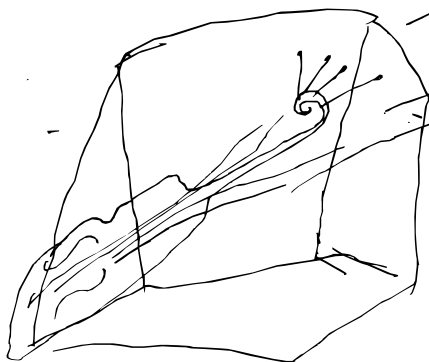


Od folkloru k world music:

HUDBA A PROSTOR

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková



Městské kulturní středisko, Náměšť nad Oslavou

2020

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia *Od folkloru k world music: Hudba a prostor*, konaného pod záštitou Městského kulturního střediska v Náměšti nad Oslavou ve dnech 28.–29. července 2020. Setkání se uskutečnilo s finanční podporou Ministerstva kultury.

From Folklore to World Music: Music and Space international colloquy took place under the auspices of Municipal Culture Centre in Náměšť nad Oslavou, Czech Republic, on 28 and 29 July 2020. We gratefully acknowledge the generous support of the Ministry of Culture of the Czech Republic, without whose help this publication would not be possible.

Recenzovali / Reviewed by:
Doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc.
Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

© Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2020
ISBN 978-80-907033-4-6
ISSN 2336-565X

OBSAH

Úvodem	5
Introduction	7
<i>Marta Toncrová</i> Lidová píseň a prostor (na příkladu Moravy a Slezska)	9
<i>Jarmila Procházková</i> Hudba, čas a prostor v progresivní reflexi Leoše Janáčka	22
<i>Marta Ulrychová</i> Hledaný „modus vivendi“ německého výboru Státního ústavu pro lidovou píseň v podmínkách Československé republiky a jeho působení na Slovensku	37
<i>Martina Pavlicová</i> Výkročení mimo vlastní prostor: cesta k současným etnokulturním tradicím	50
<i>Martina Pavlicová</i> Stepping Out of Their Own Space: A Journey to Contemporary Ethnocultural Traditions	61
<i>Lucie Uhlíková</i> Mezi venkovem a městem: proměny „životního prostoru“ lidových tradic v kontextu vývoje folklorního hnutí v českých zemích ve druhé polovině 20. století	72
<i>Lucie Uhlíková</i> Between the Countryside and the City: Changes of the Living Space of Folk Traditions and the Development of the Folklore Movement in the Czech Lands in the Second Half of the 20th Century	85
<i>Ewa Żurakowska</i> Folk Space Odyssey: Traveling towards the Musical Roots	100
<i>Ivii Zájedová</i> Svět vytvořený runovými písněmi: propojení prostoru a hudby v tvorbě Veljo Tormise	114

<i>Kateřina García</i> <i>Na vrby toho kraje jsme zavěsili své citery: Zamyšlení nad úlohou geografie a existenčního prostoru v písních irské a sefardské diaspory</i>	123
<i>Kateřina García</i> “On the Willows There We Hung Up Our Lyres”: Reflections on the Role of Geography and Existential Space in the Songs of the Irish and Sephardic Diaspora	137
<i>Jan Sobotka</i> <i>Got a Map to the Highway, Baby...: Blues a kartografie</i>	153
<i>Irena Přibyllová</i> Kanada a my v trampských písních	171
<i>Petr Dorůžka</i> Modální hudba Blízkého východu a Indie, kulturní identita, porušování pravidel a improvizace	190
<i>Jiří Moravčík</i> Bubenický rituál taiko, v němž se člověk proměňuje ve zvuk	200
<i>Milan Tesař</i> Hudebníci a virtuální prostor nejen v době koronavirové	209
<i>Aleš Opekar</i> Divoký východ aneb Na zbojnickou notu v českých muzikálech	219
Medailony autorů	245
Notes on Contributors	249

Od folkloru k world music: Hudba a prostor

Úvodem

Již sedmnácté dvoudenní hudební kolokvium *Od folkloru k world music* bylo uspořádáno v naprosto odlišných podmínkách než všechna předešlá. Covidová pandemie v České republice negativně zasáhla i kulturní akce, takže se nekonal multižánrový festival Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou, který kolokvium zaštiťuje. Za účasti omezeného počtu diváků se uskutečnilo jen několik streamovaných koncertů. Ohroženo bylo i kolokvium, ale nakonec se toto setkání akademiků, publicistů i hudebníků zaměřené zejména na lidovou, folkovou, etnickou a world music také konalo. Díky péči organizátorů někteří referující prezentovali svůj příspěvek on-line. Většina pravidelných účastníků se však sešla osobně, aby se ze svého úhlu pohledu vyjádřila k inspirativnímu a vzhledem k světové pandemii také aktuálnímu tématu *Hudba a prostor*.

Slovník jazyka českého uvádí, že prostor je prostředí či místo blíže neomezené, neohraničené, nevymezené. Propojíme-li prostor s hudbou, pak v obecném slova smyslu nemůže existovat bariéra, která by je rozdělila. V životě člověka však prostor hranice má: je dán místem jeho zrození či bytí, jeho myšlením či praktickým směřováním. Je to osobní vymezení v jinak neohraničeném prostoru. I hudba má dvojí dimenzi – podstata její existence je nekonečná, žije však v prostoru, který je vždy nějak definován: napříč staletími, regiony, zeměmi i kontinenty, sociálními vrstvami, hudebními funkcemi, možnostmi interpretace či samotnými tvůrci. Hudba a prostor mohou tedy společně existovat jako nekonečná entita i jako ostrovy, u kterých je možné zakotvit, odplout jinam, nebo je vůbec neopustit.

Program dvoudenního kolokvia bývá pravidelně rozdělen na den věnovaný tradiční lidové hudbě a na den zaměřený na world music a další tzv. menšinové žánry. Často se však témata obou dnů překrývají. Dělo se tak i ve dnech 28.–29. 7. 2020. Lidová hudba je s konkrétním prostorem spjata bytostně. Na kolokviu se hovořilo o vlivu geografického prostoru na tvar lidové písně i na způsob její zpěvní interpretace, o reflexi těchto aspektů ve folkloristickém

díle skladatele Leoše Janáčka či o proměně životního prostoru lidových tradic v kontextu společenského vývoje. Připomínaly se snahy zaznamenat lidové písně z Čech, Moravy a Slezska pro další generace, oživit je s novou funkcí, učinit z nich národní symbol, jevištní žánr, ale také turistickou atrakci či reklamní kapitál. Pozornost byla věnována proměně tradiční hudby ve spojení s migrací lidí (napříkladu irské a sefardické diaspory), s internetnickými kontakty, hledáním kořenů či uměleckou seberealizací. V těchto souvislostech byla jmenovány země jako Bulharsko, Polsko a Estonsko, mluvilo se také o lidové hudbě německé menšiny v meziválečném Československu.

Témata hudby a prostoru v souvislosti s world music zavedla posluchače do Indie, Řecka, na Blízký východ a do Japonska. Příspěvek o americkém blues zkoumal hudbu a prostor v té nejvíce samozřejmé souvislosti: na mapách. Vztahy Čechů ke Kanadě byly dokumentovány na vývoji českých trampských písní. Kromě zeměpisného prostoru došlo i na prostor jevištní a filmový: konkrétně na příkladech muzikálů se zbojnickou tematikou. O vlivu covidové karantény na pracovní prostor zpěváků a muzikantů se hovořilo podrobně v závěru kolokvia.

Kolokvium poskytlo svým účastníkům přátelský prostor k výměně myšlenek o hudbě a prostoru a navzdory ztíženým podmínkám ukázalo, že i problémy se dají překonat.

From Folklore to World Music: Music and Space

Introduction

The 17th annual *From Folklore to World Music* colloquy, as well as its home base in Náměšť nad Oslavou, the Folk Holiday Festival, were affected by the Covid pandemic in 2020. The festival included several streamed concerts only, and the number of people in the audience was limited. The colloquy moved from its traditional place in the municipal town-hall to the large grounds of the Centre for Environmental Techniques and Technology in Náměšť nad Oslavou. There, on July 28-29, 2020, the colloquy attendees presented their papers: some in person; others in on-line form from distant places. *Music and Space*, the topic of the colloquy, attracted many of the previous year's presenters, as well as some new ones, both local and international.

Space, as it is defined in a dictionary of the Czech language, is understood as an unlimited, boundless, or indeterminately infinite location or expanse. If we connected space and music, in general terms, there would be no barrier to divide them. However, in the life of humans, space does indeed have various limits: they can be determined by our place of birth or being, our thinking, or our practical aspirations. These are the personal delimitations within what is otherwise boundless space. Music also has two dimensions: while the substance of its existence is unlimited, it exists in a space that is always somehow defined – across the span of centuries, regions, countries and continents, social strata, music functions, possibilities of interpretation, and even the composers themselves. Music and space can thus co-exist as both unlimited entities and as islands – which we can anchor at, sail away from, or never venture from at all.

The colloquy's two days traditionally distinguish between the topics. Day one is devoted to papers on traditional music; day two is open to a variety of minority genres and world music. However, sometimes the topics overlap. Traditional music is linked with specific places in its very essence. In 2020, the speakers discussed the

influence of geographical space on the forms of Czech, Moravian, Silesian, and German folksongs, on their vocal performance, as well as on some aspects in the folk-music-influenced works of Leoš Janáček. Other presenters commented on the changes of the environment of folk songs due to social development, and on efforts to record songs for future generations, to revive them and give them new functions, to make them national symbols, or, sadly, to change them into a mere scenic genre, that is, a tourist attraction, or capital in advertising. Some speakers focused on music and migration, inter-ethnic contact, and the search for roots and artistic self-realization. Irish and Sephardic diasporas were discussed, as well as those of Bulgarian, Polish, and Estonian musicians. Various world music issues were presented with examples of music and space topics from India, Greece, the Middle East, and Japan. American blues music and space were explored in a very appropriate way: maps. Czech-Canadian connections were documented on the development of Czech “tramp” songs. Apart from geographical space, stage and film space were also discussed, particularly in connection with musicals about folk anti-heroes and outlaws. Finally, the Covid quarantine and its impact on the lives and performances of singers and musicians was analysed.

The colloquy provided a friendly meeting point for the exchange of ideas on music and space, and despite the difficult conditions, the success of the event proved that challenges could be faced and overcome.

LIDOVÁ PÍSEŇ A PROSTOR (NA PŘÍKLADU MORAVY A SLEZSKA)

Marta Toncrová

Už v počátcích etnomuzikologie jako samostatného vědního oboru se v této disciplíně promítlo usazení lidové písně do určitého prostoru. Připomeňme výrok skladatele a znalce lidové písně Leoše Janáčka o rozdílném přednesu písně *Ej, lásko, lásko, ty nejsi stálá* ve volné přírodě a v interiéru (Janáček 2009: li, 130, 378–379). Šlo o milostnou píseň, to znamená takovou, která při interpretaci nebyla pevně vázána na konkrétní interpretační podmínky, tedy ani na určitý prostor. Nicméně zpěvní situace (tedy prostor, ve kterém se píseň zpívala)¹ se právě v tomto případě na interpretaci písňového tvaru odrazila.¹ V písňové tradici českých zemí, ale bezpochyby i jinde v Evropě, najdeme útvary, jejichž existence je spojena s intimitou soukromí, nebo se při přednesu naopak váže na určitý exteriér. Sledování prostoru, v němž píseň zněla, znamenalo ovšem pouze jeden pohled na činitele, které ovlivňovaly život lidové písně. Sběratelé si brzy uvědomili, jak složité byla lidová píseň utvářena a co všechno na ni mohlo působit. Z poznámek zkušeného sběratele Josefa Černíka vybíráme: „*Kde se ještě nosil kroj, tam bylo i dosti zpěvu a písni. Ale nebylo tomu všude tak! Při zapisování písni padalo na váhu mnoho různých okolností: nálada zpěváků i sběratele, vhodná i nevhodná doba pro zpěv a zápis písni a s ní související práce v domácnostech, na polích a jinde, mládí i stáří zpěváků, jejich vědění a umění, paměť, jejich chuť, nechut nebo i odpor ke zpěvu, různé náhody i štěstí nebo neštěstí, velikost osad i počet obyvatel v jednotlivých vesnicích atd.*“ (Černík 1957: 10)

1. „Ve světničce jako dlaň na faře vnorovské vzpomnělo si téže písně několik děvčat vnorovských. I ony vyslovily: lásko, lásko – voděnka mezi horama –. Ale do lásky dívalo se jim plno svatých se stěn a nakrájená bábovka se stolu. Zmizely při zpěvu všechny dlouhé tóny. [...] Píseň k nepoznání; a že se jí dožadovalo v těch místnostech, bylo chtít daleký kraj, hýřivý barvou a pohybem, bleskotnou Moravu vtěsnat do ponuré komůrky farské.“ (Janáček 2009: 379)

V hudebním folkloru českých zemí nacházíme mnohé písně, u nichž nezáleží na tom, kde se zpívají, ale existují také skupiny projevů vázaných na uzavřené prostředí, nebo naopak zpívaných pouze venku. Badatelé pro označení druhé skupiny zvolili poněkud zjednodušující označení **písně z přírody**. Pojmenování napovídá, že u takových písní je volný prostor pro jejich existenci naprosto nezbytný. Týká se to několika písňových druhů,² dnes však už mnohé z nich najdeme pouze v písemných záznamech. Některé souvisely s pracovními činnostmi, jiné s obřady, další doprovázely třeba chvilky relaxace a tvořily náplň volných chvil. Naproti tomu můžeme doložit **písně vázané výhradně na uzavřený prostor**. Šlo např. o zpěv jednotlivce či skupiny zpěváků v tanečním sále, v hostinci, nebo naopak v soukromí vesnických příbytků. Otázku vazby prostoru a písní folkloristé příliš často neřešili. Zřejmě proto, že většina zaznamenaných hudebních projevů byla pořízená na požádání sběratelů, tedy z podnětu cizí osoby, nikoli z vůle zpěváků, mimo čas, který byl s písněmi v jejich původní funkci spojen, částečně v neobvyklém prostředí, popřípadě novým nositelem. Přesto lze mezi zaznamenanými písněmi často určit písně podle vnějších podmínek jejich interpretace, tedy zejména podle *prostoru a prostředí*, kde v původní existenci a v původní funkci zněly.³

Prostor se v písních odrazil nejen z hlediska místa zpěvu, funkce, způsobu přednesu, pohlaví zpěváka, ale také pokud jde o sestavu zpěvního fondu a o hudební i slovesný tvar písní. Převážně domácí prostředí bylo určujícím faktorem při vytváření tradičního ženského repertoáru, protože ženy z velké části prožívaly svůj život na stejném

2. Týká se to zejména halekaček, salašnických, žatevnických a dožínkových písní, řady epických písní, ukolébavek ad.

3. L. Janáček proto v letáku *Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku* jasně formuloval přesné požadavky na situaci, která má být vytvořena při sběru lidových písní: „*Chod'te za písní žňovou, když do úpalu slunečního řinčí srpy. Na písní senosečů má ležet vláha rosy. Taneční píseň se má dusit v potu, v dýmu a páře lidské. Teskný pláč nevěsty má být ohlasem ve svatebních písních. [...] Poohlédneme se dobře, kde se píseň zpívá. V naší obci se jinak píseň zpívá, Na Kamencu', kde Ondřejnica-řeka spěchá rovinou do Odry, jinak se píseň zpívá, Na Podlesí' v úzkém, krátkém údolí mezi Babí horou a Starým zámekem. Jinak se zpívá, Na Podbořu', na jeho, Dílkách', na mezích, na nichž pásávají svoji kravičku domkaři.*“ (Janáček 2009: 297–298)

místě, zpravidla v rodišti nebo v lokalitě, kam odešly za svým partnerem. Naproti tomu ve zpěvu mužů hrály často roli cizí kraje a země, ať už to souviselo s vojenskou službou, nebo se zaměstnáním. Kratší či delší pobyty mimo bydliště pak měly za následek přijetí cizích vlivů a podnětů a jejich přenesení do domácího prostředí. Do sledovaného poměru písně a prostoru tak zasáhl **geografický zřetel**, který přispíval k výraznější proměnlivosti ve zpěvním repertoáru a k mísení různých vlivů. Osobitý vývoj ve vztahu písně a prostoru je pak možno sledovat v místech, kde se stýkala etnika, v tzv. **kontaktních zónách**. Zde docházelo v různé míře k prolínání prvků sousedících oblastí nebo i různých národních kultur.⁴

Účastníci zpěvu a zpěv v uzavřených prostorech

Prostor při zpěvu může doplňovat a ovlivňovat to, zda jsou kromě zpěváků přítomni i další lidé. Ovšem i když je přítomen vesnický kolektiv, prosadí se někdy osobnost jedince, který má ve svém prostředí pověst výborného interpreta. Má sílu a schopnost zaujmout, působit na přítomné. Na Těšínsku dokonce existovala instituce „oberspivoků“, tj. velkých zpěváků, takových, kteří znali i deset tanečních písní k tanci ověňžok. Svým zpěvem vzbuzovali obdiv a respekt u ostatních obyvatel v lokalitě i v jejím okolí (Gelnar – Sirovátka 1957: 13).⁵ Při tanečních zábavách docházelo k uplatnění zpěvu, ale také hudby a pohybu v uzavřeném prostoru. Zde zpěv provázela snaha jednotlivce vyniknout, úsilí zaujmout přítomné, popřípadě vyjádřit osobní vztahy. Spojení všech těchto faktorů pak vedlo k pronikání siláckého, furiantského, někdy až vulgárního tónu do tanečních písní, což ovlivnilo nejen slovesnou složku, ale znamenalo také narušení vnitřní hudební organizace.

4. Např. ve Slezsku, v jižní části Těšínska a v sousední oblasti Slovenska, na Kysucích, jsou doloženy společné nebo podobné písně, stejně jako stejné strukturální znaky, jako je např. častý výskyt zvětšené, tzv. lydicke kvarty. Jiný výrazný jev, jaký představuje kysucký vícehlas a s tím související charakteristický způsob přednesu (sólový začátek písně přednášený vedoucí zpěvačkou, k níž se v dalších taktech připojuje celá skupina), však zemskou hranici nepřekročil (Gelnar – Sirovátka 1957: 14; Gelnar – Toncrová 1974).
5. Národopisec a dialektolog František Bartoš (1837–1906) zase uvádí sílu a účinek zpěvního projevu Jana Tomeše z Hrubé Vrbky, který svým zpěvem zcela zažehnal hrozbu hromadné rvačky v hospodě (Bartoš 1889: CXXXI–CXXXII).

Zpěv v interiéru, tedy uvnitř čtyř stěn, představuje jednu možnost vazby zpěvu a prostoru. Při sledování tohoto vztahu dospějeme dále např. k baladám, ukolébavkám, některým svatebním a milostným písním, ale také ke zpěvu písní při práci v domácnosti (zpívaly se tak např. i duchovní písně). Pokojná atmosféra při společných ženských domácích pracích probíhajících v zimním období (předání lnu, draní peří) byla předurčena pro zpěv mnohdy rozsáhlých epických příběhů – balad a legend. Ty si stěží dovedeme představit přednášené v každodenním ruchu běžného pracovního dne od počátku jara do příchodu zimního chladu. Rovněž intimita vztahu matky a dítěte při uspávání představuje podobnou situaci. Čistě ženská záležitost, jakou je svatební čepení, tedy přijímání nevěsty mezi vdané ženy, řadí příslušné zpěvní projevy rovněž do skupiny písní zpívaných v interiéru. Možnost zpěvu v rozdílném prostředí pak určuje interpretaci zejména milostných písní, které zněly na veřejnosti, mimo příbytky, stejně jako v intimitě domova, v kolektivním přednesu i v sólovém provedení. Účinek prostoru např. na rytmus písní zpívaných v uzavřeném prostředí umocňovala také jejich funkce, jak je možno pozorovat u tanečních písních, neboť při jejich zpěvu bez pohybu, tedy mimo taneční příležitost, docházelo ke značnému zhuštění rytmu (srov. Holý 1960).

Zpěv ve volné přírodě

Celá řada lidových písní si k vyznění svého nápěvu žádá otevřený, ničím neohraničený prostor. Ze starší písňové vrstvy se do této skupiny řadily např. **písně spojené s pastevectvím**. Zpívali je dospělí i nejmladší generace. Pastva byla jednou z činností, která bývala dětem svěřena už v raném věku. Probíhala individuálně i v kolektivu, přičemž ke společné pastvě byla vhodná jen některá místa – například sklizená pole či neobdělávané zemědělské plochy. Pasáci a pasačky si halekačkami krátili čas, tyto krátké popěvky byly také prostředkem jejich vzájemné komunikace. Proto se v nich často využíval dialog. V písních zpěváci popisovali situaci, v níž pastva probíhala, a tak častým námětem byly nářky na nelehké životní poměry:

*Paste se, vy krávy moje,
nedali mi nic na pole,
nedali mi syra, másla,
kterak bych já vás napásla.*

(Bartoš 1898: 214)

Zpěv při pastvě vyjadřoval nálady malých pasáků, texty odrážely i první milostná vzplanutí. Zpěvní situace, v níž tyto písně mohly existovat, jednoznačně prokazuje jejich pevnou vazbu na otevřený prostor, viditelným znakem byla také struktura písně. Od ní se odvíjelo i označení některých zpěvů, které jim dali zpěváci nebo sběratelé. Od charakteristického znaku nazvaného *halekání* došlo k pojmenování druhu – písně se obecně nazývaly *halekačky*. Kromě tohoto nejčastějšího výrazu se objevoval i termín *hojákání*, který vedl k *hojakačkám*.⁶ Různé podoby typického vyvolávání bývaly umístěny zpravidla na začátku a na konci halekaček. Zvolání či halekání v úvodu mělo upoutat pozornost adresáta, kterému bylo sdělení určeno; jeho opakování v závěru celý projev dokonale uzavíralo dlouhým dozníváním finál, což umožnil přednes v plenéru.⁷ Snaha upozornit na sebe, domluvit se na něčem nebo vyjádřit své pocity či jiná sdělení byla na pastvě velmi důležitá. Tím spíše, když šlo o pastvu dětí, pro které je od určitého věku komunikace s vrstevníky velmi důležitá (Bartoš 1898: 201–216).

Pastva začínala obvykle na sv. Stanislava a pokračovala celé jaro, léto a částečně i na podzim. Další část roku byla vazba písní a volného prostoru přerušena, aby se znovu obnovila v jarních měsících. Tak tomu bylo i v případě vysokohorské pastvy ovcí. Lišila se od dětské pastvy v uplatnění **salašnických písní** s odlišnou nápěvovou strukturou, ale také s odlišnými nositeli a doprovodnými rekvizitami, např. hudebními nástroji. Pojátkem bylo pouze roční období, s nímž byla tato zpěvní aktivita spojena. Vyhánění dobytka

6. Jiné incipity byly např. *Hulečka, hulečka; Helelo, helelo; Pasu krávy, pasu; Krávy moje, krávy; Čečera, čečera* ad.

7. Srov. Klusák 1958 a Toncrová 1999.

na místa, kde nacházeli po jistou dobu trvalé ubytování lidé i zvířata, tj. pobyt pastevců na salaších a pastva mimo obec – to je jeden ze základních rozdílů mezi pastevectvím provozovaným nejmladší generací a dospělými pastevci. Zpěv halekaček převažoval u děvčat (i když se pastvy zúčastňovali i chlapci), kdežto vysokohorské pastevectví bylo doménou mužů. Zatímco halekačky mají své typické strukturální i přednesové znaky (úvodní a závěrečná citoslovce, dialogický text i způsob zpěvu), písně vysokohorských pastevců se více přibližují obvyklým písňovým útvarům. Výrazně je odlišuje i obsah: textové motivy vycházejí ze zaměstnání pastevců a ze způsobu života ve specifických (horských) podmínkách. K hudebnímu doprovodu se využívaly zejména rozmanité druhy píšťal, charakteristických pro horské prostředí. Ze strukturálních znaků lze uvést typickou melodiku, v níž hrál důležitou roli sestupný pohyb nápěvu. Vycházel z horského způsobu zpěvu, který často začínal na nejvyšším tónu, což si žádalo i největší intenzitu zvuku. Spolu s descendenčním postupem melodie pak docházelo ke snižování intenzity tónů. Na Těšínsku se v některých pasteveckých popěvcích vyskytovala i jakási *obecná nota* – nápěv s charakteristickou znakovou povahou, který se pojil s různými texty (viz obr.). I to lze přičíst k rysům zpěvu v horském prostředí.⁸

Zpěv bez pevné vazby na prostor

Mezi písně, které se zpívaly mimo uzavřený prostor a přitom je nelze jednoznačně řadit mezi písně z přírody, patří některé obřadní písně, např. svatební. Sběratelé už velmi záhy označovali jejich funkci, i když tato informace nebyla v určité době zcela běžná. Písně, které máme na mysli, se zpívaly během svatebního průvodu (u písní byla např. sběratelova poznámka „cestou na oddavky“, „cestou z kostela“, „když vezou peřiny“, „cestou k večeři“). Zpěvním doprovodem na této cestě byly příhodné písně, zpravidla

8. Podobné hudební zpracování nacházíme třeba u svatebních písní zpívaných na tzv. svatební notu (nota = nápěv). Obecně lze tento způsob vazby hudby a slova označit za archaický znak hudební stránky lidových písní (Gelnar – Sirovátka 1957: 18).

162 Javoře, javoře

Horní Lomná

Hybně

Ja - vo - ře, ja - vo - ře, kdžel po - džot ku - no - ře?

Ob - rum - ba - li mi jich ťum - ňaj - scy ov - čo - ře.

Zpíval J. Cieciotka (1950) – Zapsali J. Gelnar a M. Valozzková

194: ♩ ♪ ♪

Obecná nota z Těšínska s textem salašnické písně Javoře, Javoře.
 Srov. Gelnar – Sirovátka 1957: 146

ustáleně přednášené v této situaci (např. *Ideme, ideme, chodnička nevieme; Iděme, iděme, ale nevieme kam*). Na jejich tvar a přednes však neměl volný prostor žádný vliv. Stabilní a nezbytné byly u této písňové skupiny jiné faktory, totiž zpěv ve volném prostoru doprovázející volný pohyb – chůzi a kolektivní přednes zaznívající jenom po určitou dobu – během cesty.

Obdobu najdeme i u jiných obřadních písní. S příchodem léta to byly, a místy dosud jsou, dívčí písně ke svatodušní taneční obchůzce královniček.⁹ Přestože průvody královniček byly vždy vázány na plenér, ve tvaru tzv. králenských písní se tento fakt neodrazil. Nepochybně zde působilo předvádění této obřadní dívčí obchůzky pouze jednou v roce, nutnost jednotné podoby písní pro zpěv v kolektivu a cyklický ráz zpěvního doprovodu.¹⁰

9. K nejznámějším králenským písní patří ty, které na Brněnsku zaznamenala a představila v tištěné podobě sběratelka Lucie Bakešová (1891). Využití těchto písní mimo venkovský prostor umožnil skladatel Leoš Janáček svými úpravami pro zpěv a klavírní doprovod pro předvádění před publikem.
10. Více srov. Mišurec, Zdeněk 2007: Královské obyčeje. In: Brouček, Stanislav – Jerábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisné encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 425–427 (zejména s. 426).

Také u dalších obřadních písní, jako byly popěvky k předvelikonočnímu vynášení smrtky a přinášení létečka nebo vánoční koledování pod okny stavení, bychom mohli hledat vliv otevřeného prostoru, na tvaru těchto písňových druhů ani na způsobu jejich interpretace se však nijak neprojevil. Z hlediska doprovodného pohybu při zpěvu nepředstavují obřadní písně jednotnou skupinu. Provází je někdy obyčejná volná chůze, jindy chůze v tanečním rytmu, mírný poklus, tanec nebo spojení volné chůze s tanečním pohybem. Do obchůzek se tedy promítají různé faktory, které jejich provádění formují a ovlivňují. Běžná chůze při obchůzkách královniček nebo fašankových masek většinou neovlivňuje ani tvar písní, ani přednes. Výjimku představuje např. obchůzka *fašančárů* na Uherskobrodsku. Vedle běžné chůze se zde uplatňuje také rytmičtější, taneční pohyb, a to u *skakúnů* v obci Komňa. V Bystřici pod Lopeníkem zase probíhá obchůzka v neustálém mírném poklusu *fašančárů* po rovině, ale i do kopce a z kopce. Terén, tedy prostor, zde hraje důležitou roli, neboť pohybu aktérů obchůzky se nutně přizpůsobuje tempu zpívaných písní (Toncrová 1988).¹¹

V lidovém zpěvu se vyskytují i další útvary, které pevnou vazbu na plenér nemají, přesto je ale přírodní prostor ovlivnil. S rovinami jižní Moravy nebo s planinami bílých Karpat vhodně korespondovaly **táhlé písně**. Nejde o útvary, které by žádaly prostor jako nezbytný prostředek ke své existenci, jako tomu bylo u písní z přírody. Nicméně způsob přednesu táhlých písní je prostorem ovlivněný. Sepětí písní s prostorem popsal Leoš Janáček v jedné z přednášek, která odezněla ve 20. letech 20. století v mistrovské škole při konzervatoři v Brně: „*Nejlépe se jeví vliv prostředí v lidové písni tak, že vznikly určité typy. Typ 1. Táhlé písně (rytmy dlouhých tónů), písně rovin, řek, údolí, prostorů, mají stejný ráz. Typ 2. Malých jizeb hospodářských, prostor malý. Drobné stažené rytmy*

11. V roce 1969 pořizovali pracovníci z tehdejšího Ústavu pro etnografie a folkloristiku ČSAV záznam fašankové obchůzky v Bystřici pod Lopeníkem na Uherskobrodsku. Současně ho tam natáčela i televize. Její kameraman napřed nafilmoval pohyb v poklusu a následně, už bez pohybu, nahrál technik zvuk, tj. zpěv. Pro potřeby etnologického výzkumu ovšem badatelé natáčeli zvuk reálně, tedy v poklusu vedle *fašančárů*. O tom, že tak vznikly rozdíly v tempu obou nahrávek, nelze pochybovat.

(2/2 nebo 2/4). Typ 3. *Tanečních písní: rytmus pohybu. Příčiny: vliv okolí, prostředí.*“ (Janáček 1955: 10)

Pro táhlé písně typické protahované tóny nacházíme na určitých místech nářevu – často to jsou poslední tóny jednotlivých melodických řádků a rovněž finála, která uzavírá sloku. Závěrečný tón je různě prodlužován a narušuje pravidelnou rytmickou pulzaci. Jakoby se zde snoubil tvar písně, tedy jeho rytmicko-metrická struktura, s rozlehlými prostorami jižní a východní Moravy, např. s nekonečnou rovinnou oblastí Podyjí, nerušenou vyvýšeninami nebo pahorky. Je to kraj reprezentovaný línými řekami a nivami a zpěvem táhlých písní, který se v minulosti s pravidelností ozýval v určité dny, kdy se mládež ve vesnicích na Podluží scházela v podvečer na návších nebo na podobných příhodných místech k posezení, k procházkám a ke zpěvu. Ještě v 70. letech minulého století bylo možné slyšet z otevřených oken pohostinských zařízení táhlé písně hostů nebo po vesnici protahované tóny ve zpěvu mužů vracejících se z hospod domů. A to vzdor tomu, že tehdejší zákony nedovolovaly zpěv ani na veřejnosti, ani v restauračních zařízeních. Otevřený volný prostor jižní Moravy skýtal ke zpěvu ty nejlepší podmínky.

Zpěv spojený s pracovní činností

Termínem pracovní píseň jsou v etnomuzikologii obecně označovány takové zpěvní projevy, jejichž rytmus je vázán na rytmus pracovního pohybu.¹² I když se někdy zpěvní projevy pastevců, o nichž již byla zmínka, zařazují mezi pracovní písně, v českých zemích se skutečné pracovní písně v tradici téměř nevyskytují. Výjimku v českém prostředí představovaly zpěvy dělníků, které zněly v pleneru při zatloukání pilotů při stavbě mostů, a dále tzv. kosecké písně spjaté s kosením trávy na východomoravských loukách. Rytmus zpěvu těchto písní odpovídal pracovnímu pohybu, zpívaly se proto jen při sečení trávy (Toncrová – Fukač 1997: 721).

12. Jako klasický příklad se uvádějí zpěvy ruských burlaků, kteří táhli lodě po řece Volze za zpěvu určitých písní, jak to ukazuje známý obraz *Burlaci na Volze* ruského realistického malíře Ilji Jefimoviče Repina (1844–1930).

Jako pracovní se označují nepřesně také písně, které se zpívaly o žních, tedy tzv. žatevní nebo žnecké písně. Byly rozšířeny spíše na Slovensku, ale svými výběžky zasahovaly i na východní Moravu. K nejznámějším představitelům této skupiny se řadí píseň *Kde sme žaly, tam sme žaly na dolině*. Tvar písní i jejich funkce svádí k tomu považovat je za pracovní, skutečnost je však odlišná. Osvětlení přináší studie etnologa Jiřího Langra věnovaná vokálním projevům při senoseči na slovenské Oravě. Autor na základě svého detailního terénního výzkumu doložil, že zpěv provázel cestu na pole a zpět a byl spíše náplní odpočinku mezi prací, nikoli aktivitou přímo spojenou s pracovním procesem. I když jde o písně spojené s prací v zemědělství, s vazbou na prostor volné přírody, fakticky se nejedná o tzv. pracovní písně (Langer 1982).

Zvláštní skupinu žatevních písní nalézáme na Valašsku. Jejich název – *hečené* – vznikl podle zvláštního způsobu zpěvu, tzv. hečení. Zpěv na Moravě byl původně jednohlásý (do té doby, než se uplatnil tzv. terciový paralelismus, tj. zpěv v terciích a sextách), ale v případě *hečených*, které zachytil sběratel Hynek Bím v obci Zašová na Valašsku, vznikl ojediněle přirozený dvojhlas. Dvě skupiny zpěvaček na různých místech pole zpívaly střídavě tím způsobem, že druhá skupina vpádala se svým projevem do závěrečného tónu zpěvu první skupiny a v tom momentě díky zpěvu ve volné přírodě zazněl dvojhlas (Bím 1954: [2]).

Uvedené příklady ukazují, že písně zpívané ve volné přírodě byly velmi rozmanité. Snad nejvhodněji je charakterizoval Karel Plicka, který těmto projevům věnoval pozornost. Píše o písničkách na Slovensku, ale jejich platnost i pro české prostředí je nesporná: „*Piesne spievané v prírode zaujímajú na Slovensku práve tak ako v príľahlej oblasti Moravy celkom osobité miesto. [...] Slovenské i moravské piesne tejto skupiny vyznačujú sa totiž až geniálnym zmyslom pre akustiku prírody. Ľud ich komponuje priamo do voľného priestoru prírody s rozkošou pravého umelca. [...] V týchto piesňach máme typ ideálnej funkčnej kompozície: sú priamo zasadené do priestoru a vypočítané na akustický účinok. Aby dosiahli tento priestorový akustický účinok, i stavebne sú uspořobené tak, aby sa naozaj niesli a zneli priestorom: na začiatku piesne alebo úryvku*

združuje sa obyčajne niekoľko slabík do skupiny, ktorá akoby mala rozraziť, rozťat' pomyselnú priestorovú clonu, rozletieť sa vpred, aby hneď nato nasledovali dlho vydržované tóny, ktoré majú rozochvieť diaľku a naplniť ju zvukom.“ (Plicka 1961: 34)

Závěrem

K poznání poměru lidové písně a prostoru bylo důležité, aby písně byly zapisovány v té situaci, v jaké žily ve své původní existenci. Na to už na začátku 20. století, tedy krátce po etablování etnomuzikologie (hudební folkloristiky) jako samostatného vědního oboru upozorňoval Leoš Janáček – coby předseda Pracovního výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku fungujícího v rámci akce *Das Volklied in Österreich* – např. v již zmiňovaném letáku *Sbíráme lidovou píseň na Moravě a ve Slezsku* (1906–1907), který sloužil jako návod sběratelům (Janáček 2009: 297). Každá jiná situace než ta původní, stejně jako změna primární funkce mohla ovlivnit podobu písně. Tomuto problému se nebylo možno vyhnout při uvádění folkloru před publikem. Píseň na pódiu znamenala zcela jinou kvalitu, protože podle Janáčka *„ideální provedení lidové písně vyžaduje stejné původní prostředí, jako bylo to, v němž píseň vznikla – nezměněná nálada (psychologická fáze, napětí, tak, jak je prožívá lidový zpěvák, který je současně skladatelem) – věrná interpretace lidové písně. To jsou tři nezbytné požadavky. [...] Do jaké míry odpovídá koncertní pódium volné boží přírodě, stísněným prostorům selské chalupy, vesnické hospody?“* (Janáček 2020: 423)

Problém poměru prostoru a lidové písně, o kterém pojednává tento příspěvek, se týká určité vývojové fáze lidové písně. Ta jako živý organismus procházela a prochází neustálým vývojem a změnami. Působil na ni mj. také vliv folklorismu, který přenesl interpretaci lidové písně do jiných podmínek (zejména na pódium), vedl ke změně funkce, nositele i tvaru písní. Neuvádíme zde v úplnosti případy, které je možno sledovat v rámci hudebního folkloru v českém prostoru, neboť jde o mnohotvárné a složité vztahy, uplatňující se v lidové písni v různých obdobích její existence. Svým osobitým způsobem je charakterizoval ve svých poznámkách

k notaci lidové písně Leoš Janáček: „*Oheň, slunce i šero večerní, stín smutku i jas veselí, tíha let i svěžest mládí, povaha muže a dívčí, květ jabloní i hustá barva boru, lesk vlnění velkých řek, majestátní hor, úzké stěny chatrčí i dusné jizby hospod – to vše určuje tvar a hodnotu notované písně.*“ (Janáček 2020: 173)

*Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.)

Literatura:

- BARTOŠ, František 1889: Několik slov o lidových písních moravských. In: BARTOŠ, František (ed.): *Národní písně moravské, v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská, s. I–CLII.
- BARTOŠ, František 1898: *Naše děti. Jejich život v rodině, mezi sebou a v obci, jejich poesii, zábavy, hry i práce společné*. Druhé, rozmožněné vydání. Praha: J. Otto.
- BAKEŠ, František – BAKEŠOVÁ, Lucie 1891: *Královničky: staré národní tance obřadné se zpěvy. Návod ku národnímu a obřadnímu tanci „Královničky“*. [Sestavila a napsala L. Bakešová. Klavírní průvod sestavil F. X. Bakeš]. 2 svazky. Praha: Em. Starý.
- BÍM, Hynek 1954: *Válašské a slovenské lidové písně*. Praha: SNKLHU.
- ČERNÍK, Josef 1957: *Záleské písně z okolí Luhačovic*. Praha: SNKLHU.
- DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga 1969: *Žatevné a dožínkové piesne*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- GELNAR, Jaromír – SIROVÁTKA, Oldřich 1957: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praha: SNKLHU.
- GELNAR, Jaromír – TONCROVÁ, Marta 1974: Vzájemné souvislosti v lidové písni slezsko-slovensko-polského pomezí. *Mionší* 2, s. 12–14.
- HOLÝ, Dušan 1960: K písňovým záznamům hudebního skladatele Joži Černíka. *Slovácko* 7, s. 1–5.
- JANÁČEK, Leoš 2009: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I / Svazek 3–1. Eds. Jarmila Procházková, Marta Tonicrová a Jiří Výsloužil. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2020: *Folkloristické dílo (1891–1928). Recenze, statě, přednášky, předmluvy, studijní poznámky, agenda, membra disjeka*. Řada I / Svazek 3-2. Eds. Jarmila Procházková, Marta Tonicrová a Lucie Uhlíková. Brno: Editio Janáček.
- KLUSÁK, Vladimír 1958: *Písně z přírody*. Praha: SNKLHU.
- LANGER, Jiří 1982: Funkcie tradičných vokálnych prejavov pri zbere sena na Orave. *Slovenský národopis* 30, s. 269–285.
- PLICKA, Karol 1961: *Slovenský spevník I. 500 ľudových piesní slovenských*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo.

- SUŠIL, František (1853–1859) 1951: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Eds. Smetana, Robert – Václavková, Jaroslava. Praha: Vyšehrad.
- TONCROVÁ, Marta 1988: Masopustní obchůzka na Uherskobrodsku z hudebního hlediska. In: *Obřadní obchůzky*. Uherské Hradiště: Slovákcké muzeum Uherské Hradiště, s. 125–138.
- TONCROVÁ, Marta 1999: Halekačky – pastevecké písně dětí na Moravě a ve Slezsku. In: URBANCOVÁ, Hana (ed): *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava: Ister Science: Ústav hudobnej vedy SAV, s. 98–114.
- TONCROVÁ, Marta – FUKAČ, Jiří 1997: Pracovní písně. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 721–722.
- VETTERL, Karel (ed.) 1955: *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka I*. Praha: Nakladatelství ČSAV.

Folk Song and Space: Examples from Moravia and Silesia

The article deals with the relationship of space and folk song, using examples from research on music folklore and folk singing in Moravia and Silesia. While some songs were not connected to specific environments, others were often or exclusively performed indoors, while others had to be performed in the open space. Songs practiced indoors included lullabies, ballads, legends, love songs, and certain wedding songs. Other wedding songs were performed outdoors, such as in wedding processions in the community. Space had no impact on the above-mentioned songs; however, there are songs documented in Czech singing tradition that were performed outdoors, where the space had an impact on the form of the song. This was most evident in the rhythmic structure of the songs, where the final tones were prolonged (e.g. in children's herding songs called *halekačky*, and grain harvest songs), as well as in the tune, which was characterized by descendant melodic succession. These characteristics are also shared with the mountain type of singing (with the most intensity and highest pitch at the beginning of the singing): this is typical in the male herdsman's (shepherd's) songs located in high mountains. The texts of the *halekačky* employed interjections and dialogues, which allowed for communication among singers. The impact of space upon a song was sometimes strengthened by the function of the song: either intimate singing, or singing connected with dance.

Key words: Folk song; singing indoors; singing outdoors; spatial interpretation of folk song; impact of space on the tune of folk song; Moravia; Silesia.

HUDBA, ČAS A PROSTOR V PROGRESIVNÍ REFLEXI LEOŠE JANÁČKA

Jarmila Procházková

Osobnost Leoše Janáčka poutá opakovaně pozornost nejen pro umělecké kvality jeho tvorby, ale také pro skladatelovu neustálou snahu popisovat vlastní zážitky i aktivity a hledat pro tyto situace obecnější pojmenování nebo teoretizující vysvětlení. I v jeho případech veškeré úvahy o souvztažnosti *hudby a prostoru* zahrnovaly, ať již explicitně nebo latentně, termín čas jako kontinuum, ve kterém hudba probíhá. Hudba odehrávající se v daném prostoru a s konkrétními časovými parametry přinášela inspiraci Janáčkově (a nejen jemu) kvůli:

a) zkoumání hudební matérie, jejíž metamorfózy zapříčiněné změnou prostředí skladatel s oblibou komentoval;

b) definování původních hudebněteoretických názorů, k nimž autor dospěl na základě těchto pozorování;

c) uvědomění si nových technických možností a jejich estetických efektů ve vlastním tvůrčím procesu.

Janáček byl typ člověka, pro nějž bylo sebevzdělávání trvalou životní hodnotou, a proto není divu, že se naučil využívat moderní techniky evidence a zkoumání hudebního folkloru (fonograf, Hippův chronoskop) a jeho metodiku průběžně obohacovaly poznatky z hudební teorie, estetiky, později i z psychologie a dalších příbuzných věd.

Jitka Ludvová připomněla nezvyklý charakter Janáčkovy hudební nauky zapříchující její obecné nepřijetí do systému odborného vzdělávání, nicméně upozornila na dosud podceňované rysy jeho hudební teorie: „Janáčkově myšlení se pohybovalo mimo veškerá schémata, obvyklá v hudební teorii jeho doby, a zachytilo se na aspektech a detailech, které konvenčnímu pohledu unikaly. Janáčková obrovská analytická zkušenost s moravskou lidovou hudbou, byť vyjádřená podivínským způsobem, mohla české teorii prokázat podobnou službu, jakou mladá srovnávací hudební věda prokázala německé teorii, a nebylo Janáčkovou vinou, že

tento podnět prošel vcelku bez povšimnutí a zůstal uzavřen ve folkloristických kruzích.“ (Ludvová 1989: 43)

Zásadními kroky pro první poznání Janáčkových teoretických a folkloristických prací byly edice připravené Zdeňkem Blažkem a Jiřím Vysloužilem (Janáček 1968, 1974; Janáček 1955).¹ Téma časových aspektů u Janáčka se nejčastěji objevuje v pracích Karla Steinmetze, který se převážně soustředil na Janáčkovu aplikaci vlastních teoretických názorů do tvůrčí činnosti a na hledání společných ploch mezi oběma sférami (Steinmetz 1994, 2020).

Chceme-li se zabírat Janáčkovými poznatky o hudbě a prostoru, jako klíčové se jeví jeho studium lidové písně a posléze i nápěvků mluvy. Odpověď na otázku, proč právě v těchto dvou oblastech, lze shrnout do více částí: v případě lidových písní, tanců a nápěvků mluvy měl Janáček možnost autentického zážitku, přímo vstupoval do prostoru sledovaných objektů, do proměnného paradigmatu, jež byl schopný rozšifrovat po stránce čistě hudební, obsahové, psychologické i sociologické. Skladatel záhy poznal, že dříve otištěné či zapsané lidové písně je nutno brát s rezervou, že podstata lidové písně se brání petrifikaci písemným záznamem a že je ideálním podhoubím pro nepředpojaté názorové inovace. Jak sám řekl: „Píseň nemá sčasovací tvrdosti.“ (Janáček 2009: 319) Nápěvky mluvy byly tématem zcela novým a skladatel měl volnost při volbě metody záznamu i zpracování.

Janáčkovu první známé pozorování hudby a k ní vztahovaného prostoru se týkalo interpretace lidové písně *Ó láska, láska* a bylo spojené s jeho časným zážitkem z mládí, když byl jako student na prázdninovém pobytu u strýce Jana ve Vnorovech. Tato vzpomínka se objevila již v recenzi na Kubovu sbírku *Slovanstvo ve svých zpěvech*, tedy v Janáčkově prvním folkloristickém textu otištěném v roce 1886:

1. Blažkovy poznámky z první edice Janáčкова hudebněteoretického díla (Janáček 1968, 1974) jsou přeneseny do nového kritického vydání (Janáček 2007, 2007–2008), kam na ně odkazujeme. O přiblížení Janáčkovy hudebněteoretického odkazu anglicky mluvícím čtenářům se nejvíc zasloužil Michael Beckerman (1994), německý překlad Janáčkovy Úplné nauky o harmonii (*Vollständige Harmonielehre*) vytvořila a komentovala Kerstin Lücker (Janáček 2011).

„Ve *Znorovách* na Moravském Slovácku jest zpěvný lid; rád jsem naslouchal z dálky, obzvláště v sobotu, až pozdě do teplých letních nocí zpěvům statného mladého lidu při praní (koupání). Stál jsem v takové vzdálenosti, že souhlásky, obzvláště na dlouhých tónech, *tušil* jsem toliko v *jasně zřetelném přerývání tónu*. Zajímavý byl to úkaz. Na čarokrásný nápěv jedné písně pamatuji se do dneška. S jakou bujarou silou vyzníval dlouhou a dlouhou dobou obzvláště poslední tón jednotlivých oddílů písně a tratil se ponenáhlu po pastvinách a lesnatých březích tiché Moravy! Sotva se dočkal rána, sezval jsem si známé zpěvačky z obce a požádal jich, aby mi zazpívaly tutéž píseň, již jsem jim i zanotoval. A ku podivu – sotva jsem ji opětně poznal. Dlouhé, vyznívající tóny zmizely, kyprý rytmus zmizel a nastoupil bezbarvý, taktový. Ovšem v čarokrásné, volné přírodě s jinou rozkoší zpívaly a hudebně básnily, nežli v uzavřené, dusné jizbě, kdež byly i pozorovány.“² (Janáček 2009: 2).

V první fázi si tedy Janáček-folklorista uvědomil, že pokud se má dobrat nejlepší verze znějící písně, sběrnou situaci nemá rušit okázalé a nápadné chování. Díky tomuto ranému zážitku byl připraven na pozorování folklorních projevů v dalších lokalitách a při jiných příležitostech. Na Hukvaldech v roce 1906 v podobném modu zapsal dvě verze písně *Ty musíš, má milá, něco na mne vědět*, v Lubně u cimbalisty Ignáce Kotka předpokládal změnu interpretace v jiném prostředí, v Prostřední Bečvě analyzoval časovou stránku nápěvu společně s nápěvkou mluvy. Díky osobním setkáním s výraznými osobnostmi z řad interpretů skladatel disponoval inspirativními postřehy z prostor soukromých i veřejných, přičemž jej vždy fascinovaly právě posuny vznikající přenosem do odlišných prostředí. Snažil se proto vypořádat s vlivem těchto změn na konkrétní interpretační usus. Janáčkovy poznámky o prostředí písně se ale objevují v jeho záznamech poměrně zřídka

2. Z praktických důvodů zde nerespektujeme Janáčkovu časté odstavcování; zvýraznění textu provedené u Janáčka podtržením, popř. tištěným písmem proložené zde přenášíme jako písmo kurzivní v souladu s obecnými edičními zásadami Souborného kritického vydání díla L. Janáčka.

přímo u dané písně, jedná se např. zápisy z Horního Sklenova z léta roku 1906 s popisem „Zpíváno v létě, v jizbě“. Jako literárně zdatný autor si našel platformu fejetonů a odborných statí, kde měl možnost barvitě a zevrubně popsat zážitky z terénu, kam se vydával za nositeli tradičních hudebních projevů.

Prostor a prostředí písně Janáček postupně vnímal jako rozhodující okolnosti pro charakter nápěvu nejen při interpretaci, ale již při jeho vzniku v „kolébce písně“.³ Tyto úvahy se ubírají směrem ke geografickému materialismu, jehož stoupenci považovali zeměpisné podmínky (modelace krajiny, podnebí, horstvo) za obecnou determinantu pro společenství a všechny společenské aktivity. Janáček tuto ideu začal využívat již ve statí *O hudební stránce národních písní moravských* (1901), kde popisuje „mesologické vlivy“ působící při formování a vzniku hudebních projevů: v I. kapitole nazvané „Sčasování v lidové písni“ konstatuje jejich působení na rytmus (mj. se zde poprvé objevil termín „sčasovka“ jako obecné označení rytmického útvaru), podobně ve II. kapitole komentuje působení geografických podmínek na vznik a formu halekaček (Janáček 2009: 137, 183). Jak již bylo dříve publikováno (Procházková 2009: xxv–xxvi), skladatel znal tuto teorii díky publikaci Tomáše G. Masaryka *Základové konkrétné logiky. (Třídění a soustava věd)*, kde Masaryk představuje nové obory, mj. etnologii a vznikající antropologii, a poukazuje na práci Friedricha Ratzela *Anthropogeographie*.⁴ Na základě Masarykova spisu byl Janáček informován o aktuálních trendech sociologie a antropologie, snažil tyto informace využít při hudebněfolkloristickém studiu a termín *mesologie* používal i v příštích desetiletích.

Pro sběratele spolupracující s edičním podnikem Lidová píseň v Rakousku (konkrétně s Pracovním výborem pro českou lidovou píseň na Moravě a ve Slezsku) v roce 1906 Janáček koncipoval návod *Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku*, v němž napsal: „Konkrétní motivy upravují se v prvé řadě okolím.

3. Viz *Kolébka české prapísně lidové*, Janáček 2009: 343–345.

4. Masaryk 1885: 80–103; srov. Janáčkovy poznámky v jeho exempláři uloženém v Moravském zemském muzeu v Brně, Oddělení dějin hudby, sign. JK 77.

Na velké prostory chtějí dorůst roztáhlou sčasovkou, v malých se skrčí v drobnější tóny. Naše kraje a místa, na kterých se 'odehrává' náš život, vytvořily určitého způsobu písne. Jestli prostor dělá sčasovku, tož stejně rozdělný prostor dělá stejné sčasovky.[...] *Souhlasný vztah prostoru a času* dělá podobné obrazce při založené povaze našeho lidu. [...] Sbíráme však teď písne, jež za vlivu širokých vrstev národu, širokého prostranství, zřejmých, určitých, mesologických vlivů naší vlasti *složeny byly kýmsi* z toho lidu [...]“.
(Janáček 2009: 300, 303, 304)

V Janáčkových textech vzniklých kolem přelomu století můžeme vysledovat tvůrčí kvas zužitkovávající více podnětů z příbuzných či souvisejících činností. Vedle studia lidové písne to bylo také analyzování nápěvků mluvy, jimž se skladatel věnoval od roku 1897 a v jejichž souvislosti se v roce 1903 také objevil termín sčasovka.⁵ Následně vypracovaná teorie sčasování Janáčkovi pomohla definovat nový názor na práci s časem v hudbě a v tomto kódu se pohyboval velmi flexibilně po celé další čtvrtstoletí.

Propojení poznatků o lidové písni a o nápěvcích mluvy skladatele vedlo k formulaci dalších tematických paralel mezi oběma studovanými předměty ve studii *Rozhraní mluvy a zpěvu* (1906). Termín *prostor* mu stále více napomáhal k charakterizaci hudební linie a tato interiorizace hudební složky se napříště stala samozřejmým kontextem Janáčkovy vyjadřování:

„*Nálada ze široširých nebo tísňivých prostorů* zračí se na nápěvku mluvy v prodlužování určité jeho části nebo ve zkracování dob nápěvku. V prvním případě zabírá nápěvek větší prostor času, v druhém bývá dobrým obrazem drobnosti. Se zdložením jde ruku v ruce zesilování nápěvku a povyšování jeho do vyšších a vysokých poloh: jak bychom jím chtěli prostor vyměřiti do výšky i šířky. V rovinách, jichž neobejdeme jedním pohledem, z vrcholků kopců, jež nám otvírají výhled až k dalekému obzoru, tratí se náš hlas; třeba ho zrovna ze rtů sbírat [...] Píseň „měřena“ rovinou, její dlouhé tóny, přizpůsobuje se zase sama v ústech lidových

5. Jde o text *Nápěvky naší mluvy vynikající zvláštní dramatickostí* (Janáček 2003a: 299).

zpěvaček nízké a úzké jizbičce: *přibírá drobnější sčasování*. [...] *Nálada strojená prostorem jest v hudbě z nejdůležitějších*. Každá nálada dělá čas; na každé je celá stupnice časová – záchvěje jejího průběhu v crescendo nebo decrescendu, z níž vzat teoretický princip těžší – lehčí doby. Ale k náladě z prostoru přiléhá sčasovací stránka nápěvku *nejnáznorněji*; tu jí nejdříve porozumíme. *Nálada z prostoru bezprostředně rytmitizuje*; dělá sčasovky velkého slohu a vzdouvá vlny nápěvku do výšky.“

Janáček mj. nabízí řadu postřehů jak o vztahu prostoru a hudební dynamiky (silný či slabý projev), tak také o vlivu prostoru na tanec a potažmo na organizaci hudební a textové stránky tanečních písní (Janáček 2003a: 350–354).

Bezprostředně po tomto vyhodnocení písňového a nápěvkového materiálu Janáček dokončuje v roce 1907 studii *Můj názor o sčasování*, kde je nové učení o rytmické stránce představeno jako oficiální přínos pro aktualizaci hudební nauky platné i pro sféru tzv. vážné hudby. Z textu vystupuje zjevná ambice přinést nově zjištěné axiomy o vlivu prostoru na rytmus, hybnost a tempo skladby a obohatit učení o nezvyklý náhled, totiž že sčasování může být organizováno prostorem a vše je ovlivněno vnímáním zaangażovaných osob (Janáček 2007: 398, 417–418). Mnohé k této teorii doplňuje i souběžně psaný text za skladatelova života nepublikovaný, *Základy hudebního sčasování*, v němž nacházíme i termín „kontrapunkt sčasovek“ použitý pro polyrytmické útvary (Janáček 2007–2008: 127).⁶

V roce 1909 se novátorsky znějící definice vrací jak bumerang zpět do folkloristické statě *Rytmika (sčasování) lidové písně*: „Jsou jistá místa ve sčasovkách lidové písně, jejichž délka je měnlivá [...] Přizpůsobuje se prostorům a tichu a hluku.“ Současně je opět zdůrazněna role zapisovatele-sběratele, který má za úkol tyto vlastnosti hudebního textu přenášet svým zápisem: „Písní třeba na objasněnou přidati fotografii duše pěvce v okamžiku zpěvu, stín a jas

6. Již Z. Blažek si povšiml častého zdůrazňování rytmické složky v Janáčkově učení o kontrapunktu (opoře) a pro tyto příklady předpokládal použití shodného metra s různými rytmickými modely (Janáček 2007–2008: 137).

světla, které ho právě zalévá, daleký prostor nebo čtyři těsné stěny s nízkým povalem, po nichž téká zrakem.“ (Janáček 2009: 319–320)

Na tuto ideovou linii plynule navazuje pojednání z roku 1910 *Váha reálních motivů* (Črty z přednášek), věnované motivické práci, stavbě nápěvu a melodie. Instrumentálním motivům Janáček přisuzuje při jejich vzniku podmínky „na úzkém poli: časem a intervalem měří prostor, barvou tónu a sporým účinem harmonickým odpovídají náladám; jsou jen obrazné a ne reální“, zatímco reální (reálné) motivy mají jiný charakter: „Devět desetin našich nápěvů a jejich sčasovek vzniklo ve zvláštních mesologických poměrech: byly do boží přírody skládány. Jejich slovesný takt rozkládá se v délce mohutné, leží na stránkách a i na údolích. Příměji měří výsost i nadšení.“ (Janáček 2007: 429, 431) Text je doplněn řadou nápěvků mluvy nabízejících materiál pro vznik takových motivů a v závěru Janáček vyzývá k tvoření, které by podle jeho názoru mělo ráz českosti právě díky těmto reálným motivům.

Je známo, že Janáčkův odborný zájem o časovou stránku hudby se nejvíc projevoval při práci s Hippovým chronoskopem. Argumenty odůvodňující potřebu přístroje pro vědecké bádání skladatel shrnul v žádosti o finanční prostředky na jeho zakoupení adresované Ministerstvu školství a národní osvěty a datované 22. 3. 1922 (Janáček 2020: 453–456). Přesná měření na tisíciny vteřiny mu pomáhala zjišťovat absolutní hodnoty trvání rytmických prvků při živém provedení písne, přičemž docházel ke značným odchylkám jak v rámci jedné sloky, tak i ve srovnání s pokračujícími slokami. Skladateli se podařilo získat chronoskop díky kontaktům s profesorem Vladimírem Novákem z české Vysoké školy technické v Brně. Novákův kolega a blízký spolupracovník fyzik František Nachtikal⁷ byl významným propagátorem Einsteinovy teorie relativity, v Brně byl aktérem mnoha veřejných přednášek věnovaných tomuto tématu i dalším problémům fyziky, matematiky či astrologie.⁸ Od 23. 5. 1920 do 13. 7. 1920 publikoval

7. František Nachtikal (1874–1939), učitel na brněnských středních školách v letech 1899–1900 a od roku 1902 na Vyšší státní průmyslové škole. V letech 1921–1926 byl profesorem na brněnské technice, poté přešel do Prahy na České vysoké učení technické.

v brněnských Lidových novinách desetidilný popularizační text *Princip relativity*, a část těchto pokračování dokonce vycházela na stejných novinových stranách jako seriál Rudolfa Těsnohlídka *Liška Bystrouška* (Nachtikal 1920).⁹

Janáček zmínil jméno prof. Nachtikala ve studii o naturalismu (Janáček 2003b: 176) a je pravděpodobné, že nejpozději v roce 1920 díky tomuto vědci poznal teorii relativity. K Janáčkově reflexi této teorie došlo prokazatelně v korespondenci s Maxem Brodem (1884–1968), o němž dozajista věděl, že patřil do okruhu přátel slavného fyzika v době jeho pražského působení na německé Karlo-Ferdinandově univerzitě v letech 1911–1912.¹⁰ Janáček si 2. 12. 1921 v brněnském Barvičově knihkupectví koupil publikaci Harryho Schmidta *Das Weltbild der Relativitätstheorie. Allgemeinverständliche Einführung in die Einsteinsche Lehre von Raum und Zeit*¹¹ a četl ji od začátku prosince 1921 do první dekády v lednu 1922. Einsteinův „problém relativity času a prostoru“ zmiňuje již 7. 12. 1921 na přednášce *Architektonika díla hudebního* v pražské Mistrovské škole (Janáček 2003b: 344). Maxu Brodovi napsal z Hukvald 10. 1. 1922: „Piplu se v písničkách lidových; čtu při tom Einsteina. Ale pro tón se jeho relativita času a prostoru nehodí. My jen žijeme vzduchem a ne etherem. Voníme zemí. Alespoň pevně stojíme. Buďte zdrav! Vám oddaný Leoš Janáček.“ (Racek – Rektorys 1953: 99)

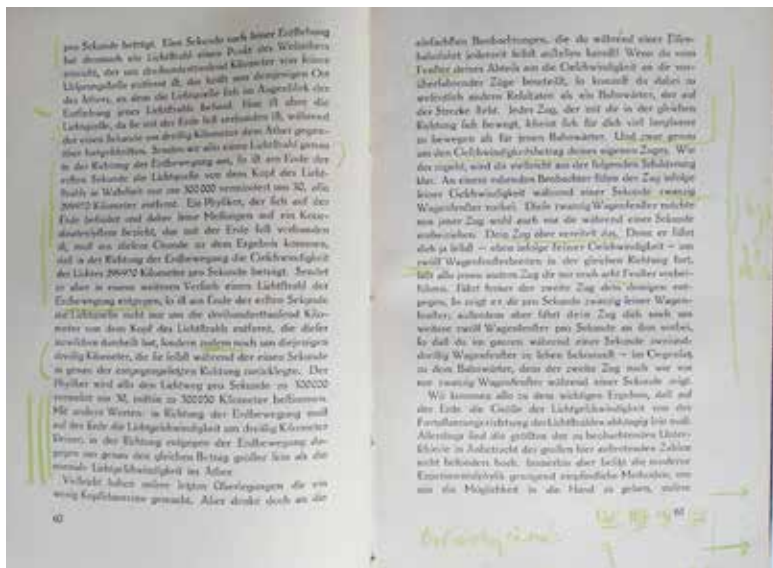
Janáčková aktivní četba Schmidtovy knihy je v jeho exempláři doložena průběžným zatrháváním odstavců (převážně zelenou

8. Ve spolupráci s Janáčkovým přítelem Františkem L. Nesvadbíkem (1860–1939) uskutečnil F. Nachtikal veřejnou přednášku se světelnými obrazy (skioptikonem) 1. 12. 1901; na podzim 1902 realizoval cyklus astrologických přednášek ve Vesně; další přednášky pro veřejnost v letech 1921–1923 se konaly na české technice; přednášku Matematické základy obecné nauky o relativitě pořádal 17. 5. 1923 odbor Jednoty čs. matematiků a fysiků (srov. průběžné zprávy v *Lidových novinách*).

9. Těsnohlídkova *Liška Bystrouška* vycházela od 7. 4. do 23. 7. 1920.

10. Jak připomíná pamětní deska umístěná na průčelí domu U bílého jednorožce na Staroměstském náměstí č. 17 v Praze, Brod byl jedním z protagonistů večírků pořádaných paní Betty Fantovou, kde Einstein hrával na housle.

11. Schmidt 1920; Janáčkův exemplář je uložen Moravské zemské muzeum v Brně, Oddělení dějin hudby, sign. JK 78.



Obr. 1. Janáčkovy poznámky (zelenou tužkou) v exempláři publikace Harryho Schmidta *Das Weltbild der Relativitätstheorie. Allgemeinverständliche Einführung in die Einsteinsche Lehre von Raum und Zeit*. (Hamburg 1920), kapitola *Der Versuch von Michelson und Morley und seine Deutung durch H. A. Lorentz*

tužkou), výjimečně i faktickou slovní notickou.¹² Nejzajímavější je Janáčková poznámka na s. 61, kde Schmidt uvádí příklad popisující rozdílné vnímání skutečnosti pasažérů dvou vlaků jedoucích stejným směrem různou rychlostí. Na spodní okraj strany si Janáček poznamenal:

„Dvě vrstvy časové:
nezdá se nám že ubíhají [nečitelné slovo] !!!“ (Obr. 1)

12. Skladatelovy poznámky na okrajích Schmitdovy knihy jsou vcelku zachovalé, známý problém nepovedené vazby několika publikací v Janáčkově knihovně, během níž došlo k ořezání rukopisných poznámek na okrajích, se této knize dotkl jen dílčím způsobem. Janáček v knize nápadně zasáhl u jména Hermann Minkowski (1864–1909), kde přeškrtnal jeho německou národnost; učitel Einsteina Minkowski, narozený v městě Aleksota (nyní městská část Kaunasu) v tehdejší ruské Suwalské gubernii. Je většinou uváděn jako německý fyzik, jeho národnost bývá v různých pramenech také popsána jako polská, litevská, německo-litevská či ruská.

