern Religions and Shamanism. Budapest: Akademiai Kiado, Helsinki: Finnish Literature Society*, s. 39–45.
1993. Oral Christianity in Hungary Sociology of Sacred Texts. Interpreting interpretations. In: DAVIES, Jon – WOLLASTON, Isabel (eds.): *Sociology of Sacred Texts*. Sheffield: Sheffield Academic Press, s. 72–82.

1996. Boudaries between Language and World in „Archaic World Concep”. In: PETZOLDT, Leander (ed.): *Folk Narrative and World View. Vorträge Des 10. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Volkerzählforschung (ISFNR), Innsbruck 1992*. Bern: Peter Lang, s. 463–468.
2002. *Szagrális Kommunikáció*. Budapest: Európai Folklór Intézet.
2006. Égi hang / Sacred Voice CD. Liner notes Budapest, SIRENVOICES, SVCD01.
2007. Belső Hang / Inner Voice CD. Liner notes Budapest, SIRENVOICES, SVCD02.
2010. Power of Sustainable Heritage through the Healing Voice of Traditional Singing. In: HOPPÁL, Mihály (ed.): *Sustainable Heritage*. Budapest: European Folklore Institute, s. 227–238.
2011. *Szagrális kommunikáció*. 2. vydání. Budapest: L'harmattan-KRE.
2014. *Healing Body and Soul, Restoring Earth and Spirit with Folkmusic and Landart Inroducing the Soundscape-Landscape Concept*. Lecture presented in EASA Summer University (Sacred Communication and Healing: Restoring Earth, Restoring Spirit, Nagykőrös 02.07).

## Diskografie Irén Lovász:

- Világfa* (hudba László Hortobágyi). Magyar Nemzeti Múzeum, 1995.
- Rosebuds in a Stonyard* (hudba László Hortobágyi). Erdenklang Musikverlag, 1996.
- Supreme Silence* (hudba Peeter Vähi). CC'nC Records, 1998.
- Világfa* (hudba László Hortobágyi). Fonó Records, 1999.
- SkanZen* (hudba Makám). Fonó Records, 1999.
- 9 Colinda* (hudba Makám). Fonó Records, 2001.
- Szindbád* (hudba Makám). Fonó Records, 2002.
- Wide is the Danube* (hudba Teagrass). CC'nC Records, 2000.
- Fellegajtó / Cloud-doors* (hudba: Irén Lovász, Miklós Lukács, Zoltán Mizsei, Balázs Szokolay Dongó, Zoltán Farkas, Csaba Gyulai). Hungaroton Classic, 2005.
- Égi Hang / Sacred Voice*. Gyógyító Hangok 1. Siren Voices 1., 2006.
- Belső Hang / Inner Voice*. Gyógyító Hangok 2., Siren Voices 2., 2007.
- Szerelmes Virág*. Siren Voices, 2008.
- Világfa* (Remix Album). Siren Voices, 2009.

## From Folk Music to World Music: Applying Traditional Hungarian Folk Songs for Spiritual Healing Purposes within World Music Environment

A survey of a personal and professional life history of a Hungarian singer, which demonstrates a way from Folk Music to World Music. She has been experiencing both as singer and as a professional cultural anthropologist to what an extent the human voice is able to serve as a helper in life-and-death situations. This article gives a short report on the main steps on this way, including the introduction of her Healing Voices series, and the therapeutic adaptation of them.

**Key words:** Traditional Hungarian music; world music; musicotherapy; healing; human voice; singing; Lovász Irén.



## Medailony autorů:

**PhDr. Helena Bretfeldová** vystudovala Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně a pracuje jako hudební dramaturgyně a publicistka. Pro Radio Proglas připravuje pravidelné Folklorní okénko, píše pro řadu médií, spolupracuje s hudebním vydavatelstvím Indies Records.

**Kontakt:** helenabrno@volny.cz

**Ing. Petr Dorůžka** absolvoval ČVUT, obor zvuková technika, od roku 2002 přednáší světové hudební kultury na Fakultě humanitních studií UK, pro Český rozhlas připravuje pravidelný pořad Hudba na pomezí, publikuje příspěvky v českém i mezinárodním hudebním tisku. Od roku 1992 je členem rozhlasového panelu World Music Charts Europe, roku 2007 byl jmenován členem odborné poroty hudebního veletrhu WOMEX.

**Kontakt:** pdoruzka@gmail.com

**Doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc.** vystudoval estetiku a literární vědu na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě, kde v současnosti přednáší na Katedře estetiky a Katedře etnologie a kultúrnej antropológie. Je autorem četných scénických folklorních programů pro festivaly na Slovensku i v zahraničí. Věnuje se též scenáristické tvorbě. Od roku 2010 je ředitelem Slovenského ľudového umeleckého kolektívu v Bratislavě.

**Kontakt:** juraj.hamar@sluk.sk

**Irén Lovász, Ph.D.** je maďarská etnografka a zpěvačka. V letech 1986–1995 pracovala jako etnomuzikoložka v Maďarském etnografickém muzeu a vedle toho přednášela na univerzitě kulturní antropologii. Od roku 2010 působí na Univerzitě Károli Gáspára v Budapešti. Od 80. let patřila jako zpěvačka k tzv. hnutí táncház. Realizovala sólové projekty, spolupracovala s různými skupinami (nejznámější je Makám) a hudebníky. Žánrově se věnuje lidovým písním, staré hudbě a současným proudům ve world music.