Jak je patrné z dopisu M. Brodovi i z těchto marginálií, Janáček přistupoval k obtížnému tématu s respektem a byl si vědom jeho značné odtazičnosti od hudební problematiky. Přesto mu moderní popis relativity pomohl definovat skutečnosti dříve tušené či obtížně naznačované v jeho teorii sčasování a potvrdil význam subjektivního vnímání. To je patrné zejména z nedatované skici nadepsané *Relativita rytmu* (Janáček 2003b: 295–298).

„Účin rytmický je podmíněčný, relativní. Nebýt nás živých, nebylo by rytmu, všechno by stálo“, píše skladatel na počátku 20. let. Ve své promoční řeči *Spondeo ac polliceor!* v lednu roku 1925 poukázal na tradiční pojetí hudebního času u L. van Beethovena, C. Debussyho či B. Smetany, kteří dokázali „relativním odhadem“ vyjádřit bouři, moře či východ slunce. „Hračkou je nám relativnost výrazu“, uzavřel tento odstavec sám Janáček (2003a: 552).¹³

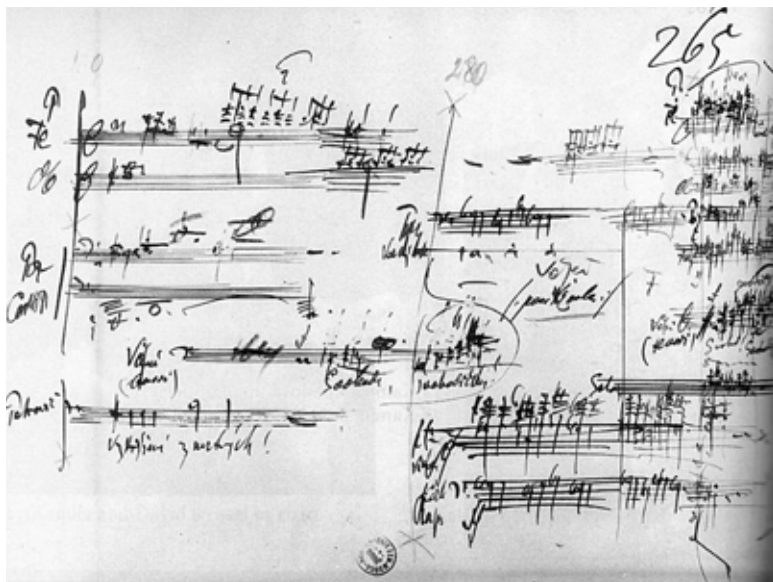
V přednáškách a odborných textech skladatel bez zásadních změn navazoval na své dřívější teze o vzájemném vztahu délky prostoru a délky tónů. Oproti dřívější etapě však dával větší důraz na roli lidského vědomí (Janáček 2003b: 51, 98), zajisté pod vlivem četby Wilhelma Wundta. Výrazné novum v teorii lidové písni je zaměření na vnitřní a vnější prostředí lidového skladatele (Janáček 2020: 485–486) související se studií o naturalismu, která obsahuje teze o vzájemném působení vnějšího prostředí (prostoru) a vnitřního prostředí tvůrce i diváka (Janáček 2003b: 166–171). Autor tu uvádí příklady interiorizace hudební struktury, demonstruje opis pozorovaných přírodních či krajinných útvarů hudebními prostředky a stanovuje „meze srozumitelnosti prostorové v naturalismu skladebném“. Studii poprvé publikoval a okomentoval Miloš Štědroň, který vidí typickou ukázkou hudebního naturalismu v použití nápěvků mluvy (Štědroň 1994: 241–247).

13. Myšlena Bouře jako program IV. věty Beethovenovy Symfonie č. 6 *Pastorální*; orchestrální skladba *Moře (La mer)* C. Debussyho (srov. Janáčkovu analýzu této skladby, Janáček 2003b: 269–272) a árie Přemysla „Již plane slunce“ z II. jednání opery *Libuše* B. Smetany.

Na počátku 20. let Janáček začal aplikovat teorii zlatého seku, kterou znal již z estetiky Josefa Durdíka a připomněl si ji studiem fyziologické psychologie W. Wundta. Tzv. „ščasovka zlatého seku“ byl objekt, na němž mohl ideálně demonstrovat paralely prostorových a zvukově-časových dispozic, což s oblibou činil jak v mnoha verzích předmluvy chystané písňové sbírky (Janáček 2020: 125, 156, 219, 226 aj.), tak v přednáškové činnosti. K pozoruhodnému posunu v Janáčkově teorii došlo v roce 1922 v textu přednášek *Opera* (Janáček 2003b: 149–156). Skladatel definuje „rytmy prostorové“, uvádí je do souvislostí s hudební rytmičkou a studuje jejich vztahy. Zajisté prozrazuje principy své tvůrčí metody, když předpokládá, že „skladateli třeba se myslet na jevišti, uprostřed scény, ve společnosti pěvců. Ale v jeho díle mají být styčné body s každou vzdáleností.“ (Janáček 2003b: 154) Předkresluje zorné úhly interpretů i diváků, uvažuje o proporcích rytmů tónových k rytmům prostředí, o jejich vzájemném ovlivňování a o odrazu těchto procesů až do fáze recepce, tedy s ohledem na vnímání u diváka. Uvedené příklady z opery *Káťa Kabanová* dokládají, že tak činil v souvislosti s nedávnou kompoziční činností.¹⁴

Dostává se nám tak vysvětlení, proč se v Janáčkových skicách z pozdního období hojně vyskytují nekoherentní rytmické útvary, u kterých byly zachovány samostatné ščasovací vrstvy vyjadřující časově paralelní, avšak výrazově a rytmicky individuální hudební projev (obr. 2). Většinou potom následovala fáze, kdy bylo nutno sjednocovat vertikálně související materiál do společného metra a tím vytvořit kompaktní hudební text. Průvodními jevy této metody byly nízká zahuštěnost partitury, střídmost orchestrálního zvuku a snaha o soudržnost takto vzniklé struktury. Teprve po nutné vertikální koordinaci a standardizaci metrických parametrů docházelo k rozhojnění zvuku zejména díky zesílené instrumentaci, což se často dělo až v opisech.

14. Přednáška [*Opera*] je datovaná od 10. 5. do 3. 6. 1922, operu *Káťa Kabanová* skladatel dokončil v roce 1921.



Obr. 2. Autografní list z III. jednání Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* (1927), kde je patrná vertikální inkoherece partitury

Závěr

Na základě svých pozorování Janáček dospěl k definování vztahu prostoru a časového průběhu znějící písně jako ke klíčové problematice studia hudebního folkloru a mnohé ze získaných poznatků posléze přejal do komentářů k nápěvkům mluvy. Oba rozsáhlé fondy mu nabídly studijní materiál nezátížený písennou petrifikací a umožňujících sledovat rytmicky a výrazově nepředpojaté a spontánně vznikající projevy. Došlo tak k vyhodnocení radikálně odlišných interpretací jedné lidové písně v různých prostorách, posléze i k argumentaci aspektů a okolností ovlivňujících tyto procesy. Současně s tím Janáček příležitostně reflektoval specifickou vazbu hudby na prostor, kterou je psychická interiorizace hudební matérie. Teoretické vysvětlení v oblasti lidové písně Janáček částečně našel v geografickém determinismu, kdy

„mesologické vlivy“ podle něj byly příčinou regionálně specifických rysů v melodii, rytmice a dalších složkách lidové hudby.

V letech 1905–1907 definoval nauku o sčasování v hudbě, která se stala základem jeho specifického nazírání na hudební strukturu (vč. souvisejících poznatků o „plastice sčasovací“ a architektonice hudebního díla) a kterou rozvíjel celé další čtvrtstoletí. Na začátku druhého desetiletí 20. století je možné v Janáčkově teorii vysledovat nové filozofické a metodologické vlivy, včetně Einsteinovy teorie relativity, se kterou se Janáček seznámil prostřednictvím brněnského fyzika Františka Nachtikala a díky četbě publikace Harryho Schmidta *Das Weltbild der Relativitätstheorie. Allgemeinverständliche Einführung in die Einsteinsche Lehre von Raum und Zeit*. Skladatel rezignoval na termín prostoročas, který má v sobě zakódovanou variabilitu a nezávislost na pozorovateli. Právě ona subjektivita pozorovatele předpokládající časové i tím i významové posuny se stala součástí jeho nazírání na hudební materiál jak ve fázi recepce, tak zejména v tvůrčím procesu. Analyzoval a následně ve své tvorbě respektoval polaritu vnějšího („veřejného“) času a vnitřního času lidské zkušenosti¹⁵, pro které nacházel prostor ve vnitřním a vnějším prostředí tvůrce i recipienta.

Tento náhled podpořil Janáčkovu tendenci k tektonickému pojetí hudební struktury, utvrdil jej v sofistikované práci s časovými vrstvami a ve svém důsledku tak dopomohl k vytvoření ojedinělého hudebního stylu.

*Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.).

15. Podrobněji viz Sokol 2004: 277 ad.

LITERATURA:

- BECKERMAN, Michael 1994: *Janáček as Theorist*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- DURDÍK, Josef 1875: *Všeobecná aesthetika*. Praha: I. L. Kober.
- FUKAČ, Jiří 1997: [heslo] „prostor“. In: FUKAČ Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon [konkrétní heslo datováno 1983].
- JANÁČEK, Leoš 1955: *O lidové písni a lidové hudbě: dokumenty a studie*. Ed. Jiří Vysloužil. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- JANÁČEK, Leoš 1968: *Hudebně teoretické dílo 1. Spisy, studie a dokumenty*. Ed. Zdeněk Blažek. Praha: Editio Supraphon.
- JANÁČEK, Leoš 1974: *Hudebně teoretické dílo 2. Studie, Úplná nauka o harmonii*. Ed. Zdeněk Blažek. Praha: Editio Supraphon.
- JANÁČEK, Leoš 2003a: *Literární dílo (1875–1928). Fejetony, studie, kritiky, recenze, glosy, přednášky, proslovy, sylaby a skici*. Řada I / Svazek 1-1. Eds. Th. Straková, E. Drlíková. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2003b: *Literární dílo (1875–1928). Články, studie, koncepty, sylaby, zlomky, neúplné skici, excerpte, membra disjecta, autorizované opisy*. Řada I / Svazek 1-2. Eds. Th. Straková, E. Drlíková. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2007: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Řada I / Svazek 2-1. Eds. L. Faltus, E. Drlíková, S. Přibáňová, J. Zahradka. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2007–2008: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Řada I / Svazek 2-2. Eds. L. Faltus, S. Přibáňová, E. Drlíková. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2009: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I / Svazek 3-1. Eds. J. Procházková, M. Toncrová, J. Vysloužil. Brno: Editio Janáček.
- JANÁČEK, Leoš 2011: *Vollständige Harmonielehre*. Übersetzt und kommentiert von Kerstin Lückner. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- JANÁČEK, Leoš 2020: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I / Svazek 3-2. Eds. J. Procházková, M. Toncrová, L. Uhlíková. Brno: Editio Janáček.
- KUNA, Milan (ed) 1984: *Čas v hudbě. Příspěvky a studie ze semináře hudebně vědecké oblasti Svazu českých skladatelů a koncertních umělců*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců.
- LUDVOVÁ, Jitka 1989: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*. Praha: Academia.
- MASARYK, Tomáš G. 1885: *Základy konkrétné logiky. (Třídění a soustava věd)*. Praha: Bursík & Kohout.
- NACHTIKAL, František 1920: Princip relativity [!] I. *Lidové noviny* 28, č. 257, 23. 5., s. 9; Princip relativity II.–X., tamtéž č. 276, 6. 6., s. 7; č. 281, 9. 6., s. 6; č. 287, 12. 6., s. 9; č. 296, 17. 6., s. 9; č. 307, 23. 6., s. 5; č. 321, 1. 7., s. 9; č. 330, 7. 7., s. 5; č. 336, 10. 7. s. 9; č. 341, 13. 7., s. 9.
- PROCHÁZKOVÁ, Jarmila 2009: Zkušenost z terénu jako klíčová determinanta Janáčkovy folkloristické činnosti. In: JANÁČEK, Leoš: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I / Svazek 3-1. Eds. J. Procházková, M. Toncrová, J. Vysloužil. Brno: Editio Janáček, s. xxiii–xxx.
- RACEK, Jan – REKTORYS, Artuš (eds.) 1953: *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. (= Janáčkův archiv IX). Praha: SNKLHU.
- SCHMIDT, Harry 1920: *Das Weltbild der Relativitätstheorie. Allgemeinverständliche Einführung in die Einsteinsche Lehre von Raum und Zeit*. [2., rozšíř. vydání]. Hamburg: P. Hartung.

- SOKOL, Jan 2004: *Čas a rytmus*. [2. rozšíř. vydání]. Praha: Oikoymenh.
- STEINMETZ, Karel 1994: *Artiklace času v Janáčkově hudbě: příspěvek k analýze časové pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého.
- STEINMETZ, Karel 2020: Janáček's Theoretical Views on *sčasování* (Musical Events in Time) and Their Projections in His Compositional Practice. *Hudební věda* 57, č. 3, s. 291–326.
- ŠTĚDRŮŇ, Miloš 1998: *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*. Brno Nadace Universitas Masarykiana.
- TĚŠÍNSKÁ, Emilie 2012: Profilování teoretické fyziky na pražské univerzitě a vazby s pražským působením A. Einsteina před 100 lety. *Pokroky matematiky, fyziky a astronomie* 57, č. 2, s. 146–168. Dostupné z: <<http://dml.cz/dmlcz/142922>>.
- WUNDT, Wilhelm 1908–1911: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. I.–III. Teil. Leipzig: W. Engelmann.

Music, Time, and Space in a Progressive Reflection of Leoš Janáček

The paper focuses on that specific part of Janáček's theory of music that deals with the relationship of music and space, thus logically including the term time as a continuum in which music takes place. Janáček found ideal study material in speech melodies (*nápěvky*) and in folk song, that is, in an area not touched negatively by literary (written) petrification. This enabled him to observe manifestations that originated spontaneously in rhythm and expression. The paper also deals with later reflections by Janáček of the specific connection of music with space, that is, the psychological internalization of music matter. Janáček found the theoretical explanation of folk song partly in geographical determinism. In his opinion, mesological influences determine the regionally-specific features of melody, rhythm, and other components of folk music. New philosophical and methodological influences, including Einstein's Theory of Relativity, could be observed in Janáček's theory in the beginning of the 1920s. The composer stopped using the term space-time, which included encoded variability and the independence of the observer. It was this subjectivity of the observer, presupposing shifts in time and thus in meaning, that became a part of Janáček's understanding of the musical material, both in the reception phase and especially in the process of creation. This view supported Janáček's tendency towards the tectonic concept of music structure, affirming him in his sophisticated work with time layers and consequently helping him create unique deeds in dramaturgy in the area of composing opera music.

Key words: Leoš Janáček; music theory; rhythmic organization of music; geographical determinism; theory of relativity; opera compositions.

HLEDANÝ „MODUS VIVENDI“ NĚMECKÉHO VÝBORU STÁTNÍHO ÚSTAVU PRO LIDOVOU PÍSEŇ V PODMÍNKÁCH ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY A JEHO PŮSOBENÍ NA SLOVENSKU

Marta Ulrychová

Aniž došlo k přesunu obyvatelstva, ocitli se Němci žijící v českých zemích po vzniku Československa v roce 1918 v novém prostoru, v němž byla získaná a ztracená území vymezena novými hranicemi, v prostoru řízeném jinými správními orgány, v neposlední řadě pak i novými kulturními institucemi. Jednou z nich byl i Státní ústav pro lidovou píseň (dále jen SÚLP), založený v roce 1919 v Praze, tedy v hlavním městě mladého státu. Myšlenka na vznik instituce s tímto zaměřením nebyla nikterak nová. Opírala se o dřívější snahy folkloristů působících na území rakouské monarchie, tedy o iniciativu rovněž posvěcenou státem. Tento kulturní podnik nesl název *Das Volkslied in Österreich / Lidová píseň v Rakousku* a jeho cílem byl sběr a vydávání lidových písní na území Předlitavska. Již při prvním setkání¹ předních badatelů, kteří měli tuto činnost garantovat, byl zvolen tzv. hlavní výbor (dále jen HV), jemuž byly podřízeny jednotlivé pracovní výbory koordinující sběratelskou a ediční činnost v rakouských a českých zemích a v některých dalších oblastech v části dnešního Polska, Ukrajiny, Slovinska a Itálie (Toncrová – Uhlíková 2013: 44).

Mezi odborníky prizvanými do Vídně nemohl chybět ani Adolf Hauffen (1865–1930), profesor národopisu na pražské německé univerzitě a uznávaný znalec německé lidové písně v Čechách (Ulrychová 2013: 43–52), zároveň zastávající v rámci akce *Lidová píseň v Rakousku* funkci předsedy Pracovního výboru pro německou lidovou píseň v Čechách. Od svého založení v červnu 1906 pracoval tento výbor ve složení Adolf Hauffen (předseda),

1. Uskutečnilo se 26. 11. 1904 ve Vídni.

univerzitní profesor Heinrich Rietsch² (místopředseda), úředník zemské vlády pro oblast kultury Anton Kahler³, vládní zástupce a státní sekretář Rudolf Prochazka, jako další členové na gymnáziu působící Johann Tschinkel⁴, profesor reálky H. Wende, od roku 1907 pak externě spolupracující gymnaziální profesori J. Schiepek a Alois Hruška. V roce 1912 výbor posílil univerzitní profesor Wendelin Toischer⁵ a Gustav Jungbauer⁶, toho času jako začínající středoškolský pedagog. Výbor měl na starosti pouze Čechy, zatímco v organizačně podobně koncipovaném Pracovním výboru pro německou lidovou píseň na Moravě a ve Slezsku (*Arbeitsausschuss für das deutsche Volkslied in Mähren und Schlesien*) ustaveném v červnu 1906 v Brně měli výrazné zastoupení především brněnští středoškolští profesori – Josef Götz⁷ (předseda), M. Hansmann,

2. Heinrich Rietsch (1860–1927), studoval práva v Praze a ve Vídni. Věnoval se také muzikologii a v tomto oboru se ve Vídni roku 1895 habilitoval. Po příchodu do Prahy působil nejprve jako soukromý docent, od roku 1900 jako řádný profesor na jím založeném hudebněvědném institutu. Byl ředitelem pražské Německé společnosti pro komorní hudbu. Zabýval se estetikou písňové tvorby, hudbou období baroka a romantismu.
3. Anton Kahler (1868–1934), studoval práva v Praze, v roce 1896 vstoupil do kanceláře německé sekce zemské kulturní rady v Praze, kde setrval až do svého odchodu do důchodu v roce 1929. Od 90. let 19. století zapisoval lidové narativy, říkadla a nářeční výrazy ve svém rodišti. V SÚLP zpracovával *Atlas německého národopisu* (*Atlas der deutschen Volkskunde*). Publikoval články v měsíčníku *Ostböhmisches Heimat* (Jungbauer 1932: 137–191).
4. Johann (Hans) Tschinkel (Tschinkl) (1872–1925) studoval germanistiku a klasickou filologii ve Štýrském Hradci, ve Vídni a v Praze. Byl žákem Hauffena, s nímž spolupracoval na monografii *Německý jazykový ostrov Kočevje* (*Das deutsche Sprachinsel Gottschee*, 1896). Působil mj. na několika gymnáziích v Praze. V 1908 publikoval *Mluvnici nářečí v Kočevje* (*Grammatik der Gottscheer Mundart*), která se stala východiskem pro dvoudílný nářeční slovník *Wörterbuch der Gottscheer Mundart* (1973) jeho prasynovce Waltera Tschinkela. V rámci projektu Lidová píseň v Rakousku se podílel mnoha sběry, které byly odeslány do Německého archivu lidových písní ve Freiburgu, kde byly vydány pod názvem *Lidové písně z Kočevje* (*Gottscheer Volkslieder*, 1969–1984).
5. Wendelin Toischer (1855–1922), významný badatel v oblasti pedagogiky a středověkých literárních památek.
6. Gustav Jungbauer (1886–1942), badatel v oboru lidové písně, pohádek a pověstí, od roku 1933 profesor národopisu na pražské Německé univerzitě, spoluzakladatel Šumavského muzea v rodné Horní Plané (1922). O Jungbauerovi dále viz Ulrychová 2018: 30–40.
7. Josef Götz (1855–1918), sběratel, sborníkem, vydavatel a popularizátor lidového zpěvu. V letech 1893–1918 působil jako učitel hudby na německém učitelském ústavu, pět let byl druhým sborníkem v Brněnském mužském pěveckém sboru, v roce 1900 založil vlastní Pěvecký spolek německých lidových písní (*Deutscher Volksgesangsverein*).

J. Matzura a F. Spandl. S nimi dále spolupracovali A. Kißling z Krnova, C. Lohwag z Vídně, Franz Spina⁸ z Moravské Třebové a vrchní komisař místodržitelství K. Krückl (Jungbauer [nedat.]: 4).

Jako návod ke sběru se Němcům osvědčil Pommerem⁹ vypracovaný *Návod ke sběru a zápisu (Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung)*, jehož pozměňená verze, odpovídající poměrům německých oblastí v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, byla na jaře 1907 v mnohatisícových výtiscích rozesílána do oblastí, kde měly být písně zaznamenávány. Do terénu se tentokrát rozjel i sám Hauffen, jednak aby ke sběru motivoval potenciální spolupracovníky, jednak aby získal chybějící nápěvy k již zapsaným textům. Tato akce se setkala s velkou odezvou. V roce 1913 oba německé výbory získaly přes 1 600 písní, dětských písní a říkadel. Své zápisy z let 1902–1905 poskytla také vídeňská Universal Edition (Jungbauer [nedat.]: 4). Tato fáze činnosti vyvrcholila v roce 1913 vydáním Jungbauerovy *Bibliografie německé lidové písně v Čechách (Bibliographie des deutschen Volkslieds in Böhmen)*.¹⁰ Z těchto sběrů tak mohly oba výbory uvažovat o vydání písňových edic. V případě Pracovního výboru pro sběr a vydávání německé písně v Čechách se tak mělo stát v podobě tematicky zaměřené třídílné publikace: první díl měl obsahovat písně epické, balady a písně milostné včetně dostaveníček, druhý písně „v dialektu“, a to z různých koutů Čech, přičemž samostatný oddíl měly tvořit Jungbauerovy sběry ze Šumavy (Ulrychová 2018: 30–40), třetí měl vyplnit dětský folklor (říkadla, rozpočítadla, hry apod.) (Jungbauer [nedat.]: 4).

Lidové písně moravských a slezských Němců začal sbírat od roku 1892. V roce 1912 mu byl udělen titul profesor (Toncrová 2017).

8. Franz Spina (1868–1941), německý politik, působil ve vládách Československé republiky jako ministr veřejných prací (1926), zdravotnictví a tělovýchovy (1929–1935).
9. Josef Pommer (1845–1918) studoval na vídeňské univerzitě němčinu, matematiku a fyziku, poté působil jako pedagog na gymnáziu ve Vídni. Po svém penzionování (1913) žil v Kremži. Založil Spolek německého lidového zpěvu (*Das deutsche Volkslied-Verein*) a časopis *Das deutsche Volkslied* (1889). V oblasti studia lidové písně byl zastáncem tzv. produkční teorie.
10. Vyšla jako 11. svazek Hauffenovy knižní řady *Beiträge zur deutschböhmisches Volkskunde in Böhmen (Příspěvky k německému národopisu v Čechách)*, po vzniku Československa byla přejmenována na *Beiträge zur sudetendeutsche Volkskunde (Příspěvky k sudetoněmeckému národopisu)* (Lozoviuk 2008: 113).



Gustav Jungbauer (1886–1942)

Tyto plány bohužel přerušila první světová válka, v jejímž průběhu byla činnost obou německých výborů utlumena. Pouze v roce 1917 povolilo ministerstvo malý obnos na sběr vojenských písní (tamtéž).

V podmínkách nově vzniklého Československa se oba někdejší „české“ pracovní výbory (tedy český vedený Z. Nejedlým a moravsko-slezský řízený L. Janáčkem) transformovaly do nově vzniklé instituce – Státního ústavu pro lidovou píseň (dále jen SÚLP), spadající pod Ministerstvo školství a národní osvěty. Na základě jeho rozhodnutí se ředitelem ústavu stal univerzitní profesor Jiří Polívka, literární historik a folklorista (Tyllner – Suchomelová 2005: 25). SÚLP, který vznikl v Československu coby mnohonárodnostním státě, napodobil i základní organizační strukturu edičního podniku Lidová píseň v Rakousku. Vedle hlavního výboru byly ustanoveny jemu podřízené výbory – první pro sběr a vydávání lidových písní v Čechách, druhý pro Moravu a Slezsko, třetí pro Slovensko a Podkarpatskou Rus. Absenci německého výboru v době založení SÚLP lze chápat jako počáteční váhání, či dokonce nechť německých folkloristů se do této instituce začlenit. Němci se zřejmě nechťeli vzdát spolupráce se svými rakouskými kolegy. Teprve když

jím bylo z Vídně 5. 5. 1920 prostřednictvím sekčního šéfa Heinricha von Heidlmeiera od Německo-rakouského podniku pro lidovou píseň (Deutschösterreichisches Volksliedunternehmen) sděleno, že činnost někdejších pracovních výborů na území Čech, Moravy a Slezska byla pozastavena a že „německo-rakouský státní úřad vyučování se po novém zřízení zaměřil na činnost pracovních výborů na vlastním státním území“, čímž se „pracovní oblasti Čech, Moravy a Slezska musí považovat za odloučené“¹¹, požádali na základě stanov o vstup. To také vysvětluje, proč k začlenění německého výboru¹² do nové instituce došlo až roku 1922, tedy s tříletým zpožděním. Němci se navíc museli vyrovnat se skutečností, že pro celou republiku byl pro ně ustanoven výbor pouze jeden, což znamenalo, že jeho členové budou muset obsáhnout sběr a vydávání lidových písní jak v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, tak i na Slovensku a Podkarpatské Rusi, tedy v mnohem větším geografickém prostoru.

Předsedou německého výboru byl zvolen renomovaný A. Hauffen, jeho zástupcem Julius Janiczek,¹³ s nímž se původně počítalo jako s předsedou potenciálního německého moravského výboru, tajemníkem G. Jungbauer, tehdy ještě v pozici středoškolského profesora. Bohužel právě v roce 1922 v době počátků činnosti německého výboru zemřeli dva členové – univerzitní profesor

11. Masarykův ústav a archiv České akademie věd (dále jen MÚA AV ČR), fond SÚLP, Německý výbor (dále jen NV), sign. 57, inv. č. 884, Protokol ze 14. schůze NV ze dne 30. května 1921.

12. Oficiální název zněl Pracovní výbor pro sběr a vydávání německé písně v Československé republice (Der Arbeitsausschuss zur Sammlung und Herausgabe des deutschen Volksliedes in der Tschechoslowakischen Republik).

13. Julius Janiczek (1873–1956) studoval na univerzitách ve Vídni, švýcarském Freiburgu a v Praze němčinu a francouzštinu. Vystupoval též pod pseudonymem Walter Hensel. Věnoval se studiu dialektu v lidové písni. V roce 1911 obhájil ve Freiburgu doktorát práci *Vokalismus nářečí v hřebečském jazykovém ostrově* (*Vokalismus der Mundarten in der Schönhengster Sprachinsel*). V letech 1912–13 podnikl cesty po Korutanech, z nichž vzešly dvojdielné *Německé písničky z Rakouska* (*Deutsche Liedlein aus Österreich*, 1913, 1917). Od roku 1912 byl učitelem němčiny a francouzštiny na pražské obchodní akademii. V roce 1911 zde založil spolek *Wandervogel*. Po rozpadu monarchie se věnoval pouze studiu a propagaci lidové písně. V roce 1925 odešel z Prahy do Dortmundu, od roku 1930 působil ve Stuttgartu, po připojení sudetských oblastí v Teplicích. Po odsunu se usadil v bavorském Kiefersfeldenu, kde se až do své smrti věnoval badatelské práci v oboru lidová píseň.

Wendelin Toischer a Johann Tschinkel. Hauffen za ně v průběhu 20. let našel náhradu, a to pilného sběratele, středoškolského profesora z Rýmařova Ernsta Jungwirtha¹⁴, jakož i dva posluchače a posléze absolventy pražské Německé univerzity Josefa Haniku¹⁵ a Friedricha Reppa¹⁶. A právě jim dvěma připadl jeden

14. Ernst Jungwirth (1886–1955) studoval v Innsbrucku germanistiku, anglistiku a romanistiku. V roce 1910 zde obhájil disertační práci o lidových písních z Ostermiethingu. Lidové písně sbíral nejen ve svém rodišti (Ostermiething, Horní Rakousko), ale také v Tyrolsku, kde se v roce 1909 stal v Innsbrucku správcem písňového archivu. Po svatbě se přestěhoval do Rýmařova, kde třicet let vyučoval na reálném gymnáziu němčinu a angličtinu. V letech 1918–1938 byl opakovaně volen předsedou okresní vzdělávací komise. Vedl přednášky, čtenářské večery, inicioval výstavy, pořádal školní akademie a divadelní představení. V letech 1923–1937 inscenoval řadu her inspirovaných lidovými zvyky a písněmi. Články o hornorakouských a severomoravských lidových písních publikoval v Pommerově periodiku *Das deutsche Volkslied* (vyšla zde např. sbírka 120 tyrolských *Schnaderhüpfel*), v Československu ve vlastivědném časopise *Römerstädterländchen* (Rýmařovsko) nebo v Jungbauerově *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*. Od roku 1912 působil v rámci projektu Lidová píseň v Rakousku jako člen hornorakouského výboru. Publikována je jen část jeho sběrů. V roce 1925 vydal ve Vídni první svazek sbírky hornorakouských lidových písní *Staré písně z Innviertelu s nápěvy* (*Alte Lieder aus dem Innviertel mit ihren Singweisen*). Roku 1941 přestoupil na reálné gymnázium do Lince, roku 1951 byl prohlášen za Němce a propuštěn ze školství. Rýmařovský majetek rodiny byl zlikvidován, dcera Marta byla odsunuta. Pomoc mu poskytl někdejší žák z rýmařovského gymnázia, bytový architekt Oskar Riedel místem v redakci vídeňského časopisu *Das moderne Heim*. Zemřel v Salzburgu, kde se usadil rok před svojí smrtí (-Zn- 2013).
15. Josef Hanika (1900–1963) studoval na pražské Německé univerzitě, němčinu, češtinu a tělocvik. V letech 1922–1927 byl asistentem Semináře německé filologie. Roku 1923 obhájil disertaci *Svatební zvyky v kremnickém jazykovém ostrově* (*Hochzeitsbräuche der Kremnitzer Sprachinsel*). V letech 1927–1930 učil v Liberci, poté v Praze. Roku 1938 byl jmenován studijním radou v Chebu, kde budoval národopisné muzeum. V roce 1938 se habilitoval v oboru německá archeologie a národopis. V roce 1942 působil jako řádný profesor na univerzitě v Bratislavě, zároveň byl jmenován i mimořádným profesorem pražské Německé univerzity, kde se po Jungbauerově smrti v roce 1942 stal jeho nástupcem. Po odsunu do Bavorska se v roce 1951 stal asistentem na Univerzitě Ludwiga Maxmiliána v Mnichově, kde byl o pět let později jmenován profesorem. V letech 1928–1938 redigoval časopis *Karpathenland*. Zásadní význam mají jeho práce o lidových krojích západních Čech.
16. Friedrich Repp (1903–1974) studoval od roku 1920 němčinu a latinu v Praze. Již jako student se zajímal o lidovou píseň a lidové divadlo karpatských Němců na Spiši. Po obhájení dizertace působil krátce na německém reálném gymnáziu v Plzni, od roku 1928 nastoupil jako učitel na reálné gymnázium v Kežmaroku. V letech 1927–1928 zde pořádal městský archiv, stejně tak i v Popradu. Spolu s Hanikou vedl v letech 1928–1938 časopis *Karpathenland*. V roce 1928 složil zkoušku z češtiny a slovenštiny, čímž se připravil na svůj přechod ke slavistice. Po odtržení Slovenska ho musel opustit.

z prvních úkolů německého výboru¹⁷ – zahájit sběr na Slovensku a Podkarpatské Rusi, tedy územích, která byla pro členy německého výboru a jejich spolupracovníky dosud neprobádaným terénem.¹⁸ Jak ukazují pozdější zápisy, další koordinátory sběru pro Slovensko se německému výboru získat nepodařilo.

V případě adeptů na členství v německém výboru SÚLP zvolili němečtí národopisci novou strategii. Jak Hanika, tak Repp byli členy onehdy rozšířeného hnutí *Wandervogel*,¹⁹ inspirovaného ideály raných romantiků. Folklor karpatských Němců usídlených často v lokalitách, jejichž návštěva vyžadovala tělesnou zdatnost, představovala pro tyto studenty ideální terén. Hanika a Repp se při seznamování s novým prostorem soustředili na oblasti, kde žili Němci. Byla to především Spiš/Zips a tzv. *Hauerland*²⁰ (okolí Kremnice/Kremnitz, Handlové/Krickerhau a Nitranského Pravna / Deutsch Proben), tedy oblasti ve 14. století osídlené německými kolonisty.

- Prešel krátce do Liberce, poté do Vídně, kde se habilitoval. V roce 1943 byl povolán do armády, po návratu ze zajetí v roce 1946 se usadil v Rakousku. Již v Praze se zabýval pražskou němčinou na přemyslovském dvoře, na mnoha příkladech pak rozpracoval metodu vzájemných vztahů německých a českých literárních středověkých památek. Je autorem mnoha prací z oblasti germanistiky, slavistiky a národopisu (Schier 1976).
17. K dalším úkolům patřilo získání pozůstalosti Josefa Götze, opětovné získání písní sběrů zaslaných do Vídně v roce 1917 a doplňující sběr na Moravě a ve Slezsku. Vzhledem k připravované monografii o SÚLP, kde jsem se výše uvedenými úkoly podrobně zabývala, soustředím nyní svoji pozornost na působení německého výboru na Slovensku a Podkarpatské Rusi.
18. Protokol z 16. schůze německého výboru ze dne 12. 4. 1923, MÚA AV ČR, SÚLP, NV, sign. 5, inv. č. 555.
19. Hnutí *Wandervogel* (*Stěhovavých ptáků*) bylo založeno v roce 1896 v Berlíně-Steglitzu. Sdružovalo žáky a studenty středních škol měšťanského původu, kteří byli v této fázi pokročilé industrializace podníceni romantickými ideály návratu k přírodě, putováním po domácích, nikoliv exotických krajích, objevováním neznámých koutů vlasti, dále obdivem k lidovému umění včetně lidových písní. V Rakousku byl v roce 1911 jeho zakladatelem student učitelství Josef Mautschka, pocházející ze stříčického jazykového ostrova u Českých Budějovic. Po první světové válce vznikl v Liberci *Bund der sudetendeutschen Wandervogel*. V průběhu 20. let zaznamenal nárůst až tří tisíc členů.
20. Termín vytvořil ve 30. letech Hanika. Inspirovala ho k němu v místních názvech častá přípona *-hau*, označující mýtinu, vykloučené místo. Patří sem celkem dvacet čtyři obcí, mnohé jsou dnes součástí vsí a městysů. Termín lze doslova přeložit jako *Země mýtin*.

V roce 1924, kdy Jungbauer předkládá německému výboru SÚLP rukopis *Lidových písní ze Šumavy* (*Volkslieder aus dem Böhmerwalde*), své sběry ze Slovenska prezentuje i Repp, který zaznamenával lidové písně na Spiši o vánočních a velikonočních svátcích v letech 1923–1924. Pracoval již na úvodu a poznámkovém aparátu, výborem mu však bylo sděleno, že tento postup odporuje stanoveným pravidlům.²¹ Bylo mu nicméně přislíbeno, že se edice z jeho sběrů bude tisknout vzápětí po Jungbauerově sbírce.²² Také v zápise ze schůze následujícího roku se uvádí, že Repp bere na vědomí, že se jeho sbírka bude tisknout až poté, co ji doplní o třetí díl.²³ Bohužel dnes nevíme, jak tato sbírka vypadala, zřejmě ji stihl stejný osud jako všechny zápisy dnes uložené v tzv. Pražské sbírce lidových písní (*Prager Volksliedsammlung*).²⁴ Repp však zřejmě nechtěl s vydáním písní sbírky přece jen dlouho otálet, a tak se v polovině 20. let, v době vzniku krajinských edic – *Jihlavského zpěvníku* (*Iglauer Liederblatt*, 1924) Ignaze Götha a Walthera Hensela a *Olomouckého zpěvníku* (*Olmützer Liederblatt*, 1925) Otty Fladerera – ve stejném vydavatelství Drei-Tannen-Verlag ve Šternberku na Moravě objevil jeho *Spišský zpěvník* (*Zipser Liederblatt*, 1924), čítající třicet písní.²⁵

Podobně jako Jungbauer v Čechách ve svém periodiku *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, se i Hanika a Repp stali ve stejném roce (1928) redaktory nově vzniklého časopisu *Karpathenland* (vycházel v letech 1928–1942). Ten však zdaleka neplnil stejnou funkci, neboť oba sběratelé se na Slovensku nemohli opřít o podobnou síť přispěvatelů, jakou měl Jungbauer v Čechách.

21. Členové NV si stanovili zásadu, podle níž se budou vydávat nejprve vědecké edice, teprve z jejich materiálu pak populárně zaměřené zpěvníky.

22. MÚA AV ČR, SÚLP, NV, sign. 10, inv. č. 550, Hauffenův dopis Ministerstvu školství a národní osvěty z 31. 12. 1924.

23. Zápis ze schůze NV ze dne 12. 3. 1925, tamtéž.

24. Pražská sbírka německých lidových písní (*Die Prager deutsche Volksliedsammlung*), 1894–1945 představuje archivní materiál o délce deseti metrů. V 90. letech ji znovu uspořádali vědci pasovské univerzity, pracovníci Archivu pro německou lidovou píseň ve Freiburgu a Sudetoněmeckého hudebního institutu v Regensburgu, z české strany Lubomír Tyllner a Stanislav Šisler. Finanční podporu zajistila Volkswagenstiftung (Suchomelová 2011).

25. V roce 2018 byl tento svazek digitalizován v Univerzitní knihovně v Bratislavě.



Josef Hanika (1900–1963)

Týká se to i spolkové činnosti, která byla nesrovnatelná s tou, jež vzkvétala především v českých pohraničních oblastech osídlených Němci. Cesty obou koordinátorů a redaktorů se také koncem 20. let rozešly – Hanika odešel do Liberce, sbíral spíše na rodném Stříbrsku a po návratu do Prahy postupoval ve strmé kariéře (viz pozn. 15), zatímco Repp získal místo pedagoga na reálném evangelickém gymnáziu v Kežmaroku, kde se zároveň ujal i uspořádání místního archivu.²⁶ Ve sběru na Slovensku tak pokračovali jednotlivci, které tam zavedl buď zájem o konkrétní terén, anebo jejich profese. V Nitranském Pravně sbíral na počátku 30. let jistý Anton Wässerle, který Jungbauerovi v roce 1933 zaslal 479 světských a 550 duchovních písní a osm písní vánočních.²⁷ V roce 1936 zaslal jistý Richard Zeisel z Nitranského Pravna 197 písní. Zde a v Kopernici / Deutsch Litta sbíral i Max Udo Kasperek, předtím – na počátku

26. Repp se paradoxně stává členem NV až v roce 1932, tedy pět let po Hanikovi.

27. MÚA AV ČR, SÚLP, NV, sign. 10, inv. č. 550, Protokol ze schůze NV z 5. 1. 1934.



Obálka časopisu *Karpäthenland*,
redigovaného J. Hanikou a F. Reppem

30. let v Ivanovcích u Trenčína, poté ve Velkém Poli / Hochwiesen v dnešním okrese Žarnovica.²⁸ Jistá Lotte Lehmannová zaslala v roce 1937 Jungbauerovi zápisy z Kopernice a z Usti-Čorne / Königsfeldu na Podkarpatské Rusi.²⁹ Na základě terénního výzkumu na Podkarpatské Rusi vznikla i dizertace Franze Böhma *Die Volkskunde der ostdeutschen Sprachinsel* (Národopis východního německého jazykového ostrova), v níž autor zachytil i lidové písně v obci Unter Schönborn u Mukačeva.³⁰

Řada příspěvků ze Slovenska byla publikována i v Jungbauerově periodiku *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*. Hned v prvním ročníku (1928) uveřejnila Edita Lageová příspěvek o hornické písni (*Das deutsche Bergmannslied in der Slowakei*, s. 89–93), v roce 1931 následovala Hanikova studie o písni karpatských Němců (*Studie über ein karpäthendeutsches Volkslied*, s. 86–91), v roce 1933 se zde objevila stat' Karla Horaka o tanečních písních z kremnického

28. Tamtéž, Protokol z 37. schůze NV z 6. 3. 1937.

29. Tamtéž, Protokol z 37. schůze NV z 25. 3. 1938

30. Tamtéž, Protokol ze schůze NV z 5. 1. 1934.

jazykového ostrova (*Singtänze in der Kremnitzer Sprachinsel*, s. 29–30), vedle ní se pak Hanika pod stejným názvem opět vrátil ke svému předešlému tématu (s. 86–91), v roce 1934 věnoval pozornost Leopold Schmidt hrám v okolí Bratislavy (*Der Oberuferer Spielkreis*, s. 145–157). Jako 2. díl 18. svazku edice *Beiträge zur sudetendeutsche Volkskunde* měla být tištěna *Bibliografie německého národopisu v karpatských zemích* (*Die Bibliographie der deutschen Volkskunde in den Karpatenländern*) Heinricha Récze.

V roce vydání obou dílů Jungbauerových *Lidových písní ze Šumavy* (1937) se měl Repp konečně dočkat vydání prvního dílu svých sběrů ze Slovenska.³¹ Bohužel politické události nabraly rychlý spád, který smetl plány a mnohá dobrá předsevzetí. Německý výbor se následujícího roku odloučil od Státního ústavu pro lidovou píseň a později se začlenil do Německé akademie věd v Praze. Na půdě SÚLP tak skončila šestnáct let trvající spolupráce českých a německých vědců. Jejich další osudy ilustrují trpké válečné období, které poznamenalo soužití národů, jimž bylo sdílet po dobu několika staletí společný prostor.

31. Tamtéž, Protokol z 38. schůze NV z 25. 3. 1938.

Archivní zdroje:

Masarykův ústav a Archiv AV ČR, fond SÚLP, NV, sign. 5, inv. č. 555, sign. 10, inv. č. 550, sign. 57, inv. č. 884.

Tištěné prameny a literatura:

JUNGBAUER, Gustav 1932: Anton Kahler. *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde* 55, s. 137–191.

JUNGBAUER, Gustav [nedat]: *Dreißig Jahre Volksliedarbeit. Sonderdruck aus der „Heimatbildung“*. Reichenberg: Sudetendeutsche Verlag Franz Kraus.

LOZOVÍK, Petr 2008: *Interethnik im Wissenschaftsprozess. Deutschsprachige Volkskunde in Böhmen und ihre wissenschaftliche Auswirkungen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

SCHIER, Bruno 1976: Friedrich Repp (1903–1974). *Bohemia-Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder* 17, č. 1, s. 423–429. Dostupné z: <<https://www.bohemia-online.de/index.php/bohemia/article/download/2068/3141>>.

Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde 1–11, 1928–1938.

SUCHOMELOVÁ, Marcela 2011: Obrázky z domova: Pražská sbírka německých lidových písní – Fond německých oblastí 1894–1945. *Národopisný věstník* 28 (70), č. 1, s. 61–69.

TONCROVÁ, Marta 2017: Götz Josef. In: *Biografický slovník českých zemí*. Praha: Historický ústav AV ČR – Academia, s. 705–706. Dostupné z: <http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/G%C3%96TZ_Josef_9.3.1855-13.10.1918>.

TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie 2017: Moravské písně milostné – nedoceněný milník moravské hudební folkloristiky. *Národopisná revue* 27, č. 1, s. 44–59.

TYLLNER, Lubomír – SUCHOMELOVÁ, Marcela (eds.) 2005: *Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905–2005*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

ULRYCHOVÁ, Marta 2013: Německá lidová píseň na západě Čech. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 43–52.

ULRYCHOVÁ, Marta 2018: Tief drin in Böhmerwald: pozapomenutý osud Gustava Jungbauera. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: O paměti*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 30–40.

–Zn– 2013: Kdo byl kdo, Ernst Jungwirth – sběratel lidových písní, říkadel a pověstí. *Rýmařovský horizont*, č. 9, s. 15.

Internetové zdroje:

„Gustav Becking.“ *Wikipedia* [online][cit. 8. 6. 2019]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Becking>.

„Hauerland.“ *Wikipedia* [online][cit. 25. 6. 2020]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Hauerland>>.

„Heinrich Rietsch.“ *Wikipedia* [online] [cit. 31. 5. 2019]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Rietsch>.

„Josef Hanika.“ *Wikipedia* [online] [cit. 4. 6. 2019]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Hanika>.

- „Lebenslauf Walter Dr. Hensels.“ *Walter-Hensel-Gesellschaft e. V.* [online] [31. 5. 2019]. Dostupné z: <<http://www.walther-hensel-gesellschaft.de/ueber-walther-hensel/walther-hensels-lebenslauf.html>>.
- „Pommer Familie.“ *Österreichisches Musiklexikon* [online] [cit. 31. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pommer_Familie.xml>.
- „Toischer Wendelin 1855–1922.“ *Bibliografie českých zemí. Historický ústav AV ČR*. [online] [cit. 24. 7. 2019]. Dostupné z: <<https://biblio.hiu.cas.cz/authorities/325494>>.
- „Tschinkel (Tschinkl), Hans (Johann).“ *Österreichisches Biographisches Lexikon* [online] [cit. 28. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_T/Tschinkel_Hans_1872_1926.xml>.
- „Wandervogel.“ *Wikipedie* [online] [cit. 25. 6. 2020]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Wandervogel>>.

The “Modus Vivendi” of the German Committee of the State Institute of Folksong under the Conditions of the Czechoslovak Republic, and Their Activities in Slovakia

The paper reflects the 16-year-long activity of the Working Committee for the Collecting and Publishing of German Folksongs in the Czechoslovak Republic. The committee, headed by Adolf Hauffen (1860–1930) followed by Gustav Jungbauer (1886–1942), worked in 1922–1938 under the auspices of the State Institute for Folksong, dealing with the music folklore and culture of Germans living in the Czech lands (Bohemia, Moravia, and Silesia), and Slovakia and Carpathian Ruthenia, which were then part of the multinational Czechoslovakia. Introducing the individual members of the committee and their main objectives, the author depicts the tasks connected to the collecting of folksongs among the inhabitants of German nationality who lived in Slovakia and Carpathian Ruthenia, with a special focus on the activities of Josef Hanika (1900–1956) and Friedrich Repp (1903–1974). Activities by other collectors are discussed as well, including the publication of the results of their collections in Jungbauer’s magazine *Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde*.

Key words: Working Committee for the Collecting and Publishing of German Folksongs in the Czechoslovak Republic; State Institute for Folk Song; Josef Hanika; Friedrich Repp; Germans in Slovakia; Germans in Carpathian Ruthenia; history of ethnomusicology.

VYKROČENÍ MIMO VLASTNÍ PROSTOR: CESTA K SOUČASNÝM ETNOKULTURNÍM TRADICÍM

Martina Pavlicová

Etnologické výzkumy ve vztahu k prezentaci lidových tradic a jejich využívání zaznamenaly v posledních desetiletích velmi podstatné rozšíření. Samotný obor etnologie vyšel za tuto dobu ze svých starších národopisných mantinelů a často i romantických představ. U širší veřejnosti se s nimi sice někdy setkáváme, takže neoromantismus vidíme jako součást prezentace lidové kultury i dnes, etnologie však danou problematiku zkoumá z nejrůznějších možných pohledů a bez předsudků. Je důležité si připomenout, že většina úvah, které často zobecňujeme, se odvíjí od poznání tradiční lidové kultury evropského prostředí – i když se jednotlivé oblasti Evropy z nejrůznějších důvodů vyvíjely svébytným způsobem, společné rysy historického vývoje zde nelze přehlédnout.

Filozofické ideje vzdělané Evropy začaly od konce 18. století vnímat venkovskou kulturu a její tradiční projevy, svázané na jedné straně zvykovým právem a na druhé straně křesťanskou ideou, jako zdroj formujících se kultur národních. To je jeden z hlavních důvodů, proč lidová kultura byla během 19. a následně i ve století dvacátém objevována, poznávána, udržována, ožívována či „vymyšlena“, jak dnes reflektuje většina studií a odborných prací, jež se touto problematikou, i v mezinárodním měřítku, zabývají. „Objevením“ lidové kultury se otevřela cesta, která nebyla přímá a která ještě zdaleka nekončí. Na jejím začátku však muselo být vykročení z vlastního, přirozeného životního prostoru.

Každé vykročení je vždy složité, ať již z jakýchkoli důvodů. Např. humanistický spisovatel a cestovatel Oldřich Prefát z Vlkanova (1523–1565) ve svém spise *Cesta z Prahy do Benátek a odtud potom po moři až do Palestiny* (vykonal ji v letech 1546–1547) popisuje vlastní putování od jednoho místa k druhému (Prefát z Vlkanova 2014: 22–23). Vzdělaný a bohatý měšťan však

mohl v 16. století ze svého prostoru vykročit rozhodně volněji, než tomu bylo u jiných sociálních vrstev.

„Geografický prostor, v němž se jednotlivec v raném novověku pohyboval, se ale zdá být zároveň prostorem sociálním, prostorem, v němž byly erby, hraničními kameny, mezemi a někdy i jakýmsi ‚tabulemi‘ zhmotněny vlastnické vztahy, pravomoci, závislosti a podřízenosti,“ píše historik Pavel Himl. „To však pravděpodobně neplatilo jen pro země, obce, kraje a panství, ale v pro nás méně viditelné podobě i pro hranice usedlostí, pozemků a rovněž pro mužský a ženský prostor v rámci jedné domácnosti. Vedle hranic, patrných na první pohled i cizinci či pozdějšímu pozorovateli ‚zvenčí‘, byly i takové, jež se vyjevily, až když byly překročeny.“ (Himl 2007: 59) Autor mimoděk podává velmi výstižnou charakteristiku prostoru, který vždy byl skrze jedince určitým způsobem ohraničen, ať již fyzicky či mentálně. V době, které se v uvedeném případě Himl věnuje, tedy zejména 17. a 18. století, bylo v prostředí habsburské monarchie obecně platným předpisem, že pocestný musel být vybaven doklady (tzv. pasbrýf), kterými se musel prokazovat (Himl 2007: 61). Snaha zamezit potulce nebyla zpočátku příliš velká, postupně se ale restriktce zpříšňovaly, zvláště s ohledem na žebráky, zloděje a také Romy. V roce 1738 např. na Třeboňsku vyslýchali Caspara Hadingera, který pocházel z Kurovic na Moravě a sloužil jistou dobu také v dnešním rakouském Waidhofenu. V jižních Čechách se kromě jiného živil hraním na dudy, z důvodu, jak uvedl, *„neboť kvůli mé tělesné nedostatečnosti se nemohu věnovat jiné obživě a lidé mě všude vidali rádi“* (Himl 2007: 59).

Přesuneme-li se v čase o století dále od této výpovědi, vidíme, že společenské změny, které vedly k volnému pohybu obyvatel (josefínské reformy dovršené zrušením patrimonií),¹ se už širěji odrážely v každodenním životě venkovanů i v jejich životních zkušenostech. Sběratel lidových písní a tanců Čeněk Holas zachytil v roce 1904 vypravování lidového muzikanta z jižních Čech narozeného v první třetině 19. století. Kvůli výdělku vyrážel

1. Nevolnictví bylo v českých zemích zrušeno 1781, poddanství v roce 1848.

do německy mluvících oblastí a ve svých vzpomínkách popisoval nejenom, jak a kudy putoval, ale také jaké písně, tance či dialekt místních lidí se v cizích zemích naučil (Holas 1939: 6–8).

Opuštění vlastního prostoru začalo přinášet stále častější poznání, jež přispívala k intenzivnějšímu přemýšlení o jiných kulturách a jiných mentalitách. V kulturní antropologii se můžeme setkat s termínem revitalizační hnutí, pod něž spadají různá společenská a náboženská hnutí vyvolaná v souvislosti s kontaktem různých kultur, akulturací či kulturní dezintegrací (Soukup 2013: 77). Etnolog Roman Doušek se pokusil na základě těchto teoretických východisek analyzovat genezi a sociální kontext folklorismu na moravském venkově na konci 19. století: „Pro vznik nativistických hnutí byl nezbytný nejen kontakt dvou kultur, ale zejména následné krize, často – ale ne pouze – z něho vyplývající. Je obecně známo, že ideologické rámce vycházející z kontaktu moderního světa se světem tradičním a Čechů s Němci, které ony krize ve společnosti způsobovaly, využívaly folklorismus jako specifický symbolický systém. Zbývá tedy ještě otázka, zda moravský venkov ve sledované době nebyl také postižen krizí, která by vyplývala z výše uvedeného kontaktu s městským prostředím a v níž by tento vztah mohl rezonovat – krizí, která mohla zaktualizovat antagonismus města a venkova a stát ve vesnicích za vznikem nálad a hnutí, jež by inklinovaly k využívání symboliky tradiční lidové kultury pro vlastní potřeby.“ (Doušek 2016: 204)

Podobně uvažovala počátkem 70. let 20. století i americká badatelka Wendy Reichová, i když z jiného pohledu. Analyzovala roli folkloru v revitalizačních hnutích (v jejím případě se jednalo ale jen o folklor slovesný, resp. verbální vyjádření). Ve svém článku *The Uses of Folklore in Revitalization Movements* (Reich 1971) pracovala s předpokladem, že v obdobích rychlých společenských změn pomáhá folklor členům společnosti se na ně adaptovat – tedy především jeho struktura, vzorec, který vychází z opakování a šíření mezi členy společnosti (Reich 1971: 234). Folklor v těchto hnutích je často užíván k posílení nových idejí – jako novodobý příklad udává autorka komunistickou Čínu, kdy vycházely a sbíraly se lidové písně o útlaku pod mandžuskou dynastií (Reich 1971: 241).

Ostatně i tzv. nová tvorba v 50. letech v českém prostředí, která využívala formy tradičních lidových písní k šíření socialistické ideologie, zapadá do tohoto vzorce.

Venkov, který zajímal národopisné badatele nejvíce, se proměňoval pozvolna, i když už v literatuře 19. století (a zvláště v jeho druhé polovině) nacházíme nejrůznější informace o změnách v jeho sociální a kulturní struktuře. „K vývoji definice venkova v čase je nutno přistupovat z ontologického a epistemologického pohledu. Z ontologického pohledu musí tato definice respektovat vývoj a stav samotného venkovského prostoru, kdy již od dob průmyslové revoluce se začala výrazně měnit povaha sociálních vztahů, které do té doby formovaly relativně stabilní a neměnný mikrosvět venkova“, píše geograf Vladan Hruška ve studii o konceptualizaci venkovského prostoru. Již zmíněný etnolog Roman Doušek spojuje na základě poznatků historické demografie krizi venkova v druhé polovině 19. století a počátku 20. století s depopulací – společnost vstoupila do fáze urbanizace a z venkova odcházeli jeho obyvatelé: „Populační krize doprovázená krizí hodnotovou a národnostní vyvolávala v obyvatelích reakce. Tento silný migrační proud načrtával a zdůrazňoval strukturální vztah mezi vesnicí a městem. Vesnice na tuto situaci hledala svoji odpověď, sílu k ní však nalézaly jen ty venkovské komunity, které si udržovaly určitý počet obyvatel i přes jejich odliv. V této souvislosti je značně inspirativní pohled na demografickou mapu Moravy – u některých regionů zachycuje v inkriminovaném období schopnost udržet si populační růst i přes obecně silnou migraci z venkova; vedle Slovácka se jedná také o Hanou a do jisté míry taktéž o Valašsko. Právě v těchto třech regionech nalézáme nejmasovější využívání potenciálu symboliky folklorismu na Moravě.“ (Doušek 2016) Podle Romana Douška mohla být tato symbolika chápána v různých významech – symbol češství, symbol tradice i symbol venkovské hrdosti (tamtéž: 210).

Jedním z příkladů, na kterém můžeme demonstrovat tuto úvahu, může být vzpomínka dialektologa Karla Klusáka (1886–1976), rodáka z Velké nad Veličkou na Hornácku. Dotýká se proměny lidového oděvu v této lokalitě po první světové válce. Odkládání tradičních mužských pokrývek hlavy a jejich nahrazování městskými

klobouky zastavili až místní studenti, kteří si začali záměrně pořizovat ke kroji jejich starší varianty (Klusák 1950: 158).

Při interpretaci podobných svědectví zároveň ale musíme brát v potaz také myšlení konkrétních badatelů či zájemců o lidovou kulturu, kteří vytvářeli obraz o ní nejen podle svých znalostí a zkušeností, ale i podle pocitů a emocí. Mnozí z nich nechtěli vykročit z bezpečného prostoru, který jim jejich představa vytvářela. Zmíněné Horňácko a zájem o něj je toho typickým příkladem. Nakonec třeba i badatel Vladimír Úlehla (1888–1947) byl motivován ve svém konání při přípravě projektu Studijní sdružení Velká na sklonku 20. let 20. století právě tímto „mizejícím světem“; své názory na ochranu folkloru vyjádřil vícekrát zejména ve své práci *Živá píseň*.²

Jestliže první světová válka byla pro český a moravský venkov prvním zásadním zlomem proměny tradiční lidové kultury ve 20. století, druhý světový konflikt a následné změny spojené s industrializací a pohybem obyvatel přinesl změny ještě razantnější (Hruška 2014: 582). Prostor venkova, který určoval místo života lidových tradic, přestal pro ně být určující. Na poli odborného studia přicházejí již vícekrát zmiňované teorie o druhé existenci folkloru, které k nám pronikají z německého akademického prostředí, jasné kontury začíná prakticky i teoreticky nabývat oblast folklorismu. A právě tady se začíná vytvářet další prostor se svým velmi specifickým vývojem, jehož těžiště spočívá zejména v hudebních a tanečních projevech vycházejících z lidové tradice, často propojených s tradicí obyčejovou, to vše „pěstované“ v širokém proudu folklorních souborů a skupin.

„V 50. letech svět viděl zrození, růst a rozvoj nového tanečního žánru – choreografická tvorba profesionálního státního souboru

2. „Tehdy v letech 1905–1912, kdy se začaly na Slovácku tvořit slovácké krúžky, ovšem nikomu ani na mysl nepřipadlo, že by z toho jednou mohla být úřední činnost. A stejně tehdy nikdo nepochyboval o samozřejmosti úkolu zachraňovat staré plody lidové kultury a nedovolit, aby byly nahrazovány nehodnotnými odpadky z cizích zdrojů. Ještě se tehdy neprojevil tak ryze neosobní a citově nezaujatý postoj k lidovému našemu pokladu, jak jej za první republiky začali projevovat naši umělci, umělečtí a literární kritici i sociologové [...]“ (Úlehla 1949: 178)

lidových tanců“, píše Anthony Shay, taneční historik a teoretik z Kalifornské univerzity, ve studii *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in “The Field”* z roku 1999. Uvádí, že tento zrod, s výjimkou některých západních evropských zemí a Japonska, ovlivnil profesionální, poloprofesionální i amatérské soubory lidových tanců – samozřejmě nejvíce v zemích spadajících pod vliv Sovětského svazu po druhé světové válce³ (Shay 1999: s. 30). Vedle tohoto tanečního žánru vyděluje ještě druhý, který nazývá tanec v terénu („in the field“), což je podle něj široká škála nejrůznějších scénických prezentací, z nichž mnohé jsou ovlivněny zmíněnými profesionálními soubory. Charakterizuje tuto skutečnost jako „paralelní tradice“ – což mohou být „autentické“ prvky z choreografií profesionálních souborů stejně jako různé stupně stylizace nalezené v „tradičních“ představeních (Shay 1999: 31). Nehovoří tedy o různé práci s lidovými tradicemi, ale přímo o žánru s charakteristickými rysy. Ačkoli se tato studie dotýká tanečních projevů, stejně tak můžeme v těchto obrysech hovořit o projevech hudebních. Procházely rovněž různými stupni stylizace a tvůrčího vývoje, které měly často předobraz v profesionálních tělesech, a rovněž se zformovaly do svébytného hudebního žánru.

Anthony Shay za dnešního typického tanečníka lidových tanců označuje člověka narozeného ve městě, který se repertoár učil ve škole či tanečním studiu od svého učitele, a jeho „nativní“ taneční forma je většinou klasický balet nebo jiné druhy tance (Shay 1999: 32). S nastíněnou situací se setkáváme i v českém prostředí při vzniku Československého státního souboru písní a tanců, resp. Československého sboru národních písní a tanců, který byl ustanoven v roce 1948. Část tanečníků byla přijata na konkurz z amatérských folklorních souborů, dramaturgicky však státní soubor směřoval k velkým scénickým spektaklům a pod uměleckým vedením profesionálních hudebníků a choreografií

3. Jeden ze zásadních sovětských vzorů, Mojsejevův soubor lidových tanců, vznikl v roce 1937, hlavní vliv však získal až v poválečných letech.

v něm působili především školení tanečníci a hudebníci; repertoár státního souboru později nevycházel již pouze z folkloru, objevovala se v něm i soudobá taneční tvorba či choreografie na díla klasické hudby.⁴ Zůstaneme-li u představy Anthony Shaye a dopadů činnosti profesionálních těles na zmíněný „terén“, je jednoznačné, že už to není prostor přirozeného života tradic, ale jejich „druhé“ existence.

Téma českého folklorního hnutí, resp. práce folklorních souborů v druhé polovině 20. století v českých zemích, je v současné době zpracováváno v rámci odborné publikace týmem badatelů Etnologického ústavu AV ČR – nejen z pohledu historiografie, ale zejména na základě výpovědí pamětníků z nejstarších žijících generací.⁵ Socialistický kulturní model doslova „vehnal“, i z nedostatku jiných možností seberealizace, velké množství lidí do souborové práce a přivedl je k poznání odkazu lidové kultury. Ač je to paradox, tento prostor, oficiálně zaštitěný tehdejší státní ideologií, dal v řadě případů vyrůst originálním počínům v nakládání s folklorem. Vedle uměleckých tvůrců se folklorní soubory staly platformou i pro mnohé odborníky – folkloristy, byť vědecké prostředí nazíralo na jejich angažování v této sféře až do počátku 90. let často s despektem.

Jinak tomu bylo např. v USA a Kanadě, kde se v 80. letech 20. století začíná objevovat termín ‚public folklore‘, kam spadají také aktivity folkloristů ve veřejné sféře. Začal postupně nahrazovat dříve používaný termín ‚aplikovaný folklor‘, u nějž se kritizovala jednosměrná orientace od badatelů ve vztahu k terénu. ‚Public folklore‘ je naopak vnímán jako oblast, kde je veden dialog mezi aktéry z terénu a odborníky. Konkrétní výstupy v této sféře jsou obdobné jako u nás – představení, festivaly, workshopy, filmy, videa ad. I zde je samozřejmě vidět kontrast mezi omezenými možnostmi působení odborníků v akademickém prostředí a mezi těmi, kteří mohou šířit poznatky skrze média (Baron 2019: 164–165).

4. Srov. např. Muchka – Hynková 1997.

5. Grantový úkol GA17-26672S *Tiha a beztíže folkloru: Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*.

Přesto lze souhrnně říci (slovy Roberta Barona, jež se specializuje na zmiňovanou problematiku), že jejich folkloristické znalosti, perspektivy a koncepty jsou sociální praktiky, které vytvářejí dědictví prezentované mimo tradiční kulturní kontext (Baron 2019: 165).

Za povšimnutí v této výpovědi stojí zmínka o vytváření dědictví. Kulturní dědictví, resp. nemateriální kulturní dědictví je dnes kategorie, která pokrývá oblast tradice i jejího předávání v nových kontextech a podmínkách. Nemateriální kulturní dědictví je jako koncept spojeno s Úmluvou UNESCO o zachování nemateriálního kulturního dědictví z roku 2003. Ve vztahu k etnologii jej charakterizoval Petr Janeček: „Výhody přijetí konceptu nehmotného kulturního dědictví evropskou etnologií – vedle výrazného institucionálního a politického posílení této disciplíny – byly nasnadě. Ačkoli šlo o termín aplikovaný a konsensuální, který vzešel z odborné diskuse pouze zčásti, jeho přijetím byla do značné míry vyřešena celá řada problémů, které s sebou nesly předchozí klíčové termíny oboru, především (tradiční) lidová kultura, folklor či tradice, zatížené mnoha komplikovanými a často protichůdnými významy.“ (Janeček 2015: 275)

Nový koncept se v etnologii poměrně rychle ujal jako jistá modernizace předchozích oborových konceptů, kdy se kromě produktu (artefakt či text) začal zdůrazňovat proces, praktiky a osobnost jednotlivce (Janeček 2015: 275). Na kulturní dědictví je navázána také řada sociálních, psychologických i ekonomických aspektů – od identity osobní, lokální či regionální až po turismus či komerci. Zvláště přístup ke kulturnímu dědictví jako ke komoditě je citlivým bodem v této sféře. „Koncept ‚etického marketingu‘ je oxymoron,“ píše Patricia Atkinson Wellssová ve své studii *Public Folklore in the Twenty-First Century: New Challenges for the Discipline* (Wells 2006), ale zároveň dodává, že se musí vést diskuse – ačkoli např. její argumenty a východiska zůstávají v kontextu folkloristiky, ve své práci se musí zabývat takovými oblastmi, jako je veřejná správa, ekonomický rozvoj, rozvoj venkova, umělecký management či turismus (Wells 2006: 6).

V dnešní společnosti existuje nepřeberné množství projevů, které vycházejí z lidové kultury, dotýkají se jí nebo jen evokují představu

lidových tradic. Příkladem může být na Slovensku rozšířené čepení nevěsty na současných svatbách. Z hlediska obsahu kulturního dědictví je zde přímý odkaz na obřadní tradice lidové kultury – svatba bezesporu patřila k jejím nejzásadnějším momentům. Jejich využití bez původní rituální funkce, a navíc s převažující funkcí zábavní či komerční, však z kulturního dědictví a jeho ochrany samozřejmě vybočuje (srov. Dvoekonko 2017).

Tyto a další projevy, které dnes nalézáme kolem sebe nejen s vazbou na folklorní hnutí, ale např. i na umělecké prostředí či obchodní sféru, řadíme k etnokulturním tradicím v širokém slova smyslu. Termín etnokulturní tradice vnímáme jako zastřešující pojem pro tradici ve vztahu ke kultuře a etnicitě, která se promítá do každodennosti člověka – může jít o tradice kontinuální, přerušované či zcela nové (Pavlicová – Uhlíková 2008: 53).

Vrátíme-li se k počátku našeho zamyšlení, je evidentní, že vykročení mimo vlastní prostor dnes již neznamená pouze opustit prostor geografický či jinak ohraničený, který v minulosti určoval přirozené bytí. Dnes většinou překračujeme prostor, který si sami určujeme v globalizovaném či jinak široce charakterizovaném světě. Je to prostor definovaný profesí, dosaženou sociální pozicí, vzájemnými vztahy, osobním kulturním cítěním. S lidovou kulturou bychom zde mnohdy nenašli žádnou spojitost. A přesto skrze etnokulturní tradice právě k ní řada lidí vykročí – je to vlastně vykročení v opačném směru, než jak tomu bylo na začátku této cesty. Už nikoli do neznáma přes hranice, které nás omezují, ale zpět ke zdroji, který jsme opustili. Aktivně či pasivně, jako aktéři či diváci nebo posluchači. Ale to už je námět nejen na další úvahu, ale i odborný výzkum.

*Text je výstupem projektu Sociální funkce kolektivní a individuální paměti řešeného v rámci programu specifického výzkumu Ústavem evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Literatura:

- BARON, Robert 2019: Public Folklore: Theory of/in Practice (A Response to Elliot Oring). *Journal of American Folklore* 132, č. 524, s. 163–174.
- DOUŠEK, Roman 2016: Sociální souvislosti folklorismu na Moravě na konci 19. století. *Český lid* 103, č. 2, s. 199–216.
- DVOEKONKO, Michaela: *Fenomén „čepčenia na mieru“. Rekontextualizácia a komodifikácia folklórnej tradície. Na príklade súčasného východného Slovenska*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2017.
- HIML, Pavel 2007: *Zrození vagabunda. Neusedlí lidé v Čechách 17. a 18. století*. Praha: Argo.
- HOLAS, Čeněk 1939: *Zápisky sběratele. Díl II*. Písek: Tiskem a nákladem knihtiskárny Fr. Podhajský a spol.
- HRUŠKA, Vladan 2014: Proměny přístupů ke konceptualizaci venkovského prostoru v rurálních studiích. *Sociologický časopis* 50, č. 4, s. 581–601.
- JANEČEK, Petr 2015: Evropská etnologie a koncept nehmotného kulturního dědictví. *Národopisná revue* 25, č. 3, s. 275–282.
- KLUSÁK, Karel 1950: Z velických vzpomínek. *Český lid* 37, č. 5–6, s. 151–159.
- MUCHKA, Ivan – HYNKOVÁ, Libuše: Československý státní soubor písní a tanců (ČSSPT). In: PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997, s. 146–147.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008: Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. In: BLAHUŠEK, Jan – JANČÁŘ, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, s. 50–56.
- PREFÁT z VLKANOVÁ, Oldřich (1563) 2014: *Cesta z Prahy do Benátek a odtud potom po moři až do Palestiny*. Praha: Městská knihovna v Praze.
- REICH, Wendy 1971: The Uses of Folklore in Revitalization Movements. *Folklore* 82, č. 3, s. 233–244.
- SHAY, Anthony: Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in “The Field”. *Dance Research Journal* 31, 1999, č. 1, s. 29–56.
- SOUKUP, Václav 2013: Dynamika sociokulturní změny. In: ŠUBRT, Jiří a kol.: *Soudobá sociologie V. (Teorie sociální změny)*. Praha: Nakladatelství Karolinum, s. 66–91.
- ÚLEHLA, Vladimír 1949: *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- WELLS, Patricia Atkinson 2006: Public Folklore in the Twenty-first Century: New Challenges for the Discipline. *The Journal of American Folklore* 119, č. 471, s. 5–18.

Stepping Out of Their Own Space: A Journey to Contemporary Ethnocultural Traditions

The living space of humans has always been determined by various borders, whether they are objective or subjective. In the history of especially European societies, geographical borders as combined with social order were the rule. Crossing these borders was principal for learning new cultures and mentalities. The more the horizons were opened and brought back new perceptions and understanding, the more the systems of traditional culture were weakened in the original environment, especially in rural areas. Traditional cultural manifestations were affected and transformed under the influence of mass culture; in the 19th and 20th centuries, they were also being “discovered, learnt, maintained, resurrected and even ‘imagined’”. Society evolved in opposite direction: various approaches to people’s cultures and their folk traditions have been reflected in concepts such as the second existence of folk culture, folklorism, public culture, intangible cultural heritage and ethnocultural traditions. Each of these represents a different and specific view on folk traditions today, on their use and protection, on the conditions of studying the field and its tendencies of development.

Key words: Folk culture; neoromanticism; second existence of folk culture; folklorism; public culture; intangible cultural heritage; ethnocultural traditions.

STEPPING OUT OF THEIR OWN SPACE: A JOURNEY TO CONTEMPORARY ETHNOCULTURAL TRADITIONS

Martina Pavlicová

Ethnological research in relation to the presentation of folk traditions and their use has seen a very significant expansion in recent decades. During this time, the field of ethnology itself has developed beyond its older ethnographic focus and often even romantic ideas. These are still sometimes popular with the general public, so neo-romanticism is a part of the presentation of folk culture even today, however, ethnology examines its subject from various possible perspectives and without prejudice. It is important to remember that most of the considerations that we often generalize are based on knowledge of the traditional folk culture in the European environment. Although for a number of reasons the various parts of Europe have developed in a unique way, the common features of historical development cannot be overlooked.

At the end of the 18th century, the philosophical ideologies of educated Europe began to perceive rural culture and its traditional manifestations, bound between customary law and Christianity, as a source of emerging national cultures. Most studies and professional works, both domestic and international, agree that this is one of the main reasons why folk culture was discovered, recognized, maintained, revived or “invented” during the 19th and subsequently the 20th century. The “discovery” of folk culture opened a path that has not been straight-forward, thus the journey is far from over. At its beginning, however, there must have been a stepping outside of one’s own natural space.

Every first step is difficult for a variety of reasons. For example, humanistic writer and traveler Oldřich Prefát of Vlkanov (1523-1565) could in his work *Journey from Prague to Venice and from there by sea to Palestine* (made between 1546-1547) describe his own journey from one place to another (Prefát of Vlkanov 2014:

22-23). However, in the 16th century, an educated and wealthy burgher could definitely take such a step more freely than people from other social classes.

As historian Pavel Himl writes: “The geographical space in which the individual moved in the early modern period also seems to have been a social space, a space in which property relations, powers, dependencies and subordinations were materialized by coats of arms, boundary stones, boundaries and sometimes a kind of ‘boards’. This, however, did not apply only to lands, municipalities, regions or estates. There were probably less visible forms to us, in which this also applied to the boundaries of homesteads and lands, including the male and female space within one household. In addition to the boundaries visible at first glance to foreigners or later ‘outside’ observers, there were also boundaries perceivable only when they were crossed” (Himl 2007: 59). The author inadvertently gives a very concise description of space, which has always been somehow bounded by individuals, be it physically or mentally. At the time which Himl describes (i.e. namely the 17th and 18th century), it was a generally valid regulation in the lands of the Habsburg monarchy that a traveler was obliged to show a *pasbrýf* or permit (Himl 2007: 61). Efforts to prevent wanderings were not too great at first, but the restrictions gradually became stricter, especially with regard to beggars, thieves and the Roma people. In 1738, for example, Caspar Hadinger was interrogated in the Třeboň region. He came from Kurovice in Moravia and also served for some time in what today is Waidhofen, Austria. In southern Bohemia, he made a living also by playing bagpipes, in his own words: “because due to my physical inadequacy, I can’t make a living in another way and people liked to see me wherever I came” (Himl 2007: 59).

A century after these words were uttered, the social changes that led to the free movement of the population (Josephinian reforms completed by the abolition of patrimonies)¹ were already more widely

1. In 1781, the use of fines and corporal punishment on serfs was abolished along with lords’ control over serfs’ marriage, freedom of movement, and choice of occupation. In 1848, serfdom was abolished altogether.

reflected in the daily life of the villagers and in their life experiences. In 1904, the collector of folk songs and dances Čeněk Holas captured the story of a folk musician from southern Bohemia born in the first third of the 19th century. In order to make money, he went to German-speaking areas and described in his memoirs not only how and where he traveled, but also what songs, dances and dialects of local people he had learned in foreign countries (Holas 1939: 6-8).

Leaving one's own space to travel increasingly brought knowledge that contributed to more intense contemplation about other cultures and mentalities. Cultural anthropology uses the term the revitalization movement, which includes various social and religious movements evoked in connection to contact with different cultures, acculturation, and cultural disintegration (Soukup 2013: 77). Based on these theoretical starting points, ethnologist Roman Doušek tried to analyze the genesis and social context of folklorism in the Moravian countryside at the end of the 19th century: "It was not only the contact of two cultures that was necessary for the emergence of Nativist movements, but especially the subsequent crisis, which was often – but not always – its result. It is generally known that the ideological frameworks based on the contact of the modern world with the traditional world and the Czechs with the Germans, which gave rise to those crises in society, used folklorism as a specific symbolic system. The question therefore remains whether the Moravian countryside was also affected by the crisis at this time, a crisis which would result from the above contact with the urban environment and in which this relationship could resonate, a crisis that could escalate the antagonism of urban and rural areas and stand behind the rise of ideas and movements that would tend to use the symbolism of traditional folk culture for their own needs in the villages." (Doušek 2016: 204)

The American researcher Wendy Reich had a similar approach in the early 1970s, only a different perspective. She analyzed the role of folklore in revitalization movements, although in her research, she focused only on narrative folklore, or verbal expression. In her article "The Uses of Folklore in Revitalization Movements" (Reich 1971), she worked with the premise that in periods of rapid social

change, folklore helps the members of society to adapt – especially its structure, a formula based on repetition and spreading among members of society (Reich 1971: 234). In these movements, folklore is often used to reinforce new ideas. As a modern example, the author mentions the publication and collection of folk songs about oppression under the Manchurian Dynasty in Communist China (Reich 1971: 241). After all, “new art” in the 1950s in the Czech environment fits into this pattern, having used forms of traditional folk songs to spread socialist ideology.

The countryside, the center of interest of ethnographic scholars, changed only gradually, even though various information about changes in its social and cultural structure can already be found in the literature of the 19th century (and especially in its latter half). “The development of the definition of the countryside over time must be approached from an ontological and epistemological point of view. From an ontological point of view, this definition must respect the development and state of the rural area itself. The nature of social relations, which until the Industrial Revolution formed a relatively stable and unchanging rural microworld, began to change significantly from then,” writes geographer Vladan Hruška in his study about the conceptualization of rural space. The above-mentioned ethnologist Doušek bases his theory on the findings of historical demography and connects the rural crisis in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century with depopulation. Society entered the urbanization phase and people began leaving the countryside: “The population crisis along with the crisis of values and national identity had an effect on the inhabitants. This strong migration flow outlined and emphasized the structural relationship between the village and the city. The country was searching for a solution to this situation, but only those rural communities that maintained a certain number of inhabitants, despite their decrease, found strength. In this context, the demographic map of Moravia offers an interesting insight – in the said period, it depicts the ability to maintain population growth in some regions despite the generally strong migration from the countryside: in addition to the Slovácko region, there is also

the Haná region and to some extent Moravian Wallachia. It is in these three regions where the greatest use of the potential of the symbolism of folklore in Moravia can be found” (Doušek 2016). According to Doušek, this symbolism could be understood in a variety of meanings – a symbol of Czechness, a symbol of tradition, and a symbol of rural pride (ibid.: 210).

Dialectologist Karel Klusák (1886-1976), a native of Velká nad Veličkou in the Hornácko region, exemplifies how this worked. He touches on the transformation of folk clothing in his region after the First World War. Men were no longer wearing the traditional headwear or they were replacing it with urban hats until local students started deliberately buying the older variants to suit the folk costume (Klusák 1950: 158).

However, when interpreting such testimonies, the approach of specific researchers or those interested in folk culture must also be taken into account. They created an image based not only on their knowledge and experience, but also on their feelings and emotions. Many of them did not want to step out of the safe space that their imagination had created. The above-mentioned interest-provoking Hornácko is a striking example. This “vanishing world” was, for example, also motivation for researcher Vladimír Úlehla (1888-1947) for the preparation of the project Velká Study Association at the end of the 1920s. He expressed his views on the protection of folklore several times, namely in his work *Living Song*.²

If the First World War was the first major turning point for the transformation of traditional folk culture in the 20th century for the Czech and Moravian countryside, the Second World War and subsequent changes associated with industrialization and population movement brought about even more drastic changes

2. “In the years 1905-1912, when circles began to form in the Slovácko region, no one could have imagined that it could become an official activity one day. At the same time, no one doubted the obviousness of the task of saving the old fruits of folk culture and not allowing them to be replaced by worthless bits from foreign sources. At that time, the purely impersonal and emotionally impartial attitude towards our folk treasures had not yet manifested itself among our artists, art and literary critics, and sociologists. This did not happen until the First Republic [...]” (Úlehla 1949: 178)

(Hruška 2014: 582). The rural area lost its determining function in the existence of folk traditions. Scholars were adapting the already mentioned theories of the second existence of folklore from the German academic environment, and the field of folklorism was becoming clearly defined, both practically and theoretically. It was at this point that another space with a very specific development began to emerge. Its focus lied mainly in musical and dance performances drawing on folk tradition, often interlinked with customary tradition, all this being “cultivated” by a wide variety of folklore ensembles and groups.

“In the 1950s, the world saw the emergence, growth and development of a new dance genre – the choreographic work of a professional state folk dance ensemble,” writes Anthony Shay, a dance historian and theorist at the University of California, in his 1999 study “Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in ‘The Field’”. He maintains that this phenomenon influenced professional, semi-professional and amateur folk dance ensembles, with the exception of some Western European countries and Japan, most commonly in countries under Soviet influence after World War II³ (Shay 1999: p. 30). In addition to this dance genre, he recognizes another one: dance “in the field”. In his definition, it is a wide range of various stage presentations, many of which are influenced by the above-mentioned professional ensembles. He characterizes this phenomenon as a “parallel tradition” – which can be “authentic” elements from the choreography of professional ensembles, as well as various degrees of stylization found in “traditional” performances (Shay 1999: 31). He speaks of a completely new genre with its own characteristics, not just a different approach to working with folk traditions. Although this study deals only with dance, all that has been said applies to music as well. It also underwent various stages of stylization and creative development, often pioneered by professional ensembles, with a distinctive musical genre emerging in the end.

3. One of the major Soviet role models, The Moiseyev Dance Company, was founded in 1937, but gained its main influence only in the post-war years.

Anthony Shay describes the typical folk dancer today as someone born in the city who learned the repertoire at school or dance studio from a teacher, his “native” dance form mostly being classical ballet or other types of dance (Shay 1999: 32). The situation was similar in the Czech environment around the time when the Czechoslovak State Ensemble of Songs and Dances was established in 1948. Some dancers were accepted for audition from amateur folk ensembles, but dramaturgically the state ensemble was aiming at large stage spectacles and consisted mainly of trained dancers and musicians under the artistic guidance of professional musicians and choreographers. Later, the repertoire originally based only on folklore was enhanced by contemporary dance and choreography for works of classical music.⁴ Shay’s definition and the impact of the activities of professional bodies on the mentioned “terrain” suggest that it is no longer a space of living traditions, but of their “second” existence.

A team of researchers of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences is working on a publication focusing on the Czech folklore movement (i.e. the work of folk ensembles) in the second half of the 20th century in the Czech lands. The publication will not be purely historiographical; the highlight will be the testimonies of witnesses from the oldest living generations.⁵ The socialist cultural model literally “drove” many people into ensemble work, also because of the lack of other possibilities of self-realization, and led them to learn about the legacy of folk culture. Although it is a paradox, this space, officially protected by the state ideology of the time, often gave rise to original works in the area of folklore. In addition to artists, folklore ensembles became a platform for many experts – folklorists. However, until the early 1990s, the scholarly environment often met their contribution in this sphere with contempt.

In the USA and Canada, for example, the situation was different. The term ‘public folklore’, including the activities of folklorists in the public sphere, began to appear in the 1980s’; it gradually began

4. Compare e.g. Muchka – Hynkova 1997.

5. Grant project GA17-26672S *The Weight and Weightlessness of Folklore: The Folklore Movement in the Second Half of the 20th Century in the Czech Lands*.

to replace the previously used term ‘applied folklore’, which was criticized for the researchers’ one-way orientation in relation to the field. ‘Public folklore’, on the other hand, is perceived as an area where field actors engage in a dialogue with experts. Specific outputs in this sphere are similar to the Czech context – performances, festivals, workshops, films, videos, etc. The contrast between the limited possibilities of the work of experts in the academic environment and those who can disseminate knowledge through the media is also perceptible here (Baron 2019: 164-165). Nevertheless, it can be concluded (in the words of Robert Baron, a specialist in this area) that their folkloristic knowledge, perspectives and concepts are social practices, creating a heritage that is presented outside of the traditional cultural context (Baron 2019: 165).

Today, cultural heritage, or intangible cultural heritage, is a category that covers the area of tradition and its transmission in new contexts and conditions. Intangible cultural heritage is a concept associated with the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage of 2003. In relation to ethnology, Petr Janeček described it thus: “In addition to a significant institutional and political strengthening of the discipline, there were other obvious benefits in the adoption of the concept of intangible cultural heritage. Although it was an applied and consensual term, which arose only in part from expert discussion, its adoption solved a number of problems brought about by the previous key terms of the field, especially (traditional) folk culture, folklore or tradition, burdened with many complicated and often conflicting meanings.” (Janeček 2015: 275)

In ethnology, the new concept took over relatively quickly as a certain modernization of previous branch concepts, when, in addition to the product (artifact or text), the process, practices and personality of the individual began to be emphasized (Janeček 2015: 275). Several social, psychological and economic aspects are also linked to cultural heritage – from personal, local or regional identity to tourism or commerce. In particular, access to cultural heritage as a commodity is a sensitive point in this sphere. “The concept of ‘ethical marketing’ is an oxymoron,” writes Patricia Atkinson Wells in her study “Public Folklore in the Twenty-First Century: New

Challenges for the Discipline” (Wells 2006). However, she also adds that there must be a debate – although her arguments and starting points remain in the context of folklore, in her work she has to deal with areas such as public administration, economic development, rural development, art management or tourism (Wells 2006: 6).

In today’s society, there are countless manifestations that are either based on folk culture, touch on it or just evoke the idea of folk traditions. An example is the widespread adaptation of the “bonnet wedding ceremony” at current weddings in Slovakia. In terms of the content of cultural heritage, there is a direct reference to the ceremonial tradition of folk culture – the wedding was undoubtedly one of its most important moments. However, the ceremony is used without its original ritual function and mostly even for entertainment or commercial purposes, which clearly have nothing to do with the cultural heritage and its protection (see Dvoekonko 2017).

These and other manifestations, which we see around us today in connection with the folklore movement, but also in connection to, for example, the artistic environment or the business sphere, belong to ethnocultural traditions in a broad sense. We perceive the term ethnocultural tradition as an umbrella term for tradition in relation to culture and ethnicity, which is reflected in everyday life – it can be a continuous, intermittent or completely new tradition (Pavlicová – Uhlíková 2008: 53).

Revisiting the beginning of this reflection, it becomes evident that stepping out of one’s own space today no longer means simply leaving a geographical or otherwise limited space, which in the past determined natural being. In the globalized or otherwise broadly characterized world today, we usually cross the space defined by us. It is a space defined by profession, achieved social position, mutual relations, or personal cultural affiliation. There is often no connection with folk culture. Yet through ethnocultural tradition, many people are stepping towards it – this is actually stepping out in the opposite direction than it was at the beginning of this journey. We no longer venture into the unknown, crossing the borders that limit us, but instead, return to the source that we had left, either actively or passively, as actors, spectators or listeners.

- * This text is the output of the project Social Functions of Collective and Individual Memory within the program of specific research by the Department of European Ethnology at the Faculty of Arts at Masaryk University.

Bibliography:

- BARON, Robert. 2019. "Public Folklore: Theory of/in Practice (A Response to Elliot Oring)." *Journal of American Folklore* 132, no. 524: 163-174.
- DOUŠEK, Roman. 2016. "Sociální souvislosti folklorismu na Moravě na konci 19. století [Social Context of Folklorism in Late 19th Century Moravia]." *Český lid* 103, no. 2: 199-216. doi: 10.21104/CL.2016.2.03
- DVOEKONKO, Michaela. 2017. *Fenomén „čepčenia na mieru“. Rekontextualizácia a komodifikácia folklórnej tradície. Na príklade súčasného východného Slovenska [Phenomenon of "Bespoke Bonnet Ceremony". Recontextualisation and Commodification of Folklore Tradition. Based on Nowadays Eastern Slovakia]*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova.
- HIML, Pavel. 2007. *Zrození vagabunda. Neusedlí lidé v Čechách 17. a 18. století [The Birth of a Vagabond: Unsettled People in Bohemia in the 17th and 18th Centuries]*. Praha: Argo.
- HOLAS, Čeněk. 1939. *Zápisky sběratele. Díl II [Records of the Collector. Volume II]*. Písek: Tiskem a nákladem knihtiskárny Fr. Podhajský a spol.
- HRUŠKA, Vladan. 2014. "Proměny přístupů ke konceptualizaci venkovského prostoru v rurálních studiích [Changing Approaches to the Conceptualisation of Rural Space in Rural Studies]." *Sociologický časopis* 50, no. 4: 581-601. doi: <http://dx.doi.org/10.13060/00380288.2014.50.4.109>
- JANEČEK, Petr. 2015. "Evropská etnologie a koncept nehmotného kulturního dědictví [European Ethnology and Concept of Intangible Cultural Heritage]." *Národopisná revue* 25, no. 3: 275-282.
- KLUSÁK, Karel. 1950. "Z velikých vzpomínek [The Recollections of Velká]." *Český lid* 37, no. 5-6: 151-159.
- MUCHKA, Ivan – HYNKOVÁ, Libuše. 1997. "Československý státní soubor písní a tanců (ČSSPT) [Czechoslovak State Ensemble of Songs and Dances]." In *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*, edited by Martina Pavlicová and Lucie Uhlíková. Strážnice: Ústav lidové kultury. 146-147.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008: "Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice [Folklore, Folklorism, and Ethnocultural Traditions]." In *Etnologie – současnost a terminologické otázky*, edited by Jan Blahůšek and Josef Jančář. Strážnice: Národní ústav lidové kultury. 50-56.
- PREFÁT z VLKANOVA, Oldřich. (1563) 2014. *Cesta z Prahy do Benátek a odtud potom po moři až do Palestiny [A Journey from Prague to Venice and from there by sea to Palestine]*. Praha: Městská knihovna v Praze.
- REICH, Wendy. 1971. "The Uses of Folklore in Revitalization Movements." *Folklore* 82, no. 3: 233-244.
- SHAY, Anthony. 1999. "Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field". *Dance Research Journal* 31, no. 1: 29-56.

- SOUKUP, Václav. 2013. "Dynamika sociokulturní změny [The Dynamics of the Sociocultural Change]." In ŠUBRT, Jiří et al.: *Soudobá sociologie V. (Teorie sociální změny)*. Praha: Nakladatelství Karolinum. 66-91.
- ÚLEHLA, Vladimír. 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- WELLS, Patricia Atkinson. 2006. "Public Folklore in the Twenty-first Century: New Challenges for the Discipline." *The Journal of American Folklore* 119, no. 471: 5-18.

Summary

The living space of humans has always been determined by various borders, whether they are objective or subjective. In the history of especially European societies, geographical borders as combined with social order were the rule. Crossing these borders was principal for learning new cultures and mentalities. The more the horizons were opened and brought back new perceptions and understanding, the more the systems of traditional culture were weakened in the original environment, especially in rural areas. Traditional cultural manifestations were affected and transformed under the influence of mass culture; in the 19th and 20th centuries, they were also being "discovered, learnt, maintained, resurrected and even 'imagined'". Society evolved in opposite direction: various approaches to people's cultures and their folk traditions have been reflected in concepts such as the second existence of folk culture, folklorism, public culture, intangible cultural heritage and ethnocultural traditions. Each of these represents a different and specific view on folk traditions today, on their use and protection, on the conditions of studying the field and its tendencies of development.

Key words: Folk culture; neoromanticism; second existence of folk culture; folklorism; public culture; intangible cultural heritage; ethnocultural traditions.

MEZI VENKOVEM A MĚSTEM: PROMĚNY „ŽIVOTNÍHO PROSTORU“ LIDOVÝCH TRADIC V KONTEXTU VÝVOJE FOLKLORNÍHO HNUTÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH VE DRUHÉ POLOVINĚ 20. STOLETÍ

Lucie Uhlíková

V uplynulých třech letech jsem jako členka týmu řešitelů grantového projektu¹ zaměřeného na vývoj českého (česko-slovenského) folklorního hnutí² vedla celou řadu rozhovorů s bývalými i současnými členy především městských folklorních souborů. V centru naší pozornosti byla zejména proměna způsobu práce těchto kolektivů s folklorním dědictvím v kontextu dobové kulturní politiky a role, jakou hrály v životě svých členů. Sledovány byly osobní životní příběhy jednotlivců, jejich motivace či zpětné hodnocení vlastní angažovanosti ve sféře tzv. lidové umělecké tvořivosti, kam folklorní soubory v rámci totalitární kulturní politiky spadaly. Z rozhovorů i ze studia pramenů a literatury

1. Projekt GAČR *Tiha a beztíže folkloru* (ved. Daniela Stavělová), zaměřený na folklorní hnutí v českých zemích ve druhé polovině 20. století.
2. Jsme si vědomi problematičnosti používaného termínu *folklorní hnutí*, neboť jako o organizovaném programovém „hnutí“ lze o něm v Československu hovořit pouze v kontextu let 1948–1989, kdy bylo vytvořeno, resp. přetvořeno (mnohé kolektivy zaměřené na pěstování hudebního a tanečního folkloru existovaly již dříve) v duchu komunistické kulturní politiky, aby naplňovalo představy ideologicky pojaté masové kultury (Stavělová 2017: 412). Jeho kořeny jsou však starší a souvisejí s českým národním hnutím rozvíjejícím se intenzivně zejména od konce 19. století a poté s vytvářením „národní“ kultury meziválečného Československa. Od počátku šlo o platformu více či méně organizovaných skupin 1) věnujících se udržování folklorních tradic v místě jejich prvotní existence, anebo v místě, kam odešli za studiem či prací jejich původní nositelé, anebo 2) zaměřených na pěstování folklorních tradic a jejich předvádění lidmi, kteří se lidové písně a tance naučili až jako členové spolku (dnešní terminologií jde oblast zájmové umělecké činnosti). Po roce 1989 funguje tato platforma jako svébytný umělecký žánr, který v mnoha ohledech zejména po organizační a umělecké stránce pokračuje ve směrech vytýčených vývojem v letech 1948–1989. Pokusem o oficiální zastřešení byl vznik Folklorního sdružení ČR v roce 1990, které zastupovalo řadu folklorních souborů. Jeho pozůstatkem jsou více či méně fungující regionální folklorní sdružení, která organizují např. krojované plesy/bály, festivaly, přehlídky, soutěže a školení folklorních souborů).

vztahujících se k vývoji folklorního hnutí u nás vyplynula řada zajímavých poznatků. Některé byly již rámcově konstatovány v etnologických pracích zaměřených na vývoj folklorismu u nás, nicméně bez podrobnějšího vysvětlení. Jiné nutí k přehodnocení (často) kritických postojů k této kulturní platformě, která nebyla ani zdaleka tak jednoduchá, jak se může na první pohled zdát.

Poměrně vyhrocenou diskusi vedenou v současné době mezi českými historiky reprezentuje odmítání zjednodušujícího černobílého pohledu na každodenní život v totalitárním Československu, ale také nebezpečná relativizace komunistické diktatury.³ To mne přimělo zahrnout do příspěvku také tento aspekt. Součástí hodnocení československého folklorního hnutí v letech 1948–1989 je vždy konstatování zneužití folkloru komunistickou státní mocí (srov. Pavlicová – Uhlíková 2008). V praxi to znamenalo, že po únoru 1948 se na základě aplikace sovětského vzoru zásadním způsobem proměnilo nahlížení na lidovou kulturu, resp. její část označovanou jako lidové umění. To bylo v duchu nové politické doktríny podrobeno pečlivé revizi, jež měla oddělit tzv. zpátečnické a pokrokové lidové tradice. Pokrokové lidové umění se stalo kulturním modelem nové socialistické kultury, národní/lidové formou, socialistické obsahem. Mnohé folklorní soubory pak v duchu požadované nové umělecké tvorby vystupovaly s pseudofolklorním repertoárem – politickými agitkami vytvořenými v duchu lidových písní a tanců či jejich aktualizacemi.⁴ Zneužití folkloru lze však v širším smyslu slova vidět v ideologizaci celé platformy folklorního hnutí včetně politizace všech folklorních festivalů a slavností.⁵ Repertoár souborů stejně

3. Srov. např. otevřený dopis Michala Klímy historikovi Michalu Pullmanovi. *Forum* 27 [online] 16. 7. 2020 [cit. 20. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.forum24.cz/michal-klima-pise-dekanu-pullmannovi-jak-to-vite-ze-lide-nechteli-za-socialismu-na-rivieru-omlouvate-diktaturu/>>.

4. Týkalo se to nejvíce období 50. a částečně 60. let, byly tu ale i výjimky – např. folklorní soubor Břeclavan vytvořil v polovině 80. let scénický blok *Vzpomínka na Jana Černého*, jehož součástí byly písně tohoto typu.

5. Mnohé z nich vznikly ještě před rokem 1948, byly však přinuceny reprezentovat komunistickou kulturní politiku, jejich organizační štáby podléhaly politickému dohledu, režimu nepohodlné osoby byly z jejich přípravy vyloučeny, nebo se (zejména v 70. a 80. letech) podílely na programu tajně.

jako programy kulturních akcí podléhaly dohledu stranických orgánů a také cenzuře, nicméně postupem času se ideologizace omezila především na vnější reprezentaci – byla nedílnou součástí mediální propagace všech vystoupení a festivalů, projevovala se v názvech či alespoň podtitulech pořadů, většina folklorních festivalů (stejně jako i dalších kulturních akcí té doby) byla povinně „věnována“ režimem vybrané politické dominantě roku.

Hovoříme-li o zneužití folkloru, musíme si zároveň klást otázku, jak nahlízet na jeho aktéry a zejména subjekty. Detailnější pokus o odpověď přináší studie „*Něco za něco...*“: *Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky* (Pavlicová – Uhlíková 2018). Dospívá k závěrům, které do značné míry korespondují s názory řady současných historiků, totiž že žitá socialistická každodennost byla plná vnitřních rozporů, spleťtostí i paradoxů a že komunistický systém nefungoval jen jako „protiklad mezi domněle nepolitickým životem v soukromí a ‚totalitou‘ na veřejnosti“ (Kolář – Pullmann 2020). Ukazuje, že nelze uplatňovat pouze černobílé vidění a nahlízet na folklorní kolektivy (soubory, skupiny, muziky ad.) v totalitárním Československu jako na režimem podporované a režimu sloužící subjekty na straně jedné a na ostrůvky svobody na straně druhé. Je zvláštním paradoxem, že jeden a týž soubor mohl zároveň plnit obě funkce. Rozhovory s desítkami narátorů různých generací ukázaly, že motivace jednotlivců i celých kolektivů byly velmi rozdílné a ani v těch nejvíce politicky angažovaných folklorních souborech rozhodně nebyla jednodílná členská základna. Společně zde tančili, zpívali a hráli přesvědčení komunisté i tzv. třídní nepřátelé, působili zde lidé, jejichž rodiče či prarodiče komunisté uvěznil, lidé, kterým bylo znemožněno věnovat se dřívějším aktivitám či práci. Pro ně byl folklor únikem z tíživé reality, způsobem jak přežít. Největší část členské základny však představovala tzv. mlčící většina, do značné míry „loajální nivelizovaná společnost“ (Kolář – Pullmann 2020), které byl vládnoucí režim do značné míry lhostejný, resp. naučili se v něm žít. Postoj této mlčící většiny velmi přesně odráží výpověď jedné z účastnic našeho výzkumu:

Hleďte, člověk, podstata člověka je, aby se v tom životě nějak uplatnil, někdo se může realizovat, každý v něčem jiném, ale těžko

prožijete ten život jenom tak, že prostě přijdete domů a navaříte a sednete, nezajímáte se o nic. To nejde. Jestli jste trošičku inteligentní, tak musíte něco prostě dělat. Tak můžete dělat aktivně sport, v tom se vyžívat. No a my jsme prostě našli tady tuto činnost, která nás naplňovala, vyplňovala a nevím, jak bych to řekla, a i v té společnosti nám potom dovolili, že jsme prostě mohli dýchat.⁶

Vraťme se však zpět k důležitému rysu folklorního hnutí v českých zemích, a to jeho nehomogenosti. Ta se netýkala pouze členské základny jednotlivých kolektivů, ale také podmínek jejich vzniku, cílů a způsobu práce. Jak už bylo mnohokrát napsáno, organizované folklorní hnutí v českých zemích nevzniká teprve v důsledku kulturněpolitického vývoje po únoru 1948, nýbrž souvisí s euforickým obdobím těsně po druhé světové válce.⁷ Vývoj v této oblasti nicméně plynule navazoval na starší tendence z rakousko-uherské monarchie a z meziválečného Československa, zejména však na řadu počinů, které se – někdy s kontroverzní motivací – uskutečnily za okupace.⁸ Připomenout lze v tomto ohledu činnost různých národopisných družin, baráčnických spolků či slováckých krúžků (jejichž činnost se z městského prostředí – Praha, Brno, Kyjov, Bratislava – rozšířila také na slovácký venkov⁹), ale také místních organizací tělovýchovných či politicky zaštitěných organizací jako byly Orel, Sokol, Jednoty agrárního či republikánského dorostu, Sdružení venkovské omladiny, po válce pak lze připomenout aktivity Svazu československé mládeže. S nástupem komunistické diktatury byly na konci roku 1950 všechny spolky zrušeny a jejich činnost mohla pokračovat výhradně pod politickým dozorem

6. Členka folklorního souboru Vsacan (* 1934), rozhovor ze dne 15. 11. 2018 ve Vsetíně. Uloženo v dokumentačních fondech Etnologického ústavu AV ČR.

7. Bylo organizováno a řízeno tzv. národopisnými sekcemi při osvětových radách, jež byly výkonnými orgány národních výborů. Více srov. Jírový 2005: 112–113.

8. Počátek postupného rozvoje platformy spjaté se snahou o uchování, pěstování a veřejné prezentace lze ovšem – jak je dobře známo – v českých zemích zasadit již na konec 19. století. Byl spojen s českým národně emancipačním hnutím a rolí, kterou jeho představitelé prisuzovali lidové kultuře (srov. např. Pavlicová 2015).

9. V roce 1928 vznikl např. slovácký krúžek ve Tvrdonicích, v roce 1939 v Mikulčicích. Více srov. Krist, Jan Miroslav 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti.

zvláště vyškolených pracovníků, navíc pouze v rámci masové platformy fungující převážně v rámci závodních klubů Revolučního odborového hnutí, základních organizací Socialistického svazu mládeže,¹⁰ ale také v nově zřízených osvětových zařízeních (kulturní domy, osvětové besedy). Rozmach tzv. lidové umělecké tvořivosti v duchu komunistické ideologie ovšem výrazně proměnil dosavadní převažující přístup k lidovým tradicím. Názorně to dokládá dobový text reflektující úkoly nově vznikajících souborů lidových písní a tanců: „*Jaké jsou ty nové podmínky života, ve kterých vyrůstají naše soubory? Než si zodpovíme tuto otázku, připomeneme si, z jakého základu vyrůstaly všechny ty staré ‚národopisné krúžky, skupiny‘, ‚folkloristické družiny‘ atd. Základem práce pro sdružení tohoto typu bylo udržování a konservace ‚národopisných a svérázových‘ zvláštností.*“ (Bonuš 1951: 12) Souborům lidových písní a tanců byly ovšem podle sovětského vzoru stanoveny jiné cíle: jako nová forma „vzdělávací, kulturní a výchovné práce“ měly lidové tradice studovat, ty zapomenuté obnovovat a dále rozvíjet v duchu tzv. nové tvorby, tedy zpracovávat je do menších či větších uměleckých forem (Klusák 1962: 5) určených primárně pro jevištní prezentaci.

Soubory lidových písní a tanců představovaly ovšem konglomerát velmi rozdílných kolektivů: spadaly sem jednak městské soubory bez užší vazby na konkrétní etnografický region (jejich repertoár zahrnoval vše „od Šumavy k Tatrám“), jednak městské soubory zaměřené na specifický regionální repertoár, avšak působící v geograficky vzdálených centrech (typickým příkladem jsou soubory z Prahy či Brna), dále soubory z měst ležících přímo v některém etnografickém regionu či subregionu, které svůj repertoár primárně čerpaly právě z příslušné národopisné oblasti. Specifickou skupinou byly v tomto ohledu městské soubory, jejichž členská základna (či její část) měla v době jejich vzniku ještě živou, resp. žitou zkušenost s lidovými tradicemi. K takovým patřil například Břeclavan, soubor reprezentující lidové tradice Podluží, kde byla v druhé polovině 20. století (a v mnoha obcích dodnes je) natolik živá hodová tradice, že do taneční složky souboru přicházela mládež velmi často

10. Nástupce dřívějšího Československého svazu mládeže.

s aktivní znalostí lidových písní a tanců této oblasti. Vědomí vlastní regionální specifičnosti odráží výpověď jednoho z dlouholetých členů Břeclavanu, který na otázku, jak vnímá rozdíl mezi městskými a venkovskými soubory odpověděl následovně: „*Podívejte, městský soubor je ten, co tam dojdou lidi, kteří dohromady nic neumí, něco je spojuje, nějaký zájem, ale víceméně všechno se naučí v tom souboru.*“¹¹

Součástí folklorního hnutí byly ovšem také venkovské soubory a skupiny, které se logicky identifikovaly s příslušnou lokální či regionální tradicí. V některých případech šlo o tradici ještě dožívající, která umožňovala přímý kontakt s jejich autentickými nositeli (mnozí členové ze zakladatelské generace těchto souborů jimi přímo byli). Z velké většiny však šlo o tradici již zaniklou, již tyto venkovské soubory vlastní aktivitou či ve spolupráci s odborníky rekonstruovaly.¹²

Základním prostorem pro prezentaci jednotlivých projevů tradice (lidových písní a tanců, lidového oděvu, tradičních zvyků, obyčejů a obřadů ad.) se však pro soubory stalo jeviště. Postupně tak vznikl zcela nový umělecký žánr úzce spjatý s lidovou tradicí: ta je na straně jedné **hlavním inspiračním zdrojem**, jakousi „samoobsluhou“, ze které si soubory pro svou tvorbu vybírají potřebný materiál, na straně druhé je působením folklorního hnutí **přetvářena**, často i **revitalizována** (obnova či rekonstrukce zaniklých hudebních seskupení, lidového oděvu či lidových tanců), či **dokonce obohacována** o nové prvky (připomeňme např. vliv folklorního hnutí na rozvoj slováckého verbuňku či valašského odzemku, rozvoj dudáckých či cimbálových muzik, vznik nových písní v duchu lidové tradice, které během krátké doby zejména díky rozhlasovému vysílání zlidověly).

Z jeviště se ovšem činnost řady souborů rozšířila také do sféry tzv. udržování lidových tradic: tyto kolektivy v řadě (především venkovských, ale také městských) lokalit přebírají funkci jejich

11. Člen souboru Břeclavan (* 1962), rozhovor ze dne 1. 5. 2019 v Břeclavi. Uloženo v dokumentačních fondech Etnologického ústavu AV ČR.

12. Zvláštní kategorií pak byly soubory vojenské, jejichž členská základna závisela na délce vojenské služby, resp. na tom, zda byli v tom kterém období vhodní tanečníci a muzikanti vůbec k dispozici.

nositele i organizátora, ať už jde např. o hody, masopust/fašank, velikonoční a letniční zvykosloví či vánoční koledování. Tyto aktivity jsou vlastně v mnoha ohledech anachronické, neboť oproti přirozenému vývoji – tedy zániku řady lidových tradic v důsledku ztráty jejich funkce v měnící se společnosti – jim folklorní hnutí přiřazuje funkce nové (namísto původní obřadní, ekonomické, prosperitní či náboženské funkce vystupuje především aspekt zábavní, integrační a reprezentační, v některých případech i performační). Velmi přesně je tento fakt reflektován ve výpovědi bývalého člena folklorního souboru Dolina ze Starého Města: „...obřadní občůzky počínaje šlahackou, fašankem, na ty hody, na Mikuláše se chodilo, ale taky to byla zájmová činnost, protože sme v tom viděli jakési vyžití a jaksi sme tam měli kamarády, takže to byla taková spolková činnost.“¹³ Bez ohledu na popsané proměny soubory zejména na venkově prodlužovaly (a nadále prodlužují) existenci lidových tradic, či dokonce zvětšily jejich životní prostor. Městské soubory se staly v určitém ohledu pendantem lokálního venkovského společenství, neboť v rámci mnohých těchto kolektivů a jejich příznivců jsou rovněž často už po několik generací udržovány souborem zavedené velikonoční či vánoční kolední občůzky (pomlázky, štěpánská či novoroční koleda), různé taneční příležitosti (plesy, bály) ad.

Lze samozřejmě diskutovat o obsahu termínu „živá lidová tradice“, faktem však zůstává, že folklorní soubory (část z nich si dodnes ponechala ve svém názvu dobové označení „soubor lidových písní a tanců“) se v řadě zejména moravských lokalit¹⁴ staly z pohledu veřejnosti a posléze i odborníků reálnými nositeli této tradice – a postupem času často jejími jedinými nositeli.

Paradoxem společenského vývoje v době komunistické diktatury je skutečnost, že se na jedné straně vymezil proti křesťanský založeným selským vrstvám i křesťanskému obsahu lidové kultury, na

13. Člen souboru Dolina (* 1952), rozhovor ze dne 21. 11. 2017 ve Starém Městě. Uloženo v dokumentačních fondech Etnologického ústavu AV ČR.

14. V Čechách nelze přehlédnout specifický charakter chodských souborů, jejich úzkou vazbu na lokální tradici a konzervativní přístup k její interpretaci. Detailně o této otázce pojednala na tomto kolokviu Marta Ulrychová (2015).

straně druhé lidové umění zejména v prvních patnácti letech výrazně protežoval coby základní kámen ideologicky definované nové socialistické kultury. V duchu této filozofie (a na základě sovětského vzoru) se pak hlavním úkolem folklorního hnutí stalo rozvíjení lidové tradice v nových společenských podmínkách. Reálně však soubory na většině území českých zemí neměly možnost navázat na živou lidovou kulturu. Výchozím momentem se tak stalo studium pramenů a terénní výzkum reziduí lidových tradic, na jejichž základě byl následně vytvářen jevištní repertoár, souborové pojetí lidové taneční, hudební a pěvecké tradice. Základní proklamovanou metodou se stala (re)konstrukce co nejautentičtější podoby lidové tradice, což v praxi znamenalo, že byly často nastoleny nové interpretační formy a styly zaniklých folklorních projevů, které byly nejen folklorním hnutím, ale také veřejností a paradoxně i řadou původních nositelů postupně akceptovány a dále rozvíjeny desítkami následovníků.

Specifickou problematiku představuje v tomto ohledu vytvoření regionálního hudebního stylu v souvislosti s působením několika výrazných muzikantských a upravovatelských osobností. Zrod charakteristického zvuku i způsobu hudebních úprav (aranžmá) českého hudebního folkloru je spojen především se jménem Zdeňka Bláhy (* 1929), Jaroslava Krčka (*1939) a jeho bratra Josefa Krčka (* 1946), Zdeňka Lukáše (1928–2007) či Vladimíra Baiera (1932–2010),¹⁵ pro moravské muziky byl zásadním interpretačním i hudebně aranžérským vzorem především Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů (BROLN) a osobnosti spjaté s jeho činností (Jaroslav Jurásek, Jaroslav Jakubiček, Jaromír Nečas, Emanuel Kuksa ad.).¹⁶ Zároveň se však v některých etnografických regionech etablovala na půdě amatérského folklorního hnutí hudební tělesa, která se stala reprezentantem charakteristického zvuku

15. Podrobnější informace o aktivitách všech zmíněných osobností viz Vondrušková, Alena (ed.) 2000: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách*. Strážnice: Ústav lidové kultury.

16. Podrobnější informace o BROLNu i jmenovaných osobnostech viz Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (Eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.

i interpretačního stylu hudebního folkloru své oblasti. Na Slovácku k nim patřila především cimbálová muzika souboru Břeclavan v čele s primášem Josefem Kobzíkem (1929–2000), Strážnická cimbálová muzika s primášem Vítězslavem Volavým (1922–1983), v Kyjově působící Cimbálová muzika Jury Petřů vedená primášem Jurajem Petřů (1922–1984) či uherskohradištská cimbálová muzika souboru Hradišťan s primášem Jaroslavem Václavem Staňkem (1922–1978).¹⁷ K nejvýraznějším hudebním vzorům na Valašsku patřil vedle uměleckého vedoucího Cimbálové muziky Technik Jana Rokyty¹⁸ (1938–2012) bezesporu Zdeněk Kašpar (1925–2002), primáš a umělecký vedoucí vsetínského SLPT Jasénka. Jeho vliv byl nicméně ve zmíněném regionu výrazně menší než u vyjmenovaných primášů ze Slovácka. Všichni jmenovaní se v rámci svých aktivit na poli folklorního hnutí věnovali také sběru lidových písní a tanců, často významně tvůrčím způsobem ovlivňovali i práci taneční složky souboru, se kterým spolupracovali. Zároveň (dle požadavků dobové kulturní politiky na folklorní hnutí) rozvíjeli folklorní tradice, do nichž promítli své muzikantské schopnosti, hudební vkus i vlastní pojetí stylové interpretace hudebního folkloru. Šlo vesměs o charismatické jedince, kteří se stali v rámci folklorního hnutí (ale i u široké veřejnosti, zejména pak ve „svém“ regionu) autoritami a právoplatnými nositeli tradice – bez ohledu na to, zda na původní projevy lidové kultury skutečně navazovali (mnozí z nich totiž absolvovali řadu terénních výzkumů u lidových zpěváků, muzikantů a tanečníků), nebo je na základě svých zkušeností na poli interpretace hudebního a tanečního folkloru rekonstruovali, anebo dokonce díky vlastní invenci vytvořili (Pavlicová – Uhlíková 2018: 185). Důležitou roli v tomto ohledu sehrály soutěže tzv. lidové umělecké tvořivosti a také folklorní festivaly, tedy prostor, kde se soubory nejen setkávaly,

17. Podrobněji tamtéž. O všech jmenovaných byly vydány samostatné publikace.

18. Působení ostravského hudebního redaktora a cimbalisty Jana Rokyty se v tomto ohledu vymyká srovnání s ostatními muzikantskými osobnostmi, protože jeho činnost nebyla zaměřena na rozvíjení folklorních tradic specifického regionu (tedy jeho rodného Valaška), ale měla nadregionální záběr i dosah.

ale také konfrontovaly a navzájem ovlivňovaly. Jejich pozici, resp. roli vzoru hodného následování, posilovala média, zejména rozhlas, v němž byl hudebním snímkům v podání těles působících v rámci folklorního hnutí vyhrazen poměrně značný vysílací čas. Čtyřicetileté monopolní vysílání (tzv.) lidové hudby na vlnách Československého rozhlasu do té míry ovlivnilo představy široké veřejnosti o folkloru, že podání autentických nositelů lidových tradic se stávalo pro rozhlasové posluchače esteticky nepřijatelné, jak dokládá dobová recenze „folklorního“ vysílání brněnského studia Československého rozhlasu: *„Nahrávky lidových písní jsou ‚vyráběny‘ ve všech hlavních československých stanicích, z nichž několik má své orchestry lidových nástrojů. Vedle těchto těles, která dnes vyrábějí většinu vysílacího materiálu, jsou pořizovány nahrávky některých souborů LUT a dále nahrávky autentického folkloru, čímž činí rozhlas v oblasti lidové písně proti jiným hudebním žánrům do značné míry výjimku. Tato okolnost ovšem nevyvolává vždy příznivý dojem u některých posluchačů, zvyklých na brilantní technické podání. Zúžený důraz na technickou stránku vytlačil už z rozhlasového vysílání řadu vynikajících, umělecky velmi silně působících lidových interpretů – jedinců i skupin. Tóny vymykající se zvukovému ideálu evropské umělé hudby, jak je nacházíme u některých lidových interpretů, byly a jsou bez rozdílu mnohdy dosud považovány za něco neestetického.“* (Holá 1964)

Zvláštní postavení měly v tomto ohledu výrazné osobnosti folklorního hnutí z Hornácka. Tento slovácký subregion si díky dlouhodobému zájmu intelektuálů a umělců dokázal udržet nepřerušenu tradici lidové instrumentální hudby (samozřejmě vedle novodobých kulturních proudů reprezentovaných např. dechovou hudbou) a její nositelé byli organicky zapojeni do aktivit zdejšího folklorního hnutí, které po interpretační stránce výrazně formovali. Z těch nejznámějších lze jmenovat dva primáše – Jožku Kubíka (1907–1978) a Martina Hrbáče (* 1939). První představoval autentického nositele lidové tradice, romského primáše, jemuž rozvoj folklorního hnutí nabídl zcela nový prostor pro vlastní prezentaci, druhý – vystudovaný strojní inženýr – byl již typickým produktem folklorního hnutí, zároveň ale plnil roli právoplatného

pokračovatele autentické hornácké hudecké i pěvecké tradice. Oba jmenovaní se stali autoritami, jejichž vliv dosáhl daleko za hranice jejich regionu.

Závěrem

Diskuse o úloze folklorního hnutí pro uchování některých prvků lidové kultury nejsou ani zdaleka u konce. S proměnou společnosti se totiž mění i náhledy na tuto část kulturního dědictví. V řadě především moravských regionů zdaleka nejde jen o oblast zájmové umělecké činnosti spjatou s naplňováním osobních potřeb, ale rovněž o důležitý sociokulturní kapitál na úrovni lokální i regionální. V tomto ohledu se „životní prostor“ lidových, resp. etnokulturních tradic výrazně rozšiřuje. Jednotlivé obce stále častěji podporují spolky zaměřené na tuto kulturní oblast, hledají svou minulost, jsou ochotné její rekonstrukci (často spíše romantickou představu o ní) financovat. Využívání lidových tradic pro reprezentaci, resp. propagaci různých subjektů nese ovšem i dnes nebezpečí zneužití folkloru a z něho plynoucí konsekvence známé z minulosti: folklor ve službě politické či ekonomické moci (jako turistická atrakce, výhodný reklamní kapitál či jako součást politického marketingu) budí u části společnosti automaticky negativní reakce.

Krátkozrakost těch, kteří na podobných akcích participují, je dokladem toho, jak rychle se zapomíná na roli, kterou bylo folklorní hnutí nuceno hrát před rokem 1989. Princip „něco za něco“ totiž funguje stále stejně: prioritou je naplnění vlastních potřeb (snaha prezentovat se na veřejnosti, získat finanční prostředky na činnost, kroje, vydání zvukových nosičů atd.). Nezbývá než doufat, že „životní prostor“ lidových tradic – ať už skutečných, anebo různým způsobem vykonstruovaných vlivem folklorního hnutí coby součásti širokého spektra uměleckých i mimouměleckých projevů odkazujících se k minulosti, ale zároveň hledajících své místo v dnešním světě (Pavlicová 2015: 203) – bude co nejméně vystaven manipulaci a politickému či komerčnímu zneužití. A snad také budoucnost nepřinese podobné výpovědi, jaké jsme zaznamenali při výzkumu folklorního hnutí v totalitárním Československu: *„Ano, samozřejmě jsme taky chodili vystupovat na všechny ty [politické] akce, ale to*

už člověk tak bral, že to dělá pro ten soubor, aby prostě dál mohl fungovat, aby mohl pracovat, aby ti lidé tam mohli chodit, abysme se mohli bavit, abysme mohli žít souborově. To už prostě byla taková ta úlitba, ale byla to taková, se kterou jsme se mohli ztotožnit, za kterou jsme se prostě nemuseli nějak stydět. ¹⁹

*Text vznikl s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace RVO: 68378076 (Etnologický ústav AV ČR, v. v. i.).

Literatura:

- BONUŠ, František 1951: Podstata a úkoly nové práce tanečních souborů. *Lidová tvořivost* 2, č. 1, s. 11–15.
- HOLÁ, Ludmila 1964: Vysílání lidové písně a hudby v Československém rozhlasu. *Národopisné aktuality* 1, č. 1, s. 57–58.
- JÍROVÝ, Zdeněk 2005: *Osvětou k svobodě. Jedna z cest české kultury k současnosti*. Praha: NIPUS.
- KOLÁŘ, Pavel – PULLMANN, Michal 2020: Komunismus nestačí jen odsoudit. Snažme se ho také vysvětlit. *Seznam Zprávy* [online] [25. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/komunismus-nestaci-jen-odsoudit-snazme-se-ho-take-vysvetlit-113596>>.
- KLUSÁK, Vladimír 1962: *Lidová píseň v Československém rozhlasu*. Praha: Čs. rozhlas.
- PAVLICOVÁ, Martina 2011: Lidová kultura volně k použití – zamyšlení nad její ochranou a využíváním. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Cesty za vízí. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou*, s. 28–38.
- PAVLICOVÁ, Martina 2015: „Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě“. In: KRÍŽOVÁ, Alena – PAVLICOVÁ, Martina – VÁLKA, Miroslav: *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví*. Brno: Masarykova univerzita, s. 167–208.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2008: Folklorismus v historických souvislostech let 1945–1989 (na příkladu folklorního hnutí v České republice). *Národopisná revue* 18, č. 4, s. 187–197.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie 2018: „Něco za něco...“: Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky. *Český lid* 105, č. 2, s. 177–197.
- STAVĚLOVÁ, Daniela 2017: Zítřka se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století. *Český lid* 104, č. 4, s. 411–432.
- ULRYCHOVÁ, Marta 2015: Hdo by nám rozkázal, temu bych hukázal cestu ze vrát... Současné folklorní soubory na Chodsku. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 60–72.

19. Členka folklorního souboru Vsacan (* 1934), rozhovor ze dne 15. 11. 2018 ve Vsetíně. Uloženo v dokumentačních fondech Etnologického ústavu AV ČR.

Between the Countryside and the City: Changes of the Living Space of Folk Traditions and the Development of the Folklore Movement in the Czech Lands in the Second Half of the 20th Century

The folklore movement in the Czech lands is connected to the period of enthusiasm that immediately followed the ending of World War II in Europe, although its importance is rooted in the inter-war development of Czechoslovakia and older activities. It would be a mistake to relate it only to the development of culture and politics after the communist coup in Czechoslovakia in February 1948. Nevertheless, a Soviet cultural model was used after February 1948: folklore ensembles were considered a new form of “educational, cultural, and training work.” As such, they were supposed to develop folk traditions in the spirit of “the new creativity,” processing them into small and large artistic forms intended for artistic performance. Gradually, a new stage and musical genre were developed that were represented by outstanding personalities, who became role models for the way they worked with folk material. This related predominantly to rural culture; however, very soon the city became its new environment. Folk ensembles emerged both in cities, where they had no link to specific local or regional tradition, and in towns which belonged to specific ethnographic regions. There also emerged some ensembles whose members (at least some of them) had living experience with folk traditions at the time of establishing the ensemble. Members would often reconstruct and revitalize folk traditions, sometimes even reinventing them completely. Then there were village ensembles, which not only performed, but had other functions in the community. Various activities of folk ensembles contributed to the fact that in the second half of the 20th century, folk traditions became not only a space for artistic self-realization, but an important form of social and cultural capital at the local and regional levels.

Key words: folklore movement in Czechoslovakia; folk song and dance ensembles; folklore on stage; folklore and politics; revitalization and reconstruction of tradition; folk tradition as political capital.

BETWEEN THE COUNTRYSIDE AND THE CITY: CHANGES OF THE LIVING SPACE OF FOLK TRADITIONS AND THE FOLKLORE MOVEMENT IN THE CZECH LANDS IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Lucie Uhlíková

As a researcher of a grant project¹ team focused on the development of the Czech (Czechoslovak) folklore revival movement², I have conducted many interviews of former and present members of urban folk ensembles in the past three years. We have focused especially on how the ensembles have changed their work with folklore heritage in the context of the cultural politics of the day, and on the role of the ensembles in the daily lives of their members. We have observed the personal life stories of individual people,

1. *Weight and Weightlessness of Folklore*. GACR grant project (directed by Daniela Stavělová), focused on the folklore movement in the Czech lands in the second half of the 20th century.
2. We are aware of issues connected to the term *folklore movement*; it can be discussed as an organized “movement” with a platform in former Czechoslovakia only in the context of 1948-1989. During that time, the movement was formed, or often reformed (as many folk music and dance groups had already existed) in the spirit of communist cultural politics, in order to fulfil the ideas of the ideologically constructed mass culture (Stavělová 2017: 412). The roots of the folklore movement are older and relate to the Czech national movement, which had grown increasingly from the end of the 19th century, and then during inter-war Czechoslovakia, when a new “national” culture was created. The platform of the movement, from its beginnings, generally consisted of organized groups: 1) those who were devoted to maintaining folk (folklore) traditions in their original places, or in the places where their original bearers moved to study or work; 2) those groups who focused on keeping folk traditions and performing them, having learned the folk songs and dances only after membership. (In today’s terminology, this is called “an area of artistic special interest activity.”) Since 1989, this platform has functioned as an original genre of art, which in many aspects continues in the directions formed by the 1948-1989 developments, especially with regards to organization and artistic ideas. In 1990, there was an attempt to provide an umbrella organization for the movement, embodied in the Czech Folklore Association, which represented many folk ensembles. Its legacy has continued in various regional folklore associations of diverse quality; they organize events like national folk-costume balls, festivals, exhibitions, competitions, and the training of folk ensembles.

their motivation, and their evaluation of their own involvement in the sphere of the so-called “people’s artistic creativity”, which was part of communist cultural politics intended for folk ensembles. The narratives as well as periodicals of the time, official documents and publications that deal with the development of the folklore movement have provided interesting findings. Some of these have already been named in ethnological papers specialized in the development of folklorism in Czechoslovakia; nevertheless, they lack detailed explanation. Other findings prompt us to re-evaluate the (often) critical approaches to this cultural platform, which was not nearly as unified as it seemed on first sight.

There has been a relatively heated discussion among Czech historians these days that represents a negotiation between the simplified black-and-white view on ordinary daily life in the totalitarian regime in Czechoslovakia pitted against the dangerous relativism that takes an apologist stance towards communist dictatorship.³ That is why these aspects are included here. All the evaluations of the 1948-1989 Czechoslovak folklore movement tend to claim that folklore was misused by the communist state power structure (Pavlicová – Uhlíková 2013). This meant that after February 1948, a view on folk culture (or possibly on a part of it, which was labelled people’s art) changed in a way that was principally based on an application of the Soviet model. Within the new political doctrine, folk culture was meticulously revised, the goal being to separate the so-called backward folk traditions from progressive folk traditions. Progressive folk art became a cultural model of the new socialist culture. It was to be a national people’s art in its form, but socialist in its content. Many folk ensembles, following the requirements of the new artistic creation, performed a pseudo-folk repertory: political agit-prop scenes and sketches formed in the spirit of traditional folk songs and dances, or current

3. See, for instance, the open letter from Michal Klíma to historian Michal Pullman. *Forum* 27 [online] 16. 7. 2020 [accessed on September 20, 2020]. Accessible at: <<https://www.forum24.cz/michal-klima-pise-dekanu-pullmannovi-jak-to-vite-ze-lide-nechteli-za-socialismu-na-rivieru-omlouvate-diktaturu/>>.

versions of them.⁴ The misuse of folklore generally may also be seen in the introduction of ideology to the whole platform of the folklore movement, including the politicization of all folklore festivals and celebrations.⁵ The repertory of ensembles as well as programmes of cultural events were observed by party members and were subject to censorship. Nevertheless, after some time, the role of ideology was limited to external representation: it was an inevitable part of the media promotion of all performances and festivals; it was visible in the titles or subtitles of events, and the majority of folklore festivals (as well as other cultural events of the period) were compulsorily “dedicated” to main political events of the year selected by the regime.

In regard to the misuse of folklore, we must ask how to view its participants, especially its subjects. A detailed attempt to answer this is provided in the paper “*Quid Pro Quo*”: *Czech Folklore Revival Movement in the Light of Totalitarian Cultural Policy* (Pavlicová – Uhlíková 2018). In conclusion, the paper agrees with the views of numerous contemporary historians, saying that everyday life in socialism was full of inner contradictions, discrepancies and paradoxes, and that the communist system did not function only as a “contrast to the seemingly apolitical life in private versus the ‘totalitarian’ life in public” (Kolář – Pullman 2020). It is evident that there is more than applying a black-and-white approach, and viewing folk collectives (e.g. folk ensembles, groups, and music bands) in the communist regime in Czechoslovakia as supported by the regime and serving the regime, on the one hand, and as ‘islands of freedom’, on the other. It is a special paradox that one and the same ensemble could simultaneously fulfil both roles. Interviews with dozens of narrators of various generations have shown that

4. This concerned mainly the 1950s, and partly the 1960s, but with exceptions – for instance, in the mid-1980, the Břeclavan folk ensemble created a stage program called *Remembering Jan Černý*, which included songs of this type.