**Kontakt:** lovasz.iren@chello.hu

**Jiří Moravčík** je hudební publicista na volné noze věnující se world music a tradiční hudbě. Vedle spolupráce s hudebními periodiky (UNI, Harmonie,) publikoval také v časopisech Reflex či Respekt a v denním tisku. Připravuje a sám uvádí pořady na stanici Český rozhlas Vltava a v Českém rozhlase Ostrava.

**Kontakt:** jiri.moravcik@world-music.cz

**PhDr. Aleš Opekar, CSc.,** je absolventem oboru čeština – hudební výchova na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Pracoval jako muzikolog Ústavu pro hudební vědu zaměřený na teorii a historii populární hudby. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, řídí projekt Popmuseum a pracuje jako hudební dramaturg Českého rozhlasu Vltava v Praze.

**Kontakt:** ales.opekar@rozhlas.cz

**Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.** vystudovala etnologii na brněnské Filozofické fakultě. Po absolvování interní vědecké aspirantury zde od roku 1992 působí v Ústavu evropské etnologie. Kromě historiografie a teorie etnologie se zaměřuje především na studium folkloru a folklorismu.

**Kontakt:** pavlicov@phil.muni.cz

**RNDr. Jiří Plocek** vystudoval Přírodovědeckou fakultu MU (dříve UJEP) v Brně, pracoval několik let ve výzkumu. Kromě toho působil několik let jako profesionální hudebník a hudební vydavatel (GNOSIS BRNO) zaměřený na moravskou lidovou hudbu. V současné době pracuje jako rozhlasový redaktor v Českém rozhlase Brno, je činný též jako publicista a šéfredaktor Kulturních novin.

**Kontakt:** jplocek@volny.cz

**PhDr. Irena Příbylová, Ph.D.,** učí na Katedře anglického jazyka a literatury Pedagogické fakulty MU v Brně. Specializuje na literaturu anglicky mluvících zemí, včetně ústní lidové slovesnosti, nabízí také výběrový předmět Lidová a etnická hudba anglicky mluvících zemí. Dvě desetiletí spolupracovala s Českým rozhlasem Brno, od roku 2014 má pravidelný hudební pořad na Rádiu Čas/Brněnsko.

**Kontakt:** irenap@volny.cz

**Mgr. Stanislav Riečičiar** absolvoval estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě. V současnosti je postgraduální studentem, zároveň se profesionálně věnuje grafickému designu.

**Kontakt:** standecrue@gmail.com

**PhDr. Jan Sobotka** absolvoval FF UK obor knihovnictví a vědecké informace, působí v Národní knihovně (ORST, staré mapy). Od roku 1990 publikuje v zahraničních hudebních periodikách a denících; spolupracoval s několika rozhlasovými stanicemi. Věnuje se především historii revivalu lidové hudby. Aktivně provozuje tradiční blues a blízké žánry.

**Kontakt:** brokenharp@centrum.cz

**Prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc.**, působí v Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně. Jako muzikolog se věnuje hudební analýze, kritické ediční činnosti při vydávání díla L. Janáčka. Současně píše o hudbě 20. století a o českých reakcích na Novou hudbu 50.–70. let, zabývá se též hudebním manýrismem, zejména dobou a dílem C. Monteverdiho.

**Kontakt:** mil.stedrsen@email.cz

**Mgr. Milan Tesař** je vedoucím hudební redakce Radia Proglas. Jako hudební publicista spolupracuje s dalšími médii (časopisy FOLK, Harmonie, Katolický týdeník, MF Dnes, Česká televize). Věnuje se především tzv. menšinovým hudebním žánrům: folku, jazzu, blues, world music a alternativní hudbě.

**Kontakt:** tesar@proglas.cz

**PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D.**, působí na katedře antropologie Západočeské univerzity. Zabývá se hudebním životem západočeského regionu. Více než dvacet let je stálou přispěvatelkou kulturní rubriky Plzeňského deníku. V současné době též přispívá do časopisu Plž (Plzeňský literární život).

**Kontakt:** ulrichova.marta@gmail.com

**PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D.**, vystudovala hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1994 působí v Etnologickém ústavu AV ČR, v. v. i, pracoviště Brno. Zabývá se zejména výzkumem a zpřístupňováním folklorních pramenů, folklorismem, etnokulturními tradicemi v současné společnosti a etnickými stereotypy.

**Kontakt:** uhlikova@seznam.cz

## **Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě**

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia  
konaného ve dnech 29.–30. července 2014 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlady Irena Příbylová

Jazykové korektury: Irena Příbylová, Ailsa M. Randall, Lucie Uhlíková

Obálka a výtvarná spolupráce: Rostislav Pospíšil

Grafická úprava: Petr Večeřa

Náklad 200 ks

Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou  
za podpory Ministerstva kultury.

163 stran

Tisk: Petr Večeřa, Bačice.

ISBN 978-80-904905-3-6

ISSN 2336-565X