5. Many of them originated prior to 1948, but they were forced to represent communist culture politics. Their organization committees were subject to political surveillance. Persons who were inconvenient to the communist regime were excluded from its preparation, or (especially in the 1970s and 80s) they worked there secretly.

the motivation of individuals greatly differed from that of whole collectives; even the most politically active folk ensembles did not have unified base. They danced, sang, and performed side by side with members who were fervent communists, with those who were considered class enemies, those whose parents or grandparents were imprisoned by the communist regime, as well those who were not allowed to continue in their previous activities or jobs for political reasons. For them, folklore meant an escape from the burden of reality; a way to survive. Nevertheless, a large part of the membership was represented by a silent majority, who to a certain extent were a part of “loyal and equal society” (Kolář – Pulman 2020); they were indifferent to the governing regime, or simply learnt to live under it. The narrative of one of our respondents precisely reflects an opinion on this silent majority:

“You know, a person, or the essence of a person is to be useful somehow in life. Some may achieve it, each in their own way, but it’s hard to live your life by simply going home, cooking, and sitting around, with no interest in anything. This won’t do. If you are just a little bit intelligent, you have got to do something. So, you can be active in sports and enjoy it. Well, we found this activity which fulfilled us, made us whole, and I don’t know how to say it. Then even in such a society, we were allowed to breathe easy.”⁶

Let us go back now to an important feature of the folklore movement in the Czech lands – its heterogeneity. This did not only concern individual collectives and their membership, but also touched on the conditions of their emergence, goals, and work methods. As has been discussed many times, the organized folklore movement did not emerge only as a result of the cultural and political development after February 1948; it is linked with the period of enthusiasm that followed the end of World War II.⁷ Nevertheless,

6. A member of the Vsacan folk ensemble (woman, born 1934), interviewed in Vsetín on November 15, 2018. Institute of Ethnology, Czech Academy of Science; document collections and archives.

7. It was organized and directed by ethnographic sections of the education of the public councils which were executive bodies of national committees. See Jírový 2005: 112-113.

the development of this field provided a smooth follow-up to older tendencies from the Austro-Hungarian monarchy and interwar Czechoslovakia. Furthermore, it even extended some deeds that had taken place under German occupation,⁸ sometimes with dubious motivation. It is worth mentioning the activities of various ethnographic troupes, homeowner associations, and Slovácko circles (whose activities spread from the urban environments of Prague, Brno, Kyjov and Bratislava to the rural areas of the Slovácko region⁹), as well as the activities of the local branches of sporting organizations, for example, Orel (Eagle) and Sokol (Falcon), and those associations supported by political parties, such as the Unions of Agrarian and Republican Youth, the Association of Rural Youth, and the Youth Union of Czechoslovakia after the war. As a result of the communist dictatorship, all associations and unions were banned towards the end of 1950; some were allowed to continue in their activities exclusively under the political supervision of especially trained workers. Furthermore, this was allowed only within the mass platform that worked under the factory clubs of the Revolutionary Trade Union Movement, basic organizations of the Socialist Youth Union¹⁰, as well as within newly established awareness-raising venues (cultural houses, awareness meeting buildings). The boom of the so-called people's artistic creativity in the spirit of communist ideology significantly transformed the prevailing approach to folk traditions. This can be illustrated in a text from the 1950s that reflects the tasks of the newly established folk song and dance ensembles:

8. The beginning of the gradual development of a platform linked with an effort to preserve and maintain public presentation in the Czech lands was already established at the end of the 19th century. The effort was linked with the Czech national and emancipation movement, and the role that its representatives saw in folk culture. (See e.g. Pavlicová 2015).

9. A Slovácko circle was established in 1928 in Tvrdonice and in 1939 in Mikulčice. To compare, see Krist, Jan Miroslav 1970: *Historie slováckých krúžků a vznik souborů lidových písní a tanců na Slovácku* [*The History of Slovácko Circles and the Emergence of Folk Song and Dance Ensembles in the Slovácko Region*]. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti.

10. A successor of the former Czechoslovak Youth Union.

“What are the new conditions of life from which our ensembles have arisen? Before we answer the question, let us remind ourselves what the grounds were like for all those old ‘folk lore circles, groups’, ‘folkloristic units’, and so on. The basis for associations of this type were the keeping and preserving of ‘folk lore and national’ peculiarities.” (Bonuš 1951: 12)

Folk song and dance ensembles were set different goals based on the Soviet model. Being a new form of “training, cultural, and educational work”, ensembles had to study folk traditions and to revive and further develop the forgotten traditions in the spirit of the new art, that is, to process the traditions into small or large art forms (Klusák 1962: 5) intended primarily for stage performance.

Folk song and dance ensembles represented a mixture of very divergent collectives. They included urban ensembles with no proper link to a specific geographical region; their repertoire included folk songs and dances from all regions of Czechoslovakia. There were urban ensembles that focused on one specific regional folklore which was geographically distant from the city (Prague and Brno folk ensembles are typical examples). Finally, there were urban folk ensembles located within a specific ethnographic region or subregion who primarily drew their repertoire from the particular local area. Some urban ensembles were specific in this respect because their members, or some of them, had personal experience with or were witnesses of folk traditions, and could use that when establishing an ensemble. There is the example of Břeclavan, a folk ensemble representing the traditions of the Podluží region. In the second half of the 20th century (and in many communities up to present), there was such a strong tradition of community feasts (*hody*), that the young dancers who were accepted into the ensemble had already been active participants and performers of regional folk song and dance. An awareness of their own local specific features is evident from the answer of a long-standing member of Břeclavan. When asked about his perception of the difference between urban and rural folk ensembles, he stated:

*“An urban ensemble is one that is open to people who don’t know much of anything, but something unites them – an interest. They more or less learn everything about it in the ensemble.”*¹¹

The folklore movement inevitably also included rural ensembles and groups that logically were identified with a particular local or regional tradition. In some cases, it was a living folk tradition that allowed direct contact with its authentic bearers, some of whom were even the founding members of these ensembles.¹² Nevertheless, it was mostly an extinct tradition, and these ensembles attempted to reconstruct it, either with their own activities, or with the help of professionals. It was the stage that served as the principal space for the presentation of selected tradition manifestations by ensembles: folk songs and dances, folk costumes, traditional customs, rituals, and ceremonies. Gradually, there evolved a brand-new genre of art related closely to folk tradition. In this way, folk tradition has, on the one hand, served as **the main source of inspiration**, as a type of “marketplace” from which the ensembles choose the necessary material for their activities. On the other hand, folk traditions are an object of **transformation**, and often even **revitalization**, such as a revival or reconstruction of extinct musical groups, folk costumes, and folk dances. Finally, folk tradition has even been **enriched** with new elements; for example, the impact that the folklore movement had on the development the *Verbuňk* dance in the Slovácko region, or the *Odzemek* dance in the Moravian Wallachia region. Moreover, there was an impact on the development of bagpipe and cymbalom music bands, and on the composing of new songs in the spirit of folk tradition (so called new folk songs), which quickly became popular thanks to broadcasting.

Activities of many folk ensembles extended from the stage to the sphere of maintaining folk traditions: in many of these urban

11. A member of the Břeclavan folk ensemble (man, born 1962), interviewed in Břeclav on May 1, 2019. Institute of Ethnology, Czech Academy of Science; document collections and archives.

12. There is a special category of army ensembles: their membership depended on the length of army service and on whether there was any availability in the given period of suitable dancers and musicians at all.

and especially rural collectives, the ensembles took over the role of bearers and organizers of folk traditions, be it harvest feasts, carnival, Easter and Lent customs or Christmas carolling. In many aspects, these activities are anachronical; despite their natural development, that is, the logical extinction of numerous folk traditions due to the loss of their function in the transforming society, the folklore movement provided them with new functions. Instead of the original ritual, economic, prosperity, and religious functions, there are visible aspects of entertainment, integration, and representation, sometimes even performance. This is very evident in the response of a former member of the Dolina folk ensemble of Staré Město:

*“...ritual carolling starting with ‘beating’ women with willow branches, carnival, harvest feast, St. Nicholas carolling, but these activities also reflected our interest, because we saw some kind of fulfilment in them, and we had friends there, so it was kind of a social activity.”*¹³

Despite all the above-mentioned changes, there are especially rural ensembles who have prolonged the existence of folk traditions, or have even extended their occurrence. In some respects, urban ensembles have become a ‘pendant’ of local rural societies, because many ensembles and their followers have been maintaining customs that their founders had established: Easter and Christmas practices (St. Stephen’s Day and New Year’s Day carolling), various dance occasions and balls.

Evidently, the content of the term ‘living folk tradition’ may be questioned; nevertheless, it is taken for granted that folk ensembles have become the real bearers of tradition, especially in numerous Moravian communities,¹⁴ both in the eyes of the public and scholars. With the passage of time, they have become the only bearers.

13. A member of the Dolina ensemble (man, born 1952), interviewed in Staré Město on November 21, 2017. Institute of Ethnology, Czech Academy of Science; document collections and archives.

14. The folk ensembles of the Chodsko region of Bohemia are special for their close links to local living tradition and conservative approach to their performance. For details, see the paper of Marta Ulrychová (2015) at the Náměšť colloquy.

It was a paradox of the social development in the period of the communist dictatorship that, on the one hand, it defined itself as opposed against Christian-oriented rural strata and the Christian content of folk culture. On the other hand, the social development distinctly favoured folk art as a stepping-stone of ideologically defined new socialist culture, especially in the first fifteen years. In the spirit of such a philosophy, based on the Soviet model, the main task of the folklore movement was to develop folk traditions under new social conditions. In fact, most of the ensembles in the Czech lands had no possibility to build on any living folk culture. As such, the study of sources and field research on the few remaining folk traditions became a starting point, which consequently contributed to stage repertoire and the ensembles' philosophy of dance, music and singing traditions. The most authentic (re)construction of folk tradition form became a principal method. As a result, new interpretation forms and styles of extinct manifestations of folk culture were often introduced, and were gradually accepted not only by the folklore movement and the general public, but surprisingly also by numerous original bearers, and then further developed by dozens of followers.

There is a special issue which concerns the establishment of regional styles of music due to the activities of several outstanding musicians and arrangers. The birth of typical sounds and ways of arranging Czech folk music is connected particularly to Zdeněk Bláha (born 1929), Jaroslav Krček (born 1939) and his brother Josef Krček (born 1946), Zdeněk Lukáš (1928-2007), and Vladimír Baier (1932-2010).¹⁵ Music groups in Moravia had their principal model for interpretation and music arrangement in the Brno Radio Orchestra of Folk Instruments (Czech acronym BROLN). The most influential personalities connected to this orchestra include Jaroslav Jurášek, Jaroslav Jakubíček, Jaromír Nečas, and

15. For details on the activities of all the mentioned musicians, see Vondrušková, Alena (ed.) 2000: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí v Čechách [From Folklore to Folklorism. Dictionary of the Folklore Movement in Bohemia]*. Strážnice: Ústav lidové kultury.

Emanuel Kukša.¹⁶ Simultaneously, in some ethnographical regions, amateur ensembles also evolved within the folklore movement, becoming the bearers of a typical sound and interpretation style of the folk music in their area.

In the Slovácko region, these included the Břeclavan ensemble and its cymbalom music band, headed by lead violinist Josef Kobzík (1929-2000) of Břeclav, the Strážnice Cymbalom Music Band, with lead violinist Vítězslav Volavý (1922-1983) of Strážnice, the Jura Petrů Cymbalom Music Band, headed by lead violinist Juraj Petrů (1922-1984) of Kyjov, and the cymbalom music band of the Hradišťan folk ensemble, headed by lead violinist Jaroslav Václav Staněk (1922-1978) of Uherské Hradiště.¹⁷ The most outstanding role models of folk music in Moravian Wallachia included Jan Rokyta¹⁸ (1938-2012), who was also art director of the Technik Cymbalom Music Band of Ostrava, and Zdeněk Kašpar (1925-2002), lead violinist and art director of Jasénka folk ensemble of Vsetín. Kašpar's impact in his region was considerably smaller compared to that of the above-mentioned lead violonists from the Slovácko region. All these *primases* and directors also devoted their time to the folk movement and collecting folk songs and dances, considerably influencing the artistic image of the dance arrangements of their respective ensembles. Simultaneously, according to the requirements of the cultural policies of the period, these *primases* developed folk traditions, enhancing them with their own musicianship, taste for music, and understanding of the genre interpretation of folk music. Evidently, they were charismatic

16. For details on BROLN and the musicians discussed, see *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku* [From Folklore to Folklorism. Dictionary of the Folklore Movement in Moravia and Silesia], edited by Martina Pavlicová and Lucie Uhlíková. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997.

17. For details see *Od folkloru k folklorismu* (as in note 16). Each of the named musicians was the subject of a specific monograph.

18. The activities of Jan Rokyta, radio editor and cymbalom player, are unique and should not be compared to other outstanding musicians. He did not focus on developing particular traditions of a specific region (that is, his native Moravian Wallachia); his activities extended beyond his region, having greater impact.

personalities who became authorities and the rightful bearers of tradition, both within the folklore movement and their respective regions. Although many of them conducted diverse field research among folk singers, musicians, and dancers, it did not matter whether they actually continued in maintaining the original manifestations of folk culture, or whether they only reconstructed them based on their experience in the field of musical and dance folklore, or simply invented them (Pavlicová – Uhlíková 2018: 185).

The various competitions of “people’s artistic creativity” and folklore festivals played an important role in the development of the folklore movement. These activities allowed ensembles not only to meet, but to challenge and influence each other. Their position as role models was reinforced by the media, especially by radio broadcasting, as it provided much air- time to presenting the music of the ensembles of the folklore movement. The four decades of broadcasting of what was considered “folk music” on the centralized and state-owned radio were what formed the general public’s understanding of what defined authentic folk music. As a result, presentations by the authentic bearers of folk tradition became aesthetically unacceptable for radio listeners, as was documented in a period review on “folklore” programs by Radio Brno of Czechoslovak Radio:

“Folk song recordings are made in all the main stations of Czechoslovak Radio, some of which have their own radio orchestras. Outside of these ensembles, which today have produced a majority of the material on the airwaves, there are recordings commissioned of ensembles of people’s creativity, as well as recordings of authentic folk music. This, in fact, is an exception compared to the treatment of other music genres on the airwaves. Nevertheless, this fact is not always accepted favourably by those listeners who are used to technically virtuous performances. Such a narrow focus on the technical side has pushed out from the airwaves many outstanding folk performers with strong artistic impact, both individuals and groups. Those tones which fall beyond the ideal sound of European artificial music, as can be found with selected folk performers, have so far been considered unaesthetic.” (Holá 1964)

Outstanding personalities of the Horňácko region folklore movement had a unique position in this regard. This subregion of the Slovácko region managed to maintain an uninterrupted tradition of folk (string) instrumental music, due to the long-standing interest of intellectuals and artists, although brass bands, as a novelty in cultural streams, have kept their popularity as well. Musicians as tradition-bearers were an organic part of various activities of the folklore movement in Horňácko, which they formed considerably through their performance. Of the most known, there are two main lead violinists: Jožka Kubík (1907-1978) and Martin Hrbáč (born 1939). Kubík was an authentic bearer of folk tradition, a Roma lead violinist who found a completely new space for self-representation in the folklore movement. Hrbáč, a mechanical engineer, was a typical product of the folklore movement, and simultaneously fulfilled the role of proper successor of the authentic string-band and vocal tradition in Horňácko. Both men have become authorities whose impact reached far beyond the borders of their region.

Conclusion

Discussions on the role of the folklore movement for maintaining some elements of folk culture are far from concluded. Social transformations have made an impact on this part of cultural heritage. It is considered not only an area of artistic special interest activity linked to fulfilling personal needs, but it has become an important form of social and cultural capital on local and regional levels, primarily in many Moravian regions. In this respect, the environment of folk traditions, especially that of ethnic and cultural traditions have increased significantly. Individual communities are more often supporting associations focused on this area. They are searching for their roots and are willing to finance the reconstruction of folk culture, or, more often, a romantic image of it. The use of folk traditions for the sake of representation and for the promotion of various subjects may result in the danger of misusing folklore. Some of the consequences arising from this are known from past experience as folklore in the service of political

and economic power. This includes the misuse of folklore as tourist attractions, advantageous advertising capital, or as a part of political marketing, all leading to automatically negative reactions in certain segments of society.

It is evident that today many participants of such commercial and political events are somehow short-sighted – they have quickly forgotten the role that the folklore movement was forced to play prior to 1989. The principle of “quid pro quo” continues to function as always: fulfilling the personal needs of performers is a priority (such as in presenting themselves publicly, gaining funds for activities, costumes, and releasing sound media). Let us hope that the environment of folk traditions will be exposed as little as possible to political or economic manipulation or misuse. They may be authentic traditions, or those constructed under the influence of the folklore movement. Within this, they are a part of a broad sphere of artistic and pseudo-artistic manifestations that related to the past, but are simultaneously seeking their place in today’s world (Pavlicová 2015: 203). Let us hope that the future will not bring narratives that are similar to the ones that were recorded during our research of the folklore movement during the communist regime in Czechoslovakia. As was stated by one of our reminiscing respondents:

“Yes, sure, we attended and performed at all these [political] events, but it was necessary, as we understood it, for the ensemble to be able to continue to function, to be allowed to perform; for people to be able to go there, so we could enjoy ourselves, so we could live as an ensemble. It really was such a libation or offering, but one that we could identify with, and did not need to feel ashamed of in any way.”¹⁹

*The paper was written with the institutional support of the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, RVO: 68378076.

19. A member of the Vsacan ensemble (woman, born 1934), interviewed in Vsetín on November 15, 2018. Institute of Ethnology, Czech Academy of Science; document collections and archives.

Bibliography:

- BONUŠ, František. 1951. "Podstata a úkoly nové práce tanečních souborů [The Essence and Tasks of the New Work of Dance Ensembles]." *Lidová tvořivost* 2, no. 1: 11-15.
- HOLÁ, Ludmila. 1964. "Vysílání lidové písně a hudby v Československém rozhlasu [Folk Song Broadcasting on Czechoslovak Radio]." *Národopisné aktuality* 1, no. 1: 57-58.
- JÍROVÝ, Zdeněk. 2005. *Osvětou k svobodě. Jedna z cest české kultury k současnosti*. Praha: NIPOS.
- KOLÁŘ, Pavel – PULLMANN, Michal. 2020. "Komunismus nestačí jen odsoudit. Snažme se ho také vysvětlit [It Is Not Enough to Condemn Communism. Let Us Try to Explain It as Well]." *Seznam Zprávy* [online] [accessed on July 25, 2020]. Accessible at: <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/komunismus-nestaci-jen-odsoudit-snazme-se-ho-take-vysvetlit-113596>>.
- KLUSÁK, Vladimír. 1962. *Lidová píseň v Československém rozhlasu [Folk Song on Czechoslovak Radio]*. Praha: Čs. rozhlas.
- PAVLICOVÁ, Martina. 2011. "Lidová kultura volně k použití – zamyšlení nad její ochranou a využíváním [Folk Culture at Free Disposal: Some Thoughts on its Protection and Use]." In *Cesty za vizí*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou. 28-38.
- PAVLICOVÁ, Martina. 2015. "Folklor a folklorismus v historické a sociální perspektivě" [Folklore and Folklorism in Historical and Social Perspectives]. In Alena Křížová, Martina Pavlicová, and Miroslav Válka: *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví [Folk Traditions as a Part of Cultural Heritage]*. Brno: Masarykova univerzita. 167-208.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2013. "Folklore Movement and its Function in the Totalitarian Society (on an example of the Czech Republic in the 2nd half of the 20th century)." *Národopisná revue / Journal of Ethnology* 23, no. 5: 31-42.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie. 2018. "'Něco za něco...': Folklorní hnutí v českých zemích ve světle totalitární kulturní politiky ['Quid Pro Quo': Czech Folklore Revival Movement in the Light of Totalitarian Cultural Policy]." *Český lid* 105, no. 2: 177-197.
- STAVĚLOVÁ, Daniela. 2017. "Zítra se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století [Tomorrow, People Will Be Dancing Everywhere or How Did We Dance Towards Freedom. Dichotomy of the Folklore Revival Movement of the Second Half of the 20th Century]." *Český lid* 104, no. 4, 411-432.
- ULRYCHOVÁ, Marta. 2015. "Hdo by nám rozkázal, temu bych hukázal cestu ze vrát... Současné folklorní soubory na Chodsku ["He who would order me, he would be shown the way out of my gate": Contemporary folklore ensembles in the region of Chodsko]." In *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu*, edited by Irena Příbylová and Lucie Uhlíková. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou. 60-72.

Summary

The folklore movement in the Czech lands is connected to the period of enthusiasm that immediately followed the ending of World War II in Europe, although its importance is rooted in the inter-war development of Czechoslovakia and older activities. It would be a mistake to relate it only to the development of culture and politics after the communist coup in Czechoslovakia in February 1948. Nevertheless, a Soviet cultural model was used after February 1948: folklore ensembles were considered a new form of “educational, cultural, and training work.” As such, they were supposed to develop folk traditions in the spirit of “the new creativity,” processing them into small and large artistic forms intended for artistic performance. Gradually, a new stage and musical genre were developed that were represented by outstanding personalities, who became role models for the way they worked with folk material. This related predominantly to rural culture; however, very soon the city became its new environment. Folk ensembles emerged both in cities, where they had no link to specific local or regional tradition, and in towns which belonged to specific ethnographic regions. There also emerged some ensembles whose members (at least some of them) had living experience with folk traditions at the time of establishing the ensemble. Members would often reconstruct and revitalize folk traditions, sometimes even reinventing them completely. Then there were village ensembles, which not only performed, but had other functions in the community. Various activities of folk ensembles contributed to the fact that in the second half of the 20th century, folk traditions became not only a space for artistic self-realization, but an important form of social and cultural capital at the local and regional levels.

Key words: folklore movement in Czechoslovakia; folk song and dance ensembles; folklore on stage; folklore and politics; revitalization and reconstruction of tradition; folk tradition as political capital.

FOLK SPACE ODYSSEY: TRAVELING TOWARDS THE MUSICAL ROOTS

Ewa Żurakowska

This paper will discuss spatiality and aurality as terms related to the natural way of creating the old folk callings, performed in the outdoors, which used to have strong social meaning (in general).¹ It will mainly focus on the interdependence of music and space, referring to the research trips I made in the Balkans, Estonia, and in Poland over the past decade.

Discussed in the text are details of music performance featuring the Korjen ensemble at the Libenská Synagogue in Prague in 2010 and the multidisciplinary project “Woman, Skin, Song and Bone” presented as a land art performative installation in Estonia and later as a theatre performance at Palace Akropolis in Prague in 2013. In conclusion, I will also comment on the Polish folk ensemble *My Ludove* [We Folks] in the Sudeten mountains and its uprooted society revitalized through music.

In addition, I will discuss more recent work with the spatial properties of a given space, where possibilities are opened to experience through sound, and to experience music in a multi-dimensional way. Finally, I will refer to my recent investigations into the roots of folk music.

Research in Bulgaria

During a trip to Bulgaria from June to July 2010, I visited singers in villages from different regions: the villages of Satovcha and Dolen (the Pirin Mountains), the village of Momtchilovsti (the Rhodope Mountains), and the village of Beli Iskar (the Shopi region, near to the Stara Planina Mountains). A diverse cultural and geographical landscape was selected to allow investigation of the

1. The paper is based on the doctoral theses *From Traditional Song to Site Specific Theatre* (Żurakowska 2015).

specificity and distinctiveness of musical patterns. In general, I was interested in folklore associated with music – rituals, gatherings, dances, traditional behaviour, costumes, and masks – but the main focus was on the singing as such.

In the village of Satovcha (Southern Bulgaria, the Pirin Mountains), I met two women, Katerina Kadjamanova and Baba Vanga, who taught me songs from their region. They would gesture with their hands to show how the voice goes up in tonality and down, sketching-out melodies in the air. The singers would emulate the shape of a vocal phrase, comparing it to elements of the environment: the lower voice behaves like a river; the upper voice follows the sharp edge of the region's mountain ridges. These kinds of melodic patterns belong to the heritage of folk song oral transmission that is typical of rural territories in many Balkan, Slavic, and Baltic countries, among which I have chosen to research.

During my sojourn, I observed that song-structures were influenced by the shape of the space where they were performed. One of the most significant features is rhythmical interdependence; for instance, in the Pirin Mountains, songs are usually performed with sharp and vivid rhythms, in odd meters like 5/8, 7/8 and 11/8. Another interesting phenomenon is the location of singers in a technique called *na vysoko* [on high] with a couple of singers called *rukačky* [female friends] that I observed in the southern Bulgarian village of Satovcha².

In this technique, singers would be situated on a hillslope in the form of a triangle, creating three sources of sound, such that their voices can flow in three directions, engaging each trajectory of reverberation.

Here we have a form using the physical occurrence of airflow reverberating in a specific way according to the location of the

2. The technique of singing *na vysoko* [on high], with a special duet called *rukačky* (the exact translation of the word *rukačky* relates to the Bulgarian word *družky*, which means female friends). In the technique *na vysoko*, two females called *rukačky-družky* would stand in another place at some distance from the whole ensemble, holding each other under the arms and singing the callings while the song is being performed. This technique is described by Bulgarian singer Katerina Kadjamanova in my documentary movie *Interval*; see <<https://vimeo.com/44659612>>, and an example at 12:50 – 12:58 min.

source of sound (singer) and the constellation of singers. A similar strategy of situating performers in space was applied during Korjen's performance in Prague, Czech Republic. I will describe it in the second part of this text.

Voice embodied: singing as a creation of space among singers through their bodies

In another Bulgarian village of Beli Iskar in the central part of the country (the Shopi region, near the Stara Planina Mountains), I was invited for a rehearsal of the Sanseto Slunce Ensemble, who performed *shopi* songs typical for the region. Singers gathered in a semi-circle, in two groups close to each other, holding each others' arms.

They sang in short intervals, alternating minor 2nd interval and major 2nd interval, often creating dissonances between each tone³. Due to the difficult harmonies, they had to also listen to each other with their bodies, focusing on singing clearly, as they did not have a conductor. Moreover, the rhythm was conditioned by their collective breath, taken as if by one body. This could be a real example of the "corporeal communication of uniqueness", as described by the Italian philosopher Adriana Cavarero (2005: 199).

A group of eight women in the village of Beli Iskar assembled in a local library room to sing their repertoire, which originally had been sung in the fields during (or after) work. Even when they were singing indoors, the sense of open space was emitted from their collective voices, and the sound felt encompassing even without the natural space around. They kept space inside, as if it flowed within their bodies.

Another technique of singing is practiced in the broad hills of the Rhodope Mountains, where the melody is fluent and performed

3. The interval in music theory is a difference in pitch between two tones. Alternating between major and minor seconds gives the impression of sound density. This occurrence is often used in ritual traditional song, usually performed outdoors, during or after work. See <[https://en.wikipedia.org/wiki/Interval_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Interval_(music))>.



*Image 1. Women of the Sanseto Slunce Ensemble, Bulgaria.
Photo by Ewa Żurakowska, July 2010.*

according to an irregular rubato⁴ rhythm. In the village of Momchilovtsi, singers presented songs typical for the region: the sentences are long and flowing; the voice is waving and stretched like the gentle tops of the massive plain mountains around. The singer Alena, who I encountered, confirmed that singers would be very inspired by the shape of the landscape. The singer looks outside and can see the endless lines of the mountain chains. There are no sharp ridges; everything looks fluent. This is how their voices sound. It is only the length of breath that conditions the length of voice, along with the bagpipe, which is an accompanying instrument for the Rhodopian singers.⁵

4. Rubato is a musical term referring to the expressive and rhythmic freedom by a slight speeding up and then slowing down of the tempo of a piece. See <https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo_rubato>.
5. Songs of the Rhodope Mountains are commented by singer Alena in my documentary movie *Intervals*, at 25:30 – 30:45 min. See the video at <<https://vimeo.com/user12273788>>.

Research in Baltic countries

While preparing the artistic project “Woman Skin, Song and Bone,” I conducted research in Estonia, also focusing on Finnish and Swedish vocal techniques, to explore the connections between voice and landscape. The project took place at the MoKS⁶ Cultural Centre, situated in the small village of Mooste in Estonia, surrounded by forests, lakes, fields, and trees. These elements of the natural world became the arena of our creative work, appreciating the value of nature for its own sake, but also building relationships with nature. In her essay *Aesthetics in Practice: Valuing the Natural World*, Emily Brady shows a tight link between aesthetic experience and “ethical attitude towards the environment” (Brady 2006: 277).

One of the research locations was Kihnu Island – a culturally significant region featuring an essentially matriarchal society. Old customs and songs have persisted there longer than anywhere else. The island is listed in the List of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity by UNESCO, and so the traditional songs of the *Seto leelo* society from Southern-East Estonia are covered under the patronage of UNESCO⁷. Estonian folk songs performed outdoors have a specific structure and tempo reflecting the surrounding landscape. The landforms here are subtle: flat extensive meadows, lakes surrounded by low hills of the land, soil covered with deciduous and coniferous forests. “Some environmental philosophers have suggested that developing relationships with nature through aesthetic experiences, that is,

6. MoKS, *Mooste Küllalis Stuudio*, is a non-profit artist-run project space in Estonia situated in the rural community of Mooste, located 40km southeast of Tartu and 20km west of the Russian borders. With its diverse approach and open atmosphere, MoKS holds a unique position within the Estonian and greater European cultural context. For more, see <<https://moks.ee/>>.

7. In 2009, the Setos’ polyphonic style of folk singing, called *leelo*, was added to the UNESCO list of intangible cultural heritage. *Seto leelo* is usually performed by women, dressed in traditional clothing. During the Seto Kingdom Day celebration, the winning lead singer of a *leelo* group is awarded the title Mother of Song. For more, see <<https://en.wikipedia.org/wiki/Setos>>.



Image 2. Artists Katarina Fojtíková, Ewa Żurakowska, Susanne Kass, preparing the project “Woman, Skin, Song and Bone” Mooste, Estonia (August 2013). Archives of Ewa Żurakowska

first-hand, multi-sensory, emotional and imaginative engagement can encourage or contribute to an oral attitude toward nature.” (Brady 2015: 280)

Another unique vocal technique, which shows the relation of the traditional way of singing with space, is *Kulning* [herding calls] – an old Swedish vocal technique used to summon cows and goats, and as a way of engaging with the landscape. Its practical function is to relay messages, gather animals, or to convey warnings. The technique exploits the acoustic environment of specific outdoor properties of the land, lakes, forests, and hills.

Exploring the relation of spatial, aural, and visual elements, the artists created a series of land art interventions near an Estonian lake. The performers were positioned on both sides of the lake in the natural environment to create a series of callings over the water surface, so that the voice would ‘travel’ above it. The artists performed through voice as a movement and were inspired by the



Image 3. Artists Katerina Fojtikova, Lucie Šimačková, preparing the project “Woman, Skin, Song and Bone”, Mooste, Estonia (August 2013).

Photo by Ewa Żurakowska

imagination of traditional singers, who often describe that they “go” or “move”, instead of “sing”.⁸ In these sound performances, each element of landscape – including performers – acquires sound personality (Blessner – Salter 2009: 2) and becomes a part of the natural aural architecture in that specific place.

Blessner and Salter in *Spaces Speak, Are You Listening?* present some acoustic cues to comprehend the sonic process in the echo. According to them, these are essentially aural: “The adjective aural, which parallels to visual refers to the human experience of a sonic process; hearing, to the detection of sound; and listening, to active attention or reaction to the meaning, emotions, and symbolism contained within sound.” (Blessner – Salter 2009: 5)

8. I learned about that during a week-long masterclass with a traditional singer, performer and pedagogue of traditional vocal techniques, Svetlana Spajić, in Belgrade, Serbia, in July 2011.

Estonian folklore incorporates a patchwork of crafts with weaving having a special relevance. After researching elements of this craft, the artistic team created an outdoor performance working with lines of thread that stretched between the performers at distances of several meters.

This performance was accompanied by vocal callings. The artists were inspired to use the voice in the style of traditional Baltic societies. A series of short vocal compositions inspired by the soundscape of Estonian landscape became a part of the sound installations presented on stage at the Akropolis Palace, Prague, Czech Republic, where the project had its premiere on September 11, 2013.

The interdependence of songs and space connects the singing styles in many countries. People in the rural areas of my research in Poland, Estonia and Bulgaria have preserved singing techniques performed outdoors. Traditional singing techniques are often rooted in the relation of human and space; they served to communicate a certain message in the open-air area. This kind of “loud and clear” singing originates from practicing in the open air, while working in the fields, calling another person, or gathering animals. In Poland there is a vocal emission called *biały głos*⁹ [white voice]; in Bulgaria we observe the technique *rukačky* [na vysoko]; in Sweden, the technique called *Kuling* plays a similar role.

Applying the spatial phenomena of traditional songs to current artistic forms like world music and site-specific theatre

I will also consider spatiality on an example of a scenic concert in which I participated as a singer in the world music band Korjen (www.korjen.cz) and which I co-produced as a doctoral student in Prague at DAMU Department of Alternative and Puppet Theatre (KALD). The premiere of the concert “Korjen in Synagogue”

9. White singing/white voice is typical for traditional music in Eastern and central Europe.

White singing has been performed in rural territories in Poland, Ukraine, the Republic of Belarus and Bulgaria. The technique is based on the open throat and free volume of a bright colour. It uses all types of registers depending on many factors. Sometimes it is close to a controlled scream or just calling. For more, see <https://en.wikipedia.org/wiki/White_voice>.



Image 4. Ewa Żurakowska with Korjen Ensemble, performance “Korjen in Synagogue”, Libenská synagoga, Prague (October 2011). Archives of Ewa Żurakowska

took place at the Libenská Synagogue in Prague on May 26, 2012. The performance was founded as a site-specific project, based on the transformation of folk songs into the specific properties of space. It dealt with the acoustics of space and semantic notions of the synagogue, also using themes of songs to develop a musical dramaturgy. “Site-specific art is connected with building the relationship with space and searching for themes offered by the space of creation.” (Žižka – Václavová 2010: 86)

In the next paragraph, I will focus on the performer’s vocal presence, which builds the spatial relations in the show.¹⁰

10. An example of the performance is available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=yBeKPVdISLg>> [accessed September 15, 2020].

The performance begins with soft tones that reverberate from balconies. There are three locations from which the singers' voices resound with the Slovak folksong *Slniečko horíce* [The Hot Sun], with the use of the *halekačky*¹¹ technique, and fill the space with vibration in the upstairs part of the synagogue. While the singers walk on the balconies, the source of the sound changes. Musical dialogues take place above the audience's heads: voices interweave with flowers and a big white curtain hanging between the balconies resembling, according to Jewish symbolics, a Tent for God meeting with humankind. Waves of voices create a bridge above the heads of the audience. The sound travels through the whole length of the synagogue, horizontally and diagonally. In each part of the concert, performers sang from a different spot in the synagogue, through which they were opening another perspective, discovering the next level of space. The vaults of the sacral building resounded with voices and instruments, the space becoming dynamic.

The artists of the Korjen ensemble attempted to redefine the symbolism of the sacral architecture through the notions of folk songs. The songs were selected in this way so they could correspond with the sacral character of the space. The altar with a recess in the wall, called *Aron Kodesh* [Torah Ark in English] and where the holy text of the Torah was kept, became a scene for ceremonies and rituals of transition: weddings and funerals.

In a Judaic synagogue in front of the Aron Kodesh, there is a curtain called the *parochet*¹². For the performance, the director Dana Račková and the set designer Tereza Sléřová made a visual reference to the *parochet* and used a white canvas as a wedding veil for the bride. The canvas was also used as a screen for projection, where the artists of the Korjen group presented a documentary video from the traditional societies that I filmed in Southern Bulgaria and Serbia. The field recording was to recall our great inspiration in the world music band Korjen and show our respect to the old singers.

11. *Halekačka* is a kind of folk calling, practiced in mountainous areas in Moravia, Silesia, and Slovakia.

12. *Parochet* is a specific curtain that covers the Torah ark in a Jewish synagogue, see <<https://en.wikipedia.org/wiki/Parochet>>.

The project also attempted to involve the audience as much as possible in the space, the singers endeavouring to embrace the gathered audience with their voices. In this way, we intended to renew and recall the social function of building bonds among people through participation in singing rituals. Here, we are again inspired by traditional societies. As Jeff Todd Titon says, “Folk songs are shared among folk groups as events in the home or community gathering places in which most people take an active role, interacting as listeners, players, dancers, and singers.” (Titon 1992: 168)

Poland – unrooted traditional music on the borderlands of the Sudeten Mountains

Another example of a vocal project concerns the musical folklore in Lower Silesia, Poland, where I worked with a traditional folk ensemble to prepare an opening concert for the Hill of Literature festival curated by [the writer] Olga Tokarczuk. Singers of the ensemble *My Ludove* [We Folks] perform songs from diverse regions in Poland; however, the singers do not know many songs from their own region, as the Sudeten Mountains were an uprooted region¹³. Most of the musical traditions were brought to the Sudeten Mountains from eastern and central Poland. Unfortunately, the connections between generations, who used to pass on traditional songs from “grandmothers to mothers”, have been broken. I was searching for a way to restore this and find a repertoire which would reflect the relationship between human and landscape. I wrote for them new lyrics connected to the land, villages, and local crafts (among which weaving was important). The melodies were taken from remaining Polish folk tunes from central and eastern Poland, but the form of the songs transformed into the reflection of the spatial, sound, and social conditions. The outdoor

13. The complex subject of resettlement in Poland after the Second World War has disrupted the continuum of passing on the musical tradition from generation to generation. Local identity among displaced persons from East to Western Poland made it difficult to cultivate the local values. The vocal group *My Ludove* struggled to find their place in the social landscape of the Sudeten Mountains.



*Image 5. Women of the My Ludove Ensemble, Poland (July 2020).
Archives of Ewa Żurakowska*

landscape became the point of departure to invent new repertoire for the *My Ludove* ensemble. The concert took place on a hill in the Polish-Czech border area called Flucht, which is one of the festival venues. The ensemble sang on the hill using the aural properties of the space. Nowadays, the *My Ludove* ensemble work regularly on songs. I used to meet with its female singers quite regularly to develop and update their singing tradition in the region, which has gained a new chance to create a continuum of living folk culture. As Marcia Herndon says, a song is a form of social diplomacy: “As a form of cultural expression, the song is associated with marked events, also transformations, and the resolution of conflicts. It serves to create special kinds of temporal-spatial continua as well as to signal the support of the social system.” (Herndon 1992: 166)

Conclusion

This paper has sought to renew symbolic construction within traditional songs and their connections with space and environment. Here, I would like to use the words of my teacher Světlana Spajić, who taught me about oral traditions in terms of contemporary art: “Traditional song is a way of structuring your thoughts.” Spajić would emphasize that tradition is a dynamic process. This knowledge encouraged me to transform the heritage of folk songs to establish new connections among people, to renew bonds in societies, and continue the traditional folk music as a shared space in the broad sense.

I have presented the relationship between traditional music and the surrounding space. Their mutual relationship is rich, complex, and fascinating, rooted in both physical and material phenomena, as well as in the sphere of communication and culture, and at the same time extremely inspiring in artistic activities.

An interesting attempt to describe the spatial context of the traditional song and space is proposed by Henry Stobart as a “direct effect of the acoustic parameters on the nature of the tunes produced by the long-distance yodellers” (Stobart 2007: 137). Finally, there is the rich ethnomusicological heritage of Leoš Janáček, whose versatile and long-standing field research has also shown this interdependence of voice and space.¹⁴

Nowadays the music of the world becomes a space for the interconnection of musicians from different places on the world map. World music creates space for coexistence in the sound community, outside the physical distance and beyond the borders, which might be especially relevant in the context of the recent experience of isolation.

14. In his essay *On the Music Aspect of Moravian Folksongs* (“O hudební stránce národních písní moravských”, 1901), Janáček refers to the study of ethnic groups with a view to a certain geographic context, environment, and lifestyle as they pertain to singing. In the part “Melody of Folksongs” (“Nápěv lidových písní”), Janáček described the effects of co-creating the origin of folk songs.

Bibliography:

- BLESSER, Barry – SALTER, Linda-Ruth. 2009. *Spaces Speak, Are You Listening?* London: The MIT Press.
- BRADY, Emily. 2006. "Aesthetics in Practice: Valuing the Environment." *Environmental Values* 15, no. 3: 277-291. Available at: <http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/ev_15no3_brady_emily.pdf> [accessed September 15, 2020].
- CAVARERO, Adriana. 2005. *For more than one voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- HERNDON, Marcia. 1992. "Song." In *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments*, edited by Richard Bauman. Oxford: Oxford University Press, 159-166.
- JANÁČEK Leoš. 1901. "O hudební stránce národních písní moravských" ["On the Music Aspect of Moravian Folksongs"]. In *Národní písně moravské v nově nasbírané*, edited by František Bartoš and Leoš Janáček. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. I-CXXXVI.
- STOBART, Henry (ed.). 2008. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- TITON, Jeff Todd. 1992. "Music, Folk and Traditional." In *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainments*, edited by Richard Bauman. Oxford: Oxford University Press. 167-171.
- ŽIŽKA, Tomáš – VÁCLAVOVÁ, Denisa. 2010. "Site Specific – Hledání jiného prostoru." In *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*, edited by Radoslava Schmelzová. Praha: Akademie muzických umění. 84-111.
- ŽURAKOWSKA, Ewa. 2015. *From Traditional Song to Site Specific Theatre*. Doctoral theses. Praha: DAMU [Academy for Theatre Arts in Prague].

Summary

The article deals with the interdependence of traditional music and space, referring to the research trips the author made in the Balkans, Estonia, and Poland. While visiting traditional singers in different regions of Bulgaria and witnessing their outdoor performances, the author observed how the shape of the landscape influenced the songs. The author also depicts her observations of vocal techniques related to the aural qualities of space in Estonia and the old crafts connected to traditional songs, especially focusing on engaging the trajectory of voice reverberation based on the location of the singers in the space. As an example of applying the spatial phenomena of traditional songs to more current artistic forms, the author comments on the land art project "Woman Skin, Song and Bone" presented in Estonia and the musical performance "Korjen in Synagogue" presented in Prague. Finally, the author deals with the role of space – the geographical conditions and topography of the region – in restoring the traditional music heritage in the Polish-Czech borderland. The interdependence of traditional voice practice and space serves as an essential dynamic dialogue of past and present and as a way of building the bonds in society.

Key words: traditional song; vocal technique; musical performance; musical heritage; land art; embodied voice; aural architecture; Poland; Bulgaria; Estonia.

SVĚT VYTVOŘENÝ RUNOVÝMI PÍSNĚMI: PROPOJENÍ PROSTORU A HUDBY V TVORBĚ VELJO TORMISE

Iivi Zájedová

Důležitým místem pořádání tradičních festivalů folkové hudby je v Estonsku Viljandi.¹ V srpnu letošního roku se zde konal koncert k 90. výročí narození Veljo Tormise (1930–2017), jednoho z nejoriginálnějších estonských skladatelů.² V jeho tvorbě má velkou roli sborová hudba a její zásadní část souvisí s estonským národem, ale i dalšími malými tzv. baltofinskými národy.³ U příležitosti této významné koncertní události se ve Viljandi sešly sbory, kvarteta, zpěváci a soubory, s nimiž Veljo Tormis často spolupracoval.⁴ Součástí koncertu byly i lidové písně, jež se staly živnou půdou pro skladatelovu tvorbu. U příležitosti Tormisova výročí bylo v srpnu 2020 rovněž vytvořeno *Virtuální centrum Veljo Tormise*, jehož cílem je uchování, šíření a propagace skladatelova tvůrčího odkazu.⁵ Centrum přístupné celému světu se má stát hlavním nástrojem šíření informací týkajících se skladatelových kompozic a aktivit, tedy komunikační platformou, jež bude mít dopad na sborovou hudbu jak na místní, tak světové úrovni. Problém totiž spočívá v tom, že v současné době lze informace související s Tormisovou tvorbou na webu vyhledat jen s obtížemi – jsou roztroušeny na různých místech a co do kvality jsou nestejnorodé. Četná skladatelova díla

1. *Viljandi pärimusmusika festival* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.viljandifolk.ee/festivalist/uudised/viljandi-parimusmuusika-festivali-aseemel-toimub-kaks-parimusmuusika-kontserdipaeva>>.

2. Tormis, Veljo. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie]. 2000. Svazek 14. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 546. Všechny překlady z estonštiny Iivi Zájedová.

3. Baltofinské jazyky (estonština, finština, ingrijština, izorština, karelština, vepština) jsou skupinou jazyků patřící do uralské jazykové rodiny.

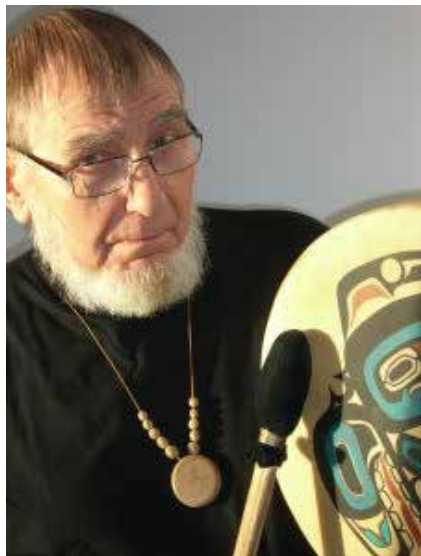
4. Estonský národní mužský sbor RAM, Tormisovo kvarteto *Metsatõll* a několik estonských „runových“ zpěváků. Součástí koncertu byly i lidové písně, jež se staly živnou půdou pro Veljoovu tvorbu.

5. *Veljo Tormis Virtual Centre* [online] [cit. 25. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://veljotormis.com/en/>>.

byla publikována na více než sedmi stech záznamech. Existují různé verze, včetně jazykových. Kromě shromažďování faktů a materiálů je cílem nového virtuálního centra co nejjednodušší propojení a prezentace.

Veljo Tormis byl skladatelem, který svou tvorbou oslovil mnoho zpěváků a posluchačů nejen v Estonsku, ale také v zahraničí. Jeho tvůrčí metoda je založena na inspiraci estonskými a dalšími baltofinskými lidovými písněmi. Značnou část jeho sborové tvorby představují skladby vycházející z estonského „runového“ zpěvu.⁶ Tormis pracoval s lidovými písněmi tak tvrdohlavě a důsledně, že jeho vlastní tvorba často zůstávala v pozadí. Podle jeho názoru prolínají archaické runové písně celou dnešní estonskou hudbou. Ponořil se proto do jejich studia, vysvětlil jejich současnou funkci a přiznal, že jeho tvorba tak může být dočasně jednostranná. Zaměření se na jeden objekt však podle něj neznamená, že hudební život zůstane jednostranným. Podle Tormise se naopak obohatí. Na základě své zkušenosti skladatel tvrdil, že ve většině případů nikdo neumí odlišit runovou píseň od jiných, novějších písňových vrstev. Runovou píseň považoval za nejoriginálnější, nejrozvinutější a nejúplnější výtvor estonského lidu, za výraz jeho tvůrčí geniality. Její největší hodnotou pro něj byla její umělecká originalita a stylová integrita (Tormis 1972). Pro skladatele představovala runová píseň životní hodnoty lidí, které se vyvíjely v průběhu tisíciletí. Nepovažoval je ovšem pouze za hodnoty pro vnitřní potřebu. Podle jeho názoru má každý národ něco specifického, co svou jedinečností zajímá ostatní. Tormis tvrdil, že lidová kultura vždy přesahuje daleko za etnografické hranice, stává se takřka směnnou hodnotou (Tormis 1972).

6. Runová píseň je starším typem estonské lidové písně. Její forma pravděpodobně souvisí se společným dědictvím baltických Finů, přičemž odhady jejího stáří se pohybují v řádu tisíců let. Má tři důležité složky – text, melodii a interpretaci. V runové písni je prvořadý text, melodie mu dává výraz. Písně obvykle zpívá hlavní zpěvák střídavě se sborem. Vedoucí zpěvák posouvá skladbu dopředu, rozvíjí ji; sbor opakuje verše vedoucích zpěváků a dává jim čas na přemýšlení. „Regilaul“ [Runová píseň], Setova píseň, je jediná, která si tuto formu vystoupení pevně uchovala. *Wikipedia, Vaba entsuklopeedia* [online] [cit. 12. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://et.wikipedia.org/wiki/Regilaul>>.



*Veljo Tormis hraje
na indiánský šamanský buben.
Foto Triinu Ojamaa*

V Tormisově případě můžeme tvrdit, že jeho kompozice se staly jedinečným symbolem estonství. Jeho rituální runové dílo *Zaklínání železa* (*Raua needmine*) z roku 1972 je jeho první skladbou založenou na textech finského národního eposu *Kalevala*.⁷ Přesněji řečeno na 8. a 9. runě *Kalevaly*, v níž Väinämöinen říká, že rána v noze způsobená sekerou má za následek zrození železa a že bez znalosti historie tohoto zrození není možné ji uzdravit. Ilmarinen dobýval rudu, ale přijal od železa slib, že nezpůsobí lidstvu zlo.

7. *Kalevala* – karelo-finský národní epos sestavený Eliasem Lönnrotem z ústní slovesnosti i Finů a Karelů. Amatéřský folklorista Lönnrot podnikl během svého života několik cest převážně do oblasti Karelie a sbíral finskou lidovou poezii tradovanou lidovými zpěváky (tzv. runopěvci) ve formě run. První sbírku vydal v roce 1828, jeho dílo vyvrcholilo roku 1833 vydáním tzv. Pra-Kalevaly. Jedná se o samostatné eposy Lemminkäinen a Väinämöinen a svatební písně. Tyto edice se později staly základem samotné *Kalevaly*. Tzv. *Stará Kalevala* a přepracované vydání nazvané *Nova Kalevala* vyšly v roce 1849. Srov. „Kalevala.“ *Wikipedie. Otevřená encyklopedie* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Kalevala>>. Texty finského národního eposu *Kalevala* přeložil do estonštiny folklorista August Annis, upravili a doplnili jej estonští básníci Paul-Eerik Rummo a Jaan Kaplinski. V díle však byly použity také moderní motivy. Srov. „Veljo Tormis - Raua Needmine/ Curse Upon Iron - Collegium Musicale.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgi3TqOFgS4>>.

Protiválečné motivy díla tak varují před zneužíváním technologií (včetně železa) ve válkách a k destrukci. Podle Tormise se práce řídí šamanistickým principem, podle něhož poznání historie a povahy věcí dává člověku nad nimi moc (Čermák – Lönnrot 2014).⁸ V případě Tormisova díla je oceňována snaha po archaičnosti, což je patrné zejména v použití šamanského bubnu. Dirigent držící buben tak hraje v díle ústřední roli, neboť ztělesňuje vůdce rituálu.

Tormis o runové lidové písni také hodně psal. Předložil velmi důkladný a vášnivý manifest, usilující o navrácení runové písně zpět do moderní kultury.⁹ Dokonce vyzval k jejímu zařazení do školní výuky. Doufal, že se tak objeví noví lidoví zpěváci a že runová lidová píseň se znovu stane hudební mateřskou řečí. Jak však později připustil, již při psaní článku věděl, že toto zůstane utopií, nicméně cítil potřebu své názory vyjádřit. Rovněž připustil, že jedinou možnou prezentací runové lidové písně je její využití v profesionální hudbě (Tormis 1972).

Tormis na mnoha akcích předzpíval. Snažil se, aby lidé pocítili kouzlo runového zpěvu. Tuto magickou zkušenost předával také v mnoha svých dílech, z nichž některá připomínají šamanistické rituály. Znal velmi dobře interpretační způsob runového zpěvu, který posléze vyžadoval také od interpretů svých děl.

Z životopisu Veljo Tormise uvedme stručně jen tolik, že jeho otec Riho Tormis byl farář. Doma tak měl Veljo k dispozici varhany, na něž hrál od dětských let. Na konzervatoři studoval v letech 1943–1947, později pokračoval ve studiu kompozice na moskevské konzervatoři¹⁰ v letech 1951–1956, tedy v době silného ideologického tlaku. Mnoho zvukových nahrávek bylo zakázáno, ale partitury těchto děl byly přesto k dispozici v knihovně, nechtěná díla byla dokonce často probírána i na přednáškách. Překvapivý

8. Výňatek o nutnosti znát původ železa k zastavení rány 8. runa, verše 177–186, s. 151. „*Ilmarinen dobýval rudu, ale přijal od železa slib, že lidstvu nezpůsobí zlo.*“ 9. runa, verše 143–192, s. 160–161.

9. „Veljo Tormis – rahvalauluga loodud maailm.“ [Veljo Tormis – svět vytvořený lidovými písněmi]. *Harju Elu* [online] 11. 6. 2020 [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.harjuelu.ee/veljo-tormis-rahvalauluga-loodud-maailm/>>.

10. Dnešní Moskevská státní konzervatoř Petra Iljiče Čajkovského.

je v oné době vztah k lidové či národní hudbě jiných národů. V Moskvě totiž podobně jako Tormis studovalo mnoho budoucích skladatelů různých národů a národností někdejšího Sovětského svazu. Tormisův moskevský profesor skladby Vissarion Šebalin od něj překvapivě žádal, aby se definoval na vlastní estonské národní úrovni a podle toho také v hudbě vyjádřil sebe samého. Překvapení bylo na místě, protože ve svazových republikách probíhala ve stejné době silná rusifikace, a to na všech kulturních úrovních. Nicméně na doporučení Šebalina začal Tormis studovat estonskou lidovou hudbu a píseň. Jeho příkladem se stala hudební skladatelka Ester Mägi, která studovala v Moskvě ve stejné době.¹¹

Díla inspirovaná folklorem patří k Tormisovým raným kompozicím. Jeho zájem o lidovou píseň však pokračoval. Zlomovým bodem se pro něho stalo léto 1958, kdy měl na estonském ostrově Kihnu (Livonský záliv Baltského moře) možnost sledovat na vlastní oči svatební obřadu pořádaný podle starodávného zvyku. Archaická runová píseň, kterou slyšel v jejím skutečném prostředí, ho hluboce zasáhla. Poté začal s materiálem lidových písní pracovat systematicky. Jedním z děl tohoto druhu je smíšený sborový cyklus *Svatební písně v Kihnu* (*Kihnu pulmalaulud*), který dokončil v roce 1959. V letech 1966–1967 pak vydal pětidílný cyklus s názvem *Estonské kalendářní písně* (*Eesti kalendrilaaulud*) sledující estonské kalendářní dny a svátky.¹² Tyto skladby se v Tormisově tvorbě staly zlomovým bodem, neboť lidové melodie zde vyprávěly příběh. S tímto cyklem vznikl Tormisův zvláštní rukopis, o němž sám skladatel prohlásil, že nestaví ani tak na lidové melodii, jako na tom, co právě vyžaduje „lidový příběh“ (Tormis 1972).

Skladatel přenesl runový zpěv úspěšně i do hudebního divadla. V roce 1980, v rámci kulturního programu olympijské regaty

11. Zdrojem skladatelské tvorby Estery Mägi jsou často lidové písně. Viz „Viru lauliku mõtted – Ester Mägi“ [Ester Mägi – Myšlenky zpěvačky z kraje Viru]. *YouTube* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=exAk_KfFFK4>.

12. Jejich částmi jsou listopadové obchůzkové mužské (*Mardilaaulud*) a ženské (*Kadrilaaulud*) písně, dále *Písně při sáňkování* (*Vastlalaaulud* – pohyblivý svátek *vastlapäev* se slaví sedm týdnů před Velikonocemi), letní *Písně na houpacíce* (*Kiigelaaulud*) a Svatojánské písně (*Jaanilaaulud*).



Veljo Tormis doma u klavíru. Foto Tõnu Tormis

v Tallinnu, představil zpívaný balet *Estonské balady* (*Eesti ballaadid*).¹³ Balady jsou založené na příbězích estonských lidových písní, které dramaticky hovoří o osudu žen.¹⁴

Tormis napsal hudbu pro texty v různých jazycích. Jedním z jeho hlavních mistrovských děl je šestidílná sborová série *Zapomenuté národy*, vytvořená v letech 1970–1989. Skládá se z částí *Livonské dědictví*, *Svatební písně Vadja*, *Epos Isuri*, *Večery Ingrie*, *Stezky Vepsa*, *Osud Karélie*.¹⁵ Cyklus je věnován tragickému osudu šesti baltofinských národů, jejich umírajícím jazykům a písním. Tormis se pokusil svou sérií probudit toto dědictví ze zapomnění. Byl přesvědčen, že bez něj by byl světový kulturní celek mnohem

13. „Veljo Tormis: Kantaat-ballett *Eesti ballaadid*“ [Veljo Tormis: zpívaný balet *Estonské balady*]. *Estonské veřejné vysílání* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://jupiter.err.ee/1120591/esti-ballaadid-kantaat-ballett>>.

14. Scénář baletu vytvořila Tormisova manželka, estonská teatroložka Lea Tormis.

15. „Unustatud rahvad: Karjala saatus.“ [*Zapomenuté národy: Osud Karélie*, část 2 *Nápad-nic!*]. *ERR Eesti Rahvusringhääling* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://arhiiv.err.ee/vaata/unustatud-rahvad-karjala-saatus>>.

chudší. Nejoblíbenějším cyklem série *Zapomenuté národy* jsou *Večery Ingrie* založené na radostných tancích a tzv. písniích na houpačce.¹⁶ Starší baltofinská lidová píseň tvořící základ cyklu je založena na poznání, které Tormis nazval nepřetržitým tokem. Všechny části cyklu *Zapomenuté národy* končí zánikem šesti národů, kterým je kompozice věnována, a jejich vplynutím do jiných kultur. Např. poslední částí *Osudu Karélie* je *Ukolébavka*, která podle skladatele ukolébává tento národ k věčnému spánku. Je třeba dodat, že v současné době jsou všichni lidoví zpěváci, jejichž písně ve svých dílech Tormis použil, již mrtví. Většina z uvedených šesti baltofinských národů je na pokraji vyhynutí. Veljo Tormis jim však dal ve své hudbě věčný život.

Skladatel vytvořil také cyklus pro dětský sbor nazvaný *Zugrofinských krajín*, a to z písní patnácti národů počínaje západo-sibiřskými Chanty až po Livonce (více srov. Zájedova 2006: 30). Jedním z nejdůležitějších Tormisových děl ve finštině je pak skladba *Chraň nás Panbůh*. Cizojazyčné texty byly také použity v dílech *Bulharský triptych*, *Lotyšské burgonské písně*, *Obrázky z minulosti Vormsi*,¹⁷ *Lotyšské motivy* nebo *Bylina severního Ruska* atd.

Tormis ovšem nepovažoval za nezbytné prezentovat svá díla v původních jazycích. Podle jeho názoru je nejdůležitější, aby zpěvák chápal poselství díla. V roce 2000, po svých sedmdesátých narozeninách, Veljo Tormis oficiálně oznámil slovy „poledního pěvce“ (podobně jako v epilogu v *Kalevale*), že ukončí svou tvůrčí kariéru odchodem do důchodu. Během následujících deseti let byl však velmi aktivní a věnoval veškerou svou energii úpravě dřívějších skladeb, dohlížel na výkony a nahrávky své hudby po celém světě, učil také interpretaci starých lidových písní na Estonské akademii hudby a v Kulturní akademii v estonském Viljandi.

Propojení prostoru a hudby v tvorbě Veljo Tormise je neoddelitelné. Pobýval v Estonsku, ale pro svou tvorbu se inspiroval tradicemi širšího baltofinského prostoru kolem Baltského moře,

16. „Unustatud rahvad.“ [Zapomenuté národy]. *ERR Eesti Rahvusringhääling* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://arhiiv.err.ee/seeria/unustatud-rahvad/muusika/31>>.

17. *Vormsi* znamená ve staré švédštině ostrov.

čím se stal jedinečným. Svou uměleckou stylizací rozšířil životní prostor estonské runové písně a dal jí nový rozměr. Důrazně opakoval, že nastal čas, aby lidé skutečně poznali svou starou písňovou kulturu, protože pouze jejich znalost umožňuje získat postoj k pravidlům a zákonitostem interpretace runových písní, které se liší od zákonitostí evropské hudby. Jak jinak by bylo možné se dozvědět, co z filozofie runových písní je dnes živé a co naopak zastaralé, resp. co je pro nás dnes důležité, nebo naopak zbytečné.

Literatura:

- ČERMÁK, Jan – LÖNNROT Elias 2014: *Kalevala Eliase Lönnrota a Josefa Holečka v moderní kritické perspektivě*. Praha: Academia.
- LABI, Kanni 2007: Eesti regilaulude verbisemantika [Slovesná sémantika estonských runových písní]. *Mäetagused* 35, s. 95–115. Dostupné z: <<https://www.folklore.ee/tagused/nr35/labi.pdf>>.
- Tormis, Veljo. In: *Eesti Entsüklopeedia EE* [Estonská encyklopedie]. 2000. Svazek 14. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia EE, s. 546.
- ZÁJEDOVÁ, Iivi 2006: *Pobaltská regionální spolupráce. Kooperace v regionu 1991–1997 očima estonské politické historiografie*. Praha: Karolinum.

Internetové zdroje:

- „Avati Veljo Tormise virtuaalkeskus.“ [Bylo otevřeno virtuální centrum Veljo Tormise] *Fenno-Ugria Youth official web page* [online] [cit. 20. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://fennougria.ee/avati-veljo-tormise-virtuaalkeskus/>>.
- „Collegium Musicale Mustjala festivalil.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=M2BNVAyPnNo>>.
- „Kalevala.“ *Wikipedia. The Free Encyclopedia* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Kalevala>>.
- „Regilaul.“ [Runová píseň]. *Vikipeedia, Vaba entsüklopeedia* [online] [cit. 12. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://et.wikipedia.org/wiki/Regilaul>>.
- Tormis, Veljo 1972: „Rahvalaul ja meie.“ [Lidová píseň a my] *Sirp, estonský kulturní týdeník, oficiální web* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/rahvalaul-ja-meie/>>.
- „Unustatud rahvad.“ [Zapomenuté národy]. *ERR Eesti Rahvusringhääling* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://arhiiv.err.ee/seeria/unustatud-rahvad/muusika/31>>.
- „Veljo Tormis. Eesti ballaadid.“ [Veljo Tormis: Estonské balady] *Eesti Rahvusringhääling* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://jupiter.err.ee/1120591/estni-ballaadid-kantaat-ballett>>.

- „Veljo Tormis – rahvalauluga loodud maailm.“ [Veljo Tormis – svět vytvořený lidovými písněmi] *Harju Elu* [online] 11. 6. 2020 [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.harjuelu.ee/veljo-tormis-rahvalauluga-loodud-maailm/>>.
- „Veljo Tormis - Raua Needmine/Curse Upon Iron - Collegium Musicale.“ *YouTube* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgi3TqOFgS4>>.
- Veljo Tormis „Unustatud rahvad“: Karjala saatuse 2.osa „Mere kosilased.“ [Zapomenuté národy: Osud Karélie, část 2 Nápadníci z moře] *YouTube* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=b7w4T1lfEE4>>.
- „Veljo Tormis.“ *Vikipeedia, Vaba entsüklopeedia* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <https://et.wikipedia.org/wiki/Veljo_Tormis>.
- Veljo Tormis Virtual Centre* [online] [cit. 25. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://veljotormis.com/en/>>.
- Viljandi pärimusmuusika festival* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.viljandifolk.ee/festivalist/uudised/viljandi-parimusmuusika-festivali-aseemel-toimub-kaks-parimusmuusika-kontserdipaeva>>.
- „Viru lauliku mõtted – Ester Mägi.“ [Ester Mägi – Myšlenky zpěvačky z kraje Viru]. *YouTube* [online] [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=exAk_KfFFK4>.

The World Created by Runic Songs: The Interconnection of Space and Music in the Work of Veljo Tormis

The paper focuses on the work of Estonian music composer Veljo Tormis (1930-2017), the prominent personality connected to the creation of Estonian national identity, the 90th anniversary of his birth being commemorated in 2020. The interconnection of space and music may be observed in the work of Tormis, as well as in his self-definition in the otherwise unlimited Balto-Finnic language space. For him, runic songs were his distinctive inspiration. They served as a basis for one of the most important works by Tormis: *Forgotten Nations*. The composition includes a cycle of six parts based on the folk songs of six Balto-Finnic peoples who were culturally endangered or extinct at the time of creating the composition. Tormis managed to successfully transfer the runic vocals into the music theatre, creating the vocal ballet *Estonian Ballads*. The composer profoundly identified with his nation and its cultural heritage. He was attracted to the past of his nation not by sheer nostalgia, but by self-recognition. For him, it was important to know who we are and where our roots are, helping us set aims in life.

Key words: Balto-Finnic folk songs; ritual runic songs; Veljo Tormis.

NA VRBY TOHO KRAJE JSME ZAVĚSILI SVÉ CITERY: ZAMYŠLENÍ NAD ÚLOHOU GEOGRAFIE A EXISTENČNÍHO PROSTORU V PÍSNÍCH IRSKÉ A SEFARDSKÉ DIASPORY

Kateřina García

Téma letošního kolokvia, jakožto i některé mimohudební okolnosti, které jej provázejí, mi poskytly ojedinělou příležitost zamyslet se hlouběji nad tím, co spojuje dvě na první pohled velmi rozdílné hudební tradice, jimž se na různých úrovních věnuji od samého počátku své hudební a profesní dráhy. Při volbě tohoto nezvyklého tématu jsem se řídila jak svým zaměřením, tak i potřebou myšlenkově rozklíčovat skryté paralely, které spojují dvě hlavní sféry mého písňového repertoáru. Jinými slovy, chci alespoň částečně vysvětlit osobní zájem, kterým se při výběru písní řídím, a také radost, kterou mě interpretace vybraných písní naplňuje.

Na základě svých úvah jsem dospěla k jednoznačnému a ostatně nepříliš překvapivému závěru, že hlavním pojítkem mezi těmito dvěma hudebními tradicemi (v rámci world music dvěma svěbytnými a velmi populárními žánry) je zkušenost života v diaspoře, tedy v trvalém exilu, a přetrvávající, niterný vztah k území, které byla daná komunita nucena opustit a o němž si postupem času zpravidla vytvořila idealizovaný obraz. K tomuto obrazu se obě diasporické tradice, sefardská a irská, upínají: určuje jejich kulturní ukotvení a duchovní směřování, chcete-li spirituální transcendenci.

Historie jak židovského, tak i irského národa jsou diasporou definovány, přičemž v případě židovského národa se jedná o odvěkou a všeobecně známou charakteristiku (vždyť samotný pojem *diaspora* je obvykle chápán primárně v kontextu židovských dějin). V případě irské tradice hovoříme o zárodcích diasporické identity počínaje 17. stoletím našeho letopočtu. Diaspora je v irském kontextu chápána spíše jako kulturní jev, který mimo většinu anglicky mluvících zemí není celosvětově známý, alespoň ne v jeho plném historickém a sociokulturním rozsahu.¹

Dříve než se podrobně zaměřím na problematiku vlivu diaspory na písňovou tvorbu, neboť té se věnuji především, si dovoluji alespoň stručně a rámcově vymezit význam tohoto pojmu ve vztahu ke kulturním realitám obou národů.

Sefardská diaspora

Logicky se nabízí nejprve příklad diaspory sefardské (tento židovský kontext je pro mne relevantní oblastí nejen umělecky, ale i profesně), jejíž dějiny se v pravém slova smyslu začínají psát roku 1492, ale která byla započata mnohem dříve, po zničení Druhého jeruzalémského chrámu v roce 70 n. l. Od té doby vznikají na Pyrenejském poloostrově nejranější doložitelné židovské obce.² Tedy pokud se držíme archeologických památek ryze materiálního rázu, nikoliv mytologické povahy, neboť podle slovní sefardské tradice se Židé dostali na Pyrenejský poloostrov mnohem dříve, v dobách biblických, zhruba v 6. století př. n. l. (Díaz-Mas 1992: 1).

Roku 1492, po vypovězení všech osob židovského vyznání ze zemí království Kastilie a Aragonu, vzniká sefardská diaspora v pravém slova smyslu: Sefardité se usídlují ve všech hlavních centrech Středomoří a zakládají komunity, které si během následujících staletí udrží svoji jazykovou i kulturní identitu. K tomuto vývoji dochází zvláště v místech spadajících do Osmanské říše, díky jejímu společensko-administrativnímu uspořádání. Středozemní moře se tak přirozeně stává základním referenčním prostorem, který určuje jak geografické rozložení sefardské diaspory, tak i její další kulturní a jazykový vývoj.

1. Pro zajímavost uvádím několik demografických údajů: Světová židovská populace v současné době čítá cca 14 606 000 osob, z toho 6,5 milionů žije na území státu Izrael (po r. 1948). Přibližně 2,5 milionu, tj. cca 10 až 15% světové židovské populace, se hlásí k sefardskému původu (Kern 2015, dále viz DellaPergola 2018: 5). Irská diaspora čítá podle některých pramenů až 70 milionů osob hlásících se k irskému původu. Oproti tomu v Irské republice dnes žije „pouhých“ 4,8 milionů Irů. Pro zajímavost, Spojené státy americké jsou domovem 36 milionů irských Američanů a přibližně 14% obyvatel Kanady, tj. 4,5 milionu Kanadčanů, se hlásí k irskému původu (*Global Irish. Ireland's Diaspora Policy* 2015: 16–17).
2. Zkušenosti diaspory a exilu ovšem jak je známo provází židovský národ již od dob biblických a doslova vytvářejí rámec i pozadí jeho dějinného vývoje až do roku 1948, kdy je založen novodobý stát Izrael.

Vzhledem ke své historii je sefardská diaspora, a tedy i její hudební tradice, formována průnikem rozličných kulturních vlivů. Především se jedná o kontext judaismu. Jedním ze základních postulátů judaismu je příslib návratu do Svaté země, obsažený mimo jiné ve známém verši „*este anyo aki, a el anyo el vinyen en tyerra de Israel*“³, tedy „letos ještě zde, na příští rok v zemi Izraelské“ sefardské Pesachové Hagady. Tato každoročně se opakující výzva je přirozeně většinou Sefarditů interpretována nikoliv doslovně, ale coby symbolické připomenutí toho, že jejich současná domovina je místem přechodného pobytu a že jejich skutečný domov se nachází v zemi jejich praotců. Židovský, potažmo sefardský národ si tímto připomíná svůj geografický a spirituální původ a své místo mezi ostatními národy. V dalších ohledech se existence Sefarditů odvíjí v pevném ukotvení ve středomořské oblasti a v rámci jejich hispánského jazykového a kulturního dědictví.

A právě hispánské kořeny sefardské kultury činí sefardskou diasporickou zkušenost v rámci židovských dějin v jistém smyslu ojedinělou. Vypovězení ze Španělska postihlo všechny vrstvy židovské populace stejnou měrou, avšak právě ve Španělsku se některým Židům podařilo dosáhnout značného ekonomického i politického vlivu a rovněž i nebývalého kulturního rozkvětu. Do exilu tak nuceně odešli jak chudí Židé, tak i jejich ekonomická a kulturní elita, to jest vzdělanci, rabíni, finančníci, jinými slovy osoby požívající vlivného postavení ve společenském uspořádání Korun kastilské a aragonské. Tato skutečnost, spolu s oficiálním pozváním vyhnaných Židů od osmanského sultána Bayezida II., které bylo bezprostřední reakcí na vypovězení španělskými monarchy Izabelou I. Kastilskou a Ferdinandem II. Aragonským, vedla k tomu, že si Sefardité do exilu odnesli jakýsi pocit kulturní výlučnosti v rámci samotného židovstva. Od tohoto sebeuvědomění se později odvíjela jejich kulturní prestiž, ekonomický vliv a v některých případech i výsadní postavení v osmanském společenství národů.

3. Sephiha, Haïm-Vidal [nedat.]: „Le judéo-espagnol.“ *Sépharades du Levant* [online] [cit. 15. 7. 2020]. <<http://sepharadesdulevant.fr/le-judeo-espagnol-par-hai%CC%88m-vidal-sephiha-professeur-emerite-universite-sorbonne-nouvelle/>>.

Jak známo, kulturní zkušenost sefardské diaspory je artikulována především prostřednictvím španělského jazyka. Španělština představuje pojítka se ztracenou domovinou na Pyrenejském poloostrově, kde Sefardité během staletí zapustili mimořádně hluboké kořeny. Písňe, které Sefardité v diaspoře skládali a které se dochovaly do dnešních dnů, uchovávají a ctí hispánské literárně-kompoziční formy a obraznost. Udržováním španělského jazyka přetrvává pouto s územím, ve kterém Sefardité zažili období pozoruhodného kulturního rozkvetu. Přestože je slavné středověké *Španělsko tří kultur* do značné míry mýtem vykonstruovaným židovskými (aškenazskými) intelektuály a orientalisty v průběhu 19. století (Efron 2016), alespoň část sefardské diaspory tento mýtus přijímá za svůj a mnoho současných Sefarditů chová vůči Španělsku do jisté míry kladný vztah, prodchnutý jistým pocitem nostalgie (Romeu Ferré 2011: 98–101).

Je pozoruhodné, a do jisté míry pochopitelné, že v tradičních sefardských písních nenalezneme mnoho přímých zmínek o Španělsku či konkrétních místech, která Sefardité museli opustit. Lze v tom spatřovat i určitou negaci jakéhokoliv explicitního vztahu k zemi, odkud byli kolektivně a nemilosrdně vyhnáni. Odkaz na hispánské kořeny jejich kultury je v nich obsažen především na úrovni abstraktní, je rámcem, do kterého je sefardská kultura vepsána a je to především španělský jazyk ve své sefardské variantě, který se stává skutečnou *domovinou* sefardského národa.

Konkrétní geografické zmínky nalezneme především v písních přímo odvozených ze starošpanělských romancí a hrdinských zpěvů.⁴ V pozdější písňové tvorbě, která již vznikla v sefardské diaspoře po roce 1492, se prakticky tyto zeměpisné odvolávky již nevyskytují. Teprve ke konci 19. a na počátku 20. století nacházíme

4. Zmíňme např. historicko-výpravné romance cyklu *Romances del cerco de Zamora* (Romance o obléhání Zamory), vyprávějící o úkladné vraždě kastilského krále Sancha II., údajně zosnované jeho bratrem Alfónsem VI. a sestrou Urrakou během obléhání kastilského města Zamora. Dále pak cyklus *Romances del Cid y Jimena* (Romance o Cidovi a Jimeně), pojednávající o kastilském hrdinovi zvaném Cid a jeho manželce Jimeně, dále milostné drama *Gerineldo* nebo oblíbenou píseň *Al pasar por Casablanca* (Když jsem projížděl Kasablankou).

novodobé, autorské písně spjaté s konkrétním místem a prochnuté nostalgií vůči tomu, co v kolektivní imaginaci představuje. Jako příklad lze uvést dnes již historickou antologii přístavních písní ze Soluně, kterou pro vydavatelství Oriente Musik roku 1998 nazpíval místní rodák a pamětník David Saltiel v doprovodu souboru řeckých instrumentalistů hrajících na exponáty ze soluňského muzea historických hudebních nástrojů (Saltiel 1998).

V soudobých písních od sefardských autorů se objevují i zmínky o Španělsku, což odpovídá zvýšenému zájmu o vlastní historii a její hispánskou dimenzi, charakteristickou pro sefardské intelektuální vrstvy od poslední třetiny 19. století (Díaz-Mas 2017: 235–241). Podobné příklady nalezneme také v tzv. druhé sefardské diaspoře, kam se Sefardité ze Středomoří přesídlují koncem 19. a v průběhu 20. století. Pravděpodobně nejvýraznější osobností je v tomto ohledu ve Spojených státech amerických působící zpěvačka a skladatelka Flory Jagoda, jejíž písňové vzpomínky na rodné Sarajevo doslova zlidověly a zásadním způsobem tak obohatily sefardský písňový repertoár (Jagoda 2008).

Avšak i písně na první pohled tematicke exilu vzdálené lze interpretovat skrze zkušenost diaspory a v kontextu její geografie. Za všechny uvedme příklad velmi známé písně *En la mar ay una torre* (Věž na mořském břehu), která vypráví o dívce, jež ve vysoké věži toužebně vyhlíží námořníky. Podle některých interpretací jde o Bílou věž *Lefkos Pyrgos* v soluňském přístavu, nebo dokonce o jednu z honosných sefardských vil (španělsky *torres*, dosl. věže), které zdobily soluňské pobřeží do první poloviny 20. století. Zde uvádím první tři sloky:

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Si la mar era de leche,
los barkitos de kanela,
yo me mancharía entera
por salvar la mi bandera.</i> | <i>Kdyby moře bylo z mléka,
lodky ze skořice,
celá bych se do něj ponořila,
abych svoji vlajku cti uchránila.</i> |
| 2. <i>Si la mar era de leche
yo me aría un peshkador
peshkaría los mis dolores
kon palavrikas de amor.</i> | <i>Kdyby moře bylo z mléka,
stala bych se rybářem,
a lovila svá trápení
na libá slůvka lásky.</i> |

3. *En la mar ay una torre,* *U moře stojí věž*
en la torre una ventana *na té věži je okno*
i en la ventana una ninya *a u okna dívka sedá,*
ke a los marineros ama. [...] *na námořníky čeká. [...]*

Pokud bychom navázali na interpretaci Philipa Bohlmana (2008: 50–52), který poukazuje na význam Středozevního moře coby základního prostoru, v jehož rámci se sefardská diaspora ustanovuje a který současně nabízí i naději definitivního úniku z diasporického rozptýlu, pak lze onu mořskou hladinu, k níž se dívčí pohled upíná, chápat nejen jako příslib milostného citu a vášně na úrovni lyrické, ale i jako symbol spirituální, představující vysvobození z područí cizích národů a návrat do Svaté země.

Irská diaspora

Ve druhé části svého příspěvku se budu věnovat irské diaspoře, která vznikala z velmi rozdílných důvodů a za diametrálně odlišných historických okolností. Obecně se považuje za prvopočátek emigrace Irů raný středověk, kdy se irští mniši a misionáři vydávali na ostrovy dnešní Británie a na evropský kontinent zakládat kláštery a mnišské komunity, jakými byly například věhlasný klášter na západoskotském ostrově Iona, založený irským opatem Columbou v roce 563, nebo klášter v Lindisfarne, založený roku 635 misionářem Aidanem na ostrově Lindisfarne v tehdejším Northumbrijském království, dnešním hrabství Northumberland na severovýchodě Anglie.

Další – pro naše téma již relevantnější – fáze je 17. století, kdy členové bohaté irské aristokracie odjížděli do Evropy za účelem studia na katolických univerzitách (katolické vzdělání jim bylo britskou koloniální mocí zapovězeno) a posléze, po vlně emigrace známé jako *The Flight of the Earls* (tj. úprk gaelské šlechty), se usídlovali v evropských zemích katolického vyznání a osnovali s mezinárodní podporou plány na osvobození své vlasti od britské nadvlády. V tomto období vznikají básně a písně převážně v irském jazyce, tedy v gaelštině. Žánrem pro nás mimořádně relevantním je elegický básnický útvar *aisling* (česky ‚sen‘ či ‚vize‘), v němž básnický subjekt usíná na mořském či říčním břehu a potkává

spéirbhean, dosl. nebeskou ženu, nadpozemsky krásnou, leč hluboce zarmoucenou. *Spéirbhean* všeobecně symbolizuje porobené Irsko a obvykle předpovídá brzké povstání a osvobození gaelského národa. Obdobné téma v 19. století, v období irského národního obrození, využili například irský spisovatel James Clarence Mangan (irsky Séamas Ó Mangáin), který pod názvem *Dark Rosaleen* z irštiny volně přeložil známou politickou píseň z 16. století *Róisín Dubh*, a později i velikán irské poezie William Butler Yeats ve svém dramatu *Cathleen Ní Houlihan*. Není bez zajímavosti, že postava krásné, leč zarmoucené ženy symbolizující utlačované Irsko, byla až do přijetí jednotné evropské měny eura zpodobňována na irských bankovkách (Příloha, s. 154, obr. 1).

V tomto historickém období, počínaje druhou polovinou 17. a obzvlášť v průběhu 18. století, také nacházíme první irské emigrantské komunity v Severní Americe, především na kanadském ostrově Newfoundland a na východním pobřeží USA. Na Newfoundland odplouvali Irové, pocházející především z hrabství Waterford, na sezónní výlov tresek. Založili zde několik kolonií, ve kterých se do dnešních dnů uchovala irská kultura, včetně zřetelného waterfordského přízvuku. A právě zde vznikla jedna z nejznámějších a nejkrásnějších irských vlasteneckých elegií – *Bánchnoic Éireann Óighe* (Krásné kopce Irska) z pera básníka Donnchy Rua Mac Conmara (1715–1810) z hrabství Clare (Ó Liatháin 2020). Báseň je dodnes v povědomí velké části především irsky hovořících Irů symbolem dlouhé historie irské diaspory, vyhnanství a neskonalé touhy po domově na protějším břehu Atlantiku. Zde pro názornost uvádím první a třetí sloku:

1.

*Beir beannacht ó m'chroí go tír na hÉireann
Bánchnoic Éireann Óighe
Chun a mhaireann de shíolra Ír agus Éibhir
Ar bhánchnoic Éireann Óighe
An áit úd 'narb' aoibhinn binn-ghuth éan
Mar shámh-chruit chaoín ag caoineadh Gael
'Sé mo chás a bheith míle, míle i gcéin
Ó bhánchnoic Éireann Óighe*

*Odneste do Irska požehnání mého srdce,
tam, na krásné kopce Irska,
kde žijí potomci Ír a Éibhear,
na krásných kopcích Irska,
na místa, kde zní sladký zpěv ptáků,
jak jemný zvuk harfy; lkající pro lid gaelský.
Běda mi, jsa tisíc mil daleko
od krásných kopců Irska.*

3.

Scaipeann an drúcht ar gheamhar agus féar ann.

Ar bhánchnoic Éireann Óighe

Is tágaid ann ulla cúmhra ar ghéagaibh

Ar bhánchnoic Éireann Óighe

Biolar agus samhadh i ngleanntaibh ceoigh.

na srutha sa tSamhradh ag labhairt ar nóin

Agus uisce na Siúire ag brúcht ina shóghaidh

Ar bhánchnoic Éireann Óighe

Rosa tam kane na trávu a kukuřici,

na krásných kopcích Irska

a větve se sklání pod tíhou vonných jablek

na krásných kopcích Irska.

V mlhavých údolích roste řepíčka a šťovík,

tam potoky za letního poledne zurčí

a vody řeky Suir se točí v stinných tůních,

pod krásnými kopci Irska.

Druhá, již obecně známější vlna emigrace z Irska se uskutečnila bezprostředně po tzv. Velkém irském hladomoru, který proběhl v rozmezí let 1845 a 1849. Během tohoto období naprostou většinu domácí sklizně brambor, v té době hlavního zdroje obživy irského obyvatelstva, zničila bramborová plíseň druhu *Phytophthora infestans*, pravděpodobně dovezená v nákladních lodích ze Severní Ameriky. Lidská a kulturní tragédie, která následovala, neměla v té době v Evropě obdoby a byla umocněna neochotou koloniální britské vlády strádajícím Irům pomoci. Na následky hladomoru zemřelo podle různých odhadů 0,5 až 1,5 milionu obyvatel a další 2 miliony odešly do emigrace, především do USA a Kanady. Velké množství Irů směřovalo rovněž do Austrálie a na Nový Zéland. Irsko, které bylo před rokem 1845 domovem přibližně 8 milionů obyvatel, se z této demografické katastrofy nikdy nevzpamatovalo⁵ a přízrak velkého hladomoru, *An Gorta Mór*, je součástí irského folkloru až dodnes.

Emigrantské písně tohoto období vznikají převážně na americké a australské půdě a vyznačují se zaprvé jazykovým odklonem od původní gaelštiny a přechodem k angličtině, zadruhé upřímným a otevřeným vyjádřením sentimentality a stesku po ztracené domovině. Tyto písně představují naprostou většinu tradičního písňového repertoáru, který se nejen v Irsku, ale všude tam, kde se Irové usadili, zpívá dodnes, a také jsou charakteristickým příkladem toho, co je ve světě považováno za typicky irské.

5. Pro srovnání, současné obyvatelstvo Irské republiky čítá 4,9 milionů. Viz *Population and Migration Estimates April 2020*.

Texty balad z tohoto období jsou plné konkrétních a detailních místopisných informací, včetně zmínek o lokálních zvyklostech a více či méně významných postavách národních dějin. Irsko je v písni vyobrazeno jako ostrov obdařený nevídaným přírodním bohatstvím a obydlený boдрým a pohostinným lidem vyznačujícím se krásou těla i ducha. Pověštinou zapomenuty jsou všemožné strasti, náboženský a politický útlak, a především nesmírná chudoba a nedostatek příležitostí, které přiměly Iry „z masa a kostí“ emigrovat. Smaragdový ostrov v kolektivní paměti irské diaspory vyvstává jako kraj mlékem a strdím oplývající, jako skutečná země zaslíbená. Takovýmito písněmi jsou například známé balady *Spancil Hill*, *Paddy's Green Shamrock Shore*, *Old Skibbereen*, *Goodbye Muirsheen Durkin* o cestě irského emigranta do Kalifornie během období zlaté horečky, *Galway Bay* či *Cragie Hill* apod.

Není bez zajímavosti, že ačkoliv byla literární a hudební tradice předchozího období z velké míry zapomenuta, a to především následkem úbytku irsky mluvících obyvatel a postupným přechodem k anglickému jazyku, stále za oceánem občas nacházíme pozůstatky starých literárních forem a motivů, byť oděných do nového hávu. To je případ americké balady *Ireland's Green Shore* (Zelené pobřeží Irska), kterou proslavil zejména bluegrassový bard Tim O'Brien na svém albu *The Crossing* (O'Brien 1999), mapujícím peripetie irských emigrantů v drsném prostředí Apalačských hor. Píseň je jakýmsi novodobým *aislingem*, ve kterém básník usíná na břehu křišťálového potoka a ve snu potkává nadpozemsky krásnou dívku, připomínající onu výše zmíněnou *spéirbhean*, jež se prochází po zeleném irském pobřeží a je bezpochyby zpodobněním samotného Irska. Zde uvádím první dvě sloky písne:

1.

*One evening for pleasure I rambled
On the banks of some cold purling stream
I sat down on a bed of primroses
And I gently fell into a dream
I dreamt that I saw a fair female
Her equal I never saw before
And I sighed for the laws of our country
As we stray there on Ireland's green shore*

*Jednoho večera jsem se procházel
podél zurčícího potoka,
usedl jsem na lože z petrklíčů
a zvolna se pohroužil do sna.
V tom snu jsem spatřil krásnou dívku,
jí rovnou jsem spatřil neviděl,
a rmoutil se pro osud naší vlasti,
tam na zelených březích Irska.*

2.

<i>Her cheeks were like two bloomin' roses</i>	<i>Její líc byly jak rozkvetlé růže,</i>
<i>Her teeth were like ivory so white</i>	<i>její zuby byly bělostné jak slonovina,</i>
<i>Her eyes shone like two sparkling diamonds</i>	<i>její oči zářily jak démanty,</i>
<i>Or the stars on some cold and frosty night</i>	<i>jak dvě hvězdy za jasné mrazivé noci.</i>
<i>She was dressed in the richest attire</i>	<i>Byla oděna do nejskvělejšího šatu</i>
<i>And green was the mantle that she wore</i>	<i>a zelený byl plášť, jenž ji halil,</i>
<i>All bound down with the hemlocks and the roses</i>	<i>protkaný květy růží a bolehlavu,</i>
<i>As we stray there on Ireland's green shore.</i>	<i>tam na zelených březích Irska.</i>

Irové a Židé v Novém světě

Prostřednictvím apalačské písně *Ireland's Green Shore* se tedy konečně dostáváme do geografického prostoru, kde jak Židé, tak Irové našli od poloviny 19. století v hojných počtech nový domov, tedy do Spojených států amerických. V případě Sefarditů byla Amerika hlavní destinací tzv. *druhé diaspory*. Sem od druhé poloviny 19. století přicházeli přistěhovalci ze severní Afriky a východního Středomoří a zakládali komunity v New Yorku, ve Philadelphii, v Los Angeles a v jiných významných městech (Harris 1994). Ačkoliv kulturně i demograficky byla v rámci židovského etnika významnější dispora aškenazská, také Sefarditům se podařilo uchovat si v Novém světě kulturní výlučnost a hudební tradice, které tam provozují dodnes.⁶ Irové do USA hromadně připlouvali v letech následujících po Velkém hladomoru a zakládali tam svébytné enklávy, které si svoji irskou identitu uchovaly až do současnosti. Zároveň výraznou měrou přispěli k formování identity nové, domácí, americké.

A tak se stalo, že dva národy sice kulturně vzdálené, avšak sblížené zkušeností diaspory, přicházejí do kontaktu v prostředí svobody vyznání i podnikání a jejich setkání a následná spolupráce nese veskrze nevšední plody.

Na konci 19. a na počátku 20. století se cesty Irů a Židů na americké půdě okamžitě potkávají v prostředí multietnického tavicího kotle Lower Broadway na Manhattanu. Zde vzniká

6. O popularitě sefardské hudby v USA svědčí mimo jiné existence specializovaných hudebních festivalů, jakými jsou např. eklektický The Sephardic Music Festival pořádaný v New Yorku (www.sephardicmusicfestival.com) či The American Sephardi Music Festival (www.americansephardimusicfestival.com).

hudební komunita a později i hudební žánr známý jako *Tin Pan Alley* (doslovně „ulička u plechové pánve“), přičemž *tin pan* je také označením pro laciné a rozladěné piano, jehož zvuk připomíná úder plechovou pánví. Tento newyorský okrsek se stává epicentrem showbusinessu, který určí rozvoj americké populární písně na přelomu 19. a 20. století.

Skladatelé z *Tin Pan Alley* během několika desítek let vypouští do světa tisíce hitů, které reagují na velikou poptávku po písňovém materiálu rozvíjejícího se hudebního průmyslu a zásobí jimi i četné newyorské *dance halls*, tančírny provozované původně mimo jiné Iry pro irské i širší americké publikum, po vzoru obdobných podniků v Irsku. Nutno dodat, že *dance halls* byly zásadní součástí společenského života irských imigrantů v New Yorku až do 60. let 20. století, a určily tak hudební vkus několika generací. Rozhodujícím způsobem přispěly k formování obrazu, který si o Irsku utvářely nové generace (nejen) amerických Irů a sehrály tak významnou úlohu v konsolidaci jejich diasporní identity

V horečném prostředí *Tin Pan Alley* vznikla řada pozoruhodných irsko-židovských autorských spoluprací využívajících stereotypní zobrazení irského emigranta v Americe a vyprávějících o jeho každodenních radostech a strastech a mnohdy i o jeho stesku po veskrze zidealizované domovině. Zároveň však dokumentují irsko-židovské vztahy v New Yorku prvních desetiletí 20. století a jsou dokladem o skutečném prolínání kultur na prknech Broadwaye. Do slavné éry *Tin Pan Alley* patří např. skladatel Irving Berlin, vlastním jménem Israel Isidore Baline, mj. autor písní tak vzdálených židovské tematice, jako jsou *God Bless America* či *It's a White Christmas*, nebo Ir George M. Cohan, který po šestnáct let spolupracoval s židovským skladatelem Samem Harrisem a společně složili nespočet kabaretních písní, jimiž se zapsali do dějin muzikálového žánru (Bornstein 2001: 149–153). Především je však ale třeba zmínit slavné autorské duo William (Billy) Jerome (původním jménem William J. Flannery) a Jean Schwartz, syn maďarských židovských přistěhovalců (Příloha, s. 154, obr. 2), kteří prostřednictvím populárních irských písňových forem vyjádřili svoji společnou zkušenost emigrace, exilu a nostalgie

a vytvořili tak slavné irsko-americké písně, jakými byly např. *My Irish Molly O* (1905) nebo pozoruhodná oslava irsko-židovské spolupráce nesoucí výmluvný název *If It Wasn't For The Irish And The Jews* (Kdyby nebylo Židů a Irů, 1912; viz Příloha, s. 146, obr. 3). Tato píseň se stala skutečným hitem, nejen kvůli důvtipnému textu, ale i proto, že ji interpretoval jeden z nejvýznamnějších amerických zpěváků té doby, syn irských imigrantů Billy Murray.⁷

Závěr

Sefardská a irská diasporická zkušenost i povědomí jsou rozdílné a pojetí geografie i existenčního prostoru jsou v tradicích obou národů definovány odlišnými kulturními, historickými i náboženskými okolnostmi, jakož i vyjádřeny odlišnými výrazovými prostředky. Irové své pohledy v písni obražejí do vlasti svých předků na malém ostrově v nejzápadnější části Evropy, jehož konkrétní geografie však vlivem irské hudby na formování amerického folkloru a populární kultury nabyla nebývalého významu. Oproti tomu v písních Sefarditů, národa nesoucího si kolektivní trauma opakovaného vyhánění a po většinu své historie postrádajícího území, které by mohl označit za vlastní, se přímé geografické odkazy až do konce 19. století zpravidla nevyskytují. Jejich formální a jazykový rámec však jednoznačně odkazuje na zemi, odkud byli Sefardité nuceni odejít. Obsah a symbolika sefardských písní zároveň naznačují, kam jejich kroky směřují.

Oběma písňovým tradicím je společný duch trvalého exilu, vědomí rozptýlu do všech světových stran i stesk z odloučení od pravlasti a tyto motivy prostupují kulturní tradici obou národů. Myšlenkový obsah i sdílené zkušenosti těchto tradic jsou proto v současné době mimořádně relevantní. Ve svém důsledku totiž jak irské, tak i sefardské písně souzní s pocity novodobých exulantů a globalizačních nomádů, a stávají se tak důležitým výrazovým prostředkem i hodnotovým krédem multikulturních generací současnosti.

7. Antologii největších hitů irsko-židovské autorské spolupráce z *Tin Pan Alley* vydal irsko-americký hudebník a etnomuzikolog Mick Moloney na albu *If It Wasn't For The Irish And The Jews* (Compass Records, 2009).

Prameny a literatura:

- BOHLMAN, Philip 2008: *Jewish Music and Modernity*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- BORNSTEIN, George 2011: *The Colors of Zion: Blacks, Jews and Irish, from 1845 to 1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Population and Migration Estimates. April 2020. Dublin: Central Statistics Office. Dostupné z: <<https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/er/pme/populationandmigrationestimatesapril2020/>> [cit. 25. 10. 2020].
- DELLA PERGOLA, Sergio 2018: World Jewish Population, 2018. In: DASHEFSKY, Arnold – SHESKIN, Ira M. (eds.): *The American Jewish Year Book, 2018* (Volume 118). Dordrecht: Springer, s. 361–452.
- DÍAZ-MAS, Paloma 1992: *Sephardim: The Jews from Spain*. Chicago, London: Chicago University Press.
- DÍAZ-MAS, Paloma 2017: The Hispanic Legacy and Sephardic Culture: Sephardim and Hispanists in the First Half of the 20th Century. In: SAUL, Mahir – HUALDE, José Ignacio (eds.) *Sepharad as Imagined Community: Language, History and Religion from the Early Modern Period to the 21st Century*. New York: Peter Lang, s. 231–255.
- EFRON, John M. 2016: *German Jewry and the Allure of the Sephardic*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Global Irish. Ireland's Diaspora Policy. 2015. Dublin: Department of Foreign Affairs and Trade.
- HARRIS, Tracy 1994: *Death of a Language: The History of Judeo-Spanish*. Newark: University of Delaware Press.
- KERN, Soeren 2015: „Spain's Law on Citizenship for Sephardic Jews 'Does Not Right a Wrong'“. *Gatestone Institute. International Policy Council* [online] [cit. 5. 11. 2020]. Dostupné z: <<http://www.gatestoneinstitute.org/6010/spain-citizenship-jews>>.
- Ó LIATHÁIN, Pádraig 2020: “An tan do bhídh Donchadh Ruadh a tTalamh an Éisg” [The Time That Donncha Rua Was in Newfoundland]: An Eighteenth-Century Irish Poet in the New World. In: SUMNER, Natasha – DOYLE, Aidan (eds.): *North American Gaels: Speech, Story, and Song in the Diaspora*. (= Volume 2, McGill-Queen's Studies in Ethnic History). Montreal: McGill-Queen's University Press, s. 73–91.
- ROMEU FERRÉ, Pilar 2011: «Sefarad, ¿la “patria” de los sefardíes?». *Sefarad* 71, č. 1, s. 95–130.
- SEPHIHA, Haïm-Vidal [nedat.]: „Le judéo-espagnol.“ *Sépharades du Levant* [online] [cit. 15. 7. 2020]. <<http://sepharadesdulevant.fr/le-judeo-espagnol-par-hai%CC%88m-vidal-sephiha-professeur-emerite-universite-sorbonne-nouvelle/>>.

Citované zvukové nosiče:

- JAGODA, Flory 2008: *Memories of Sarajevo*. Altaras Recording.
- MOLONEY Mick 2009: *If It Wasn't for the Irish and the Jews*. Compass Records.
- O'BRIEN, Tim 1999: *The Crossing*. Alula Records.
- SALTIEL, David 1998: *Judeo-Spanish Songs from Thessaloniki*. Berlin: Oriente Musik.

On the Willows There We Hung Up Our Lyres: Reflections on the Role of Geography and Existential Space in the Songs of the Irish and Sephardic Diaspora

It is the purpose of this contribution to reflect on the artistic representation and significance of both geographical place and existential space in the traditional song repertoires of two nations whose history, culture and musical traditions have been shaped by demographic dispersion, that is, by diaspora. The Irish and Sephardic Jewish musical traditions, at first glance differing in many ways, share nevertheless a common characteristic, in the form of more or less concrete references to the places and geographic areas from which the communities were displaced. Due to very specific historical circumstances, both diasporic communities maintained very tight cultural links with their places of origin. Traditional song became the medium through which these ties were articulated and reaffirmed, and thus represents a key element in the establishment and perpetuating of the imagery and myths of diaspora.

Key words: Diaspora; Sephardic traditional song; Irish traditional song; emigration; world music.

“ON THE WILLOWS THERE WE HUNG UP OUR LYRES”: REFLECTIONS ON THE ROLE OF GEOGRAPHY AND EXISTENTIAL SPACE IN THE SONGS OF THE IRISH AND SEPHARDIC DIASPORA

Kateřina García

The theme of this year's Colloquy, as well as some of the circumstances on non-musical character that accompany it, have given me a unique opportunity to reflect more deeply on what, in essence, connects the two seemingly very different musical traditions to which I have dedicated myself, on a variety of levels, from the very beginning of my musical and professional career. When choosing this rather unusual theme, I was motivated both by a general interest, as well as by a need to decipher the hidden parallels that interlink the two main spheres of my song repertoire. In other words, I wished to at least partially explain the personal interest underlying my choices when seeking new song material, as well as the deep sense of fulfilment experienced as a result their interpretation.

Eventually, I came to the unequivocal, and quite unsurprising, realisation that the main link between these two musical traditions (two distinctive and very popular genres within the so-called World Music genre) is the experience of life in the diaspora, i.e. in perpetual exile, and a lasting, deeply-rooted bond with the territory which the community was forced to leave. In time, the place of origin emerges in the collective imagination of the exiled community as a land both idealised and revered. Both the Sephardic and the Irish diasporic traditions cling to this image: it determines their cultural anchorage as well as their spiritual direction it is a symbol of their spiritual transcendence.

The histories of both the Jewish and Irish nations are defined by Diaspora. In the case of the Jewish nation it is an age-old and well-established characteristic (after all, the very term *diaspora* has been until recent times understood primarily in the context of Jewish history). In the case of the Irish tradition, we can date

the beginnings of diasporic identity to the 17th century AD. In the Irish context, the concept of diaspora is a far-reaching cultural phenomenon which is however not generally understood outside of most English-speaking countries, at least not in its full historical and socio-cultural scope.¹

Before I focus in detail on the issue of the influence of diaspora on song composition, my main point of interest, I will refer briefly, and in rather general terms, to the significance of the term in relation to the cultural realities of both nations.

The Sephardic diaspora

I will focus in the first instance on the Sephardic diaspora (this Jewish context is a relevant area for me not only artistically, but also professionally), whose history begins *sensu stricto* in 1492, but in fact began much earlier, after the destruction of the Second Temple in Jerusalem in 70 AD. After this date we identify the earliest documented Jewish settlements in the Iberian Peninsula, at least if we consider material, archaeological evidence.² According to the Sephardic tradition, however, the Jews reached the Iberian Peninsula at a significantly earlier date, in Biblical times, around the 6th century BC (Díaz-Mas 1992: 1).

In 1492, after the expulsion of all Jews from the lands of the Kingdom of Castile and Aragon, a Sephardic diaspora emerged in the true sense of the word: the Jews of Iberia settled in all the main centres of the Mediterranean basin and established

1. As a matter of interest, let us consider the following demographic data: The world's Jewish population currently numbers about 14,606,000 people, of which 6.5 million live in the state of Israel (after 1948). Approximately 2.5 million, i.e. about 10-15% of the world's Jewish population, are of Sephardic descent (Kern 2015, see also Della Pergola 2018: 5). According to some sources, the Irish diaspora numbers up to 70 million people of Irish descent. In contrast, „only“ 4.8 million Irish people live in the Republic of Ireland today. Interestingly, the United States is home to 36 million Irish-Americans, and approximately 14% of Canada's population, i.e. 4.5 million Canadians, claim Irish descent (*Global Irish. Ireland's Diaspora Policy* 2015: 16-17).
2. The experience of diaspora and exile has of course accompanied the Jewish nation since Biblical times and literally formed the framework and background of its historical narrative until the establishment of the modern State of Israel in 1948.

communities that retained their linguistic and cultural identity throughout the following centuries. This development occurred especially in places belonging to the Ottoman Empire, thanks to its administrative, religious and socio-cultural organization. The Mediterranean Sea thus naturally becomes the fundamental area of reference which determines both the geographical distribution of the Sephardic diaspora as well as its subsequent cultural and linguistic development.

Due to the particular factors that determined its history, the Sephardic diaspora, and thus its musical tradition, is shaped by the intersection of numerous cultural influences. Above all, it is deeply rooted within context of Judaism. One of the basic postulates of Judaism is the promise of a return to the Holy Land, contained in the well-known verse „*este anyo aki, a el anyo el vinyen en tyerra de Israel*“ (this year here, next year in the Land of Israel) of the Sephardic Passover Haggadah.³ This recurring proclamation is, of course, interpreted by most Sephardim not literally, but rather as a symbolic reminder of the fact that their present homeland is a place of temporary residence and that their true home awaits them in the land of their forefathers. The Jewish, and therefore the Sephardic, nation is thus reminded of its geographical and spiritual origins and its place among the other nations of the world. In every other sense, the existence of the Sephardim remains firmly rooted in the Mediterranean region and evolves within the backdrop of their Hispanic linguistic and cultural heritage.

Thus it is precisely the Hispanic element of Sephardic culture which makes the Sephardic diasporic experience unique in the context of Jewish history. The expulsion from Spain affected all strata of the Jewish population, but it so happened that in Spain a number of Jews had achieved considerable economic and political influence, as well as unprecedented cultural prosperity. Therefore both the common Jewish population, as well as their economic and

3. Sephiha, Haïm-Vidal (n. d.): “Le judéo-espagnol.” *Séphrardes du Levant* [online] [accessed July 15, 2020]. Available at: <<http://sepharadesdulevant.fr/le-judeo-espagnol-par-hai%CC%88m-vidal-sephiha-professeur-emerite-universite-sorbonne-nouvelle/>>.

cultural elites (scholars, rabbis, financiers – in other words, persons enjoying an influential position in the social order of the Crowns of Castile and Aragon), were forced into exile. This fact, together with an official invitation sent to the expelled Jews by Ottoman Sultan Bayezid II, who hoped to profit from the actions of Spanish monarchs Isabella I of Castile and Ferdinand II of Aragon, fostered in the collective consciousness of the Sephardim a sense of cultural exclusivity within Judaism itself. From this self-awareness later developed their cultural prestige, economic influence and, in some cases, their privileged position in the Ottoman community of nations.

It is a generally known fact that the cultural experience of the Sephardic diaspora is articulated primarily through the medium of the Spanish language. Spanish is a link to the lost homeland on the Iberian Peninsula, where the Sephardim established remarkably deep roots over the many centuries of their presence. The songs composed by the Sephardim in the diaspora and preserved to this day maintain and honour Hispanic literary and composition forms and imagery. By maintaining the Spanish language, the bond with the territory in which the Sephardim experienced a period of remarkable cultural prosperity persists. Although the famous *Medieval Spain of the three cultures* is to a great extent a myth constructed by Jewish (Ashkenazi) intellectuals and Orientalists of the 19th century (Efron 2016), at least part of the Sephardic diaspora has since embraced this myth, and many contemporary Sephardim hold a rather positive view of Spain, imbued even with a sense of nostalgia (Romeu Ferré 2011: 98-101).

It is remarkable, and to some extent of course understandable, that within traditional Sephardic songs we generally don't find many direct references to Spain or the specific places that the Sephardim were forced to abandon. This can be interpreted as a certain negation of any explicit relationship to the country from which they were collectively and ruthlessly expelled. The reference to the Hispanic roots of their culture is present rather on an abstract level, it is the framework within which Sephardic culture is circumscribed and it is precisely the Spanish language in its Sephardic variant which becomes the real *homeland* of the Sephardic nation.

Specific geographical mentions can be found mainly in songs directly derived from old Spanish ballads and Medieval epic poetry. In newer songs, which originated in the Sephardic diaspora after 1492, these geographical references are no longer present. Only at the end of the 19th and the beginning of the 20th century do we find modern, authorial songs connected with a specific place and imbued with nostalgia for what it represents in the collective imagination. A remarkable example of this material is the now practically historical anthology of songs from Thessaloniki recorded by local singer David Saltiel (Oriente Musik 1998), accompanied by an ensemble of Greek instrumentalists playing historical instruments from the Thessaloniki Museum of Historical Musical Instruments.⁴

Contemporary songs composed by Sephardic authors also mention Spain, which corresponds with the increased interest in their own history and its Hispanic dimension, characteristic of Sephardic intellectuals since the last third of the 19th century (Díaz-Mas 2017: 235-241). Similar examples can be found in the so-called Second Sephardic Diaspora, where the Sephardim transferred from the Mediterranean area in the late 19th and in the course of the 20th century. Probably the most prominent personality in this respect is the singer and composer Flory Jagoda, who lives in the United States and whose song memories of her native Sarajevo became immensely popular, thus substantially enriching the Sephardic song repertoire (Jagoda 2008).

However, even songs at first glance unrelated to the subject of exile may be interpreted through the experience of the diaspora and in the context of its geography. Let us consider the example of the well-known song *En la mar ay una torre* (There is a Tower on the Seashore), which narrates the plea of a young girl longing

4. Let us mention, for instance, the historical narrative romance of the cycle *Romances del cerco de Zamora* (Ballad of the siege of Zamora), which tells of the assassination of the Castilian king Sancho II, allegedly planned by his brother Alfonso VI and sister Urraca during the siege of the Castilian city of Zamora. Or the ballad cycle *Romances del Cid y Jimena* (Ballads of Cid and Jimena), centered on fictional episodes from the life of Castilian hero Cid and his wife Jimena, the drama *Gerineldo*, or the popular song *Al pasar por Casablanca* (As I rode through Casablanca).

for her sailor from the window on a tall tower. According to some interpretations, the tower in question may be the White Tower or *Lefkos Pyrgos* in the port of Thessaloniki, or even perhaps one of the magnificent Sephardic villas (*torres* in Spanish, literally “towers”) that adorned Thessaloniki’s seafront until the first half of the 20th century. I include verses 1 to 3 of the song:

- | | |
|---|---|
| 1. Si la mar era de leche,
los barkitos de kanela,
yo me mancharía entera
por salvar la mi bandera. | If the sea were made of milk,
An the boats were of cinnamon,
I would immerse myself indeed,
To save my honour’s banner. |
| 2. Si la mar era de leche
yo me aría un peshkador
peshkaría los mis dolores
kon palavrikas de amor. | If the sea were made of milk,
I would become a fisherman,
And I would catch my deepest sorrows
With lovely words of love. |
| 3. En la mar ay una torre,
en la torre una ventana
i en la ventana una ninya
ke a los marineros ama. [...] | There is a tower by the seaside,
And on the tower there’s a window
And by the window sits a maiden,
Waiting for the seamen to come to shore. [...] |

If we adhere to the interpretation proposed by Philip Bohlman (2008: 50-52), who highlights the importance of the Mediterranean as the fundamental space within which the Sephardic diaspora is established and which also offers the hope of a definitive liberation from diasporic scattering, then the sea horizon towards which the girl’s gaze is fixated may be understood not only as an impending promise of love and passion on a lyrical level, but also as a spiritual symbol, representing the relief from the rule of foreign nations and the possibility of a return to the Holy Land.

The Irish diaspora

In the second part of my contribution, I will focus on the Irish diaspora, which arose for very disparate reasons and under diametrically different historical circumstances. It is generally considered that the beginning of Irish emigration took place in the early Middle Ages, when Irish monks and missionaries set out for the islands of present-day Britain and the European continent to

establish monasteries and monastic communities, such as the famous monastery on the island of Iona, on the West coast of Scotland, founded by Irish Abbot Columba in 563 AD; or Lindisfarne Abbey, founded in 635 AD by Irish missionary Aidan on the island of Lindisfarne in what was then the Kingdom of Northumbria, now the county of Northumberland in the north-east of England.

The next – and for our discussion more relevant – phase is the 17th century, when members of the Irish Catholic aristocracy travelled to Europe in order to study at Catholic universities (a Catholic education was banned by the British colonial power) and subsequently, after a wave of emigration known as *The Flight of the Earls*. Members of the exiled Gaelic nobility took refuge in European Catholic countries and devised diplomatic strategies through which they hoped to gather international support and return to Ireland in order to liberate her from British rule.

During this period, poems and songs are written mainly in the Irish language. A particularly relevant genre is the *aisling*, or “dream vision”, an elegiac poetic composition wherein the poetic subject falls asleep on the seashore or river bank and encounters a *spéirbhean*, or “heavenly woman”, a creature of otherworldly beauty yet sorrowful. The *spéirbhean* generally represents the image of enslaved Ireland and she usually predicts the imminent uprising and liberation of the Gaelic nation. A similar theme was employed in the 19th century, during the Irish National Revival, for instance by the Irish writer James Clarence Mangan (Séamas Ó Mangáin), whose English language poem *Dark Rosaleen* was a translation of the well-known 16th-century Irish political song *Róisín Dubh*. under the title *Dark Rosaleen* (1847) and later still by the great Irish poet William Butler Yeats in his drama *Cathleen Ní Houlihan* (1902). It is not without interest that the figure of a beautiful yet grieving woman, symbolising oppressed Ireland, was depicted on Irish banknotes until the adoption of the common European currency, the Euro (Appendix, image 1).

Within this historical period, i.e. from the second half of the 17th and especially during the 18th century, we also find the first Irish settlements in North America, particularly on the Canadian island

of Newfoundland and on the East coast of the USA. Irish people, mainly from County Waterford, sailed to Newfoundland for seasonal cod fishing. They established several colonies here, in which Irish culture has preserved to this day, including a distinct south-east of Ireland accent. And it was here that one of Ireland's most famous and beautiful patriotic elegies was composed: *Bánchnoic Éireann Óighe* (The Fair Hills of Ireland) by poet Donncha Rua Mac Conmara (1715-1810) from County Clare (Ó Liatháin 2020). To this day, the poem remains a symbol of the long history of the Irish diaspora, of exile and of a deep longing for a home left on the other side of the Atlantic. I reproduce here the poem's first and third verses:

1. Beir beannacht ó m'chroí go tír na hÉireann
 Bánchnoic Éireann Óighe
 Chun a mhaireann de shíolra Ír agus Éibhir
 Ar bhánchnoic Éireann Óighe
 An áit úd 'narb' aoibhinn binn-ghuth éan
 Mar shámh-chruit chaoín ag caoineadh Gael
 'Sé mo chás a bheith míle, míle i céin
 Ó bhánchnoic Éireann Óighe

3. Scaipeann an drúcht ar gheamhar agus féar ann
 Ar bhánchnoic Éireann Óighe
 Is tágaí ann úlla cúmhra ar ghéagaibh
 Ar bhánchnoic Éireann Óighe
 Biolar agus samhadh i ngleanntaibh ceoigh
 Is na srutha sa tSamhradh ag labhairt ar nóin
 Agus uisce na Siúire ag brúcht ina shóghaidh
 Ar bhánchnoic Éireann Óighe

1. Take a blessing from my heart to Ireland
 The fair hills of pure Ireland
 Where the descendants of Ír and of Éibhear live
 On the fair hills of pure Ireland
 The place where the sweet voices of the birds would be beautiful
 As a soothing harp lamenting the Gael,
 Woe is me to be one thousand miles away
 From the fair hills of pure Ireland

3. The dew is scattered on cornfield and grass
On the fair hills of pure Ireland
And fragrant apples grow on boughs there
On the fair hills of pure Ireland
There is cress and sorrel in hazy glens
And streams in summer speaking at noon
And the Suir's water swelling into whirlpools
By the fair hills of pure Ireland

The second, better known wave of emigration from Ireland took place immediately after the Great Irish Famine which ravaged the island between 1845 and 1849. During this period, the vast majority of the domestic potato harvest, at the time the main source of livelihood and sustenance of the Irish population, was destroyed by the potato mildew *Phytophthora infestans*, probably imported in cargo ships from North America. The human and cultural tragedy that followed was unparalleled in Europe at the time and was further exacerbated by the reluctance of the British colonial government to alleviate the suffering of the starving population. According to various estimates, 0,5 to 1,5 million people died as a result of the famine, and another 2 million emigrated, mainly to the United States and Canada. Large numbers of Irish emigrants also settled in Australia and New Zealand. Ireland, home to approximately 8 million people before 1845, never recovered from this demographic catastrophe,⁵ and the spectre of the Great Famine, *An Gorta Mór*, is present in Irish folklore to this day.

Emigrant songs of this period are composed mainly on American and Australian soil and are characterized firstly by a linguistic departure from the original Irish language and a transition to English, and secondly by the expression of a sincere and open sentimentality and longing for a lost homeland. These songs make up a very significant proportion of the traditional song repertory, which is sung to this day not only in Ireland but wherever the Irish have settled, and are also a hallmark of what is internationally considered as typically Irish. The texts of the ballads from this period are often rich in concrete

5. By comparison, the current population of the Republic of Ireland is 4,9 million. See *Population and Migration Estimates April 2020*.

topographical information, including mentions of local customs and more or less important figures of local and national history. In song Ireland is depicted as an island endowed with dazzling natural bounty and populated by hospitable people characterized by both physical beauty and purity of spirit. Mostly forgotten are the many hardships, religious and political oppression, and above all the extreme poverty and lack of opportunities that caused the Irish to emigrate. In the collective memory of the Irish diaspora, the Emerald Isle emerges as a land of milk and honey, a true Promised Land. Such songs are, for example, the well-known ballads *Spancil Hill*, *Paddy's Green Shamrock Shore*, *Old Skibbereen*, *Goodbye Muirsheen Durkin* about the journey of an Irish emigrant to California during the Gold Rush, *Galway Bay* or *Cragie Hill*, among others.

It is not without interest that although the literary and musical tradition of the previous period was largely forgotten, mainly due to the decline of the Irish-speaking population and the gradual transition to the English language, we still sometimes find remnants of old literary forms and motifs overseas, albeit expressed in new terms. This is the case of the American ballad *Ireland's Green Shore*, made famous by Bluegrass bard Tim O'Brien on his album *The Crossing* (O'Brien 1999), which maps the vicissitudes of Irish emigrants in the harsh environment of the Appalachian Mountains. The song is a modern *aisling* of sorts, in which the poet falls asleep on the bank of a crystal-clear stream and in his dream he meets a dazzlingly beautiful maiden, akin to the aforementioned *spéirbhean*, who walks mournfully along the green coast of Ireland and is undoubtedly a personification of Ireland herself. I include here the first two verses of the song:

1. One evening for pleasure I rambled
 On the banks of some cold purling stream
 I sat down on a bed of primroses
 And I gently fell into a dream
 I dreamt that I saw a fair female
 Her equal I never saw before
 And I sighed for the laws of our country
 As we stray there on Ireland's green shore

2. Her cheeks were like two bloomin' roses
Her teeth were like ivory so white
Her eyes shone like two sparkling diamonds
Or the stars on some cold and frosty night
She was dressed in the richest attire
And green was the mantle that she wore
All bound down with the hemlocks and the roses
As we stray there on Ireland's green shore.

The Irish and the Jews in the New World

Through the Appalachian song *Ireland's Green Shore*, we finally reach a geographical area where both Jews and Irish found a common home, from the mid-19th century onwards, the United States. North America became one of the main destinations for the so-called *Second Sephardic Diaspora*. Immigrants from North Africa and the Eastern Mediterranean arrived from the second half of the 19th century, establishing communities in New York, Philadelphia, Los Angeles, and other major cities (Harris 1994). Although within American Jewry the Ashkenazi diaspora became more important culturally and demographically, the American Sephardic communities succeeded in maintaining their cultural identity and musical traditions to this day.⁶

The Irish, for their part, arrived in great numbers to the shores of the United States in the years following the Great Famine, establishing distinctive enclaves that have retained their Irish identity to the present. At the same time, they decisively contributed to the forming of a new, local, hybrid Irish-American identity. And so it happened that these two nations, culturally distant yet connected by a shared diasporic experience, came into contact in an effervescent environment of freedom of religious creed and enterprise, and their encounters and subsequent cooperation bore quite extraordinary fruits.

6. Evidence of the popularity of Sephardic music in the USA is, among other things, the existence of specialized music festivals, such as the eclectic The Sephardic Music Festival in New York (www.sephardicmusicfestival.com) or The American Sephardi Music Festival (www.americansephardimusicfestival.com).

At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, the journeys of the Irish and Jews in America intersected in the bustling environment of the multi-ethnic melting pot of Lower Broadway in Manhattan, New York City. Here emerged the musical community and later musical genre known as *Tin Pan Alley*, *tin pan* being a slang term for a cheap decrepit piano. This district eventually became the epicentre of show business which determined the development of American popular song at the turn of the 19th and 20th centuries. During this period, *Tin Pan Alley* composers released thousands of hits as a response to the high demand for song material from the growing music industry, thus supplying the numerous New York dance halls. These dance halls, originally run by the Irish for Irish and wider American audiences, were modelled on similar establishments existing in Ireland. They were a quintessential part of the social life of Irish immigrants in New York well into the 1960s, and thus contributed to shape the musical tastes of several generations. In doing so, they contributed decisively to the shaping of the image that new generations of Irish-Americans (although not exclusively Irish-Americans) formed of Ireland, and thus played a key role in the consolidation of their diasporic identity

In the feverish atmosphere of *Tin Pan Alley*, a number of remarkable Irish-Jewish collaborations emerged. Their song narratives were based on the stereotypical depictions of Irish emigrants in America and accounts of their daily joys and sorrows, including their longing for a largely romanticised homeland. At the same time, however, they document Irish-Jewish relations in New York in the first decades of the 20th century and are evidence of the real intertwining of cultures on Broadway. Representatives of the famous *Tin Pan Alley* were, for instance, the composer Irving Berlin, whose real name was Israel Isidore Baline, who wrote songs as far removed from Jewish themes as *God Bless America* or *It's a White Christmas*, or the Irishman George M. Cohan, who for sixteen years collaborated with the Jewish composer Sam Harris. The duo released countless cabaret songs, making a significant impact on the history of the musical genre (Bornstein 2001: 149-153). The most remarkable example of Irish-Jewish collaboration,

however, was the famous authorial duo William (Billy) Jerome (formerly William J. Flannery) and Jean Schwartz, the son of Hungarian Jewish immigrants (Appendix, image 2), who, through popular Irish song forms, expressed their shared experiences of emigration, exile and nostalgia, and wrote genuine Irish-American hits, such as *My Irish Molly O* (1905) or the ingenious celebration of Irish-Jewish collaboration *If It Wasn't For The Irish And The Jews* (1912; Appendix, image 3). This song became an enormous success, not only because of its witty and good-humoured lyrics, but also because it was recorded by one of the most important American singers of the time Billy Murray, he himself a son of Irish immigrants.⁷

Conclusion

The Sephardic and Irish diasporic experiences and cultures are markedly different. Therefore, the concepts of geography and existential space are defined in the traditions of both nations by diverse cultural, historical, and religious circumstances, as well as expressed by different means. The Irish turn their gazes in song towards the land of their forefathers which is found on a small island in the Westernmost part of Europe. Its specific geography has, however, gained global notoriety due to the influence of Irish music on the formation of American folklore and popular culture. By contrast, in the songs of the Sephardim, a nation bearing the collective trauma of repeated expulsion, and for most of its history lacking a territory it could call its own, direct geographical references usually do not appear until the end of the 19th century. However, their formal and linguistic framework clearly invokes the land which the Sephardim were forced to leave. At the same time, the spiritual content and symbolism of Sephardic songs indicate the direction in which they are heading. Both song traditions share a common spirit of exilic existence, an awareness of global dispersion and longing

7. An anthology of the greatest hits of the Irish-Jewish collaboration from the *Tin Pan Alley* era was released by Irish-American musician and ethnomusicologist Mick Moloney on his album *If It Wasn't For The Irish And The Jews* (Compass Records, 2009).

for return to their lost homeland. These motifs permeate the cultural traditions of both ethnic groups. I posit that Irish and Sephardic songs resonate with the experiences of modern exiles and global nomads, and can thus become both a source of inspiration, as well as a tool for the self-expression of the multi-cultural generations of our time.

Sources and Bibliography:

- BOHLMAN, Philip. 2008. *Jewish Music and Modernity*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- BORNSTEIN, George. 2011. *The Colors of Zion: Blacks, Jews and Irish, from 1845 to 1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Population and Migration Estimates. April 2020. Dublin: Central Statistics Office. [online] [accessed October 25, 2020]. Available at: <<https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/er/pme/populationandmigrationestimatesapril2020/>>.
- DELLA PERGOLA, Sergio. 2018. “World Jewish Population, 2018.” In *The American Jewish Year Book, 2018* (Volume 118), edited by Arnold Dashefsky and Ira M. Sheskin. Dordrecht: Springer. 361–452.
- DÍAZ-MAS, Paloma. 1992. *Sephardim: The Jews from Spain*. Chicago–London: Chicago University Press.
- DÍAZ-MAS, Paloma. 2017. “The Hispanic Legacy and Sephardic Culture: Sephardim and Hispanists in the First Half of the 20th Century.” In *Sepharad as Imagined Community: Language, History and Religion from the Early Modern Period to the 21st Century*, edited by Mahir Saul and José Ignacio Hualdo. New York: Peter Lang. 231–255.
- EFRON, John M. 2016. *German Jewry and the Allure of the Sephardic*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Global Irish. Ireland’s Diaspora Policy. 2015. Dublin: Department of Foreign Affairs and Trade.
- HARRIS, Tracy. 1994. *Death of a Language: The History of Judeo-Spanish*. Newark: University of Delaware Press.
- KERN, Soeren. 2015. “Spain’s Law on Citizenship for Sephardic Jews ‘Does Not Right a Wrong’.” *Gatestone Institute. International Policy Council* [online] [accessed November 11, 2020]. Available at: <<http://www.gatestoneinstitute.org/6010/spain-citizenship-jews>>.
- Ó LIATHÁIN, Pádraig. 2020. “An tan do bhídh Donchadh Ruadh a tTalamh an Éisg” [The Time That Donncha Rua Was in Newfoundland]: An Eighteenth-Century Irish Poet in the New World.” In *North American Gaels: Speech, Story, and Song in the Diaspora*, edited by Natasha Sumner and Aidan Doyle. (= Volume 2, McGill–Queen’s Studies in Ethnic History). Montreal: McGill–Queen’s University Press. 73–91.
- ROMEU FERRÉ, Pilar. 2011: «Sefarad, ¿la “patria” de los sefardíes?». *Sefarad* 71, no. 1: 95–130.
- SEPHIHA, Haïm-Vidal. (n.d.). “Le judéo-espagnol.” *Sépharades du Levant* [online] [accessed July 15, 2020]. Available at: <<http://sepharadesdulevant.fr/le-judeo-espagnol-par-hai%CC%88m-vidal-sephiha-professeur-emerite-universite-sorbonne-nouvelle/>>.

Cited discography:

- JAGODA, Flory 2008: *Memories of Sarajevo*. Altaras Recording.
MOLONEY Mick 2009: *If It Wasn't for the Irish and the Jews*. Compass Records.
O'BRIEN, Tim 1999: *The Crossing*. Alula Records.
SALTIEL, David 1998: *Judeo-Spanish Songs from Thessaloniki*. Berlin: Oriente Musik.

Summary

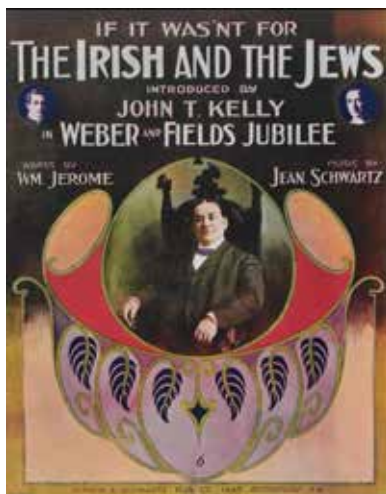
It is the purpose of this contribution to reflect on the artistic representation and significance of both geographical place and existential space in the traditional song repertoires of two nations whose history, culture and musical traditions have been shaped by demographic dispersion, that is, by diaspora. The Irish and Sephardic Jewish musical traditions, at first glance differing in many ways, share nevertheless a common characteristic, in the form of more or less concrete references to the places and geographic areas from which the communities were displaced. Due to very specific historical circumstances, both diasporic communities maintained very tight cultural links with their places of origin. Traditional song became the medium through which these ties were articulated and reaffirmed, and thus represents a key element in the establishment and perpetuating of the imagery and myths of diaspora.

Key words: Diaspora; Sephardic traditional song; Irish traditional song; emigration; world music.

Přílohy / Appendix:



1. Irská desetilibrová bankovka s portrétem Hazel, Lady Lavery coby perzonifikaci Irska / Irish ten-pound note with a portrait of Hazel, Lady Lavery, as a personification of Ireland (1975)



2. Autorské duo William Jerome a Jean Schwartz / Wiliam Jerome and Jean Schwartz. New York Star, 16. 1. 1909. Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Jerome-Jean_Schwarz.jpg)

3. Obálka sešitu s písní If It Wasn't For The Irish And The Jews (1912) / Sheet music cover of the song If It Wasn't For The Irish And The Jews (1912). Baylor University. Digital Collections (<https://digitalcollections-baylor.quartexcollections.com/Documents/Detail/if-it-wasnt-for-the-irish-and-the-jews/45615>)

GOT A MAP TO THE HIGHWAY, BABY...: **BLUES A KARTOGRAFIE**

Jan Sobotka

I.

Vazby mezi hudbou a prostorem jsou již přinejmenším půl století předmětem odborného zájmu hudební geografie (viz Hudson 2006). K propojení jednotlivých disciplín muzikologie a geografie však docházelo v praktické rovině již dříve – příkladem může být využití kartografie v etnomuzikologické praxi. Již v roce 1895 například vévodilo expozici lidové hudby na *Národopisné výstavě československé* v Praze čtvero map zobrazujících četnost zápisů sběratelů Karla Jaromíra Erbena, Františka Sušila, Františka Bartoše, Františka Jaroslava Koželuky a Eduarda Pecka.¹

Zobrazení hranic regionálních stylů, migračních tras, rozšíření nástrojových typů a řady dalších jevů vyžadovalo užití map zcela nevyhnutelně. Proto jsou dnes běžnou součástí etnomuzikologických publikací i článků a setkáváme se s nimi i v průvodních textech k edicím nahrávek lidové hudby.

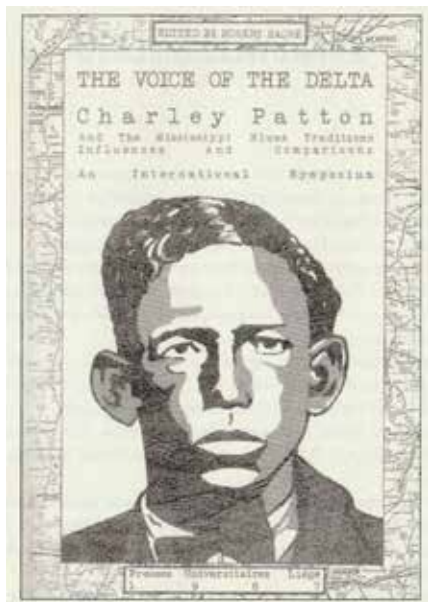
V jedné hudební oblasti se však s kartografickými díly setkáváme v poněkud zvýšené míře, totiž v oblasti blues. Jestliže v bluesových verších zaznamenáme kartografický motiv snad jen u Johna Lee Hookera (1917?–2001), zpívajícího „*I got a map to the highway, baby, movin' on down the line*“,² pak mapy zachycující z nejrůznějších aspektů vývoj a rozšíření této hudby nacházíme překvapivě často.

Jak dále uvidíme, mnohdy zde ovšem jejich informativní funkce ustupuje do pozadí: typickým příkladem mohou být obě

1. Autory těchto mapy byli národopisná pracovnice Vlasta Havelková (1857–1939) a Antonín Novotný (1858–1947), učitel a sběratel lidových písní. Mapy byly též publikovány v katalogu *Národopisná výstava československá v Praze 1895* ([1896]: 232–235).

2. John Lee Hooker: *High Priced Woman* (Chess 1952).

Obr. 1: Kartografický motiv na obálce sborníku *The Voice of the Delta. Charley Patton and the Mississippi Blues Tradition: Influences and Comparisons*



strany obálky sborníku *The Voice of the Delta. Charley Patton and the Mississippi Blues Tradition: Influences and Comparisons* mezinárodního sympozia v Liège v roce 1987, kde nacházíme portrét Charleyho Pattona (1891?–1934) a texty rámované mapou státu Mississippi (Sacre 1987; obr. 1). Konkrétní oblast, kde legendární bluesman žil, je však zakryta textem a úzký výřez tedy slouží čtenáři jen jako neurčitá nápověda. Jakkoliv žádnou relevantní informaci neposkytuje, přesto je přítomnost mapy dostatečně výrazná. Není to první a jistě ani poslední případ, kdy je blues prezentováno v podobném balení – je proto na místě se ptát, kde hledat příčiny tohoto poněkud překvapivého vztahu.

II.

Stejně jako při běžném studiu lidových písní i zde mohou obecně zeměpisné mapy napomoci především určení místa vzniku zápisu či nahrávky, tedy obvykle bydliště či působiště interpreta, a dále

těž vyhledání konkrétních lokalit, komunikací i míst spojených s událostmi zmiňovanými v písňových textech.

Další možnosti poskytují mapy tematické fyzicko-geografické, zaznamenávající rozličné přírodní jevy: hydrologické mapy například potvrzují, že četné písně o povodních nikterak nepřehánějí v líčení rozsahu katastrof. Při pohledu na mapy záplav v roce 1927 si lze udělat představu, jakou realitu popisuje – jako jeden z mnoha dalších bluesmanů – Charley Patton v písni *High Water Everywhere*.³

Mnohem širší pole využití však nabízejí mapy tematické socioekonomické. Zejména dopravní mapy nám umožňují porozumět názvům – často v lidovém podání pozměněným – železničních tratí a společností v písňových textech. Údaj *where the Southern crosses the Dog* například označuje stanici Moorhead, kde se křížily trati společností Southern Railroad a Yazoo-Delta Railroad (zkratka společnosti Yazoo-Delta, tedy Y. D., se v lidovém podání změnila na *yellow dog*; odtud pak název české skupiny Žlutej pes).⁴ Profilové mapy tratí podtrhují specifický reliéf mississippské Delty.⁵

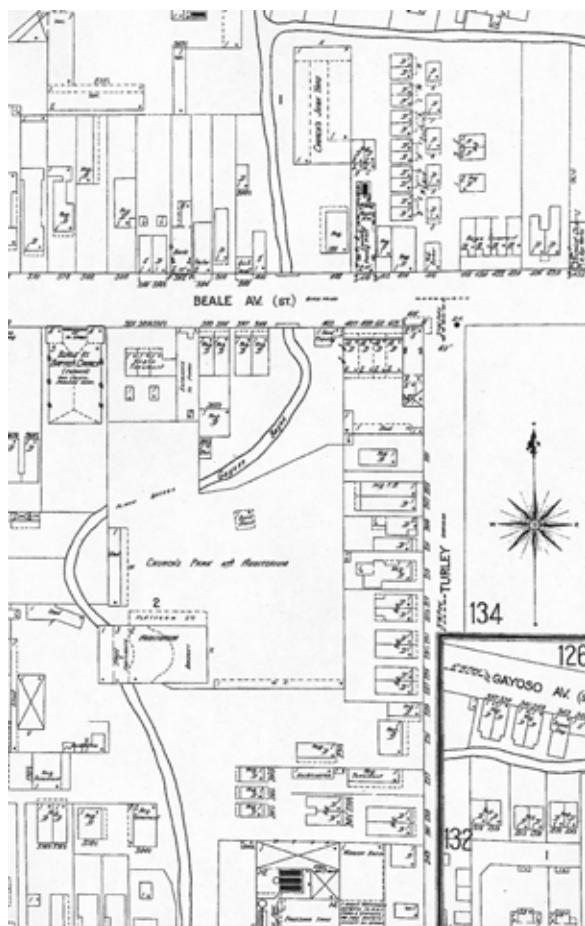
Silniční mapy podávají informaci o původních trasách později přeložených komunikací, s jejichž čísly se začasť setkáváme v názvech či textech písní. A samozřejmě mohou opět napomoci k základnímu vyhledání lokalit: příkladem může být notoricky známý příběh znovunalezení songstera Mississippi Johna Hurta (1893?–1966) v roce 1963 na základě spojení verše „*Avalon, my hometown, always on my mind*“ z jeho nahrávky z roku 1928 s mapou státu Mississippi v již dávno neaktuálním silničním atlasu vydavatelství Rand McNally, na níž byla zakreslena v 60. letech v podstatě již zaniklá obec (Rattcliffe 2011: 123; varianta Cushing 2014: 228–229).⁶

3. Charley Patton: *High Water Everywhere* (Paramount 1929).

4. W. C. Handy zde údajně slyšel tento obrat roku 1903 od neznámého kytaristy a použil je ve svém “Yellow Dog Blues” (1914). Charley Patton jej převzal pro své “Green River Blues” (1929) a Kokomo Arnold pro “Long and Tall” (1937). Viz Dostupné z: <<http://mississippencyclopedia.org/entries/southern-cross-the-dog/>> [cit. 29. 8. 2020].

5. Nejde o ústí řeky do Mexického zálivu, ale o severněji ležící oblast mezi Vicksburgem a Memphisem.

6. Mississippi John Hurt: *Avalon Blues* (Okeh 1928).



Obr. 2. Mapa centra Memphisu vydaná The Sanborn Map Company pro potřeby pojišťovacích ústavů (z publikace *The Original Blues: The emergence of the blues in African American vaudeville*, s. 49). S laskavým svolením Lynna Abbotta, Douga Seroffa a Richarda Raichelsona

Neobvyklým pramenem mohou být i Sanborn Fire Insurance Maps, vytvořené pro potřeby pojišťovacích ústavů (obr. 2), které využili badatelé Lynn Abbott a Doug Seroff k lokalizaci zaniklých vaudevilových sálů a divadel, v nichž působili především interpreti



Obr. 3. Tři hlavní trasy migrace korespondující s nejvýznamnějšími typy blues

tzv. klasického blues (Abbott – Seroff 2017: 22, 37, 46, 49). Tyto mapy jsou nyní digitalizovány na webových stránkách Kongresové knihovny a mohou napomoci podobnému výzkumu v mnoha městech Spojených států.

Zcela zásadní kategorií pro studium historie blues představují však mapy migrační, především mapy tzv. velké migrace v letech 1916–1940. Trasy této migrace totiž zcela korespondují se šířením blues z Texasu na západní pobřeží USA, z Delta do Chicaga a z východního pobřeží do New Yorku (obr. 3). Za pozornost stojí srovnání těchto tras s trasami, po nichž se šířil jazz, které jsou totožné, leč přímější a v podstatě pouze spojují New Orleans s velkými centry; vysvětlením může být vyšší socioekonomický status jazzových umělců ve srovnání s bluesmany.⁷

Jde samozřejmě o velmi hrubé členění, vycházející především z nejrozšířenějších venkovských kytarových stylů a obsahující celou řadu výjimek.

Skutečnost, že z výchozích regionů uvedených migračních tras pocházejí tři základní typy tradičního blues – texaský, mississippský (delta blues) a piedmontský – a že v cílových oblastech nacházíme

7. *A Jazz History Map of the United States* (https://adamgrearson.files.wordpress.com/2014/06/jazz_map1_lg.jpg) [cit 6. 10. 2020].

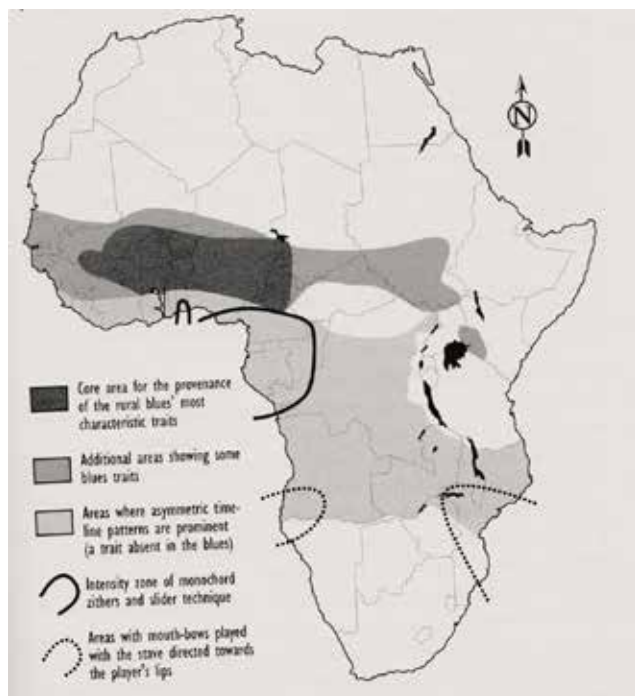
později nejvýznamnější centra této hudby, dala vzniknout řadě kreseb označovaných jejich autory přímo jako „*blues map*“.⁸

III.

Vedle zobrazení základních bluesových regionů, center a tras se však v odborné literatuře setkáváme s celou řadou map a plánů z různých aspektů podrobněji prezentujících prostor, v němž tato hudba vznikala a dále se rozvíjela. Již text významné průkopnické práce Samuela Charterse (1929–2015) *The Bluesmen* byl provázen celostránkovými reprodukcemi map částí Mississippi, Georgie a Texasu, které spolu s fotografiemi a reprodukcemi inzerátů meziválečných nahrávacích společností vytvářely působivý celek (Charters 1991: [48], [109], [123], [168]). Mohly dokonce posloužit vážnějším zájemcům k vyhledání konkrétních lokalit zmíněných v textu, nicméně jejich funkce byla nepochybně spíše dekorativní než informativní.

Naopak v další z významných publikací – *The Story of The Blues* (1969) z pera Paula Olivera (1927–2017) – již mapy umístěné na předśádkách knihy fungují jako plnohodnotný zdroj informací. Nejde o reprodukce starších tisků, ale o původní kresby jednak dopravní sítě na americkém Jihu, s legendou k liniovým značkám železničních společností, a jednak hudebních center či měst, v nichž byly pořizovány nahrávky. Mapu nahrávacích lokalit zařadil tentýž autor i k úvodu své práce věnované přímo okolnostem vzniku raných nahrávek (Oliver 2009: viii-ix). Ve knize *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues*⁹ se Paul Oliver zaměřil na proble-

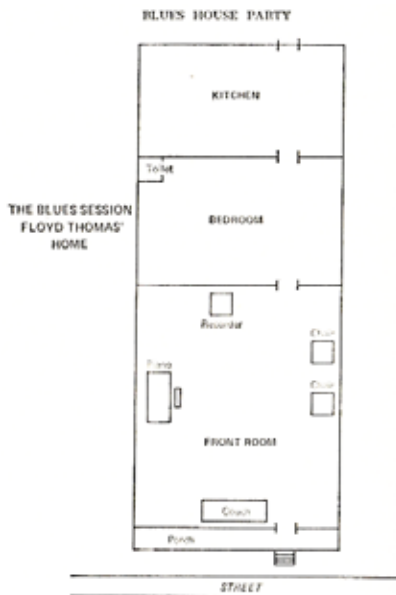
8. Srov. např.: *The Great Migrations and the Spread of the Blues* (<https://trueblueser.files.wordpress.com/2010/04/image1.png>) [cit. 6. 10. 2020]; *Great Blues Migration* (https://external-preview.redd.it/As_Rza0JU_yxvgkbB5M725FltoieWjkDyw3UBcieHKO.jpg?auto=webp&s=baa5c122515092b308b8d83db55e071ee87e7956) [cit. 6. 10. 2020]; *A map of the migration of blues music and styles across the United States* (<https://dp.la/primary-source-sets/women-and-the-blues/sources/433>) [cit. 6. 10. 2020]; *The Great Migration Map* (<https://www.allaboutbluesmusic.com/the-great-migration/the-great-migration-map/>) [cit. 6. 10. 2020]; *The Blues Map of USA* (<http://speaktheblues.blogspot.com/2014/03/the-blues-map-of-usa.html>) [cit. 6. 10. 2020]; *Folk Blues* (https://www.themeister.co.uk/dixie/folk_blues.htm) [cit. 6. 10. 2020].
9. Srov. reedice Oliver – Russell – Dixon – Godrich – Rye 1991: 49, 51 a 78.



Obr. 4. Mapa Gerharda Kubika znázorňující výskyt rozličných prvků příbuzných blues na africkém kontinentu (z publikace *Africa and the Blues*, s. 101). S laskavým svolením Gerharda Kubika

matiku afrických kořenů blues a k výkladu připojil tři mapky Západní Afriky: mapu vegetačních pásem, mapu lingvistických okruhů a mapu domorodých kmenů (převzatou od P. M. Murdocka).

Když se tomuto tématu o třicet let později věnoval vídeňský afrikanista Gerhard Kubik (*1934), připojil k textu své knihy *Africa and Blues* (1999) nejen mapu jihu USA a lingvistickou mapu celého afrického kontinentu s vyznačením oblastí obchodu s otroky a jeho tras, ale především mapu, na níž vymezil základní oblast výskytu nejcharakterističtějších prvků přítomných v blues i oblasti s výskytem dalších jevů objevujících se v blues, dále zóny využití jednostrunných citer a techniky klouzavého tónu, a konečně oblasti, kde je užíván určitý typ hudebního luku (Kubik 1999: 6, 61, 101; obr. 4). Tato



Obr. 5. Obydli typu shotgun shack
(z publikace *Blues from the Delta*, s. 104).
S laskavým svolením Williama. R. Ferrise

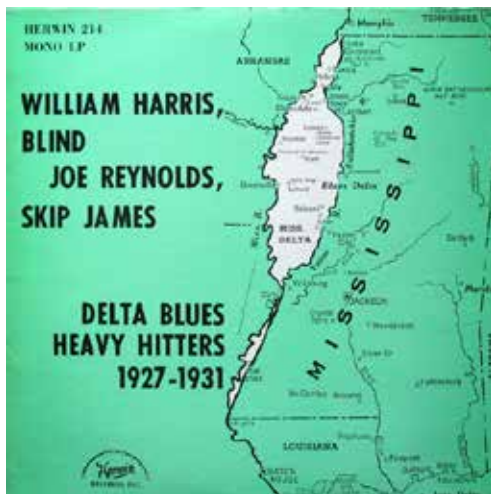
Kubikova práce představuje jednu z nejvýznamnějších map věnovaných tématu.

Mapy a plány publikoval ve svých knihách i William R. Ferris (*1942). V jeho práci *Blues from the Delta* (1988), shrnující dlouhodobý výzkum v lokalitě Leland, najdeme v postupně se zvětšujícím měřítku mapy toku Mississippi, státu Mississippi, obce Leland, jejího centra a konečně i plány obydlí hudebníků a míst, kde se konají hudební produkce; zajímavý je například plánec typického dřevěného obydlí, v lidové mluvě tzv. *shotgun shack* (dle dveří umístěných v jednotné ose, údajně tak umožňujících střelbu skrz objekt; obr. 5).¹⁰

V pozdější Ferrisově publikaci *Give My Poor Heart Ease: Voices of the Mississippi Blues* najdeme například mapu legendární silnice 61 s význačnými lokálními centry (Ferris 2009: [xvi]).

10. Další vysvětlení tohoto termínu se ovšem opírá o z Afriky pocházející výraz shogun, v překladu „dům Boží“

Obr. 6. Mapa mississippské
Deltu na obálce LP
Delta Blues Heavy Hitters
1927–1931

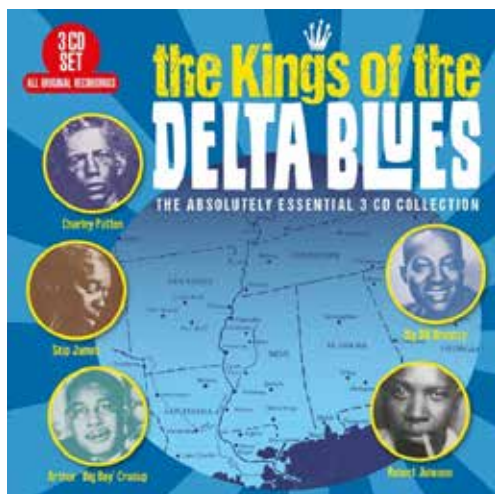


V knize memoárů Mance Lipscomba (1895–1976) *I Say Me for a Parable: The Oral Autobiography of Mance Lipscomb, Texas Bluesman* je připojena mapka okolí bluesmanova „okrsku“ (Alyn 1993: 9), jejímiž autory byli Glen Alyn a Dennis Fitzsimon; v biografii Mississippi Johna Hurta zařadil Phillip Ratcliffe mapy širšího i bližšího okolí Hurtova bydliště v Avalonu s vyznačením nemnoha významnějších budov osady a také mapu železniční sítě v dané oblasti (Ratcliffe 2011: 11, 86, 87).

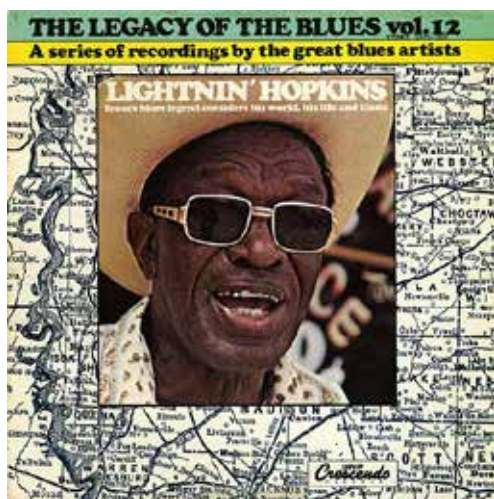
IV.

Zatímco v předešlé kapitole zmíněné mapy nikterak nepřekračují hranice běžné etnomuzikologické praxe, zcela jinak je tomu v oblasti produkce zvukových nosičů. Právě zde je vztah mezi kartografií a hudbou již vskutku nadstandardní. Jde o široké spektrum map na obálkách, případně v průvodních textových materiálech a ojediněle i na samotných nosičích, sahající od kvalitních prací úzce souvisejících s tématem alba až po někdy již spíše zavádějící kresby.

Jedinečným příkladem může být album *William Harris, Blind Boy Reynolds, Skip James: Delta Blues Heavy Hitters 1927–1931* (Herwin Records 1979), skvěle graficky zpracované a současně podávající dostatečnou topografickou informaci (obr. 6).

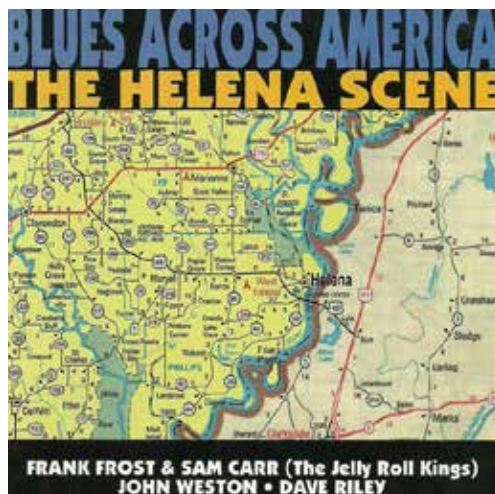


Obr. 7. Mapa státu Mississippi a okolních států na obálce CD hudebníků pocházejících z regionu Delt



Obr. 8. Mapa státu Mississippi užitá jako jednotný motiv na obálce alb řady *The Legacy of the Blues*

Méně zdařilé – i po výtvarné stránce – je užití mapy širší oblasti Jihu pro album *The Kings of the Delta Blues* (Big3 2018); jde o výběr nahrávek umělců, z nichž mnozí region opustili a jejich tvorba jednoznačně reprezentuje již nikoliv venkovské, ale spíše městské blues (obr. 7).



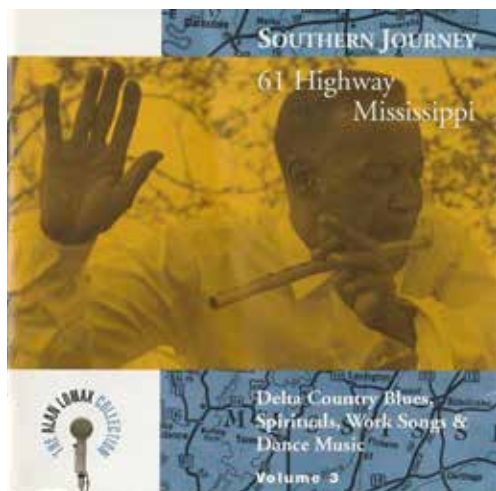
Obr. 9. Mapa města Helena a okolí na obálce alba řady *Blues Across America*

Problematická je ale i známá ediční řada *The Legacy of The Blues* (GNP Crescendo Records 1969–1974) již zmíněného Samuela Charterse, na jejíchž obálkách byla vždy užita totožná mapa části státu Mississippi. Alba provázela Chartersovu stejnojmennou knihu. Zde jde o podobnou situaci, jako u výše uvedeného sborníku z konference v Liège: rozsah mapy, a tím i její informativní hodnota jsou redukovány vloženou fotografií, která i zde z mapy činí pouhý rám. Přinejmenším čtyři z dvanácti hudebníků série navíc pocházeli a působili v lokalitách mimo zobrazený region (obr. 8).¹¹

Naopak smysluplné a výtvarně uspokojivé bylo užití městských plánů na albech série *Blues Across America* (Cannonball Records 1997–2000), mapující lokální scény Dallasu, Detroitu, Heleny, Chicaga, Los Angeles a Nashvillu (obr. 9).

Příliš praktické nebylo řešení ediční řady *Southern Journey* (Rounder Records 1997–1998) projektu „The Alan Lomax Collection“, kde mapy na obálkách bookletů sice plně korespondovaly s hudebním (nešlo vždy výhradně o blues)

11. Např. R. P. Williams, J. B. Bonner, L. Hopkins, S. Eaglin.



Obr. 10. Mapa státu Mississippi na obálce bookletu alba z řady *Southern Journey*

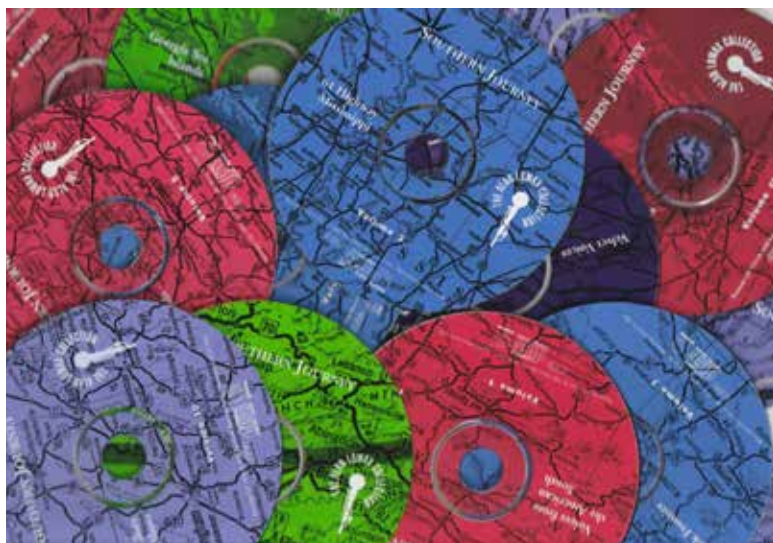
obsahem, ale jejich rozsah byl neúměrně redukován (obr. 10). Obsáhlejší variantu mapy pak posluchač našel natištěnou přímo na vloženém kompaktním disku. Samozřejmě ani rozměr CD nebyl dostačující, navíc čitelnost mapové kresby často snižoval barevný – například fialový – podklad (obr. 11).

V.

Na obálky alb pak navazuje volná tvorba, například kompozice spojující dřevořezovou mapu Deltu s historickými inzeráty nahrávacích společností (zveřejněná v *Q Magazine*)¹² či asambláž Lima Stringfellowa v časopisu *Guitar Player* tvořená strunami, kovovým slidem, deformovaným rezonátorem kytary, fotografiemi hudebníků a – samozřejmě – mapou (Obrecht 1992: 11, 70). Do této kategorie patří dále i rozličné primitivistické mapy Deltu.¹³

12. Mississippi Blues illustrated map (https://www.handmademaps.com/map%20illustration/editorial-map-illustration_files/page11-1010-full.html) [cit 6. 10. 2020].

13. Golfing with the King, Queen, and Grammy in Mississippi (<https://golfaficionadomag.com/golfing-with-the-king-queen-and-grammy-in-mississippi/>); Delta Blues Museum map (https://egrove.olemiss.edu/bposters_80s90s/63/); Map of Mississippi Delta by Acme Illoz (<https://www.pinterest.es/pin/119486196338323301/>); Blues Highway (<http://mapsbyscott.com/portfolio/blues-highway/>) [vše cit. 6. 10. 2020].



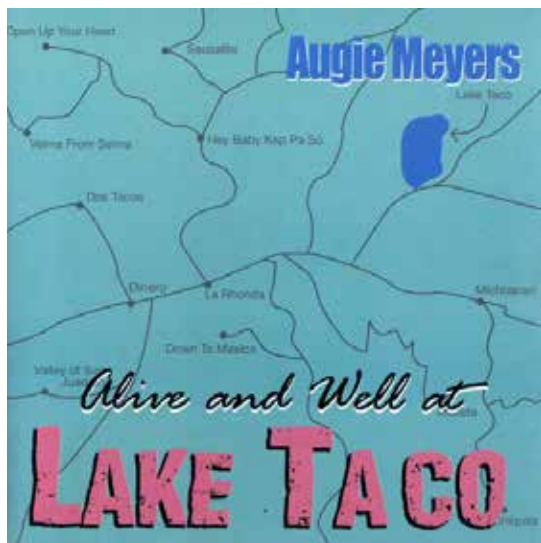
Obr. 11. Mapy regionů jako potisk CD řady *Southern Journey* série *The Alan Lomax Collection*

A v podobném duchu jsou koncipovány i propagační mapy regionu, rovněž akcentující známé archetypy: ukazatel silnice 61, portréty Roberta Johnsona či B. B. Kinga, případně kytary různých typů.

Za zmínku stojí i schémata, na kterých je blues zakresleno například jako výchozí stanice dopravní sítě na kresbě koncipované ve stylu plánů podzemní dráhy, kde čtrnáct barevných linek (žánrů) vede do vzdálených konečných stanic nesoucích jména často hudebně velmi vzdálená.¹⁴ Jde o obratné využití kartografických prostředků k vyjádření žánrových souvislostí, v tomto případě dokládající klíčovou pozici bluesové hudby.¹⁵

14. Konkrétně jde o Dire Straits, Crosby, Stills, Nash & Young, ZZ Top, Dio, Megadeth, LA Guns, WASP, Franka Zappa a The Clash.

15. The Subway Map of Rock City (<https://www.earthlymission.com/the-subway-map-of-rock-city/>) [cit. 6. 10. 2020].



Obr. 12. Názvy písní jako toponyma na obálce prvního vydání alba *Alive & Well at Lake Taco* Augieho Meyerse

Připomeňme ještě dosti kuriózní užití kartografického motivu na obálce alba Augieho Meyerse *Alive & Well at Lake Taco* (White Boy Records & Tapes 1996; South Central Music 2001; White Boy Records 2004), kde jsou názvy jednotlivých písní zakresleny jako toponyma (obce a jezero). Album vyšlo ve třech vydáních, která lze rozlišit mimo jiné i odlišnostmi v kresbě mapy (obr. 12).

Skromným přínosem bluesové hudby kartografickému oboru snad mohou být specifické mapové značky: setkáváme se zde s neobvyklými značkami např. pro klub/salon, divadlo/arenu, hotel, nevěstinec, R&B klub, rodiště, či bydliště hudebníka; případně pro nástroje konkrétního hudebníka působícího v dané lokalitě (kytara, piano, harmonika basa, bicí, dechy, zpěv, více nástrojů), jinde též pro hudební obchody, sídla společností či nahrávacích studií. Svoji mapovou značku (stylizovaný obrázek naučné tabule) mají i zastavení turistické trasy po významných lokalitách bluesové historie Mississippi Blues Trail.

VI.

Závěrem se pokusíme podtrhnout několikero okolností, které snad umožňují porozumět, proč právě tato hudba bývá ve zvýšené míře provázána kartografickými motivy:

a) pohyb bluesových hudebníků v prostoru území Spojených států amerických v první polovině 20. století je z pohledu kartografického neobyčejně vděčným tématem. Sotva bychom našli hudební oblast, ve které došlo v tak rozsáhlém prostoru a současně v tak krátkém čase k tak zřetelným, a tak snadno zaznamenanatelným proměnám;

b) migrace hudebníků se bezprostředně odrážela přímo v samotných písních, akcentujících svými názvy nejen toponyma, ale zejména označení železničních či silničních komunikací;

c) podobně se setkáváme s užitím toponym jako součástí uměleckých jmen bluesmanů. Podle Davida Evanse činily v meziválečné éře 14% přezdívek bluesových umělců, přičemž nešlo ani tak o to zvýraznit, *kde* dotyčný žije, ale spíše o to, *odkud* pochází. Tedy jako informaci pro vnější svět, o vyvolání dojmu světáctví či exotičnosti, případně naopak nostalgie po vzdáleném domově (Evans 2008: 197–198);

d) zejména motiv exotičnosti byl později posílen zájmem vzdělaných městských příznivců blues, směřujících od počátku 60. let v podstatě v protisměru tzv. velké migrace zpět, 'ke kořenům', tedy z velkoměst na severovýchodě na jih a ze západního pobřeží na východ;

e) tento trend dal současně vzniknout romantickému mýtu mississippské Deltě (Hamilton 2008: 5–10). Jeho středem se stal nepříliš rozsáhlý region, v němž leží všechna kultovní místa: mýtická křižovatka silnic 49 a 61, železniční křižovatka v Moorheadu, kde se *Jižní kříží se Psem*, bývalé nádraží v Tutwileru, věznice Parchman i proslulé Dockeryho plantáže, to vše se nachází na zhruba stokilometrové ose;

f) zejména v designu alb vydávaných od 60. let sehrála svoji roli zřejmě absence vhodného materiálu, jaký v jiných hudebních oblastech představují adekvátní výtvarná tvorba či tváře pěveckých hvězd (drtivá většina meziválečných interpretů byla zachycena na jedné či několika málo obvykle nekvalitních fotografiích, pokud

ovšem se nějaký portrét vůbec dochoval).¹⁶ Tento nedostatek mohly pomoci vyřešit právě mapy, vizuálně podtrhující dojem ‚autenticity‘ nahrávek.

Dodejme, že v současnosti se tento zájem původně úzké hrstky nadšenců transformoval v plnohodnotnou součást turistického ruchu, kterému už nestačí pouhé mapy, ale vyžaduje naučnou trasu a důkladné průvodce s tituly jednoznačně zasazujícími hudbu do prostoru: *Bluesová silnice: Z New Orleansu do Chicaga* nebo *Bluesové putování: Posvátná místa Delta Blues*. Je zřejmé, že v končinách, kde návštěvníkům ukazují hned tři hroby proslulého kytaristy Roberta Johnsona, slouží mapy nejen orientaci v reálném prostoru, ale – snad ještě větší měrou – i v imaginárním světě bluesových mýtů.

Literatura:

- ABBOTT, Lynn – SEROFF, Doug 2017: *The Original Blues: The emergence of the blues in African American vaudeville*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ALYN Glen (ed.) 1993: *I Say Me for a Parable: The Oral Autobiography of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. W. W. Norton & Co Inc.
- CUSHING, Steve 2014: *Pioneers of the Blues Revival*, Urbana: University of Illinois Press.
- EVANS, David 2008: From Bumblebee to Black Boy Shine. Nicknames of Blues Singers. In: EVANS, David (ed.): *Ramblin' on My Mind. New Perspectives on the Blues*. Champaign: University of Illinois Press, s. 179-221.
- FERRIS, William R. 1984: *Blues from the Delta*. New York: Da Capo Press.
- FERRIS, William R. 2009: *Give My Poor Heart Ease: Voices of the Mississippi Blues*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HAMILTON, Marybeth 2007: *In Search of the Blues. Black Voices, White Visions*. London: Jonathan Cape.

16. S tímto materiálem ovšem zcela důsledně pracovalo rakouské vydavatelství Document Records.

- HUDSON, Ray 2006: Regions and Place: Music, Identity and Place. *Progress in Human Geography* 30, č. 5, s. 626–634. Dostupné z: (https://www.researchgate.net/publication/240739025_Regions_and_place_Music_identity_and_place) [cit. 5. 10. 2020].
- CHARTERS, Samuel 1975: *The Legacy of the Blues: A glimpse into the art and the lives of twelve great bluesmen: an informal study*. London: Calder and Boyars.
- CHARTERS, Samuel 1991: *The Bluesmakers*. New York: Da Capo Press.
- KUBIK, Gerhard 1999: *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Národopisná výstava československá v Praze 1895. [1896]. Praha: J. Otto.
- OBRECHT, Jas 1992: Slide Summit. The Allman Brothers & Little Feat. *Guitar Player*, 11, s. 70–78.
- OLIVER, Paul 2009: *Barellhouse Blues*. New York: Civitas Books.
- OLIVER, Paul 1969: *The Story of the Blues*. London: Barrie and Rockliff.
- OLIVER, Paul 2001: Savannah Syncopators. African Retentions in Blues. In: OLIVER, Paul – RUSSELL, Tony – DIXON, Robert M. W. – GODRICH, John – RYE, Howard: *Yonder Come the Blues: The Evolution of a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 11–142.
- RATCLIFFE, Philip R. 2011: *Mississippi John Hurt: His life, his times, his blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- SACRE, Robert (ed.) 1987: *The Voice of the Delta. Charley Patton and the Mississippi Blues Tradition: Influences and Comparisons. an International Symposium*. Liège: Presses Universitaires.

Internetové zdroje:

- „A Jazz History Map of the United States.“ *Music’s Moral Panics: a 3-Pronged Analysis* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <https://adamgrearson.files.wordpress.com/2014/06/jazz_map1_lg.jpg>
- „The Great Migrations and the Spread of the Blues.“ *Riverside Blues Society* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<https://trueblueser.files.wordpress.com/2010/04/image1.png>>.
- SIEGEL, Michael. “Great Blues Migration.“ *In Motion* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <http://www.inmotionaame.org/gallery/detail.cfm?migration=8&topic=1&id=8_007M&type=map>.
- „A map of the migration of blues music and styles across the United States.“ *Digital Public Libraray of America* [online]. Dostupné z: <<https://dp.la/primary-source-sets/women-and-the-blues/sources/433>> [cit. 6. 10. 2020].
- “Sanborn Insurance Maps.” *Library of Congress* [online] [cit. 1. 11. 2020]. Dostupné z: <<https://www.loc.gov/collections/sanborn-maps/>>.
- “The Great Migration Map.” *All About Blues Music Akk Abiut All About Blues MusicAll About Blues Music All About Blues Music All About Blues Music* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<https://www.allaboutbluesmusic.com/the-great-migration/the-great-migration-map/>>.
- “The Blues Map of USA.” *Speakin’ the Blues* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<http://speaktheblues.blogspot.com/2014/03/the-blues-map-of-usa.html>>.
- “Folk Blues.” *Hi I’m john p birchall* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.themeister.co.uk/dixie/folk_blues.htm>.
- “Southern Cross the Dog.” *Mississippi Encyclopedia* [online] [cit. 29. 8. 2020]. Dostupné z: <<http://mississippiencyclopedia.org/entries/southern-cross-the-dog/>>.

„Mississippi Blues illustrated map.“ *Hand Made Maps* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <https://www.handmademaps.com/map%20illustration/editorial-map-illustration_files/page11-1010-full.html>.

Styles, Rich. “Golfing with the King, Queen, and Grammy in Mississippi.” *Golf Aficionado* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<https://golfafictionadomag.com/golfing-with-the-king-queen-and-grammy-in-mississippi/>>.

“Delta Blues Museum map.” *eGrove* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <https://egrove.olemiss.edu/bposters_80s90s/63/>.

Freda, Anthony. „Map of Mississippi Delta.“ *Pintrest* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<https://www.pinterest.es/pin/119486196338323301/>>.

“Blues Highway.” *Maps! by Scott* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<http://mapsbyscott.com/portfolio/blues-highway/>>.

“The Subway Map of Rock City.” *Earthlymission.com* [online] [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <<https://www.earthlymission.com/the-subway-map-of-rock-city/>>.

“Got a Map to the Highway, Baby...”: Blues and Cartography

Maps are an ordinary part of the work of the ethnomusicologist; nevertheless, it seems that the relationship between blues and cartography is somehow unique. An important source of information for the study of blues music, maps inform about natural conditions, roads and railroads, changes in demography, migration streams, and vanished communities and buildings. They range from linguistic maps to those made for the needs of insurance companies. As a result of research in the field of blues music, there are special maps on the dissemination of regional styles of music and their transfer to other regions. Then there are maps of the sites of folklore collecting, recording studios, radio stations, gramophone companies, and places of entertainment in cities. The contribution of blues music for cartography may be the emergence of unusual map signs for music sites, music studios, and the occurrence of musical instruments. Long play (LP) record covers provide a frequent display for maps, both as a source of scholarly information and as a means of decoration. Maps are also used in promotional materials that highlight the blues traditions of a specific region or serve as inspiration for artwork that combines numerous elements of cartography and blues archetypes. Evidently, the movement of bluesmen across the USA in the first half of the 20th century has been an extraordinarily rewarding cartographic topic. There could hardly be another music area in which we can observe changes that are so visible and noticeable as those that took place in such a vast area and simultaneously within such a short time span. Song titles would emphasize not only toponyms, but also road numbers, with some geographical names even serving as nicknames of bluesmen. Since the 1960s, many maps in blues album designs have stressed the visual impact of a certain authenticity, allowing contemporary listeners to become oriented not only in the real space of the American (U.S.) South, but even more in the imaginary world of blues mythology.

Key words: Music geography; blues history; thematic cartography; blues maps; great migration; the Mississippi Delta; music albums design.

KANADA A MY V TRAMPSKÝCH PÍSNÍCH

Irena Příbylová

Představa Kanady dlouho splývala v české mysli s termínem „Amerika“. Bez osobní zkušenosti lidé málo rozlišovali, co je ve Spojených státech amerických a co je v Kanadě. Do dobrodružné literatury vstoupil především kanadský severozápad (Britská Kolumbie, Severozápadní teritoria a Yukon) a severozápadní výběžek kontinentu patřící k USA (Aljaška). K obrazu této oblasti přispívaly na začátku 20. století české překlady knih a povídek o životě na dálném severu Jacka Londona (1876–1916)¹ a příběhy o zvířatech v divočině Jamese Curwooda (1878–1927). Ernest Thompson Seton (1860–1946) zpopularizoval přírodu v lesnaté části přírodního státu Manitoba. Do roku 1918 byl Seton u nás jeden ze tří nejčastěji překládaných kanadských autorů, v letech 1918–1944 pak jednoznačně vedl: na jeho kontě najdeme 76 knižních položek (Sparling 2012: 42). Londonovi čtenáři adoptovali termín *tramp* a použili jej jako nálepku pro nově vznikajícího životní styl mládeže, která hledala romantiku v lesích za městy. Seton je inspiroval ideou Woodcraftu – lesní moudrosti neboli myšlenkou života v přírodě po indiánském způsobu. Woodcraft se také částečně promítl do filozofie čerstvě založeného českého skautingu.

V prvních desetiletích nové Československé republiky se mnozí Češi vydali za oceán a „Ameriku“ objevovali osobně. Portrét Kanady začal postupně získávat ostřejší obrysy. Roční pobyt v USA počátkem 20. let 20. století ovlivnil novináře a překladatele Jaroslava Arnošta Trpáka (1892–1968) natolik, že dal svému rodnému kraji, Jindřichohradecku, přezdívku Česká Kanada. Pod novinovým titulkem *Kousek Kanady v Čechách* vyzdvihuje Trpák vlastnosti regionu: „...vlní se terén do kopců a tmaví se hustými lesy, díváte se na nespočetné hladiny nejen velkých rybníků, ale hotových jezer,

1. Data narození a úmrtí spisovatelů a novinářů jsou převzata z Wikipedie, data trampů z www.trapsavec.cz.

orámovaných hlubokými lesy. [...] Lesy v tomto kraji jsou proslulé jak svojí divokostí, tak bohatstvím zvěře i lesních plodin.“ (Trpák 1928: 1).² V letech 1928–1932 referovaly Lidové noviny, Radiojournal a další o cestovateli a dobrodruhu Janu Eskymo Welzlovi (1868–1948), rodákovi ze Zábřeha. Polárník, který se nakrátko vrátil do vlasti a udivoval barvitými zážitky, strávil několik desetiletí na kanadském severu a také tam později zemřel. V jednom z lístků do Brna píše: *„Dawson Klondyke, 14. 8. 1929. Jan Welzl polarňi cestovatel odesílá první pozdravení ze zlate zemně Aljašky. Zdalenost' od Brna 21 tisíc kilometrů. Na cestě 47 dní 7 tisíc kilometru vic do polárního kruhu ledového moře Z Bohem už odcestoval. Jeden tisíc kilometrů již jsem projel po řece Yukonu. Z Bohem.“* (Golombek – Valenta 1971: 160)

Romantika a humor

Představa Kanady měla zřejmě největší ohlas mezi českými trampy. Když v roce 1936 spisovatel Seton zavítal za členy Ligy lesní moudrosti do Prahy³ a přednášel v indiánském oblečení, v tramském hnutí kulminovala tzv. doba kanadská (Hurikán 1990: 21–22). Trampové chodili ve sportovním oblečení, nosili boty zvané „kanady“, stavěli si sruby, po řekách se plavili v kanadských kánoích⁴, bavili se drsným, tzv. kanadským humorem. Romantickou představu Kanady nalézáme v písních tramských osad z okolí Prahy od raných 20. let minulého století. Tramský písničkář Jan Korda (1904–1986), člen souboru Setleři, vzpomíná na kanadské období takto: *„Byly to postavy z knih Jacka Londona, Curwooda, Rex Beacha, a tak se zpěváci ocitli na Aljašce, kde každý měl*

2. O svou americkou zkušenost se podělili po návratu také dva badatelé, jimž jsme se věnovali na kolokviu v minulých letech: přírodovědec a etnograf Vladimír Úlehla (1888–1947), který pobýval na studijním pobytu v USA, Mexiku a Kanadě v roce 1925 (Pajer 2007: 236) nebo etnolog František Pospíšil (1885–1958), který byl od října 1930 do června 1931 v USA s cílem mimo jiné *„prostudovati zbytky indiánských kultur“* (Pospíšil in Pavlicová – Uhlíková 2017: 16).
3. Srov. František Kožíšek 2006: *Seton v Praze*. Praha: Liga lesní moudrosti.
4. Kanadské *canoe* k nám dostal v letech 1908–1912 všestranný sportovec a organizátor Josef Rössler-Ořovský, mj. zakladatel vodního skautingu. Srov. „Josef Rössler-Ořovský. Wikipedie. Otevřená encyklopedie [online] [cit 1. 9. 2020]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_R%C3%B6ssler-O%C5%99ovsk%C3%BD>. Podle původní výslovnosti se lodi u nás nejprve říkalo keňu.

„Šest psů, šest věrných kamarádů, na řece Yukonu, v legendárním Dawsonu‘ a pělo se, že „Ještě míli, ještě chvíli‘ a o starém lovcí a jeho věrném vlčáku Jerrym atd.“ (Korda in Mácha 1967: 19)

První a později snad nejznámější tramský písničkář Jaroslav Mottl⁵ (1900–1986) psal své písně jako člen tramské osady Ztracenka. Z ukázek vidíme, že kanadské a severské prostředí spojoval se samotou, lovem, zvířaty a jakousi vznešenou úctou:

Na severu chajdu měl dřevěnou / říkal, že je život samý blud / winchestrovka byla jeho ženou / Jerry vlčák jeho věrný druh / radoval se starý lovec koží, / že se jeho kořist stále množí.

(Jaroslav Mottl: *Jerry vlčák*, kolem 1920)

Do ranní mlhy když stín tvůj se řítí, / ó, cariboo, ó, cariboo / velebné záře jas kol tebe svítí, / ó, cariboo, ó, cariboo.

(Jaroslav Mottl: *Cariboo*, 1926)

Měl jsem šest psů, jakých Klondyke neviděl / měl jsem šest psů, jež mi každý záviděl. / Teď jsem tu sám, nikdo na mne nečeká / teď jsem tu sám, žádný z nich už neštěká.

(Jaroslav Mottl: *Šest psů*, 1926)

Muzikoložka Atka Chmelařová přesně popsala Mottlův přínos: „Jako prokazatelně první tramský písničkář se zasloužil o založení tradice a popularity tramské písně; mnohé, postupem času takřka zlidovělé, se staly trvalou inspirací jeho následovníků.“ (Chmelařová 1990: 363) Tramských písní, které by konkrétně jmenovaly místa na severu amerického kontinentu, není mnoho. Převládá romantické vykreslení atmosféry a prostředí. Tak je to ostatně i v písni o neohroženém příslušníkovi kanadské jízdní policie, kterou zmiňuje Jan Korda:

Sníh bodá tvář, duše chví se tísni / bojuje již jen aby sám žil. / Nepřijde víc zpátky se svou písní / nesplní se, o čem pořád snil. / Na severu v bílé pláni / umíraje šeptá přání / hvězdám jasným naposled: Ref. Ještě míli, ještě chvíli, / do posledních těla sil.

(Jaroslav Novák: *Ještě míli, ještě chvíli*, 1930)

5. Mottl psal později i pro kabarety, estrády a filmy. Je podepsán pod více než 700 textů a stovkou melodií (Chmelařová 1990: 363).



Obr. 1. Notové dvojlisty nakladatelství J. Stožický

Trampské hnutí se dostalo na Moravu s drobným zpožděním za Prahou, takže i písně s kanadskou tematikou zde nacházíme později. Některé z nich vyšly po roce 1940⁶ v brněnském nakladatelství Jaroslava Stožického. Z nich nejznámější je tango *Píseň severu* (*Bílý losos*) (text Viktorka Bárová, hudba Pavel Milan), dodnes oblíbené *Bílé kanoe* (Jára Tulák / Pavel Milan) a *Půlnoční slunce* (Boh. Čaha / Pavel Milan). Podobně jako v pražských edicích notových dvojlistů je významnou součástí písně ilustrace na obálce (obr. 1). Kanada není v textech nikdy jmenovaná, výmluvný je však výběr slov – výrazy jako Sever (s velkým S), bílý losos, peřeje, polární zář (*Píseň severu*), kanoe, keňu, peřeje, řeka, vlny, opary mlh (*Bílé kanoe*) nebo bílé pláně, nedozírná dál, bílá step, slunce plá půlnoční tmou, polární zář (*Půlnoční slunce*). Rozlehlé prostory Kanady jsou v textech zredukovány na zasněžený a neobydlený sever kontinentu, lovecké historky zmizely a jejich místo zaujaly písně o lásce, za níž se zpěvák vydá a kde osamělý Sever bude odměnou jemu i dívce.

Přestože v letech nacistické okupace tyto texty nemohly nikoho ohrozit, skryli se autoři před cenzurou za pseudonymy. Anonymita

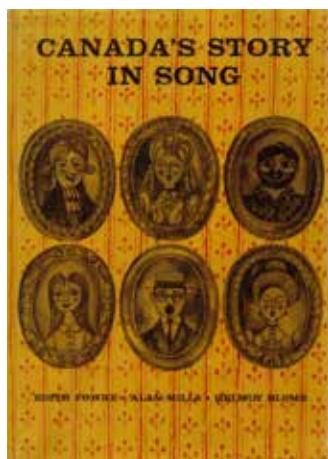
6. Mezinárodní registrace autorských práv s vročením u nás zřejmě nefungovala v letech 1939–1945, více k tématu Příbylová 2016:143.

mohla mít i důvody profesní: takové vysvětlení se nabízí v případě autora hudby, Pavla Milana – skutečným jménem Jana Plichty (1898–1969), jenž byl violista, uznávaný skladatel a v době vydání písní působil jako dirigent rozhlasového symfonického orchestru v Brně (Šedová 2014). Pod pseudonymem Pavel Milan vydal ještě dvacet dalších tramských písní, spolupracoval převážně s brněnskou Zelenou sedmou. *Píseň severu* zpívala Zelená sedma v pražské Lucerně a nahrávka se v roce 1941 dostala na gramofonové desky (Bedřich Mašner in Mácha 1967: 36–37). Identita údajné autorky textu *Písně severu*, Viktorky Bárové, je dodnes spíše nejasná. Zatímco jeden zdroj (Náhlík 2006) uvádí skutečné jméno a poskytuje i životní data – dr. Jan Šmolka (1901–1985), druhý zdroj (Linhart 2004) bez upřesnění vidí za pseudonymem jistého dr. Jana Šustka. Autor textu *Bílé kanoe*, Jára Tulák, je spojován se skupinou Tuláci z Moravské Ostravy. Boh. Caha se jako textař objevuje u několika dobových polek, které vyšly podobně jako *Půlnoční slunce* v levných sešitových dvojlistech. Dobrat se k přesnějším informacím by snad bylo možné po důkladnějším hledání.

Stálicí a dnes i klasikou tramského repertoáru se stala píseň Kapitána Kida (1932–2012, vlastním jménem Jaroslav Velinský) *Slaboch Ben*. Autor ji složil kolem roku 1954. Úvodní řádky přesně a jednoduše vystihují místo, atmosféru a hlavní postavu písně: *V lesích Ontaria čerstvá smůla voní, / tam, kde silných mužů paže vládne jen, / kde sosny staleté se pod sekyrou kloní, / v kempu dřevorubců žije Slaboch Ben*. Další sloky a závěr ukazují v duchu amerických westernů a českých rodokapsů hrdinství vysmívaného jedince, který zachránil partu dřevorubců a sám přitom jejich vinou zahynul.

Presycenost kanadskou tramskou romantikou signalizuje kuplet *Kanada kouzla zbavená* (1939) s hudbou Edy Šturce a textem Mirko Vostrého.⁷ V textu se zpívá o prérii a Indiánech, o Manituovi a bledých tvářích. Atributy Kanady, dříve trampy uctívané, jsou zparodovány, kuplet se v závěru trefuje do snahy napodobovat indiánský styl života

7. Vostrý byl člen tramské osady Westmeni a stejnojmenného pražského pěveckého sboru. Po okupaci Československa museli Westmeni ukončit činnost. Později se z nich přetransformoval kabaretní soubor Nezbední bakaláři (Vostrý in Mácha 1967: 34).



Obr. 2. *Canada's Story in Song* (1965)

v české osadě. Za každou z deseti publikovaných slok následuje refrén: „*Ta Kanada už je ta tam / a Manitou je na to sám.*“ Zánik kanadského období v tramské písni ukazuje také později píseň *Bílá bonanza* (kolem roku 1950) Kapitána Kida. Po romantice, přírodní a milostné lyrice a humoru je daleký sever terčem karikatury. Refrén: *Posnídáme flaksy, jež jsou zmrzlé jaksí, / v dáli kleje lovec medvědů, / že prej přimrz šosem u ledu. / I ten bílej losos nadrbal si kokos, / peřeje jsou totiž zamrzlé, bílá smrt se šklebí oplzle.*

Příběh Kanady v písni

Hledáme-li v českých zemích další tramské písně s kanadským obsahem, musíme se posunout až do poloviny 80. let a k pražské skupině a tramské osadě Paběrky. Tehdy někdo z jejích členů přinesl z pražské městské knihovny zpěvník kanadských lidových písní. Byl uspořádán chronologicky a tematicky a kromě textů písní a notových záznamů (a ilustrací) přinášel i obsáhlé úvody k jednotlivým celkům a komentáře ke vzniku a obsahu jednotlivých písní. O mnoho let později jsme se s Jiřím Mackem z Paběrků shodli, že šlo o knihu kanadské folkloristky Edith Fowkeové a kanadského písničkáře Alana Millse *Canada's Story in Song* (Fowke – Mills – Blume 1965; obr. 2).



Obr. 3. LP *Od Yukonu k Ontariu. Písňe kanadských zlatokopů, dřevorubců, námořníků...* (1991)

Zájemci o lidové písně z anglicky mluvících zemí měli v Československu k dispozici průkopnickou sbírku *Americká lidová poezie* (1961) editora Lubomíra Dorůžky a výběr z australské lidové poezie *Oheň z dříví eukalyptu* (1977) v překladech Karla Ulberta. Tyto dvě knihy, díky kvalitním překladům, oslovily mnohé české trampské písničkáře a countryové či bluegrassové kapely. Několik písní z nich se dostalo do repertoáru skupin Greenhorns, Spirituál kvintet či White Stars a odtud i na gramofonové desky a později do české zpěvní tradice. Také kanadské lidové písně získaly díky členům Paběrků – Marko Čermákovi, Liborovi Vinklátovi a Jiřímu Mackovi – české texty. Nedočkaly se však knižního vydání. Skupina je zařadila do svých vystoupení, zpívala je u trampských ohňů, a když to doba dovolila, natočila celé „kanadské“ album, LP s názvem *Od Yukonu k Ontariu. Písňe kanadských zlatokopů, dřevorubců, námořníků...* (1991; obr. 3).⁸ V průvodním slově na obalu desky Marko Čermák říká: „Paběrky vám předkládají výběr z kanadských lidových písní a balad, které zůstaly neprávem vedle populárních amerických a australských lidovek až dosud zcela stranou zájmu. Osudy romantických hledačů i usedlíků oněch severnějších teritorií

8. Vybrané kanadské lidové písně a balady najdeme i ve zpěvnících, které si skupina Paběrky po roce 1991 vydává vlastním nákladem.

jsou si však velice blízké se svými častěji opěvovanými sousedy. Stejně tak textové náměty příbuzných lidovkových melodik.“

Na album Paběrků se vešlo čtrnáct písní. I když výběr z původních sedmdesáti tří v kanadském zpěvníku nebyl jednoduchý, skupině se podařilo tematicky dotknout všech zeměpisných oblastí Kanady. Kanadské motivy oblíbené v českých trampských písních najdeme na albu zpracované několikrát – život dřevorubců přibližuje *Hoganovo jezero* a unikátní *Dřevorubecká abeceda*. Zlatou horečku zachycuje *Klondike* a *Nárek dívky*. Život na zasněženém severu odkrývají *Sněžní hadi*. Původní obyvatelé při setkání s nově příchozími popisují *Stíny Irokézů*⁹. Setkáme se však i s nevšední *Huronskou koledou*. Polovina písní na albu pracuje s tématy, která domácí trampská písňová produkce v souvislosti s Kanadou do té doby nepoužila – farmaření na prérii (*Saskatchewan*), cestování železnicí (*Červenec 1954*; *Pod kotel přikládej*), plavbu lodí přes moře – za novým domovem, hledáním nových cest, za lovem ryb a tuleňů, včetně tragického ztroskotání (*Sally Greer*; *Franklinova expedice*; *Briga Polina*) a nakonec i tragické události z historie Kanady (*Zkáza městečka Frank*).

České texty většinou odpovídají s jistou básnickou licencí originálům v angličtině nebo francouzštině. Zastavme se u několika písní, které jsou svým způsobem výjimečné.

Dřevorubecká abeceda (*The Lumberman's Alphabet*, český text Jiří Macek a Marko Čermák). Píseň rozvíjí formát, který znají děti z anglicky mluvících zemí, tedy abecední říkanky. Každému písmenu abecedy je přiřazeno slovo a rýmovaná říkanka slouží jako mnemotechnická pomůcka pro zapamatování abecedy ve správném pořadí. *Dřevorubecká abeceda* však upozorňuje na svět, v němž pro děti a ženy není místo.

Začíná áckem tvá abeceda, / ani bříza se položit bez ní nedá, / C je tvůj cíl, co dal ses jim vést, / že dřevařem bejt je obrovská čest. // E to je eso, co v rukávu máš / a fandit svý fušce nezapomínáš, / G to je guláš,

9. V originále *Petit rocher*. Zpověď traperů umírajícího na malé skále je údajně nejstarší francouzsky psanou písní o střetech bělochů s Indiány na severoamerickém kontinentě. Do angličtiny ji převedl a po druhé světové válce zpopularizoval kanadský zpěvák a sběratel lidových písní Alan Mills.

*co jí s tebou myš, / hlad to je hřebec, jen tím ho zkrotíš. Ref. My známe
tu dřevařskou abecedu, / bez ní třísku už uříznout nedovedu, / hajdery
houdery hajdery hou, / huláká po lesích každěj tu svou.*

V českém, velice zdařilém textu uplatnili autoři dále slova, která i samostatně odrážejí atmosféru tábora v lesích (jedle, kácení, les, milá, nebezpečí, ocel, pařez, rubání, sosna, tabák, údolí, večer, záda). V anglické verzi představuje „A“ sekerka, tedy *axe*, z dřevorubeckého náčiní je tu ještě brousek, topůrko a ostří sekerky. Kanadská verze zmiňuje i vši, které trápí dřevorubce, ukazuje, jak si dřevorubci zašívají roztrhané kalhoty a jak poražené klády plaví po řece. V refrénu se zpívá o whisky, což, jak Edith Fowkeová vysvětluje, bylo spíš zbožným přáním, neboť v dřevorubeckých táborech byl alkohol zakázaný (Fowke – Mills – Blume 1965: 170).

Sněžní hadi (When the Ice Worms Nest Again, český text Marko Čermák). Kanada má svůj folklor a patří k němu i vyprávění o sněžných červech, kteří na severu hnízdí v ledu a sněhu. Zatímco některé bary nabízejí panáky alkoholu s „opravdovými“ sněžnými červy, kanadské děti z mateřských škol při této veselé písničce tancují a převlékají se do masek červů. V originále jde po způsobu myslivecké či rybářské latiny o jakousi severskou latinu, cílenou na nováčky, ne nepodobnou vyprávění Eskymo Welzla. Při převodu do češtiny se z červů stali hadi a text zůstal v mezích trampské romantiky.

*Kde se bílej příboj v ledy věčný mění, / tam, kde končí zem a ticho
začíná, / kde pro městský lidi z jihu místo není, / čeká tvoje drsná holka
jediná. Ref. V legendách se dovídáš, / na prstech dny počítáš, / jak smrti
vstříc tvý saně ujíždí, / a když zimou zešílíš, / sněžný hady uvidíš, / co
kolem tvýho hrobu zahníždí.*

Franklinova expedice (The Franklin Expedition, český text Libor Vinklát). Hledání tzv. severozápadní cesty ledovými pláněmi Arktidy z Atlantiku do Tichého oceánu má mnoho obětí. Balada popisuje osudy zmizelé expedice Johna Franklina, vypravené roku 1845 z Anglie. Až v letech 2014 a 2016 byly objeveny pozůstatky trosečníků a vysvětleno, jak a proč zemřeli. Původní balada má v Británii i Kanadě několik různých verzí. Příběh objevitelů/trosečníků na lodích *Erebus* a *Terror* se stal nekonečným zdrojem mnoha románů, esejů, vědeckých prací a dokumentárních filmů.

Pojďte blíž, ať můžu začít hned / o plavbě daleké vám vyprávět, / tak poslouvejte, takhle začíná / ta velická pouť sira Franklina. Ref. Je na severozápad cesta zlá a hroby ledovými značená, / na kříže už nikdo nemá síl, vyryt jméno, datum, dlouhý cesty cíl. // Tak jako přízrak, kterej děsí nás, / dvě mrtvé lodi, Terror, Erebus, / těm mrtvejím lodím vichr silou svou / ze stěžňů serval vlajku anglickou.

Huronská koleda (Jesous ahatonthia; The Huron carol; Jésus est né, český text Jiří Macek). Působení jezuitských misionářů mezi kanadskými Indiány dokumentuje zajímavým způsobem tato vánoční koleda. Jak uvádí Edith Fowkeová, otec Jean de Brébef nejen šířil víru, ale také se naučil jazyk Huronů a vytvořil pro něj vůbec první slovník a gramatiku. Protože angličtina byla pro Hurony těžká, složil pro ně de Brébef někdy kolem roku 1641 vánoční koledu v huronštině (Fowke – Mills – Blume 1965: 29). Ve 20. století získala koleda postupně i francouzský a anglický text – a jak se můžeme přesvědčit na YouTube, zpívá se o vánočních svátcích v mnoha zemích světa.

Tě zimy přišel krutý mráz / a s ním bělostný sníh, / tu svolal Giči Manitu / houf andělů svých / a tichou zemí jiskřivou / nesli píseň mrazivou. Ref. Nebeské znamení svítí teď nám / in excelsis gloria. // V chýši z kůry březové / teď jezulátko spí, / je v kožešinách králíčích, / tak mile, nevšední / a lovcům zazní za noci / ten andělský chór víc a víc.

České tramské a portovní publikum však zná ještě jinou píseň kanadských Indiánů, konkrétně ukolébavku Irokézů od Velkých jezer. Je první skladbou uvedenou v knize *Canada's Story in Song*. Alan Mills ji opatřil anglickým textem. Původní text v irokézském jazyce, též v knize uvedený, u nás kupodivu dobře známe. Zpopularizovala jej už v 70. letech 20. století skupina Minnesengři s Pavlem Žalmanem Lohonkou. „Spinkej, můj maličký,“ zpívá se v doslovném českém překladu, a potom v originále – *Ho, Ho, Watanay, Kiyokena*. Píseň vyšla v roce 1973 na malé (EP) desce skupiny Minnesengři¹⁰ a je logické, že ji Paběrky na své album nezařadily.

10. *Písně Minnesengrů a Hoboes*. Panton 1973.

Lidové písně provázejí migranty či exulanty na cestě do nového domova, slouží jako pomůcka při vyučování cizímu jazyku, odrážejí trendy populární hudby v globalizovaném světě či stranickou ideologii. Kanadská etnomuzikoložka Beverly Diamondová k tomu říká: „Hudbu můžeme chápat jako výrazové médium, které je nejvíce spojené s konkrétním místem, ovšem na druhou stranu je to forma výrazové kultury, která má největší schopnost putovat.“ (Diamond 1994:16) Vybrané kanadské lidové písně se k nám dostaly v tištěné formě, v jediné knize. Rozšířily se v českých verzích díky trampským autorům, jejichž romantická vize nedostupné a vzdálené Kanady našla ohlas u domácího publika. Přesto u nás těžko vysvětlujeme překvapeným Kanaďanům, jak je možné, že známe tolik jejich lidových písní.

Osobní zkušenost

Obraz Kanady v trampských písních závisel od 20. let 20. století spíše na zprostředkované zkušenosti. Jak už jsme zmínili na začátku, byla to především dobrodružná literatura a vyprávění cestovatelů. Impulz pro vznik zájmu o Kanadu mohl přijít i s návratem československých legionářů z Ruska v roce 1919. Někteří cestovali z Vladivostoku lodí kolem Japonska a vlakem přes americký kontinent, a to buď ze San Francisca přes USA, nebo z Vancouveru přes Kanadu. Evakuace legionářů byla přísně organizovaná a pláně a lesy Kanady viděli mladí muži jen z oken vlaku. Hmatatelné upomínky mohli někteří mít v podobě kanadských vojenských stejnokrojů,¹¹ které pak na domácí půdě obohatily trampské vybavení.

Osobní prožitky z Kanady měli emigranti. Jak upozorňuje Květa Kunešová s Věrou Tauchmanovou (2018: 11–13), Češi přicházeli do Kanady už od 18. století. Nás v souvislosti s trampskou písní zajímá generace 40. let 20. století, trampí, mladí lidé zasažení invazí armád Varšavské smlouvy v roce 1968. „Byli to lidé, kteří odcházeli z politických důvodů, protože jinak by doma čelili represím různého charakteru. Cítili se ohroženi nebo byli záměrně k tomuto kroku dohnáni komunistickou mocí.“ (Kunešová a Tauchmanová 2018: 12)

11. Dle vyprávění Josefa Fily. Viz rozhlasový dokuseriál Karla Špalka (2020): *Můj dědeček hrdina*. 4. díl. <<https://www.mujrozhlaz.cz/dokuserial/karel-spalek-muj-dedecek-hrdina>>

Hned na podzim 1968 skončili mnozí Češi (a Slováci) v Rakousku a čekali, která země jim nabídne azyl. Pro mnoho našich to byla Kanada. Jedna z prvních trampských písní o Kanadě z toho období se objevila nejprve jako text – báseň – v roce 1971 v literární soutěži Trapsavec.¹² Hlavní cenu, Zlatého Trapsavce, získala báseň brněnského publicisty, hudebníka a trampa Jožky Jegra (1939–2001) *Ontario*. Netrvalo dlouho, text zhudebnil trampský kytarista Vladimír Rolf Staněk (1928–1997) a vznikla stejnojmenná píseň. Vypravěč v ní reaguje na nostalgický dopis emigranta, který má v nové zemi materiální dostatek, ale schází mu kamarádi a romantika starých tábořišť:

*Dostal jsem psaní z Ontaria,
z té dálky dejchne poezie,
otvírám list, však mezi řádky
je skryta nostalgie.*

*Že prej má prachů jak nóbl pán,
knihovnu plnou Hemingwaye
a novej vůz a taky nuda
klepe mu na veřejí.*

*Odešli mnozí a jejich smích
v campech už nezazní,
toulavej vítr v strunách jim hrál
možná song poslední.*

*Dostal jsem psaní z Ontaria,
píše mi přítel z emigrace:
pošli mi, prosím, vzpomínek pár
sem do mý nový štace.*

*Srdce prý nechal malinkej kus
ležet u cesty tu neděli,
kde jsme se slečnou romantikou
na trávě dováděli.*

12. Soutěž Trapsavec vznikla v roce 1971 a existuje dodnes, archiv textů je dostupný na <www.trapsavec.cz>.

*A tak jsem poslal do zámoří
pár stručných vět a komplimentů,
že srdce už dávno v trávě není,
jen trocha sentimentu.*

*Dostal jsem psaní z Ontaria,
z té dálky dejchne poezie,
dopis malej, však mezi řádky
veliká nostalgie.*

Ontario je snad vůbec první naší trampskou písní, která pracuje s autentickou osobní zkušeností vztaženou ke Kanadě. Provincie Ontario byla pro emigranty jednou z důležitých zastávek. Česká komunita má konkrétně v městě Toronto v Ontariu zhruba 15 000 lidí a patří tak k nejpočetnější české menšině na kanadském území (Ruprecht 2001). Jedinečnost textu potvrzuje postava vypravěče, který vlastně v Kanadě nebyl a jen interpretuje slova toho, který odešel. Emigrace po roce 1968 zasáhla totiž bolestně také řadu těch, co zůstali doma. Text písně jim mluvil z duše. Byl aktuální až do sametové revoluce a jeho emotivní náboj působí silně dodnes. Prvními interprety písně byli oba autoři¹³ a trampské skupiny s úzkou vazbou na ně – skupina Roveři ze Zbýšova, Příboj z Brna, později Karabina, Antares, TE Band, Kamelot a mnozí další.

Do Kanady přivedla emigrace charismatického zpěváka a kytaristu Příboje¹⁴ Lubomíra Lampu Dvořáka (1946–2004; obr. 4). Odcházel z Brna v roce 1981 přes Rakousko a s ním další člen Příboje, František Fony Pochop. Domov našel v Britské Kolumbii, ve Vancouveru, kde už byla silná česká trampská komunita. Jako vyučený kovář neměl problém získat práci a ve volném čase pokračoval v tom, co

13. Ve finále autorské soutěže tramských písní na Portě 1973 získalo *Ontario* J. Jegra a L. Staňka v podání Příboje třetí místo (z šestnácti nominovaných) (Doležal a Langer 2001: 48).

14. Brněnský Příboj vznikl v roce 1963 jako osadní sbor. Lampa byl se skupinou v dobách její největší proslulosti v letech 1969–1981. Příboj je mnohonásobným vítězem soutěže tramských skupin Náměstská placka (1972, 1973, 1974, 1976, 1978), v roce 1973 a 1974 vyhrál Portu a 1981 získal Zlatou Portu, vyhrál i přehlídku Karvinský totem. Soubor Příboj ukončil činnost v roce 1990, ale jako zpívající trampská osada působí dodnes.



Obr. 4. Luboš Lampa Dvořák a skupina Příboj na Portě 1981.
Foto převzato z: Doležal – Langer 2001: 51

doma – věnoval se trampingu, zpěvu a také amatérskému divadlu. Písničky, které skládal, se bohužel nedočkaly vydání. Kolují mezi čecho-kanadskými a našimi trampy. Některé přímo ukazují Lampovu kanadskou zkušenost: *Dálavám zpívám*, *Cesta na Gordon*, *Squamish River* [Jezero Gordon a řeka Squamish jsou v Britské Kolumbii]. Z trampského splutí řeky Yukon v roce 2003 existuje video záznam sdílený na YouTube. Lampa zpívá *Yukon*,¹⁵ píseň prvorepublikových trampů Rudolfa Chundely a Václava Fliegela. Její trampská romantika se zhmotnila do skutečnosti. Lampa žije svůj sen. Na březích opravdového Yukonu zpívá o divoké řece, o zlatě a kamarádech:

*Vody Yukonu teskně buráci/ zlaté pohoří pokrýl bílý sníh/ zásoby moje pomalu se ztrácí/ dozněl navždy kamarádů smích.*¹⁶

15. Autor záznamu a zveřejnění Aleš Klestil v poznámce vysvětluje: „Ukazka z trampského DVD „Yukon River 2003“ Made by Stopa@telus.net. 170 cesko-slovenskych trampu sjelo reku z Carmacks do Dawsonu, 400 km divociny bez cest a usedlosti za 12 dni.“

16. „Lampa: Vody Yukonu“ (2003). *YouTube* [online] [cit 26. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=dcGN8Ny88Do>>.

Lampovým spoluhráčem se v Kanadě (kromě Fonyho) stal další Brňan, tramp a písničkář, Radek Red Tížek (*1945). Odešel v roce 1983 přes Rakousko (natrvalo se vrátil v roce 2011).¹⁷ Nadšené popisy kanadské divočiny předchozích emigrantů ho zavedly v roce 1984 za nimi do Vancouveru v Britské Kolumbii. Práci získal v oboru, v němž pracoval už doma (obrábění kovů). V Brně působil v countryových skupinách Hráči a Jezdci, jeho píseň *Mark Twain* už žila samostatným životem. Písničku *Horký kanadský léto* (inspirované knihou Josefa Novotného *Rok v Kanadě*) napsal dlouho před emigrací. Ve Vancouveru se zapojil do dění amatérského českého divadla, psal pro ně písničky. Při našem setkání si živě vzpomínal na představení o Eskymo Welzlovi, v němž hrál a zpíval již zmíněný Lampa nebo na taneční skupinu Rychlé šípy, též s Lampou. Na jejich zábavu ve zlatokopecském duchu přišlo na pět set lidí.

Kanadských témat je v písničkách Radka Tížka hodně. Mnohé kolují mezi trampy po celém světě,¹⁸ téměř zlidovělé jsou *Hory Colorada*, *Do Kordiller*, *Dálky*, *smutný dálky*. Autor, dle vlastních slov, chce mít v textech hezký příběh, linku, děj. Písničky spojuje motiv tuláctví, dálek, emigrace, kamarádství a přírody, zachycené ve všech ročních obdobích. K pravdivosti vyjádření přispívá výpověď v první osobě, někdy i s odkazem na Britskou Kolumbii, Vancouver, Skalisté hory či Kordillery. Texty odrážejí autorovy zážitky, zkušenosti a životní filozofii:

*Já počestně žil dlouhej čas / pár flámů a už běžel hlas / že v městě
kazím dobrý mravy. / Ať prý s tou partou vandráků / tam z opuštěnejch
baráků / stěhuju se do spálený trávy.*

Ref. *Do Kordiller, do Kordiller / se zítra dám / když jako téř, když
jako téř/ prý duši mám. [...] // A když po dlouhý noci probdělý / se
Pámbu se mnou rozdělí / a naplní mi vrchovatě šálek / pak nikdo ať mne
nesoudí / možná, že taky jednou zabloudí / a jako já ponese tíhu dalek.*
(*Do Kordiller*)

17. Z rozhovoru Radka Tížka s autorkou v Brně dne 3. 9. 2018.

18. Může za to mj. i celosvětový trampský potlach, původně setkání českých, moravských a slovenských trampů v emigraci. Potlach byl v pětiletých rozezdělech organizován několikrát v Kanadě, USA, v Austrálii a ve Švýcarsku.

*Však dřív, než se zítra do toulání dáme / v tý dnešní noci hvězdy
rozhoupáme / ať hvězdy jako ty zvony nám bijí / pak na Britskou Kolumbií.
(Na jedený lodi)*

Pokud vím, nemá Radek Red Tížek dosud oficiálně publikovaný zpěvník. Jeho písničky se šíří ústním podáním a také prostřednictvím amatérských záznamů na YouTube z potlachů, slezin, besed a vystoupení.¹⁹ Některé jeho písničky najdeme v repertoáru brněnských countryových a trampských skupin. Deset písniček se v roce 2000 dostalo na album tria C&C Band a album se jmenuje podle nejoblíbenější z nich – *Kordillery*.

Kanadský sever v písni

Zkusme si na závěr shrnout, jak vypadá Kanada a kanadský sever v našich trampských písničkách. Možná se dobereme i odpovědi na otázku, v čem tkví přitažlivost kanadského severu. Určitě je to vzdálenost Kanady od nás, její rozlehlost a nedostupnost. Naši písničkáři se více než půlstoletí nechali inspirovat vyprávěním cestovatelů, spisovatelů, a dokonce i dnes neznámých autorů lidových balad a písní. Prostor mezi Kanadou a Českem překlenuli pomocí vlastní fantazie. Kupodivu podobný přístup mají i samotní Kanadané ke kanadskému severu. Podle historika Williama R. Morrisona „je kanadský sever do jisté míry nejen zeměpisná oblast, ale místo pro sny, představivost a fantazii“ (Morrison in Rosenthal 2009: 26). Ve starších trampských písních jsou hrůzy severské divočiny podávány optikou obdivné romantiky, někdy i s nadsázkou a humorem. „Náš“ kanadský sever se ani vzdáleně nepodobá „zlovolnému severu“ o němž ve svých přednáškách o kanadské literatuře mluvila spisovatelka Margaret Atwoodová: podrobně rozebrala kanibalismus mezi členy nešťastných objevitelských cest na lodích Erebus a Terror, popsala šílenství, jemuž propadají obyvatelé bílých plání, ukázala motivace a hrozné konce bělochů, kteří chtěli žít jako Indiáni, a věnovala se i útrapám přehlížené či neviditelné poloviny obyvatel severu, ženám (Atwood 1995).

19. Např. vystoupení Radka Reda Tížka v roce 2013 na večeru skupiny Ozvěna v Brně viz <https://www.youtube.com/watch?v=zub_DOUYgAU>.

Můžeme se ptát, zda a jak se změnil obraz Kanady v písních našich novodobých emigrantů. Naše ukázky nejsou statisticky významné, ale výborně reprezentují osobitou komunitu, která žila (a žije) svůj trampský sen na březích jezer, řek a pod divokými horami Britské Kolumbie na severozápadě Kanady. Naši trampí přišli k břehům Yukonu s vidinou romantiky, která pramení na březích Vltavy, Berounky, Sázavy či Oslavy, a ta nová kanadská místa vzali natolik za své, že k nim patří desítky písní v češtině. Kousek Kanady si tedy v dobrém slova smyslu přivlastnili.

Prameny a literatura:

- ATWOOD, Margaret 1995: *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- DIAMOND, Beverley – WITMER, Robert (eds.) 1994: *Canadian Music. Issues of Hegemony and Identity*. Toronto: Canadian Scholars' Press.
- DOLEŽAL, Ivan – LANGER, Miloslav Jakub 2001: *Porta znamená brána... i do nového století?* Praha: Adonai, s.r.o.
- FOWKE, Edith – MILLS, Allan – BLUME, Helmut 1965: *Canada's Story in Song*. Toronto: W. J. Gage Limited.
- GOLOMBEK, Bedřich – VALENTA, Edvard (1932) 1971: *Trampoty eskymáckého náčelníka v Evropě. Nejtěžší léta Jana Welzla*. Praha: Odeon.
- HURIKÁN, Bob (1940) 1990: *Dějiny trampingu*. Praha: Nakladatelství Novinář.
- CHMELAROVÁ, Aťka 1990: Mottl, Jaroslav. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – československá hudební scéna*. Praha: Editio Supraphon, s. 363.
- „Jaroslav Arnošt Trpák“. *Wikipedie. Otevřená encyklopedie* [online] [cit 1. 9. 2020]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Jaroslav_Arno%C5%A1t_Trp%C3%A1k>.
- „Josef Rössler-Ořovský. *Wikipedie. Otevřená encyklopedie* [online] [cit 1. 9. 2020]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_R%C3%B6ssler-O%C5%99ovsk%C3%BD>.
- KUNEŠOVÁ, Květuše – TAUCHMANOVÁ, Věra (eds.) a kol. 2018: *Kanadská zkušenost. Emigrace a návrat*. Hradec Králové: Gaudeamus.

- LINHART, Tony 2014: „Historie tramské písně IV.“ *Tramský magazín* [online] [cit. 1. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.tramsky-magazin.cz/blog/historie-tramske-pisne-4-tramska-pisen-za-protektoratu-248.html>>.
- MÁCHA, Zbyněk (ed.) 1967: *Kronika tramské písničky*. Praha: Panton.
- NÁHLÍK, Petr 2006: „Viktorka Bárová byl vlastně muž“. *Music Open. Hudební časopis nejen o muzice* [online] [cit. 2. 9. 2020]. Dostupné z: <<http://www.musicopen.cz/index.php/osobnosti/3841-viktorka-barova-byl-vlastne-muz>>.
- PAJER, Jiří 2007: Úlehlá Vladimír. In: JEŘÁBEK, Richard (ed.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 1- svazek. Biografická část*. Praha: Mladá fronta, s. 236–237.
- PŘIBYLOVÁ, Irena 2016: Je na Západ cesta dlouhá: kovbojská písnička v českých zemích 1919–1949. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...* Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, s. 131–158.
- ROSENTHAL, Caroline 2009: Locations of North in Canadian Literature and Culture. *Zeitschrift für Kanada-Studien* 29, č. 2, s. 25–38.
- RUPRECHT, Tony 2001: *Toronto's Many Faces*. Toronto: Quarry Press.
- SPARLING, Don 2012: „Canada“ in the Czech Lands. In: KUTTOSI, Katalin (ed.): *Canada in Eight Tongues: Translating Canada in Central Europe. / Le Canada en huit langues: Traduire le Canada en Europe centrale*. Brno: Masarykova univerzita, s. 39–48.
- ŠEDOVÁ, Iveta 2014. „Plichta Jan“. *Český hudební slovník osob a institucí* [online] [cit. 2. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictonary&task=record.record_detail&id=5154>.
- TRPÁK, Jaroslav Arnošt 1928: Kousek Kanady v Čechách. *Národní listy* 68, č. 255, 14. 9., s. 1–2.

Ostatní zdroje:

- Kordillery*. CD skupiny C&C Band, Ji-Ho Music 2000.
- „Lampa: Vody Yukonu“ (2003). *YouTube* [online] [cit. 26. 7. 2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=dcGN8Ny88Do>>.
- Od Yukonu k Ontariu. Písňe kanadských zlatokopů, dřevorubců, námořníků...* LP skupiny Paběrky, Punc 1991.
- Písňe Minnesengrů a Hoboes*. Panton 1973.
- Příboj: Tramská legenda*. CD skupiny Příboj, FT Records 2003.
- Tramské archivy. Archiv tramských písní* [online] [cit. 2. 9. 2020]. Dostupné z: <<http://tramp-archivy.cz/atp/index.php>>.
- Trapsavec* [online] [cit. 2. 9. 2020]. Dostupné z: <www.trapsavec.cz>.

Notové dvojlisty:

- Bárová, Viktorka – Milan, Pavel [nedat.]: *Písň severu. Bílý losos*. Brno: Jaroslav Stožický, n.d. [2] s., č. 270.
- Caha, B. – Caha, B. – Milan, Pavel [nedat.]: *Půlnoční slunce*. Brno: Jaroslav Stožický, n.d. [2] s., č. 300.
- Tulák, Jára – Tulák, J. – Milan, P. [nedat.]: *Bílé kanoe*. Brno: Jaroslav Stožický, n.d. [2] s., č. 247.

Czechs and Canada in Tramp Songs

The concept of “tramping”, a unique Czech movement of hiking and being outdoors, involves tramp songs. Their topics reflect ideas about tramps: life in the wilderness in harmony with nature, friendship, and conquering obstacles. Canada, distant from the Czech lands, provided an ideal model for developing these ideas in song lyrics. Details of life in Canada, especially in its northwest, were taken from adventure novels and nature writing, and for a short time in the 1920s and 30s from the reports of Czech travellers visiting the American continent. Tramp songs of this period are romantic in their character, they celebrate hunters, trappers and canoeists, their hardships and longing for love. These ideas were so ever-present, that they were mocked in the tramp songs of the late 1940s and early 50s. In the 1980s, the popular tramp music group Paběrky got hold of the songbook *Canada’s Story in Song* and provided a dozen of its songs with Czech lyrics and later even recorded them. That is why some Canadian folksongs and traditional songs have lived their Czech life. Tramp songs that reflect personal Canadian experience are connected to political emigration from Czechoslovakia after 1968. It is interesting to know that the Czech immigrant tramp community in British Columbia has produced many songs in the tramp vein, singing in Czech about the beauties of Canadian sites, rivers, and mountains.

Key words: Canada; Canadian North; the North; Czech tramps; folk songs; singer-songwriters; song lyrics; emigration

MODÁLNÍ HUDBA BLÍZKÉHO VÝCHODU A INDIE, KULTURNÍ IDENTITA, PORUŠOVÁNÍ PRAVIDEL A IMPROVIZACE

Petr Dorůžka

Téma „hudba a prostor“ má v hudebním slovníku zcela jednoznačnou reprezentaci. Arabské slovo *maqam* znamená místo, polohu (Braunstein 2018). Zatímco základem tzv. západní hudby je tónina, ve východních zemích má tuto funkci mód, koncept známý pod několika kulturně specifickými jmény, např. *maqam* (arabské země, Turecko), *dastgah* (Irán), *rāga* (Indie) anebo *mugham* (Azerbajdžán). Mezi modálními principy Východu i evropskou hudbou je řada průniků, jak historických, tak i současných. Jedná se o obsáhlou tematiku, kterou rozebírá řada odborných publikací, z nichž doporučuji zejména práci Zuzany Martinákové *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia* (2000). Hned v úvodu si autorka všímá posunu, který přinesly mimoevropské kultury: „Uvedomujem si, že východiskom mojich úvah je europocentrický postoj, od ktorého sa odvíja členenie na európsku a mimoeurópsku hudbu. V 20. storočí sa postupne tento europocentrický postoj prekonáva a reflektuje sa popri tzv. umelej vážnej európskej i svetová hudba (skladatelia z USA, Číny, Japonska, Južnej Ameriky a pod.) a tiež etnická mimoerúpska hudba. Vzniká aj akýsi tretí prúd, tzv. world music, ktorý využíva vplyvy rozličných kultúr sveta, ktorých obsahom je kultúrne dedičstvo ľudovej i umelej hudby.“ (Martináková 2000: 3)

Hudební tradice východních zemí představují značně komplexní systémy propojující módy s technikou improvizace, stavbou hudebního celku, a dokonce i denní dobou. Tyto sofistikované vazby ovšem nejsou náplní následujícího textu. Jeho tématem je vzájemná kulturní výměna mezi Evropou a Východem ilustrovaná zcela konkrétními aktivitami několika významných hudebních postav. K hlavním iniciátorům směru, který na východní



Ross Daly s krétskou lyrou.

Zdroj: <<https://www.kellythoma.com/picture-gallery.php>>

modální hudební tradice navazuje, propojuje je a rozvíjí, patří **Ross Daly** (* 1952), člověk s unikátní hudební historií. Narodil se v Anglii irským rodičům, vyrůstal ve Spojených státech amerických, v éře hippies jezdil do Indie studovat hru na sitár, a nakonec se usadil na Krétě, kde založil Labyrinth, což byl nejprve ansámbl, později série hudebních seminářů a dnes mezinárodní síť hráčů, lektorů i hudebních aktivit (srov. www.labyrinthmusic.gr).

Hudební kosmopolitismus

Jako umělec, který se zcela ponořil od odlišné kultury, není Daly ojedinělý případ. V období posledních dekad bychom našli řadu dalších evropských hudebníků, jimž učarovala jiná kultura natolik, že ji vyměnili za své vlastní kořeny. Nákaza tímto hudebním kosmopolitismem vzniká už v dětství, a jak ukážeme dále, řada hudebníků vyrůstala v rodinách diplomatů. Prostředí odlišných kultur a mezinárodních škol poskytuje specifickou průpravu, která slouží jako můstek k průniku do cizích kultur. Motivuje zvědavost

a zároveň oslabuje vědomí vlastní identity, napojení na přesně definované kulturní kořeny. Je to zároveň proces, který přináší spoustu dobré hudby.

Tímto vývojem prošel například kytarista **Justin Adams** (* 1961), člen doprovodné skupiny anglického rockového zpěváka Roberta Planta a též producent skupiny Tinariwen, zpěvačky Iness Mezel, skupiny Lo'Jo a dalších zajímavých projektů ze severu Afriky i z Evropy. Plant si ho vybral mimo jiné proto, že Adams měl k blues zcela jiný vztah než hudebníci generace Led Zeppelin. Odlišnost pohledu dokumentuje rozhovor s Adamsem z roku 2002: „*Pokud dnes hraje běloch blues, bývá to často velká nuda. To mě tedy nelákalo, ale zajímalo mě, odkud blues přišlo. Kdo ten styl původně vymyslel. Jak zněl ve své původní autentické formě od Muddyho Waterse, Johna Lee Hookera. Dlouhou dobu jsem strávil ponořen do arabské a africké hudby, reggae, funku, punku. Když jsem potom blues znovuobjevil, vnímal jsem je už jinak než rockový posluchač. Slyšel jsem z něj spoustu vazeb na severoafrické rytmy. Muddy Waters či John Lee Hooker zpívají s africkým frázováním – které se u bělošských bluesmanů jaksi vytratilo. Když jsem přijel do Západní Afriky, ta podobnost mě doslova praštila do hlavy. Když jsem byl na Sahaře mezi Tuaregy – to jsou kočovníci z pouště – zdálo se mi, že jsem v centru vesmíru.*“ (Dorůžka 2002: 42)

Jiným příkladem byl francouzský kytarista **Julien Weiss** (1953–2015)¹ – ten se dokonce vystěhoval do Sýrie a založil tam skupinu s místními umělci. „*Začalo to v 70. letech, hrál jsem jazz a klasiku, a podobně jako hippies jsem jezdil na Východ, ani ne tak do Indie a Nepálu jako do arabských zemí. Tehdejší rock and roll se mi zdál dost primitivní, měl jsem rád Milese Davise a později Pink Floyd. Byl jsem na nejlepší cestě stát se klasickým kytaristou, ale přišlo mi, že jsem úplně nula: francouzský Švýcar, který nemá žádnou identitu, anonymní krysa z města. Po druhé světové válce přinesli Američané do Evropy rhythm and blues a Coca Colu, Francouzi začali zpívat po americku – a jediná hudba v Evropě, která si uchovala vlastní*

1. V roce 1986 konvertoval k islámu a změnil si jméno na *Julien Jâlal Eddine Weiss*. Srov. https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_J%C3%A2lal_Eddine_Weiss.

tvář, byla cikánská. Klasika se příliš vzdálila od života, jazz nebyl moje kultura, rock mě nebavil, a tak jsem se rozhodl hledat něco nového. Chtěl jsem se stát prvním Evropanem, který se naučí dobře hrát klasickou arabskou hudbu, nebude ji míchat s jazzem či jinými žánry a pronikne do její podstaty.“ (Dorůžka 2000a: 42)

A jako třetí příklad uveďme švýcarskou zpěvačku **Sophie Hunger** (* 1983). Ano, jedná se o zcela jiný hudební žánr, který nemá nic společného s mimoevropskými kulturami, ale přesto tu najdeme zajímavou paralelu. Kulturní propast mezi konzervativním Švýcarskem a kulturně barvitým anglosaským světem přivedla Sophii Hunger ke zcela jedinečnému zacházení s angličtinou i k tomu, že převzala typicky anglosaský pohled na svět. Vyrůstala v Anglii jako dcera diplomata. V sedmi letech se ale rodina vrátila do Švýcarska. „*Celý můj svět se rozpadl,*“ vzpomíná Sophie. „*Já mám humor spojený s Anglií. Přílišná vážnost je tam považovaná za hloupost. Toleruji vám ji, jen když ji vyvážíte něčím legračním nakonec. Vše ostatní je nuda. Zkrátka, pokud člověk sám sebe nebere přehnaně vážně, tak vzbudí mnohem větší respekt.*“ (Dorůžka 2009a: 42–43)

To byly tedy čtyři příklady paralelních životních osudů, které poskytují nejen širší kontext, ale též ukazují, kudy vedou cestičky od povrchního kopírování mainstreamových žánrů ke skutečnému proniknutí do odlišné kultury. Jazyková bariéra přitom může být užitečná: soustředíte se na hudební stránku a snažíte se dešifrovat, odkud se bere ta síla, když kapela hraje podle úplně jiných pravidel, než je v Evropě zvykem.

Jak už bylo řečeno v úvodu, rozdíl mezi hudbou Západu a mnoha východních zemí je v systému. Srozumitelně a přitom jednoduše tento rozdíl popsala kalifornská muzikantka Mimi Spencer: maqam je něco víc než stupnice a něco méně než melodie (Elliot 2016). Ano, je to charakteristika velmi stručná, která ovšem ponechává prostor fantazii.²

2. Podrobnější popis určený pro západní kytaristy, kteří studují arabskou bezpražcovou loutnu oud, viz Goldrick 2013.

Z Indie na Krétu

Právě tyto modální hudební tradice tolik fascinovaly – s výjimkou Sophie Hunger – hudebníky zmíněné v úvodu. Ross Daly vzpomíná: „*Narodil jsem se v Anglii, vyrůstal ve Spojených státech, hrál jsem na cello a kytaru a experimentoval s blues. Nakonec jsem vyjel do Indie studovat sitar. Objevil jsem, že sitar je ten nejúžasnější nástroj pro klasickou hudbu Severní Indie. Ale v jiném stylu nefunguje. A tak jsem si položil otázku: Chci strávit zbytek života tím, že budu deset hodin denně cvičit, abych se stal dobrým exponentem severoindické hudby? Zjistil jsem, že tohle mě nezajímá a změnil jsem směr: Zamíloval jsem se do krétské lyry. Už tehdy jsem tušil věci, které jsem si o tomto nástroji potvrdil později.*“³

Jak tedy probíhalo první sbližování Rosse Dalého s hudbou Kréty? Umělec zvolil pomalou, ale důkladnou metodu: Po ostrově cestoval pěšky s oslem, který mu nosil nástroje. Takhle na něj vzpomíná jeho pozdější kolega Giorgos Xylouris, u nás známý i z alternativně-rockového projektu Xylouris White: „*Poprvé jsme se setkali za zvláštních okolností. Bylo mi devět, hrál jsem s ostatními dětmi fotbal. Volali na mě: Zas přišel ten turista a hraje na nějakou obrovitou loutnu. Ta loutna byla sitar. To byla těžká exotika. On na ni hrál řecké písničky. Turista s oslem, koberec na zemi – a na tom koberci seděl a hrál.*“ (Dorůžka 2009b: 23)

Řecká hudební tradice patří dodnes k nejbohatším v Evropě, ale ve světovém kontextu zatím není tak sledovaná jako hudební dění ve Finsku či Irsku. To má své historické důvody, k transformaci venkovské lidové hudby do podoby známé z nynějších festivalů world music docházelo v průběhu 20. století v evropských zemích podle velmi různorodých scénářů. Béla Bartók tvrdil, že v jeho době by bylo zcela nemyslitelné, aby se lidová hudba ve své původní podobě hrála na koncertním podiu – mezi vyškolenými hudebníky z Budapešti a venkovskými muzikanty z maďarských komunit z Transylvánie existovala nejen profesionální, ale i společenská propast (Dorůžka 2000b: 63). Ross Daly říká: „*Řekové svoji hudbu vnímají jako*

3. Rozhovor s Rossem Dalym ze září 2018 v Bratislavě. Osobní archiv Petra Dorůžky.



*Základna workshopů Labirinthos, Houdetsi (Kréta).
Foto Petr Dorůžka 2005*

národní dědictví, ne jako legitimní uměleckou formu. Autentická lidová hudba tu představuje kulisu ke státním a církevním svátkům, ale nikdo ji nebere jako svébytné umění. Většina mých kolegů hraje v kapelách slavných hvězd hudbu, kterou ve skutečnosti nemůžou vystát.“ (Dorůžka 2001: 42)

Jde o zajímavý postřeh. Proměna lokální tradice v legitimní uměleckou tvorbu je relativně nová věc. Ve Finsku či jiných skandinávských zemích tato transformace proběhla díky změnám v hudebním školství, jedním z krůčků bylo roku 1983 zřízení oddělení lidové hudby na Sibeliově akademii v Helsinkách. Roku 1961 založil v Dublinu Sean O’Riada, irský skladatel a žák Olivera Messiaena, soubor, jehož cílem bylo „*hrát lidovou hudbu s precizností klasických hudebníků*“ a jenž později inspiroval světoznámou skupinu Chieftains (Dorůžka 2000b). V Maďarsku došlo k podobnému posunu díky hnutí tancház v 70. letech, které bylo spontánním protestem proti prezentaci



Santur; předeek evropského cimbálu, ve sbírce Rosse Dalyho, Houdetsi (Kréta).

Foto Petr Dorůžka 2005

folkloru za totalitní éry, tedy proti megaansámblyům zřizovaným ve východoevropských zemích podle sovětského modelu. V Řecku docházelo k transformaci v několika krocích, k prvním patřil revival žánru rembetiko po pádu vojenské junty v polovině 70. let. Přínos Rosse Dalyho má základ mnohem širší. Daly nerozvíjí jen tradiční repertoár, ale i nástrojovou techniku a improvizaci umění v rámci modální struktury. Dalyho přínosem je též výměna podnětů mezi jednotlivými kulturami, a to nejen v hráčském umění, ale i v konstrukci nástrojů. Obohatil například tradiční krétskou lyru o sadu rezonančních strun, které zvýrazňují a přibarvují zvuk melodických strun, podobně jako u indického sitaru či norských houslí hardanger. Učitelem Rosse Dalyho se stal krétský hudebník Kostas Moundakis, jeden z vůbec nejlepších hráčů na krétskou lyru. Daly na to vzpomíná: „Přišel jsem za ním roku 1975 a řekl mu, že se učím hrát, a on mi odpověděl mi, že o totéž se snaží i on. Jako jeho student jsem s ním pak začal vystupovat, a to až do jeho



Ross Daly a jeho manželka Kelly Thoma.

Zdroj: <<https://www.kellythoma.com/picture-gallery.php>>

smrti roku 1991.“ (Dorůžka 2008: 29) Od roku 1981 vede Daly workshopy Labyrinthos, které propojují nejen tradice rozdílných regionů, ale i rozdílných historických období. Příkladem je koncert v aténském klubu zhruba před dvaceti lety. Nástrojová sestava nebyla výrazně odlišná od skupin, na Západě řazených k tzv. early music, tedy evropské renesanci: tamburína, flétna, dvě loutny i houslím příbuzný nástroj, držený ve svislé poloze. To byla krétská lyra, magický nástroj, který Dalyho přiměl, aby se natrvalo usadil v Řecku. Kapela hrála divokou směsicí melodií z Kréty, Turecka, Persie – a v jednom případě z Irska (Dorůžka 2001: 42).

Modální hudba versus jazz a západní trendy

Modální hudební tradice jsou založeny na improvizaci, stejně jako jazz. Existuje mezi oběma žánry přesah? Ano – ale náplň je přitom odlišná. Ross Daly uvádí jako příklad let ptáka. „*Jazzový hudebník to vidí jako symbol svobody, kdežto pro nás je to symbol harmonie. Více než nějakou svobodu to chápeme jako soulad*

*s přírodou. Ten pták neřeší nějakou osobní volnost, pro něj je létat přirozené. A my nevidíme improvizaci jako naplnění svobody, ale jako cestu k souladu s daným okamžikem. Naše hudba nemá historii oprostování se od dřívější normy, která improvizaci odmítala. Improvizace je pro nás naplněním harmonie s daným okamžikem. Pokud se hudba odvíjí v nějakém maqamu, je to zajímavé samo o sobě, nikoli však jako prostředek k dosažení svobody. Pro některé jazzmany je tahle cesta nesrozumitelná.*⁴⁴ Daly dále tvrdí, že v modální hudbě dokonce existuje pravidlo, jak porušit jiná pravidla. Hudebníci v modálních tradicích pronikají za hranice pravidel, aniž by pravidla rušili. To je hodně odlišné od jazzu, od moderní vážné západní hudby, a dokonce i hudby populární. Vývoj v těchto disciplínách probíhá často v cyklech, kdy každá generace přijde s vizí, že musíme negovat vše, co bylo předtím, abychom byli originální. Kdežto v modální hudbě i v tradicích východu vládne přesvědčení, že stavíte na tom, co jste převzali z minulosti, a k tomu přidáte svůj díl. Takže místo rebelie proti minulosti je prioritou rozvíjení. Podle Dalyho se východní modální hudba nevyvíjí na pozadí výměny generací a historických milníků, jako je swing, be bop, rock and roll, punk, disco, hip-hop. „*My to zkrátka vidíme jinak,*“ uzavírá debatu Ross Daly.⁵

4. Rozhovor s Rossem Dalym ze září 2018 v Bratislavě. Osobní archiv Petra Dorůžky.

5. Tamtéž.

Nepublikované prameny:

Rozhovor s Rossem Dalym ze září 2018 v Bratislavě. Osobní archiv autora.

Prameny a literatura:

- BRAUNSTEIN, Mauro 2018: „7.9 Maqamat.“ *Offtonic music* [online] [cit. 30. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://offtonic.com/theory/book/7-9.html>>.
- GOLDRICK, Navid 2013: „Arabic maqam theory.“ *Oud for guitarists* [online] [cit. 30. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://www.oudforguitarists.com/arabic-maqam-theory/>>.
- DORŮŽKA, Petr 2000a: Splnění sen excentrického Švýcara. *Rock & Pop* 9, s. 42–43.
- DORŮŽKA, Petr 2000b: Integrace etnických lidových tradic do hudebního školství. In: POLEDŇÁK, Ivan (ed.): *Populární hudba a škola. Sborník příspěvků z konference v Praze 10.–12. května 1999*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, s. 62–66.
- DORŮŽKA, Petr 2001: Pěšky s oslem přes Krétu. *Rock & Pop* 7, s. 42–43.
- DORŮŽKA, Petr 2002: S Justinem Adamsem o novém albu Roberta Planta a bluesových dinosaurech. *Rock & Pop* 4, s. 42–43.
- DORŮŽKA, Petr 2008: Ross Daly o hudbě z Kréty. *UNI. Kulturní magazín* 12, s. 28–29. Dostupné také z: <<http://www.doruzka.com/ross-daly-o-hudbe-z-krety-1/>>.
- DORŮŽKA, Petr 2009a: Sophie Hunger. Dcera diplomata a klauna. *Rock & Pop* 11, s. 42–43. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/11-30/>> [cit. 30. 7. 2020].
- DORŮŽKA, Petr 2009b: Turista s oslem a sitarem. *UNI. Kulturní magazín* 1, s. 20–24. Dostupné z: <<http://www.doruzka.com/turista-s-oslem-a-sitarem-ross-daly-2/>> [cit. 30. 7. 2020].
- ELLIOT, Julie Anne 2016: Middle Eastern Music [online] [cit. 30. 7. 2020]. Dostupné z: <<http://www.shira.net/music/music-intro.htm#Structure>>.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana 2000: *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení.

Modal Music of the Middle East and India: Cultural Identity, Breaking the Rules and Improvisation

The word maqam denotes a place or position. While the music key is a basis for western music, it is mode or maqam, as it is called in eastern countries, that has the function of tonic. It is an element that means more than scale and less than melody. There have been frequent interactions and cultural exchanges between western and eastern musical activities in the last decades. One of the main initiators of a stream that extends, links, and develops modal music traditions is Ross Daly (*1952). Now living in Greece, he plays the Crete lyre and is the founder of Labyrinth workshops, which take place in Greece as well as in many other places. Modal music traditions are based on improvisation, as is jazz. The relationship between the two streams has so far been more an object of speculation than scientific analysis. Although there are parallels and some overlaps, some areas do differ greatly. Daly explains that the differences lie both in the priorities of players and in the various evolutionary directions of the two areas, as well as in the role of the transgression of previous rules.

Key words: Cultural identity; cultural exchange; cultural space; modal music; music improvisation; Ross Daly.

BUBENICKÝ RITUÁL TAIKO, V NĚMŽ SE ČLOVĚK PROMĚŇUJE VE ZVUK

Jiří Moravčík

Japonská bubenická show *kumi-daiko*¹ je úžasná kombinace bubnování, hudby, oslnivě vizuální taneční choreografie a nasazení na pokraji fyzického zhroucení. Jinými slovy moderní rituál, sofistikované estetické umění a drama zároveň. Už jen pohled na podium s desítkami barevně laděných bubnů od těch nejmenších až po ty obří, vážící stovky kilogramů, člověka ohromí. A co teprve, když ansámbl složený z mužů a žen spustí svou rytmickou jízdu vlnící se na škále mezi vánkem a apokalyptickým hromobitím v neuvěřitelně dokonalé pohybové harmonii, vrcholící na vteřinu přesně. Rytmicky se vůbec nechytáte: ceremoniál *taiko* nestojí na hypnotickém transu, nebo na daleko známějším africkém stylu bubnován. *Taiko* neustále a naprosto synchronizovaně přeskakuje z rytmů do polyrytmů, vstupuje do něho zpěv, zvuk fléten, cinkání činelů a gongů. Poté, co někteří hráči, nacházející se před bubny v nakloněné pozici, kdy by každý normální člověk už dávno spadl, dokončí své sólo, ozve se úlevný řev, jako by jim právě sdělili, že za odměnu je nikdo nepropíchne samurajským mečem.

První osobní setkání s japonským obřadem *taiko* jsem zažil v roce 1998 na belgickém festivalu Dranouter. Kusé informace o souboru Kodo, který jej předváděl, vedly k tomu, že jsme s kolegy během vystoupení jen nevěřicně pozorovali sebezničující bubenický trans – pracovně nazvaný souboj se zlými japonskými duchy – a měli za to, že se vracíme kamsi do středověku. K takovému názoru nás vedl pohled na podium přeplněné nikdy neviděnými druhy bubnů, kterým vévodila obří třímetrová monstra. Vyrazilo nám to doslova dech. Na tak nevšední zážitek jsme nebyli připraveni. O to víc jsme po návratu začali shánět informace a postupně srovnávat načerpané domněnky s fakty.

1. *Kumi-daiko* je obecný název pro moderní soubory používaný v Japonsku od roku 1951, ale často se zkráceně používá také *taiko*.

Pokud chceme poznat historii umění bubnování na *taiko*², měli bychom navštívit japonský ostrov Sado, kde má základnu Kodo Taiko Performing Arts Ensemble, zkráceně skupina Kodo.³ A máme-li v sobě dostatečnou dávku masochismu a rozhodneme se vstoupit do dvouletého učení, měli bychom se připravit na nejhorší. Lépe řečeno, nechat se zavřít do vězení vyjde vlastně nastejně. Nejsme přitom daleko od pravdy: do vyhnanství na ostrov bez nároku na návrat posílali japonští císaři už ve středověku nepohodlné osoby.⁴ Jen pro představu, co případného zájemce ve škole Kodo pod heslem „Život, učení a tvorba“ čeká (a je jedno, zda jste žena, nebo muž): vstává se brzy ráno, následuje šestikilometrový běh po horských stezkách za každého počasí s přísným zákazem chůze, pak program pokračuje celodenním intenzivním bubenickým tréninkem zahrnujícím výrobu vlastních paliček, ladění bubnů, vaření, uklízení a osobní rozvoj. Do postele padnete vyčerpáním v deset večer. Žádná televize, alkohol, kouření, natož sex. Samozřejmě zapomeňte na internet – počítač a mobilní telefon se odevzdává na začátku kurzu.

Od roku 2019 získali stálí členové souboru Kodo výjimku: už nemusí jako všichni ostatní uklízet a chodit do kuchyně, mohou vstoupit do manželství a bydlet mimo Kodo vesnici. Zbývající část výuky samozřejmě platí i pro ně.

Ačkoliv členství v souboru Kodo není explicitně spojené s náboženskými praktikami či duchovními meditacemi, hluboké přesvědčení o mystickém prožitku během vystoupení vede bubeníky k rituálnímu pálení použitých paliček, které si sami vyrábějí, a osobním modlitbám před začátkem jakékoliv hraní; byť jen zkušebního.

2. *Taiko* – v angličtině *fat drum*, česky zjednodušeně velký tlustý buben.

3. Organizace Kodo nabízí ve své vesnici residenční výuku bubnování a stejnojmennou světově známou skupinu Kodo (anglicky *Drum Child*). Více viz <https://www.kodo.or.jp/en/about_en/history>.

4. Sado – ostrov v Japonském moři 40 km severozápadně od pobřeží Honšú, kam byli od 8. století posíláni do vyhnanství trestanci a nepohodlní disidenti, mezi nimiž převládali umělci a filozofové. Díky nim vznikla na ostrově celá řada svérázných divadelních, tanečních a hudebních tradic. Více viz <<https://www.visitsado.com/en/sado/tradition/>>.



Fotografie skupiny Kodo předvádějící zakončení čísla s názvem „Yatai-bayashi“.
Foto Don France 2007. Zdroj: <<https://www.flickr.com/photos/dfmotofoto/398952072/sizes/o/in/photostream/>>

Zakladatel školy Kodo, asketický a svým způsobem fanatický Den Tagayasua (1931–2001), od roku 1970 trval na každodenních dvaceti kilometrech běhu, a když se z ostrova Sado přesunul do města Fuji, kde založil další významný soubor Ondekoza,⁵ vyjížděl s ním na světová turné, kdy se hráči přesunovali z koncertu na koncert během.⁶ Velkou mezinárodní premiéru si soubor Ondekoza odbyl v roce 1975 na Bostonském maratonu: v cíli bubeníci zdvihli paličky vítězně nad hlavu a ke zděšení přítomných namísto odpočinku

5. Ondekoza – druhý světově nejproslulejší soubor *taiko* založený v roce 1969. Nazvaný podle tradičního zemědělského rituálu *ondeko* z ostrova Sado. Více srov. <<http://ondekoza.com/aboutus.html>>.

6. Srov. „Den Tagayasua.“ *Wikipedia, the free encyclopedia* [online] [cit. 18. 8. 2020]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Den_Tagayasua>.

odehráli fyzicky nesmírně náročnou ukázkou na třisetpadesátikilový buben *odaiko*. Během následujícího amerického turné absolvovali po svých dokonce čtrnáct tisíc kilometrů.⁷

Bubny *taiko* a bubnování mají v japonské kultuře zásadní roli. Bubny se používaly v buddhistických chrámech, kde během zenových rituálů reprezentovaly boží hlas, neoddělitelně patřily ke dvorní klasické hudbě, v tradičních divadelních představeních *kabuki* zvyšovaly napětí a nahrazovaly zvuky přírody, pěstitele rýže s *taiko* ceremoniálně vyvolávali duchy deště, soudci s nimi urovnávali spory a podle toho, kam dosáhl jejich zvuk, se určovaly hranice pozemků. S bubny *taiko* se chodilo na lov, oznamovaly se jimi změny počasí a skrze dohodnuté signály mezi sebou komunikovaly sousední vesnice. Neobešla se bez nich ani japonská armáda: bubnováním zastrášovala nepřítel, důstojníci s pomocí bubnů předávali na bojištích rozkazy a za přesně daných rytmů hnali vojáky do útoku, nebo naopak veleli k ústupu.⁸

Bubny *taiko* existují v nejružnějších tvarech, barvách, laděních a velikostech. Ty nejmenší vezmete pod paži, zatímco na ty obří, vydlabané z jednoho kusu dřeva o průměru dva metry, abyste si objednali kamión. Přesný původ *taiko* nedokázali určit ani historici, takže se pouze domnívají, že bubny dovezené v průběhu 6. století z Číny a Koreje se v Japonsku postupně v rukách zručných řemeslníků proměnily v *taiko*.⁹ Za hlavní archeologický důkaz jsou brány dvě terakotové sošky *haniwa* znázorňující hráče na bubny nemálo podobné dnešním *taiko*. Datují se do období *Kofun*,¹⁰ kdy se v letech 250–538 v Japonsku stavěly obří mohylovité hrobky ve tvaru klíčové dírky. Tyto mohyly jsou od roku 2019 zapsány do seznamu nehmotného kulturního dědictví UNESCO.¹¹

7. „Beginnings of Ondekoza.“ *Ondekoza* [online] [cit. 10. 7. 2020]. Dostupné z: <<http://ondeka.com/aboutus.html>>.

8. Srov. „Overview and History.“ Dostupné z <http://www.taiko.com/taiko_resource/history.html> [cit. 11. 7. 2020].

9. Tamtéž.

10. Období *Kofun* viz <<https://www.japonet.cz/A6c>> a <<https://www.japonsko.info/kofun.php>>.

11. Viz „Mozu-Furuichi Kofun Group: Mounded Tombs of Ancient Japan.“ *UNESCO* [online] [cit. 18. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://whc.unesco.org/en/list/1593/>>.



Daihachi Oguchi (1924–2008). Foto Toshiyuki Hiramatsu.

Zdroj: <<http://taikodo.com.au/wp-content/uploads/2019/11/Daihachi-700x420.jpg>>

Japonci ovšem dávají přednost mytologii, podle které se šintoistická bohyně slunce Amaterasu¹² před rozzuřeným bratrem bouře pustošícím zemi schovala do jeskyně, čímž svět přišel o světlo, takže bohyni úsvitu Ame-no-Uzume¹³ nezbývalo, než – řekněme – podivně vesele až lascivně tančit na převráceném sudu od saké do chvíle, než Amaterasu vyšla ven. Ze sudu se podle mytologie vyvinul buben *taiko* a z tance hráčská choreografie.

Po druhé světové válce popularita *taiko* klesla, Japonci měli jiné starosti, navíc s prudkou modernizací společnosti ztráceli vazby na tradiční kulturu. V roce 1951 ovšem došlo k nevídanému: jazzový japonský bubeník Daihachi Oguchi (1924–2008) se podílel na transkripci starého notového zápisu pro *taiko* z chrámu Suwa, a protože mu přišel rytmicky moc jednoduchý, napadlo ho dosud sólové tradiční nástroje sloučit po způsobu bicí soupravy

12. Amaterasu, nejdůležitější šintoistická bohyně, více viz <<https://en.wikipedia.org/wiki/Amaterasu>>.

13. Ame-no-Uzume, japonská bohyně úsvitu, více viz <<https://en.wikipedia.org/wiki/Ame-no-Uzume>>.

do novodobého, často až dvacetičlenného souboru *kumi-daiko*, zahrnujícího různé druhy *taiko*. Jejich zvukové limity překonal Oguchi návrhy a výrobou nových bubnů *taiko* a dalších nástrojů, odpovídajících potřebám velkolepě a hlasitě znějícího bubenického ansámblu, čímž staletou tradici povýšil do zcela nové hudební formy a definoval budoucnost *taiko*. Bubnování tím z chrámů a vesnických slavností postoupilo do koncertních sálů. Než v roce 2008 Oguchi tragicky zemřel, napsal mnoho významných, dodnes hraných skladeb, založených na tématech japonské historie, a přitom dospěl k přesvědčení, že během bubnování *taiko* se člověk proměňuje ve zvuk. Doslova o tom prohlásil: „Ať už je člověk *taiko*, nebo *taiko* je člověkem, stávají se jednotou. V *taiko* se člověk stává zvukem. V *taiko* člověk slyší zvuk svou kůží.“¹⁴ Se svým souborem Osuwa Daiko¹⁵ inicioval Oguchi vznik dalších, včetně dnes mezinárodně nejproslulejších Kodo a Ondekoza.

Ještě před nimi v roce 1959 ale vznikl v Tokiu legendární průkopnický soubor Oedo Sukeroku Taiko¹⁶ – první svého druhu profesionálně vystupující skupina. Byla po celé zemi zpopularizovaná japonskou televizí, a když Osuwa Daiko v roce 1964 vystoupili na otevíracím ceremoniálu letních olympijských her v Tokiu, o *taiko* se dozvěděl i svět.

Japonskou vládu to přimělo k masivní finanční podpoře tradiční kultury, což vedlo k založení tisíců nových souborů *taiko*. Novodobý hudební vynález Japonci přijali okamžitě s nadšením a bubenická show jsou dnes součástí státních a slavnostních ceremonií, zemi reprezentovala na olympijských hrách, na zasedání OSN a stala se jedním z důležitých kulturních symbolů Japonska. Bubeníci *taiko* jsou dnes běžnou součástí hollywoodských filmů, do svých show je zahrnul nejslavnější moderní cirkus světa Cirque du Soleil, pro *taiko*

14. „Whether man is taiko, or taiko is man – they become integrated. In taiko, man becomes the sound. In taiko, you can hear the sound through your skin.“ (Kageyama 1998)

15. A history of Osuwa Daiko and its founder Daigachi Oguchi.“ *Osuwa Daiko* [online] [cit. 9. 8. 2020]. Dostupné z: <<http://osuwadaiko.com/en/>>.

16. *Oedo Sukeroku Taiko homepage* [online] [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: <http://www.oedosukerokutaiko.com/htm/top_english.html>.



Velký buben odaiko souboru Ondekoza. Foto: TaikoSkin 2011.

Zdroj: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ondekoza.odaiko.png>>

soubory skládají hudbu významní světoví skladatelé a spolupracují s nimi slavní taneční choreografové.

S přesahy do jiných žánrů nejdále došel soubor Kodo experimentující s novými nástroji, moderním tancem a světelnou grafikou na bázi multimedialních show a spoluprací s avantgardními, rockovými a jazzovými umělci. Za příklad takové spolupráce můžeme považovat album *Mondo Head* z roku 2002, na kterém se podíleli perkusisté Airtó Moreira (Brazílie), Giovanni Hidalgo (Portoriko), Nengue Hernandez (Kuba), Arto Tunçboyacıyan (Turecko) nebo indický mistr na tabla Zakir Hussain. Poprvé se ke Kodo přidali rovněž zpěváci z Kuby, Íránu, Spojených států amerických, a dokonce tibetský sbor Gyuto Monks Tantric Choir.¹⁷ Soubor Kodo v minulosti spolupracoval také s producentem Billem Laswellem (album *Ibuki*, 1996) a DVD *East Meets West* (2008)

17. „Kodo. Mondo Head. Track Listing.“ *AllMusic* [online] [cit. 12. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://www.allmusic.com/album/mondo-head-mw0000215007>>.

zachycuje japonské bubeníky na společných koncertech s irským hráčem na bozouki Dónalem Lunnym a jeho skupinou Coolfin.¹⁸

Bubeniční mistři ze školy Sado po celém světě zakládají nové školy a soubory a nikomu nepřijde divné, že na vysoké úrovni existují jak v USA, tak v Evropě. Do České republiky se třeba pravidelně vrací Yamato z Holandska¹⁹ a na popularitě získal také soubor KyoShinDo z Itálie, který v letošním roce vydal album *Taiko Do: Echo of the Soul*, produkován slavným japonským bubeníkem Joji Hirotou.²⁰

Poslouchat japonské bubeníky *taiko* na albech se samozřejmě nikdy nevyrovná estetickému a energicky mocnému zážitku z koncertu, na který vás dopředu nikdo nepřipraví. A přece nejde o ztracený čas: i ryze bubenické nahrávky, jen občas proložené melodickými nástroji a zpěvem, vás dokážou vtáhnout, zvlášť při vědomí, kolik náročného úsilí a přísné disciplíny za tím uměním stojí. Přesto jsou uživatelsky přístupnější filmové záznamy na DVD nebo You Tube, kterých existuje nepřeberné množství a nezáleží na tom, který soubor si vyberete, nebo který vám nabídne internetový vyhledávač. Vždy to stojí za to.

18. „Kodo/Lunny-East Meets West (DVD).“ *Steve Weiss Music* [online] [cit. 20. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://www.steveweissmusic.com/product/1125903/concert-videos>>.

19. „Japonští bubeníci Yamato oslaví na koncertech 20 let existence.“ *Novinky.cz* [online] 12. 6. 2014 [cit. 18. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/japonsti-bubenici-yamato-oslavi-na-koncertech-20-let-existence-231710>>.

20. „Taiko Do - Echo Of The Soul.“ *ProperMusic* [online] [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.propermusic.com/eucd2884_taiko_do_echo_of_the_soul.html>.

Internetové zdroje:

- A history of Osuwa Daiko and its founder Daigachi Oguchi.“ *Osuwa Daiko* [online] [cit. 9. 8. 2020]. Dostupné z: <<http://osuwadaiko.com/en/>>.
- KAGEYAMA, Yuri 1998: „Beat of Nagano Drums To Close Games.“ *AP News* [online] 18. 2. [cit. 20. 9. 2020]. Dostupné z: <<https://apnews.com/article/830c89b4e5711c552d4c4365b12b1129>>.
- „Japonští bubeníci Yamato oslaví na koncertech 20 let existence.“ *Novinky.cz* [online] 12. 6. 2014 [cit. 18. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/japonsti-bubenici-yamato-oslavi-na-koncertech-20-let-existence-231710>>.
- „Kodo/Lunny-East Meets West (DVD).“ *Steve Weiss Music* [online] [cit. 20. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://www.steveweissmusic.com/product/1125903/concert-videos>>.
- „Kodo. Mondo Head. Track Listing.“ *AllMusic* [online] [cit. 12. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://www.allmusic.com/album/mondo-head-mw0000215007>>.
- „Moza-Furuichi Kofun Group: Mounded Tombs of Ancient Japan.“ *UNESCO* [online] [cit. 18. 8. 2020]. Dostupné z: <<https://whc.unesco.org/en/list/1593/>>.
- Oedo Sukeroku Taiko homepage* [online] [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: <http://www.oedosukerokutaiko.com/htm/top_english.html>.
- „Beginnings of Ondekoza.“ *Ondekoza* [online] [cit. 10. 7. 2020]. Dostupné z: <<http://ondekoza.com/aboutus.html>>.
- „Taiko Do - Echo Of The Soul.“ *ProperMusic* [online] [cit. 10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.propermusic.com/eucd2884_taiko_do_echo_of_the_soul.html>.

The Taiko Drumming Ritual: Where the Musician Becomes the Sound

The author of the paper is a music publicist who specialises in world music. In his article, he introduces the phenomenon of taiko and shares his experience with it. The Taiko Japanese drumming spectacle represents an amazing combination of drumming, dance choreography, and such an effort that it appears to bring the performers to near physical breakdown. Legend says that the emergence of Taiko drums was assisted by the Shinto goddess Amaterasu; nevertheless, drum ensembles as we know them today were invented by a man: jazz musician Daihachi Oguchi in 1951. This modern-day drumming ritual is now being practiced in the whole world by thousands of groups; the most important Taiko school of drumming has been active since 1969 on the Japanese island of Sado by the Taiko drumming troupe Kodo.

Key words: Taiko; drum ensembles; music ritual; Daihachi Oguchi; Kodo, kumi-daiko, Ondekoza, Kodo, Den Tagayasua, Daihachi Oguchi, Osuwa Daiko, Yamato, KyoShinDo.

HUDBA A VIRTUÁLNÍ PROSTOR V DOBĚ KORONAVIROVÉ

Milan Tesař

Jedním z hudebníků, kteří měli v létě 2020 vystoupit na Folkových prázdninách v Náměšti nad Oslavou, byl britský písničkář Sam Lee, ze svých minulých návštěv náměšťskému publiku důvěrně známý. Muzikant, který byl se svým novým albem *Old Wow* po dva měsíce (duben a květen 2020) na vrcholu prestižní hitparády World Music Charts Europe,¹ na Vysočinu nepřišel. Festival ve své tradiční podobě neproběhl, zrušeny byly koncerty a turné hudebníků po celém světě. Málomocný obor lidské činnosti koronavirová krize v roce 2020 ochromila tak jako živou kulturu. V rozhovoru, který vedl s autorem příspěvku na dálku přes internet, Sam Lee řekl: *„Připravám nového alba jsem věnoval tři a půl roku. Přitom téměř všechny koncerty, které jsem měl naplánované po vydání, byly zrušeny. Bylo to, jako kdyby se vinař čtyři roky staral o vinici, a pak mu ji někdo kompletně zničil. Bylo mi to samozřejmě velmi líto, navíc jsem přišel o spoustu peněz. Ale nějak jsem tyto emoce překonal, neboť jsem si uvědomil, že to, co prožívám já, zdaleka není tak tragické jako ztráty mnoha jiných lidí. Navíc jsem mohl pozorovat, jak se svět kolem nás mění přesně tím směrem, po jakém jsem dlouhá léta volal v rámci své kampaně za udržitelný rozvoj. Takže vidím šanci, že se svět v něčem promění k lepšímu, což je důležitější než moje drobná umělecká oběť. Současná krize mě tedy sice hluboce postihla, ale zároveň se z ní pokouším vyjít co nejlépe. Více než o sebe mám starost o hudební komunitu jako celek.“²*

1. Hitparádu World Music Charts Europe od jara 1991 každý měsíc sestavují specializovaní hudební publicisté z evropských rádií. V současné době (říjen 2020) má porota 41 členů z 24 zemí, Českou republiku zastupují Petr Dorůžka (ČRo Vltava) a Milan Tesař (Radio Proglas).
2. Rozhovor pro Radio Proglas, premiéra 11. 5. 2020 ve 22.00. Audio dostupné z: <<https://www.proglas.cz/program/detail-poradu/2020-05-11-22-00-00/>>.

Rok 2020 vygeneroval po celém světě tisíce podobných příběhů. Tvůrci, kteří investovali do natočení nových alb, je neměli možnost fanouškům živě představit. Speciálně naplánovaná turné, často související s osobními či jinými výročími, neproběhla. Izraelský kontrabasista Avihai Cohen, který v roce 2020 slavil 50. narozeniny, například plánoval turné 50–50–50, během kterého měl navštívit padesát měst v padesáti různých zemích. Několik málo koncertů sice proběhlo, ale turné jako neopakovatelný koncept vzalo za své. Na jižní Moravě usazený jazzový trumpetista Lukáš Oravec zase musel oželet dlouho domlouvané turné po Mexiku a Guatemale.³

Ovšem nešlo pouze o živá vystoupení. Kapely v době izolace nemohly často ani zkoušet ve standardním režimu. Slovenská skupina Tolstoys byla v době jarního uzavření hranic rozdělena mezi Českem a Slovenskem a svou novou píseň *Tempo* natáčela na dálku. Podobně v izolaci svých domovů pracovali na svém novém společném albu slovenský kytarista David Kollar a norský trumpetista Arve Henriksen.⁴ Album dostalo příznačný název *Unexpected Isolation* a tematická jména mají i jednotlivé skladby – *In the Time of Plague*, *Social Breathing*, *Bacteria vs Virus* nebo *Life vs Death*.

Koronavirová krize tedy dostala hudebníky po celé planetě do zvláštní situace. Zatímco pro mnohé běžný, prakticky každodenně užívaný prostor v podobě koncertních sálů, klubů nebo zkušeben jakoby na předem neurčený čas přestal existovat, okamžitě se vynořily nové „prostorové“ možnosti: 1. hudebníci začali více než dříve žít ve svém domácím prostředí, objevovali akustické možnosti obývacích pokojů, kuchyní a koupelen a 2. nořili se čím dál hlouběji do virtuálního prostoru, který začali využívat jak ke komunikaci mezi sebou, tak k „náhradnímu“ spojení se svými fanoušky.

3. Lukáš Oravec o neuskutečených plánech v době koronavirové krize hovoří v Rozhovoru měsíce pro stanici ČRo Jazz s premiérou 7. 8. 2020 ve 14.00 hod. Audio dostupné na: <<https://jazz.rozhlas.cz/rozhovor-mesice-lukas-oravec-predstavuje-novy-cesky-bigband-8267487>>.

4. David Kollar natočil v době izolace vedle alba *Unexpected Isolation* ještě další dvě dlouhohrající nahrávky. O všech hovoří v pořadu Radia Proglas *David Kollar a jeho tři alba z izolace*, premiéra 7. 9. 2020 v 19.15. Audio dostupné z: <<https://www.proglas.cz/program/detail-poradu/2020-09-07-19-15-00/>>.

Objevování obou těchto typů „prostorů“ spolu pochopitelně souviselo a vedlo k těmto cíli: nahradit ztracené či přerušené formy komunikace a vzájemného sdílení formami novými. V letech tak vznikla řada „koronavirových“ písní, často přímo na aktuální téma. Vlastně se u nás od sametové revoluce neobjevilo téma, které by v takové intenzitě rezonovalo písničkářskou scénou, jako právě izolace roku 2020. Jen namátkou: Pavel Helan v epidemii našel „nečekaně darované ticho“;⁵ Pavel Čadek zpíval o tom, že „všechno zlé je k něčemu dobré“ a že „není proč brečet“.⁶ René Matlášek vzdal hold prarodičům coby „dětským hrdinům“;⁷ písničkář s pseudonymem Láskva chválil lékaře a lékárníky v písni „Dík, že vás máme“.⁸ Roušky a rozestupy si vzala na paškál Pavlína Jíšová v miniatuře *Nedají*. Jan Řepka se ve své písni ptal: „Vodkud jen se vzal ten vir?“⁹ Slovenský písničkář Edo Klena si kladl: „Čo bude ďalej?“¹⁰ Ivo Cicvárek napsal píseň o rouškách, v níž se nevyskytuje slovo roušky – *Do tváří*.¹¹ Aleš Bojanovský z tramské skupiny FT Prim natočil v liduprázdných brněnských ulicích videoklip *Na rozcestí*.¹² A velmi silnou píseň o naději s názvem *Salutuj* nahrála v domácí izolaci skupina Živé kvety z Bratislavy.¹³

Nevznikaly však pouze tematické písně. Mnozí umělci prostě využili „ušetřeného“ času, kdy nemohli koncertovat, k tvorbě. Ve

5. Píseň *Nečekaně darované ticho*: <<https://www.youtube.com/watch?v=kX3AGGXev3A>>.

6. Píseň *Všechno zlé*: <https://www.youtube.com/watch?v=Xu1_sOhXx90>.

7. Píseň *Dětským hrdinům*: <<https://www.youtube.com/watch?v=RXgUcRfCsKQ>>.

8. Píseň *Dík, že vás máme*: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJBd1bWR1aY>>.

9. Píseň *Vodkud jen se vzal ten vir?* poprvé zazněla v Řepkově stejnojmenném, internetem přenášeném vystoupení („live stream #2“), odvysílaném 30. 3. 2020. Záznam dostupný z: <<https://www.youtube.com/watch?v=66e8oLBb7EE>>.

10. Píseň *Čo bude ďalej?*: <<https://www.youtube.com/watch?v=cFw-fsaHAZQ>>. Píseň měla na internetu premiéru 4. 5. 2020. V rozhovoru pro Radio Proglas natočeném v srpnu 2020 v Košicích Klena vysvětloval, že po několika měsících se na vládní opatření v době koronavirové krize dívá kritičtěji a „dnes“ by píseň napsal jinak. Audio dostupné z: <<https://www.proglas.cz/program/detail-poradu/2020-10-01-19-15-00/>>.

11. Píseň *Do tváří*: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wf45KLpJdRw>>.

12. Píseň *Na rozcestí*: <<https://www.youtube.com/watch?v=IU-IMwKTdGk>>.

13. Skupina Živé kvety píseň *Salutuj* zveřejnila na internetu 27. 5. 2020. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=uM60WFtyKqA>>. Na CD vyšla 4. 9. 2020 v rámci alba *Cesty, ktoré nevedú nikam (Rarity Vol. 1)*.

Spojeném království například vyšlo pozoruhodné album *Musicians for Musicians – Many Voices on a Theme of Isolation*, na kterém své „skladby z izolace“ nabízejí umělci různých žánrů od klasické hudby přes world music, folk a rock až po hudbu elektronickou.¹⁴ Polovina z výtěžku z prodeje alba přitom putuje na konto charitativní organizace *Help Musicians*, druhá polovina pak přímo zúčastněným umělcům. Svá samostatná, původně neplánovaná alba, natočila spousta dalších hudebníků: katalánská skupina La Sra. Tomasa se přihlásila s „koronavirovým“ EP *Houly Housy Sessions*, americký jazzový pianista Brad Mehldau se se zkušenostmi z doby pandemie vyrovnal na tematickém albu *Suite: April 2020*¹⁵ a izraelsko-americká soulová zpěvačka Miss Mikey May namísto plánovaných koncertů nahrála album *Play On*.¹⁶ Vznikaly však i jednotlivé skladby v naprosto jedinečném obsazení. Z českého prostředí lze zmínit projekt *#zpěvačkyspolu*, v jehož rámci patnáct především jazzových interpretek nazpívalo „společně“ – každá ze svého domácího prostředí – slavnou *Modlitbu pro Martu*.¹⁷ Nahrávání ve stylu „každý doma“ si vyzkoušel i brněnský big band Cotatcha Orchestra, kterému epidemie přerušila práci na dlouho plánovaném prvním albu: distančně členové orchestru natočili novou skladbu pianisty Martina Konvičky *A Very Old Lady Driving a Ferrari*.¹⁸

Určitým protipólem těchto nových alb i písní, z nichž mnohé budou mít trvalou hodnotu, byly hry a výzvy, které se v době pandemie šířily na sociálních sítích. V Česku byla populární například tzv. Výzva Městského divadla Brno. Spočívala v tom, že „hráč“ dostal přidělené písmeno a během 24 hodin měl nazpívat/nahrát jako klip natočit

14. Album vyšlo 3. 7. 2020 a je v digitální podobě dostupné z: <<https://musiciansformusicians.bandcamp.com/album/many-voices-on-a-theme-of-isolation>>.

15. Autor projektu podrobně popisuje na své internetové stránce: <<https://www.bradmehldau.com/suite-april-2020>>.

16. Album vyšlo 18. 4. 2020. Digitálně je dostupné z: <<https://missmikeymay.bandcamp.com/album/play-on>>.

17. Vznik této verze *Modlitby pro Martu* iniciovala zpěvačka Petra Ernyeiová. Autorem nového aranžmá skladby je Štěpán Janousek. Píseň je dostupná z: <<https://www.youtube.com/watch?v=b88BmBVuzTM>>.

18. Video dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=P4MEwill6Us>>.

píseň, která na toto písmeno začíná. Někteří „soutěžící“ nabízeli své verze známých hitů, jiní se pokoušeli vytvořit vlastní písně.

Vedle toho, že ve virtuálním prostoru vznikaly a týmž virtuálním prostorem (především prostřednictvím Facebooku, YouTube a dalších sociálních médií) se šířily nové písně, nebo dokonce celá nová alba, snažili se umělci přímo komunikovat se svými fanoušky. Některým k tomu stačila krátká „setkání“: Písníčkář a spisovatel Jan Burian například vsadil na formu autorského čtení jednoho fejetonu denně a přečte si jednu svou píseň každý den. Jiní se od jara pokoušeli komunikovat s publikem prostřednictvím celých on-line koncertů ze svých obývacích pokojů, zkušeben i prázdných klubů a sálů. Písníčkář Jan Řepka například v době jarní i podzimní izolace chystal pro své fanoušky tematické koncerty, které propagoval na sociálních sítích, nechával publikum hovořit do dramaturgie, zval si do nich hosty. Izraelská zpěvačka a hudebnice Noam Vazana využila izolace k organizování několika on-line koncertů zdarma, na něž později navázala virtuálními vystoupeními za „vstupné“. Někteří interpreti nabízeli svým fanouškům nevšední obsah: Skupina Mňága a Žďorp během izolace formou on-line koncertů přehrávala jednotlivá svá starší alba, písničkářka Lucie Redlová připravila koncerty z písní svých oblíbených skupin Buty a Beatles.

Do virtuálního prostoru se v roce 2020 nepresouvaly pouze koncerty a tvorba písní a alb, ale také celé festivaly a hudební konference. Ve verzi on-line proběhly jak Mezinárodní folklorní festival Strážnice nebo Chodské slavnosti,¹⁹ tak například světový hudební veletrh WOMEX.²⁰ Zatímco internetem přenášené vystoupení folklorních

19. V rámci internetového vysílání Chodských slavností se v programu, vysílaném na www.chodskeslavnosti.cz, postupně představily mj. soubory: Rodinná skupina sester Kuželkových, Mužský pěvecký sbor Haltravan z Klenčí pod Čerchovem, Chodský soubor Mrákov, Konrádyho dudácká muzika, Národopisný soubor Postřekov a Domažlická dudácká muzika.

20. WOMEX – Worldwide Music Expo – je největším světovým setkáním odborné veřejnosti v oblasti world music a příbuzných hudebních žánrů. Centrálu má sice v Berlíně, ale každý rok probíhá v jiném evropském městě. V roce 2020 se měl konat v Budapešti, ale poté, co maďarská vláda na podzim uzavřela hranice, ohlásili pořadatelé změnu konceptu na plnou virtuální verzi programu. V on-line prostoru tedy probíhaly přenášky, setkání i koncerty.

souborů z Domažlicka mohli zájemci sledovat zcela zdarma, ke konferencím a showcaseovým koncertům²¹ WOMEXu měli přístup pouze registrovaní účastníci za poplatek. Festival Hradecký slunovrat (jehož červnová část se nakonec mohla konat, na rozdíl od plánované druhé říjnové části) připravil na jaře pro své příznivce sérii on-line šířených diskusí s odborníky na nejrůznější témata: od hudby přes literaturu až po politiku či náboženství.²² Pouze ve virtuálním prostoru se uskutečnil v roce 2020 také festival Porta. Soutěžící poslali porotě svá videa a porota ve dvou kolech volila vítěze. Vyhlášení výsledků proběhlo on-line 24. 10. 2020.²³

Práce s internetem a konkrétně se sociálními médii byla přirozenou součástí života umělců i pořadatelů kulturních akcí již před rokem 2020. Rok koronavirové krize však přinesl výrazné zrychlení pronikání těchto nástrojů do života umělecké komunity i jejích fanoušků, osvojování nových technologií, hledání nových možností. Aplikace vhodné k pořádání video konferencí jako Zoom nebo GoogleMeet se staly podobně důležitou součástí života jednotlivce jako textový editor nebo kalendář. Hudebníci, kteří přišli o podstatnou část svých příjmů, museli také řešit otázku, zda je pro ně důležitější uchovat jakýkoli kontakt s publikem, dávat o sobě vědět zcela zdarma, a připravovat tak publikum na návrat „normálního“ stavu, anebo zda poskytovat exkluzivní obsah jako placený za tu cenu, že diváků/posluchačů bude výrazně méně. Některé formy distanční komunikace tak provázela například možnost poslat umělci na konto dobrovolný finanční příspěvek.

21. Jako showcase se označují většinou kratší koncerty určené pro odborné publikum – pořadatele festivalů, vydavatele, novináře apod. Jsou součástí festivalů nebo hudebních konferencí a jejich cílem je umělce pozvaným odborníkům představit a nabídnout je např. na jejich festival či jinou akci.

22. Mezi hosty těchto rozhovorů byli například politický komentátor Bohumil Pečinka, slamer Anatol Svahilec, novinářka Julie Urbišová, zpěvák Michal Prokop, onkolog Petr Štěpánek, předseda Asociace nanotechnologického průmyslu ČR Jiří Kůs, bývalý dramaturg festivalů Porta a Zahrada Michal Jupp Konečný, katolický kněz a ředitel Radia Proglas Martin Holík nebo novinářka Alexandra Alvarová. Rozhovory jsou dostupné z: <<https://www.youtube.com/c/Hradeck%C3%BDslunovrat1/videos>>.

23. Vítězkou ePorty se stala Kristína Dlouhá. Záznam vyhlášení je dostupný z: <<https://www.youtube.com/watch?v=r5V-m9RelhI>>.

Na otázku, do jaké míry se jedinečná zkušenost roku 2020 promítne do fungování kulturní scény v příštích letech, momentálně ještě nelze odpovědět. Tento příspěvek byl původně plánován jako shrnutí situace z doby epidemické izolace z jara 2020 a postupného uvolňování v létě, kdy například některé hudební akce mohly proběhnout. Letní rozvolnění však vystřídala nová podzimní izolace, která v době vzniku příspěvku stále trvá. Přitom někteří tvůrci ihned navázali na své jarní zkušenosti a obnovili setkávání s fanoušky ve virtuálním prostoru, jiní unaveni z mnohaměsíčních mimořádností vyčkávají – slovy výše uvedené písně Eda Kleny – „čo bude d’alej“. Na podzim 2020 se ruší další akce – v českém prostředí například mezinárodní festival Blues Alive (po několikáté kompletní změně dramaturgie pořadatelé plánovaný dvacátý pátý ročník zcela zrušili) nebo první ročník Central European Jazz Showcase v Brně (odložen na léto 2021). Pouze ve formátu on-line proběhla na konci října konference Nouvelle Prague. Na Slovensku se další ročník World Music Festivalu Bratislava, plánovaný původně na říjen, odsunul také do on-line prostoru internetu. Příběh nahrazování reálného prostoru pro setkávání hudebníků s publikem prostorem virtuálním tak dál pokračuje.

Dejme před závěrečným shrnutím slovo samotným umělcům.²⁴ Může koncert ve virtuálním prostoru vůbec nahradit setkání v reálném životě? Nebo je pouze zajímavým způsobem doplňuje?

Hudebník a výrobce kytar Jan Fic: *„Při živém koncertu čerpám energii z posluchačů a atmosféru z prostoru a situace, které následně představuji zpět do svého výkonu. To mi při streamu nebo hraní bez diváků obrovsky chybí. S kapelou se to ještě dá, energie kapely je často dost samonosná a dá se perfektně si to užít a vyburcovat se, ale protože většinou hraju sám, je to pro mě bez diváků dost těžké.“*

Václav Lebeda alias Voxel: *„Je to absolutně nesrovnatelné, ale obojí má něco do sebe. Živé hraní u mě vždy vítězí, občas to ale proložit online koncertem je pro fanoušky i pro mě určité zpestření.“*

24. Následující citáty pocházejí z e-mailové komunikace autora příspěvku s jednotlivými hudebníky.

Viktor Ekrt ze skupiny Hm...: *„Protože jsme online nehráli, odpověď úplně nevím. Ale tuším, že bychom se do kamer neuměli tvářit přirozeně a hrát se stejnou radostí. Když jsme někdy něco točili pro televizi, bez diváků, vždycky z toho čouhala ta umělost situace. Potřebujeme diváky, bez nich nám to nejde.“*

Roman Hampacher, kytarista ze skupiny Jany Koubkové a písničkář: *„Hrát bez lidí, to je jak rande přes telefon. Jednou, dvakrát to může být zajímavé zpestření, ale bez kontaktu s lidmi to není moc k životu.“*

Šárka Adámková ze skupiny Sarah & The Adams: *„Vše, co jde do záznamu, je pro mě trochu složitější. Živý koncert je kouzlo okamžiku, které vzniká pouze mezi přítomnými. Toto kouzlo je někdy těžké přenést do záznamu.“*

Kytarista a ředitel JazzFestu Brno Vilém Spilka: *„Bez diváků se člověk nevybičuje ani zdaleka k tomu, co by zahrál před nimi.“*

Hudebník a producent Martin Kyšperský (mj. Květy): *„Vino na baru, holky v letních šatech, pizza v šatně, tahání beden, život na benzínových pumpách, klábosení v autě. To vše musíte oželeť, a je vám to líto.“*

Vladimír Mišík: *„Myslím, že živé koncertování je základ oboustranného prožitku mezi muzikanty a diváky a podle mého vkusu žádné video to nemůže nahradit. Třeba divadelní představení v televizní bedně také nemá tu patřičnou atmosféru.“*

Nina Marinová ze skupiny Nina Rosa: *„Výhoda streamů, kterých jsem se zúčastnila, byl oproti živým hraním výborný zvuk na pódiu. V roli hudebníka jsem si live streamy užívala více než v roli diváka. Při hraní jsme byli většinou v nějakém fajn prostředí s ostatními muzikanty, zatímco jako divák jsem byla doma a k tomu sama – komplexní zážitek, kterým mám z návštěvy koncertu, mi chyběl. Ale detailní záběry na muzikanty, které stream umožňuje, jsem si užívala.“*

Marc Daunis z katalánské skupiny Els Berros de la Cort: *„Byl to pro nás čas pro zklidnění a pro načerpání nových sil. Je jasné, že v takové době se fungování kapely a vztahy v ní mění. Dokázali jsme se ale rychle přizpůsobit – virtuální setkávání a vzájemné sdílení souborů byl intenzivnější než kdy předtím. Ale chybělo nám to*

nejdůležitější – přímý kontakt s přáteli a se zvukem jejich nástrojů, šálky čaje během zkoušek...“

Třebaže se tedy prakticky všichni hudebníci shodnou, že streamovaný koncert skutečné setkání s živým publikem nenahradí, ve skutečnosti nejde o úplně novou podobu komunikace mezi interpretem a posluchačem/divákem. Jde v podstatě o demokratizovanou formu televizního nebo rozhlasového přenosu. Rozhlasové vysílání na svém počátku stálo především na živém hraní hudebníků ve studiu a některé stanice (u nás Český rozhlas, Radio Proglas) i dnes koncerty ze svých studií nabízejí. U on-line streamů na YouTube nebo sociálních sítích není přítomen žádný profesionální dramaturg, který by určoval, kdo má právo obsadit drahocenný vysílací čas. Každý umělec či každá kapela se mohou z vlastní iniciativy zúčastnit pomyslného boje o posluchače. Boje, v němž zpěváci a kapely konkurují například youtuberům, kteří tento prostor ovládli před nimi a kteří jsou dnes nekorunovanými mediálními králi mladé generace. A i když jsou možnosti prezentace na internetu prakticky bezbřehé, každý posluchač však má jen dvě uši a 24 hodin denně.

Hudebníci se v době koronavirové krize pochopitelně těší na návrat do „starých kolejí“, když se budou se svými fanoušky opět setkávat tváří v tvář. Řada z nich si však na pódia a do reálného prostoru ponese nové dovednosti, vyšší počítačovou gramotnost a umění orientovat se i v prostoru virtuálním. A to se jistě bude hodit v jakékoli době.

Music and Virtual Space in the Period of Coronavirus

During the global epidemic of coronavirus, musicians of the whole world have faced new situations. Concerts and festivals have been cancelled, and musicians, instead of face-to-face communication with their fans, have had to search for new ways to reach their audiences. As a result, there have been many streamed concerts, especially on social nets on the internet: they take place in rehearsal rooms, empty clubs, and even in living rooms. Singer-songwriters and other artists have composed many songs on the topic of the epidemic. Distant cooperation has spread, uniting musicians working on single tracks and whole albums who are many kilometres apart. Due to isolation, many interesting recordings have emerged. The majority of musicians prefer to communicate with their audiences in real space; nevertheless, the need to capture attention even in the virtual space has accommodated them with new skills that can be advantageous even when the epidemic is over.

Key words: Internet; on-line space and coronavirus crisis; music streaming; social isolation and music business; social nets and music.

DIVOKÝ VÝCHOD ANEB NA ZBOJNICKOU NOTU V ČESKÝCH MUZIKÁLECH

Aleš Opekar

Výchozím prostorem muzikálově zpracované předlohy, která má většinou původ v literárním nebo činoherním díle, je divadelní jeviště. Filmová podoba je většinou sekundární. Obě prostředí mají své výhody a nevýhody. Jevištní prostor rozvíjí vlastní imaginaci v rámci divadelních kulís, akustiky konkrétního prostoru a relativně limitované techniky. Filmový prostor může využít libovolný interiér a exteriér, nejrůznější technické efekty, rafinovanou stříhovou skladbu. Může střídat detail se záběry na celek a s pohledy ze všech stran včetně záběrů shora. Divadlo naproti tomu nabízí interakci s publikem, narážky na aktuální události a přenos energie. Umožňuje i průběžnou možnost oprav omylů či nedotažených scén, úprav dle změněné společenské situace. Možnost repríz je v divadelním nastudování relativně omezená v čase i prostoru, i přenos do jiných nových prostor bývá náročný. Film poskytuje fixovaný tvar, spjatý s dobou vzniku jednou provždy. Díky tomu však zůstává v trvalém povědomí.

Porovnáme-li divadelní a filmové zpracování téhož tématu, zjistíme, že se zpravidla vždy liší podobným způsobem: divadelní verze koncentruje větší počet zpěvních a tanečních výstupů, zatímco filmová verze mnohem více rozvíjí příběh.¹

Někdy vzniká divadelní a filmové zpracování zároveň (*Dáma na kolejích* – obojí 1966), jindy čeká divadelní předloha na zfilmování

1. Typickým příkladem je rozdíl mezi filmovým scénářem muzikálu *Hair* (1979) a původní divadelní předlohou (1967). Miloš Forman razantně proškrtal hudební čísla a naopak rozšířil příběh: např. o tragickou záměnu narukovaného vojáka Bukowskeho s kamarádem Bergerem, který jej měl pouze na chvíli zastoupit, aby se Bukowski mohl rozloučit se svou dívkou. Českou stopu najdeme i v německých divadelních nastudováních muzikálu *Die Haare* koncem 60. let, v jejichž orchestrech účinkovali hudebníci skupin Matadors, Bluesmen nebo Atlantis. Ocitli se tak i na německých gramodeskách, vydaných v roce 1970.

řadu let (*Kdyby 1000 klarinetů* – divadlo 1958 a *Kdyby tisíc klarinetů* – film 1965). Dlouhodobým zráním a žánrovými proměnami prošel například *Limonádový Joe* Jiřího Brdečky – od časopisecké seriálové parodie na rodokaps (1940) přes činoherní (1944) a knižní (1946) podobu až k hudebnímu divadlu (1955) a filmu (1964).² Méně často dochází k divadelnímu zinscenování původní filmové předlohy. *Starci na chmelu* vznikli v roce 1964 pouze jako film. V dané době nemělo žádné divadlo adekvátní soubor, který mohl uspokojit vysoké nároky na realizaci tohoto muzikálu. Divadelního pódia se příběh dočkal až v roce 1991. Filmová *Kvaska* Daniela Landy (2007) našla svou divadelní variantu pod názvem *Touha* hned o rok později, zatímco filmový *Trhák* (1980) čekal na svou divadelní muzikálovou adaptaci až do roku 2018.

Vedle pódia a filmového plátna mohou muzikálová díla nalézt útočiště, byť v podobě ochuzené o pohybové, zejména taneční vjemy, i na rozhlasové nebo gramofonové nahrávce. Například zpěvohru *Sto dukátů za Juana* prosadilo nejprve její rozhlasové zpracování (1953) a až následně se jí ujali divadelní inscenátoři. Řada novějších muzikálů měla zase svou důležitou sondu v podobě gramofonové desky. Typickým příkladem je americká rocková opera *Jesus Christ Superstar* (dvoualbum 1970, divadlo 1971, film 1973).

Na české scéně populární hudby 70. a 80. let najdeme celou řadu projektů, které měly nebo mohly vyústit do divadelní nebo filmové podoby, avšak zůstaly v podobě gramoalba, respektive jeho scénického koncertního provedení. Pro dotažení k hudebně-dramatickému tvaru chyběly jak adekvátní finanční zázemí, tak vůle a zkušenosti pracovníků státních agentur a nakonec i souhlasy cenzorů. Připomeňme *Odyseu* Petra Ulrycha (1969),³

2. Podrobnější obrazové dokumentaci vývojových stadií tématu *Limonádový Joe* jsou věnovány panely 7, 8 a 9 výstavy *Opera pro chudé? Proměny českých muzikálů v čase i nečase*. Je dostupná v sekci Výstavy na <www.popmuseum.cz>. Předchozí panely podávají stručný přehled vývoje českých muzikálů od 40. let do doby relativně nedávné.
3. O projektu *Odyseu* jako o pokusu o jazzrockovou operu píše Ivo Osolsobě (1983: 399). Album nahrané se skupinou Atlantis a Orchestrem Gustava Broma skončilo v trezoru bez další realizace a bylo vydáno až v roce 1990.

Krásku a zvíře Petra Nováka a Zdeňka Rytíře (1975), *Titanic* Bohuslava Ondráčka a Zdeňka Borovce (1977).⁴

Zajímavými metamorfózami prošly i české zbojnické zpěvohry, kterým se budeme následně věnovat podrobněji. Dlouhého trvání a různorodých divadelních podob nabýval projekt Petra Ulrycha *Nikola Šuhaj loupežník*: 1974 gramofonové album, 1975 komorní muzikál, 1975–1987 dramatizace Bohumila Nekolného s předtočenou hudbou a konečně velké multimediální představení Stanislava Moši *Koločava* (2001) a CD s rozšířenou hudební složkou (2002).

Balada pro banditu dramatika Milana Uhdeho a skladatele Miloše Štědrone vznikla pro divadelní pódium (1975), se stejnými herci se ve stejném roce dočkala rozhlasové dramatizace a o tři roky později filmového zpracování (s premiérou 1979). Na zvukových nosičích se objevila naopak se zpožděním. Z rozhlasové nahrávky byl v roce 1988 vydán výběr na vinylu a v roce 1996 na CD a v roce 1999 byl na CD vydán soundtrack z filmu.

Zpívající zbojníci – Jánošáci

Zpracování zbojnické látky najdeme na českých pódiiích nejčastěji v 70. letech. Ze zhruba deseti provedení mají čtyři charakter divadelního muzikálu.⁵

Mezi jánošíkovskými tituly nechybí ani návraty ke klasické činohře Jiřího Mahena (premiéra 1910) nebo k opeře Jána Cikkera (premiéra 1954). Ta byla uvedena v roce 1970 v Plzni, 1973 v Praze a 1978 v Brně. Nastudována byla dokonce i loutkohra, která spojila český, slovenský a polský soubor do jednoho představení v rámci divadla Drak v Hradci Králové (1975). Není na tom nic zvláštního,

4. Jiné programy vznikly naopak jako koncertní pořad, např. *Dialog s vesmírem* skupiny Progres (1978) a gramofonové desky se dočkaly až dodatečně (1980). Skupina Bacily s Václavem Neckářem měla gramodesku a koncerty s programem *Planetárium* v roce 1977 a v roce 1983 pak dokončila alespoň jeho televizní podobu. Nejvíce scénických alb, koncertů a jejich televizních ztvárnění měla na počátku 80. let skupina Olympic: *Prázdniny na zemi* (1980), *Ulice* (1981), *Laboratoř* (1984). Podobné scénické art-rockové projekty s projekcemi, které dnes můžeme zpětně vnímat jako náhražku neexistujících domácích rockových muzikálů, vytvářela i brněnská skupina Synkopy.

5. Podrobnější obrazové dokumentaci zbojnické tematiky jsou věnovány poslední tři panely výstavy *Opera pro chudé? Proměny českých muzikálů v čase i nečase*, zmíněné v pozn. 2.

neboť postava Jánošíka je společná lidové tradici moravské, polské i slovenské. V Polsku měli v té době o Jánošíkovi dokonce celý televizní seriál.

Polský původ má také Jánošíkovská zpěvohra *Na szkle malowane* (1970),⁶ která sehrála v kontextu českého zábavněhudebního divadla důležitou inspirační roli. Libreto a hudbu napsali polští autoři, dramatik Ernest Bryll (* 1935) a skladatelka Katarzyna Gärtnerová (* 1942).⁷ Zpěvohru převzala dva roky po polské premiéře brněnská scéna Reduta, která ji uvedla v překladu Mojmíry Janišové pod názvem *Zbojníci a žandáři aneb Jánošík* (1972). O choreografii se postaral klasičtější zaměřený Luboš Ogoun. Stejný titul pojmenovaný *Janosik czyli Na szkle malowane* uvedla Polská scéna v Českém Těšíně v roce 1976. Choreografii převzal Ogounův mladší spolupracovník Pavel Šmok, který měl rovněž blízko k lidovému tanci. O další rok později zpěvohru nastudovaly dvě scény. Severomoravské divadlo Šumperk ji premiérovalo v lednu s titulem *Malováno na skle (Janošík)* a pražské ABC v listopadu 1977 pod názvem *Malované na skle aneb Jánošík*. Choreografie se v divadle ABC opět ujal Pavel Šmok.

Následovala ještě další zpracování v 80. letech: v Kladně 1980, Liberci 1981 a Karlových Varech 1983 a pod pozměněným názvem *Na skle malované* též v Hradci Králové, kde si režii vyzkoušel Miroslav Krobot. Jen pro úplnost ještě dodejme, že v roce 2000 libreto i texty Ernesta Brylla nově přeložil Jaromír Nohavica. Premiéra v režii Juraje Deáka se odehrála v Divadle Na Fidlovačce v Praze.

Bryll a Gärtnerová se bránili slovu muzikál a hovořili raději o zpěvohře, ve které není ostrá hranice mezi mluvenými a zpívanými výstupy. Ernest Bryll vysvětluje jejich přístup k propojení hudby

6. Údaje o českých divadelních premiérách jsou čerpány z databáze Institutu umění – Divadelního ústavu (<https://vis.idu.cz/productions.aspx>). Nejsou tedy zahrnuta méně známá festivalová nebo amatérská nastudování. Vročení filmových titulů je uváděno nikoli dle údaje o dokončení, ale dle údaje o premiéře, a to podle Česko-slovenské filmové databáze (<https://www.csfd.cz/>) nebo dle databáze Filmového přehledu (<https://www.filmovyprehled.cz/cs>) nebo podle encyklopedie Václava Březiny *Lexikon českého filmu* (Praha: Cinema, 1996). Porovnání domácích a světových premiér hudebního divadla i filmu přináší panel 2 výstavy, zmíněné v pozn. 2.

7. Z jejich pera pochází i hra pro děti, vlastně též zbojnická, napsaná podle české předlohy Václava Čtvrťka - *Dobrodružství loupežníka Rumcajse*. U nás byla uvedena v roce 1975 v Brně a Teplicích.



Obr. 1. *Zbojníci a žandáři*, Reduta Brno 1972. Foto Vilém Sochůrek

a slova v programu k brněnskému provedení (1972): „Skoro všechny texty této hry jsou podloženy hudbou. Neexistuje však rozdělení na části mluvené a zpívané. Asi jako na vesnické svatbě i tady se začíná čímsi, co by se dalo nazvat jakýmsi druhem ‚melorecitace‘, které přecházejí do zpěvu, jako na vesnické svatbě, jakýmsi přivoláváním různých motivů, které nejsou určeny ani ke zpěvu ani k mluvení – sotva znatelně zaznívá doprovodná melodie a pojednou tato ‚melorecitace‘ přechází do zpěvu; nejprve je to zpěv sólový a po chvíli – když se motiv zalíbil ostatním – mění se ve sborový. V jistých okamžicích se tyto melodie mění v ‚prozpěvování‘ a vzápětí zas přecházejí do naplno zpívané písně.“⁸ Autoři si zkrátka nepřáli ostré rozdělení na mluvené a zpívané výstupy a zároveň jasně deklarovali, že se nepokoušejí o autentickou lidovost.

Doboví recenzenti se v označení zpěvohry liší. V bratislavském časopise *Hudobný život* píše Petra Heerenová (1972b) o pásmu mluveného a zpívaného slova, hudby a tanců, nicméně v popisce

8. Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, informačně-dokumentační oddělení. *Zbojníci a žandáři*. Program k představení Státního divadla v Brně, 1972, s. 7.

k fotografii je použito slovo „musical“. Heerenová připomíná, že světovou premiéru uvedla opereta v Krakově bez většího ohlasu a že teprve činoherní soubory v různých dalších polských městech včetně Varšavy ji nastudovaly naopak s nevídaným úspěchem. Vzpomíná též, že krakovský operetní soubor hostoval v roce 1971 v Bratislavě a vystoupení bylo hodnoceno především jako velká barevná podívaná.

Brněnské pojetí bylo rovněž založeno na činoherním uchopení a soustředilo se především na obsah. To v dobovém rozhovoru potvrzuje pro brněnskou *Rovnost* i choreograf Luboš Ogoun. Zdůrazňuje, že Bryllův původní styl, zakotvený ve formě, připomínající lidové obrázky malované na skle, posunuli ke zdůraznění obsahů a rezonancí, které jsou v současnosti v tomto tématu aktuální (Heerenová 1972a).

Slovenská recenzentka Katarína Hrabovská (1972) rovněž porovnávala bratislavské (tedy krakovské) nastudování s brněnským a všímá si mj. odlišné scény. Krakovská, tedy ona operetní varianta, připomíná chrám s oltářem a ztotožňuje tak Jánošíkův kult s kultem náboženským. Brněnská scéna navozující horskou louku s kupkami sena podtrhuje sociální vztahy. U Ogounovy choreografie Hrabovská konstatuje koexistenci folklorního a moderního tance, ale postrádá jejich syntézu. Sami autoři zpěvohry hodnotili českou premiéru v Brně jako jednu z nejlepších inscenací vůbec⁹ a polští recenzenti (např. Janusz Litwin 1972) vyzdvihují zejména režijní pojetí Pavla Hradila.

Shrnující podrobné hodnocení podal v časopise *Hudební rozhledy* Jiří Fukač (1972). Scénu chválí jako funkčně úspěšnou, k choreografii uvádí, že „Luboš Ogoun nechá chlapce cifrovat i pohybovat se v rockovém rytmu“ a jedničku v jeho recenzi dostává i nastudování pěveckých partů, v nichž dochází ke složitému střídání sólových úseků se sborovými a s kolektivními výstupy¹⁰. Fukač sumarizuje, že „hudebně citící činoherec, zvláště je-li choreograficky veden tak, aby přirozená pohybovost neznatelně vplývala do tanečních

9. Autor pod zkratkou hbk (1972) v rozhovoru cituje Brylla, který s humorem dodává, že pro takový soubor, jakým je brněnský, mohl vymyslet i mnohem těžší pódiové situace.

10. Kolektivními výstupy měl Fukač zřejmě na mysli ono Bryllovo „prozpěvování“.

stylizací, je mnohdy lepším interpretem muzikálu nežli operetní pěvec zatížený mnoha manýrami“.

Jiří Fukač tím po necelých deseti letech potvrdil mnohem ostřejší formulaci Vladimíra Lébla (1963: 64), který vzkříšení tradiční operety v 50. letech, vyživované injekcemi domácího folkloru, masových písní a estrádní hudby, označuje radikálně jako produkt ždanovovské estetiky. „Operní školení,“ uzavírá Lébl (1963: 67), „byť sebedokonalejší, přináší zábavnému hudebnímu divadlu jen sporé výsledky [...]. Operně školený pěvec se v moderním díle třeba musicalového typu stává nechtěnou karikaturou.“

Jiří Fukač věnuje více pozornosti i samotné hudbě Katarzyny Gärtnerové, když píše, že „chce komunikovat s přítomností, volí beatový sound jako základ moderní pohybovosti, avšak zároveň poučena na široké bázi folku čerpá z tzv. podhalanské hudební kultury. Přesadit folklórní prvek, podnět nebo jen volnou inspiraci do světa pop-music znamená již dnes běžnou technickou dovednost. Gärtnerová se však s ní nespokojí. Vrství a kumuluje prostředky, aby je vzápětí obrodila a nechala figurovat v nejjednodušší podobě, podtrhuje dramatické momenty shluky zjevně překračujícími hranice žánru, avšak ihned se navrácí, aby strhla, zaujala a vtáhla posluchače do pocitové sféry souhlasné s vyzněním scénické akce.“ Závěrem této pasáže Fukač zobecňuje, že jde o impuls našemu divadlu ve chvíli, kdy vyčerpalo v oblasti hudební dimenze všechny starší zdroje, o impuls, který doslova vybízí k následování (Fukač 1972).

Je to výstižné konstatování v době, kdy světovou muzikálovou scénou zatřáslly rockové zpěvohry až opery typu *Hair*, *Jesus Christ Superstar* nebo *Tommy*. Domácí scénu, svíranou od 70. let normalizační kulturní politikou, však již zasáhnout nestihly a ta – podobně jako v 50. letech – začala rychleji zaostávat za světovým vývojem. *Dva šlechtici z Verony* s uhlazenější hudbou spoluautora *Hair* Galta MacDermota (1973 Divadlo ABC, 1975 Brno) zvrát nezpůsobili. Ostrý rockový zvuk byl komunistickými orgány počátku 70. let vnímán jako cizorodý a nepřátelský, zatímco lidová tradice nepřestala být chápána jako tzv. pokroková. Spojení mohlo alespoň částečně legitimizovat rockovou složku fúze a naznačit jednu z možných cest dalšího vývoje. Vztah značné části mladé

české generace k folkloru byl však setrvačně negativně ovlivněn protěžováním jeho neživotné estrádní podoby v předchozích dekadách a jeho nová přitažlivost teprve procházela postupným objevováním skrze folkové písničkářství a pozdější world music.

Provádění *Zbojníků a žandářů* nepočítalo s živým hudebním doprovodem. Hudební nahrávku této laskavě humorné stylizace lidového divadla, střídající lidové názvuky s beatem až jazz rockem, pořídila ostravská skupina Bukanyři, která se od roku 1970 pokoušela našít lidovým písním beatový kabátec i na vlastních koncertech a nahrávkách. Jejich jinak průkopnický koncept se víceméně omezoval na povrchní přearanžování lidových písní do elektrifikovaného zvuku a nevedl tak k hlubšímu organickému propojení. Pro rockové příznivce, jejichž scéna se začala ve stejné době rozpadat, se tento model alternativou nestal.

Na rozdíl od polských inscenací byl v brněnském nastudování zpěvohry posílen moravský lidový prvek o cimbál, jehož party nahrál Jan Rokyta. Cembalovou část partitury obstarala sama autorka Gärtnerová. Překlad textů písní z pera ostravského textaře Vladimíra Čorta byl v recenzích hodnocen vždy kladně.

Posuňme nyní pozornost na pražské nastudování v divadle ABC (1977). V roli režiséra byl angažován jako host Richard Mihula, který měl již za sebou zkušenosti z muzikálových inscenací v brněnském Divadle bratří Mrštíků (1975 *Dva šlechtici z Verony*, 1976 *Muž z kraje La Mancha*, a v roce 1978 jej dokonce čekala realizace *Chicaga*. Tentokrát však kritika nehýřila nadšením. Jiří Daněk (1977) upozorňuje na oslabení emotivní účinnosti a rozrušení přirozené jednoty mezi mluvenými a zpívanými částmi, neboť playback byl v divadle ABC aplikován nejen na nově nahraný hudební doprovod, ale dokonce i na zpěv. Martin Urban (1978) tento nezdařený experiment nazývá porouchanou spontaneitou a kritizuje nepřirozenou kombinaci zpěvu přímého se zpěvem ze záznamu, kdy se herci „nervózně snaží trefit do záznamu a čas od času vznikají trapné neshody“. Jan Rejžek (1978) v radikálně nazvaném článku „Jak popravit Jánošíka“ odsoudil šmahem celé nastudování včetně choreografie Pavla Šmoka. Daněk Šmokovu taneční stylizaci respektuje, jen ji označuje za příliš artistní,



Obr. 2. Malované na skle aneb Jánošík, ABC 1977. Sedící Viktor Preiss, za ním Jiří Bartoška, vpravo František Němec. Fotoarchiv divadelního ústavu

zatímco Urban ji naopak chválí. Téměř všichni recenzenti se shodli na nevkusně řešené scéně. Daněk píše o materiálově i barevně nešťastné stylizaci lidových prvků, Urban o neplodné scéně jako výkladní skříni obchodu s lidovými suvenýry pro cizince.

Playbacky měly za následek oddělení hraných pasáží od zpívaných. Sice tak, dle Daňka, nabyly vlastní životnosti jako samostatná čísla, odměňovaná potleskem, ale myšlenkový tah byl oslaben směrem k jednodušší revui. To bylo ostatně v rozporu se vstupním Bryllovým předpokladem pozvolných přechodů mezi mluvou, prozpěvováním, sborovým a sólovým zpěvem.

Výkony herců, v čele s Viktorem Preissem, Jiřím Bartoškou nebo Václavem Postráneckým, byly hodnoceny na výtečnou, a tak díky nim a zřejmě i díky usazení režijních záměrů nakonec inscenace nebyla vysloveně neúspěšná a hrála se až do roku 1980. Nicméně v bratislavském Slovenském národním divadle se nastudování s Michalem Dočolomanským v hlavní roli udrželo na Nové scéně od října 1974 až do roku 2004.

Zpívající zbojníci – Šuhajové

Zpívajících Nikolů Šuhajů, volně zinscenovaných na motivy románu Ivana Olbrachta z roku 1933, jsme měli na českých divadelních pódiiích paralelně hned několik. V únoru 1975 měl v pražském divadle Ateliér premiéru *Nikola Šuhaj loupežník* podle Petra Ulrycha (* 1944), o necelé dva měsíce později byla v brněnském Divadle na provázku uvedena *Balada pro banditu* Milana Uhdeho (* 1936) a Miloše Štědrone (* 1942). Týmy o sobě vzájemně zřejmě nevěděly – nebyl internet, mobilní telefony a obě scény působily spíše stranou zájmu masových médií. Mimo to byly ve stejném roce ještě nastudovány dramatizace románu jako činohry, a to v Českém Těšíně a ve Zlíně (tehdy Gottwaldově), v Hradci Králové byla uvedena širší muzikálová varianta, kterou rozpracoval Bohumil Nekolný se stejnou hudbou Petra Ulrycha. V roce 1977 navíc vznikl televizní film režiséra Evžena Sokolovského *Nikola Šuhaj loupežník* s Petrem Čepkem v hlavní roli.

Kolekce tematicky spjatých písniček Petra Ulrycha s názvem *Nikola Šuhaj loupežník* byla vydána jako gramofonové album v roce 1974. V první polovině 70. let sílila u sourozenců Ulrychových inspirace moravským folklorem a zmíněné album nahrál Petr Ulrych s novou kapelou v obsazení také s cimbálem a kytarou, z níž se stal doprovodný soubor budoucí divadelní inscenace a později skupina s názvem Javory.

Nabídka převést album do scénické podoby přišla od vedoucího pražského divadla Ateliér Josefa Máry. V divadle (pozdější Ypsilonka) v té době nacházeli útočiště mnozí režimu nepohodlní herci, zpěváci a další umělci. Libreto pomohl sepsat textař a mj. také jazzový trombonista Ladislav Kopecký. Vymyslel postavu protihráče Petra a Hany Ulrychových – strážmistra Bohumila Šroubka, která se stala etudou pro jednoho herce. V roli alterovali Pavel Landovský, Jiří Krampol nebo Jiří Císler. Po režijní stránce pak téma dotáhl i autorsky přispěl Ján Roháč.

Výše zmíněný dramaturg divadel v Příbrami, Hradci Králové i v Praze Bohumil Nekolný rozepsal k Ulrychově hudbě vlastní libreto pro větší herecké obsazení. Ztvárnění Eržiky bylo první větší příležitostí herečky Evy Jakoubkové. Pod zkráceným titulem *Nikola*



Obr. 3. Nikola Šuhaj loupežník, Ateliér 1975. Hana a Petr Ulrychovi. Foto Milan Škába

Šuhaj byla zpěvohra uvedena v Divadle Vítězného února, jak zněl tehdejší název divadla v Hradci Králové, v květnu 1975. Zatímco v Ateliéru hráli Ulrychovi ve třech společně s představitelem četníka a zpívali živě s malou skupinou, v této širší dramatizaci živé účinkování zastat nemohli. Hudbu tedy nahráli a během představení byla pouštěna ze záznamu. Zatímco v Ateliéru uváděli představení několik let a hostovali i mimo Prahu,¹¹ Nekolného verze dosahovala ještě dlouhodobějšího převtělování. V roce 1981 ji nastudovali v Ostravě a Chebu, v roce 1983 v Horáckém divadle v Jihlavě, o rok později ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, další rok v Divadle Jiřího Wolкера v Praze a v roce 1987 na JAMU v Brně.

Zaměříme se nyní opět na žánrové zařazení inscenace. Autoři scénáře¹² pro divadlo Ateliér Petr Ulrych a Ladislav Kopecký sami

11. Putování pořadu po republice připomíná Fedor Skotal v recenzi brněnského vystoupení v *Brněnském večerníku* (Skotal 1975).

12. Strojopisný scénář *Nikola Šuhaj loupežník* z roku 1975 je k dispozici k prezenčnímu studiu v knihovně Divadelního ústavu v Praze.

přisuzují dílu podtitul „komorní muzikál“. Hra má příběhovou linku, živě účinkující kapelu, písně se zpěvákem a zpěvačkou, ale jen jednoho herce. Ten sice i trochu zatancoval¹³, ale atributů muzikálu broadwayského typu dílko v tak komorním provedení samozřejmě nedosahovalo. V označení hry se lišili i recenzenti. Jan Dobiáš (1975) píše o „elpíčku na jevišti“, ale nakonec dochází k rozhodnému závěru – „není to pásmo, je to divadlo“. Autor pod zkratkou „mis“ píše o „scénických a písňových variacích na motivy...“ a Karel Ulík (1975) uvažuje jednoduše o „písňovém pořadu“. Všichni oceňují muziku (hranou živě ve složení dvoje housle, cimbál, kytara, kontrabas a flétna) a čistý zpěv sólový i sborový, zpívaný akusticky bez mikrofónů. Mikrofon berou zpěváci do ruky jen asi ve čtyřech případech, a to kvůli důležitosti textu, jak potvrdil v rozhovoru Janu Dobiášovi (1975) režisér Ján Roháč.

Představení divadla Ateliér pojalo hlavního hrdinu Nikolu Šuhaje ne jako banditu, ale v tradiční idealizaci jako bojovníka za spravedlnost, proti němuž stojí malost a maloměstství ztělesněné četníkem a jeho pivní filozofií.

K písňům z LP kolekce z roku 1974 se v roce 2001 vrátil režisér a libretista Stanislav Moša (*1956), kterému se v průběhu 90. let podařilo vybudovat v Brně specializovanou muzikálovou scénu, opírající se, pokud jde o interprety, ne o starší hvězdy pop music jako v Praze, ale o nové více všestranné talenty z JAMU a konzervatoře. Napsal nové libreto *Koločava* (2001) a s Petrem Ulrychem se domluvili na využití části stávajících písní a na dokončení nových. Shodu našli i v zálibě ve znovuoobjevování kultur zemí na východ od Brna. Ulrych k rozšíření etnického hudebního záběru konstatoval v rozhovoru s Kateřinou Bartošovou (2001): „Rozdíl mezi starými a novými skladbami je velký. Uvědomil jsem si, že zpracování Nikoly bylo tehdy nesmírně jednostranné. Elpíčko bylo nesené mým prvním okouzlením moravským folklorem. Trvalo roky, než jsem je začal vidět v souvislostech. Nyní je to široká etnická hudba, svár židovské s rusínskou. Ale obě mají společné prvky s moravským folklorem.“ I doprovodná skupina, tentokrát

13. Viz scénář *Nikola Šuhaj loupežník* z roku 1975 (s. 3).



*Obr. 4. Koločava, Městské divadlo Brno 2001. Markéta Sedláčková a Stano Slovák.
Foto Jef Kratochvíl*

již pod letitým jménem Javory, byla rozšířena o nástroje typické pro hudbu klezmeru. Pěvecké role sourozenců Ulrychových jsou pro představení usazeny v komentátorské funkci. Hana Ulrychová zpívala z pódia, Petr Ulrych od kytary z orchestřiště. Obsazení dále tvořily cimbál Dalibora Štrunce,¹⁴ housle a flétnu Kateřiny Štruncové, mandolína Martina Krajíčka, klarinet a saxofon Antonína Mühlhansla, baskytara Petra Surého a bicí Jana Dvořáka.

Zatímco v roce 1975 Ulrych zobrazoval jen tradiční svět Rusínů, víceméně přesazený na Moravu, nyní se v syžetu i v hudebním rámci zrcadlily tři roviny: život Rusínů, život chasidských podkarpatských Židů a komicky podaný obrázek českých četníků, kteří si na rozdíl od místních lidí sami o sobě myslí, že přinášejí do své nové kolonie kulturu a vzdělání. Recenzenti Libuše Zbořilová a Vladimír Čech (2001) ony tři různorodé hudební

14. Podle Jana Trojana (2002) působil cimbál místy dojmem oživení starého cembala v italské opeře.

soudky, slité do jednolitého hudebního proudu, oceňují. Dodávají, že z lidových tradic vycházejí i efektní, zejména mužská taneční čísla v choreografii Vladimíra Kloubka.

Autoři Ulrych a Moša přisuzují *Koločavě* podtitul „muzikálová balada“. Žánrové zařazení ale není dle recenzentů ani tentokrát zcela jednoznačné, opět nezapadá stoprocentně do představy broadwayské muzikálové genetiky. Zbořilová a Čech (2001) píší o scénické básni či suitě na téma touhy po svobodě, Vít Závodský (2001) o scénické suitě v duchu E. F. Buriana, „která vnáší do cílevědomě pěstované muzikálové linie Mošova zdatného souboru vítaný nový tón“ a Kateřina Bartošová (2001) dílo charakterizuje jako multimediální inscenaci s filmovými dotáčkami a projekcí fotografií.

Kombinací hraného divadla a předtočených filmových sekvencí, které realizoval Dalibor Černák, nikoli v oblasti Koločavy, ale převážně v lesích nedaleko Brna, se tvůrci vrátili k odkazu Laterny magiky. Moša uvedl, že „převažují symboly a abstrakce, ale jsou tam i hrané scény“ (Burian 2001). Film dotváří kolorit příběhu, v lyrických pasážích dokresluje portréty hrdinů a vstupuje i do příběhu, když předtočená postava Nikoly na plátně komunikuje s herci na pódiu.

Scén, kdy zní z jeviště pouze mluvené slovo, je velmi málo. Inscenace zaměstnává přes čtyřicet účinkujících, kteří mluví, zpívají a tančí a sounáležitost s ostatními muzikály brněnského týmu je tak více než zjevná.¹⁵

Zpracování stejného tématu týmem Divadla na provázku přináší zajímavé srovnání. Nová a zvláště okouzlující poetika tu vždy vycházela z unikátního setkání výjimečných lidí. Soubor neměl peníze na honosné dekorace nebo kostýmy. Hrál ve výstavní síni s nevelkým množstvím praktikáblů, prken, provazů a jiným jednoduchým inventářem a hlavně s lidskou imaginací.¹⁶ Součástí

15. Je zajímavou souvislostí, že souběžně s *Koločavou* vystupovala jiná skupina stejného týmu brněnského divadla v západní Evropě s anglickým nastudováním klasického muzikálu *West Side Story* a že ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti souběžně realizoval Ulrychova *Nikolu Šuhaje* ve vlastní, skromnější dramatizaci Tomáš Mann.

16. Autor pod zkratkou „k“ (1975) píše, že „ani tentokrát nemají brněnští žádné pomůcky, jimiž by si usnadňovali svou úlohu – pohrávají si s divákovou fantazií a k reálné představě ji přivádějí napodobením, pohybem, gestem“.

jeviště se stávali židle i sami diváci. Režisér Zdeněk Pospíšil neváhal pojmut *Baladu pro banditu* (1975) jako divadlo na divadle a proměnit diváka v přímého účastníka hry. Uprostřed zatemněné scény Jozefa Cillera bylo ohniště symbolizované reflektorem, svítícím vzhůru do maskáčové sítě. Dominantu tvořila kláda položená úhlopříčně vzhůru přes celou scénu. Ta se proměňovala v lesní cestu, louku, řeku, silnici, chodníček a podobně. V průběhu hry se význam a odkaz proměňuje i u mobilních rekvizit: kytara je jednou hudebním nástrojem, jindy střelící puškou,¹⁷ dítětem v zavinovačce, kosou nebo smrtící sekyrou.

Jak známo, Pospíšil zakryl svým jménem autorství dramatika Milana Uhdeho, jehož umělecká činnost byla tehdy komunistickými úřady zakázána. Skutečné autorství neznali ani ostatní aktéři divadla včetně skladatele Miloše Štědrone a Uhdeho písňové texty byly v programu (1975) označeny jako „zbojnická lidová poezie“. Tuto informaci přijali bez pochybností i doboví recenzenti.¹⁸

Jak si všímá Zdeněk Srna (1975), v představení se prolínaly tři roviny. Jednu představovala realita Koločavy do roku 1921, druhou lidová zbojnická legenda, která vznikla rychle již v průběhu následujícího desetiletí do vydání Olbrachtova románu v roce 1933, a třetí soudobá romantika mladých lidí, aktuální kolem roku premiéry 1975, reprezentovaná atmosférou a rekvizitami tramské komunity. Roviny jsou vloženy i do kostýmního ztvárnění, které volně stylizuje rekvizity jako přilby, westernové prvky a běžné oblečení mladých lidí.

Divák byl uveden do prostředí stylizovaného jako tramský potlach u táboráku, kde si mladí lidé přehrávají hru o Nikolu Šuhajovi sami pro sebe. Hlavní postava je už v názvu charakterizována jako bandita. Tvůrci *Balady pro banditu* tedy upouštějí od zidealizovaného pohledu na spravedlivého zbojníka,

17. Připomeňme, že s kombinací motivu kytary a pušky pracoval již v roce 1971 obal polské LP desky s výběrem nahrávek písní z muzikálu *Na szkle malowane*.

18. Štěpán Vlašín (1976) uvádí, že „zbojnické lidové písně jsou převedeny do češtiny a přizpůsobeny dnešnímu podání country“ a Jan Rejžek (1977) chválí jejich úpravu tak, „že nezasvěceného ani nenapadne, že písně původně zněly jinak“. Původ textů později komentovala Nela Mládková (2010: 55–56).

který jen „bohatým bral a chudým dával“. Zároveň zdůrazňují, že neetické okolnosti hrdinova života jsou důsledkem situací, do kterých se dostával ne vždy vlastním zaviněním.

Dvouhodinová inscenace, běžící bez přestávky, podtrhuje epizody, v nichž Šuhajovi blízcí využívají jeho pověsti, loupi a vraždí jeho jménem a nakonec se stávají jeho vrahy. Srna podtrhuje dovětek, z něhož vyplývá, že ti, kteří skutečně vraždili, nakonec šíří Šuhajovu legendu a mají z ní prospěch. Epilog je ztvárněn „v závěru po závěru“ představení, tedy již mimo vyprávění vlastního příběhu a řada recenzentů včetně Srny jej odmítla jako rušivý a neorganicky začleněný. Tento zajímavý významový posun přitom mohl velmi účinně korespondovat s absurditami, jež přinášela do pracovních i osobních osudů lidí tehdejší normalizace, plná emigrací, vyhazovů z práce, zákazů činnosti a osobních tragédií jedněch a prostoru pro prospěchářskou prosperitu jiných na úkor poškozených. Jako ironickou pointu tento závěr pochopili a ocenili autor pod zkratkou „jur“ (1975) a Štěpán Vlašín (1976), který napsal: „Nikolovi vrahové vytvářejí legendu kolem jeho osobnosti i kolem svého podílu na událostech a zřizují si z památky zbojnickovy živnosti.“

Stejná pointa, pranýřující turistické a kýčově suvenýrové zneužití skutečných tragických osudů, byla šířeji pochopena a přijata u pozdějšího zpracování filmového (1979), v němž rovněž vrahové Nikoly v závěru „pokračují ve hře a prodávají obcerstvení ve stánku“ (Pavlovský 1979).

Hudba Miloše Štědroně je hodnocena jako výtečná a plynule skloubená s příběhem. Výše zmíněný autor pod zkratkou „jur“ (1975) píše: „Skladatel je známý především jako autor vážné soudobé hudby a jako její teoretik. Právě proto, že nepatří k rutinérům, vnesl tolik neotřelého, vpravdě lidového půvabu do hracího prostoru brněnského Domu umění.“ Ráz hudby hodnotí ve srovnání s Ulrychem jako méně beatový a upřesňuje, že živě přítomní muzikanti v obsazení housle, kytara, banjo, harmonika, mandolína, zobcová flétna, kontrabas a bicí instrumentují písně „tak trochu po trampsku“.

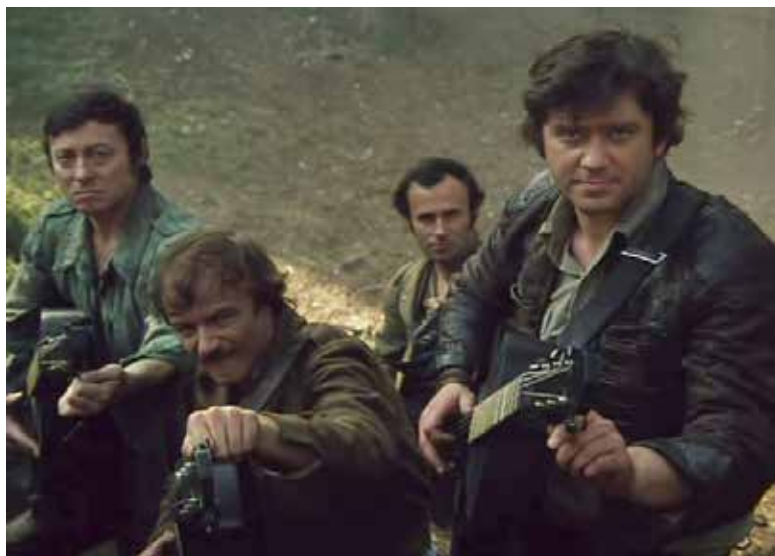
Štědroně komponoval řadu skladeb na folklorní motivy nebo přímo pro nástroje lidové hudby, a to i v období vzniku *Balady pro banditu* (v roce 1974 např. *Moravský Seikilos* pro cimbál a komorní soubor

nebo *Malý koncert pro ovci*). Není tedy překvapením, že dodal svým melodiím lidový nádech. Písně znějí jednoduše, ale některé jejich rytmické nebo harmonické detaily jsou velmi ozvlášťující. Ať již šlo o cílený záměr, nebo o spontánní citění, zpívané fráze některých písní a jejich zakončení přes subdominantní harmonickou funkci, připomínají též majestátní hudbu některých známých westernových filmů 60. let, včetně těch vinnetouovských.

K Divokému západu odkazují i mnohé motivy v textech, kostýmech a akcích: bandita, matka provdává dceru za náčelníka, přestřelky, imitace klusajících koní, přepadení poštovního vozu, indiánská čelenka a třásně kostýmu Eržiky. Dle Pavla Báry (2013: 239) sám režisér Pospíšil hovořil v této souvislosti o východním westernu. Dané rekvizity mu sloužily k odlišení se od staromilské venkovské olbrachtovské romantiky.

Uchopit po svém specifickou poetiku Divadla na provázku si mnoho dalších souborů netroufalo. Před rokem 1989 tak učinilo jen pražské Divadlo Lucerna (1977), v 90. letech divadla v Ostravě a Mostě a teprve po roce 2000 se objevilo více zpracování, do roku 2020 celkem osmnáct. S tramskými a westernovými prvky však již noví inscenátoři nepracovali, včetně domovského Divadla Husa na provázku, kde k předělávce přistoupili v roce 2005 v režii Vladimíra Morávka.

Tramskou a westernovou asociaci naopak podtrhl a zvýraznil režisér filmového zpracování *Balady pro banditu* Vladimír Sís (1978, premiéra 1979). Převzal koncept předvádění divadla pro publikum, které je v záběru přiznáno jako součást celku, stejně jako rekvizity typu reflektoru nebo mikrofonu. Diváci s tramskou až hippie image občas volně přecházejí do rolí jako součást inscenace. Kývají zrcátky jako mihotající se vodní hladinou, klepou rozsvícenou baterkou do rytmu. Pro herce je opět k dispozici kláda, kolem níž se odvíjí hlavní dějové motivy, oheň je už skutečný. Namísto skupiny Cech, doprovázející divadelní představení, byla pro film najata profesionální skupina Zelenáči. Brněnští fanoušci inscenace nesli tuto záměnu nelibě, avšak režisér potřeboval profesionálně sešranou a spolehlivou kapelu, která je i pro veřejnost známá z tramských a country souvislostí. Její členové, banjista Marko



Obr. 5. Filmová Balada pro banditu, 1979. Četníci s kytarami v roli pušek. Foto Popmuseum

Čermák a kytarista a zpěvák Mirek Hoffmann, navíc v lednu 1970 nahráli, tehdy v rámci skupiny White Stars, americký tradicionál *Jesse James* a byli to tudíž oni, kdo vnesli do české pop kultury povědomí o tomto předchůdci Nikoly Šuhaje z Divokého západu. Pro film byly též dohrány některé scénické hudební segmenty Filmovým symfonickým orchestrem pod supervizí zkušeného muzikálového skladatele Vlastimila Hály.

Jako hlavní natáčecí prostor posloužilo nádvoří zříceniny hradu u obce Andělská hora poblíž Karlových Varů. Jak uvádí Jiří Nožka (1979), režisér Sís zde musel nechat vysekat křoviny, aby sem mohl umístit své lesní divadlo. I nedaleký, dlouho nepoužívaný ovčácký seník připomínal shodou okolností westernovou stavbu a blízká paseka vhodné místo pro přestřelky. Záběry z inscenovaného představení v lesním divadle volně přecházejí do reálného filmového vyprávění a naopak. Zatímco v divadelním záznamu pušku naznačuje kytara a četník má jen vysoké boty, ve filmových sekvencích je puška opravdová a četník má i přilbu. Nožka cituje Sise, který popisuje přechody mezi reálným a filmovým prostorem jako dvě

roviny vyžadující jiný rytmus pohybu a jednání v dramatických situacích. Projevila se zde i Sísova zkušenost dokumentaristy, když nechal hrané části filmu natáčet mladého kameramana Viktora Růžičku z ruky, tedy bez pevně zabudované kamery. „Filmovým záběrů to dává možnost velké pohyblivosti a v jistém smyslu i dokumentaristicky živý styl,“ dokončuje svůj komentář Sís.

Petr Pavlovský (1979) viděl v Sísově experimentu nové možnosti zachycení divadla ve filmu, v uchopení složité atmosféry kolektivního vnímání díla a zpětné komunikace divák – herec. Naopak některé divadelní metafory ve zfilmované podobě podle něho nevyzněly vždy adekvátně.

Recenzenti hovoří o *Baladě pro banditu* bez pochybností jako o muzikálu. Recenze pražského uvedení na Baráčnické rychtě v roce 1976 v této souvislosti uvádí, že navzdory profesionální nevybroušenosti jsou zpěv a tanec „velmi podstatné součásti představení. Písně (výtečná hudba, sólové i sborové party) jsou plynule skloubeny s dějem, který se v nich dokonce někdy i rozvíjí, neméně těsné a funkční je sepětí písní s akcí rytmizovaným pohybem či přímo s tancem“ (Divadelní experiment, 1976). Podle jiného recenzenta (SK 1978) je filmová verze dokonce „skutečně plnokrevným muzikálem, protože herci z Provázku tu nejen hrají, ale také sami v moderním aranžmá country music zpívají písničky [...] a tančí¹⁹ spolu s pražským Vysokoškolským tanečním souborem pod vedením Jana Hartmana“.

Choreografie není oslnivá, díky čemuž zároveň není v protikladu s trappským prostředím a taneční kroky se často propojují s dalšími významy. Hudbou a tancem je např. ztvárněno přepadení poštovního vozu, včetně koňsky poskakujících, cválajících bosých dívek.

S časovým odstupem a odborným nadhledem pak sumarizuje Pavel Bár, že se přeci jenom „nejedná o muzikál v pravém slova smyslu jako spíše o spojení písniček notoricky známým a příslušně zjednodušeným příběhem. Některá hudební čísla sice vyjadřují děj, jiná ale stojí mimo něj a pouze dokreslují atmosféru konkrétní situace“ (Bár 2013: 240).

19. Původní divadelní choreografii měla Elena Molnárová.

Uvedli jsme, že Jesse James byl podobným zbojníkem jako rebelové z východní Evropy.²⁰ A jaký je rozdíl mezi Nikolou Šuhajem (1898–1921) a Jesse Jamesem (1847–1882)? Oba vyrostli z bídy svého kraje a z války, do které byli vtaženi proti své vůli a v níž bylo samozřejmostí střilet po lidech a zabíjet. Na jedné straně šlo o americkou občanskou válku Severu proti Jihu, na druhé o první světovou válku. Oba s ní byli konfrontováni jako teenageři, což má na psychiku osobnosti samozřejmě zásadní vliv. Oba svým způsobem pokračovali ve válce proti nepříteli – okupantovi, kolonizátorovi, vyděrači. Oba byli nepolapitelní, protože dobře znali svůj kraj. Oba nakonec padli až rukou kamaráda, který je zradil pro peníze.

Zpívající zbojníci – Ondrášové

Také nejstarší ze známých zbojníků domácí provenience, slezský Ondráš z Janovic (1680–1715), se protloukal vojny, i on byl zrazen a zabit svým druhem – Jurášem. Pověsti o Ondrášovi inspirovaly název lidového tance,²¹ obsahy lidových i kramářských písní, básně, výtvarná díla, hudební kompozice i divadelní hry, v neposlední řadě název brněnského vojenského uměleckého souboru.²²

Pro divadelní pódium byl Ondrášův příběh nejprve zpracován jako opereta. Premiéru *Zbojníka Ondráše* skladatele a dirigenta Miloše Machka a libretisty Miloše Slavíka uvedla Zpěvohra Státního divadla Brno, scéna Reduta, v roce 1952. Během 50. let pak byla uvedena ještě čtyřikrát, naposledy opět v Brně v roce 1958. Pak byla oprášena až v období boomu zbojnické tematiky na začátku 70. let, kdy ji uvedlo Slezské divadlo Z. Nejedlého v Opavě (1971). Naposledy mohli na operetního Ondráše zajít diváci v Brně v roce 1986.

Mezitím se na scéně objevila činohra Jana Havláka *Ondráš a Juráš* (Těšínské divadlo 1971) a balet Ilji Hurníka *Ondráš*

20. O Jesse Jamesovi jako o zbojníkovi psal už v roce 1939 český časopis *Ahoj* v článku „Legendy o zbojnících ve filmu“.

21. Ondráš – mužský sólový i kolektivní skočný tanec 2/4 taktu z oblasti slezských Beskyd a z Lašska (Pavlicová 2007).

22. Vojenský umělecký soubor Ondráš (viz <http://www.vusondras.cz>). Soubor se shodou okolností původně jmenoval Jánošík, potřebu přejmenování od roku 1993 vyvolalo až rozdělení Československa.

(Národní divadlo Praha 1974). Další kus z pera Josefa Kovalčuka byl rovněž činohrou, avšak s významným podílem hudby od Jiřího Bulise. Jmenoval se dlouze *Komedie o strašlivém mordu ve Sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš*. Uvedlo ji Hanácké divadlo Prostějov v roce 1978 a v následující dekádě ji ještě převzala další divadla: Činohra Petra Bezruče v Ostravě (1987), Slovácké divadlo v Uherském Hradišti (1988) a též Česká scéna Těšínského divadla (1989). Kovalčukovo libreto s novou hudbou režiséra Vlastimila Pešky se pak stalo základem i pro loutkové představení, a to v ostravském Divadle loutek v roce 1996.

Na muzikálovou formu si musel Ondráš počkat až do nového milénia. Slezského muzikanta Tomáše Kočka (*1972) nejprve zaujala zbojnická poezie rožnovského básníka Ladislava Nezdařila (1922–1999). Poprvé jeho verše zhudebnil na prvním albu své kapely Orchester s názvem *Horní chlapci* (1999). Autor prostoupil své vlastní melodie valašským folklorem a dodal jim vznešenost v čistém akustickém zvuku kytary, fléten, houslí, perkusí a kontrabasů. Další album a samozřejmě i koncertní program Tomáše Kočka a Orchestru nesl název *Do kamene tesané aneb Ondráš* (2000). Vedle Nezdařilových veršů zahrnuje i texty lidové a Kočkovy. Zpěvní party jsou v bookletu cédéčka popsány už přímo jako role představující Ondráše, Dorotku, Radocha, Juráše, tanečníka a zbojnickou kapelu. Repertoár je rozčleněn do číslovaných výstupů jako ve zpěvohře. Zvuk, tentokrát svižněji rytmizovaný, obohacují mandolína, grumle, citerový cimbál, zvony a klarinety.

Inscenační sugesci alba neodolala česká spisovatelka polského původu Renata Putzlacher-Buchtová (*1966), rodačka z Karviné. Přeložila texty do polštiny a společně s režisérem Bogdanem Kokotkem i Tomášem Kočkem vytvořila scénář. Muzikál *Ondraszek – Pan Łysej Góry* měl premiéru na Polské scéně divadla v Českém Těšíně v roce 2005. V roce 2014 představení zopakovali pod širým nebem na těšínském zámeckém nádvoří. V hlavní roli Ondraszka Szebesty hostoval v obou případech Tomasz Klapotocz.

Připomeňme ještě, že Tomáš Kočko, ač jej známe především z pódii s vlastní kapelou, radící se k moravské world music, sám svou hudební dráhu začínal obklopen muzikály. Vystudoval herectví



Obr. 6. *Ondraszek. Pan Lysej Góry, Polská scéna Český Těšín 2005. Foto Wiesław Przeczek*

na ostravské konzervatoři a vystupoval v pražských verzích *Jesus Christ Superstar* a *Hair* a v brněnských nastudováních *West Side Story*, *Babylonu* a dalších. Později se dal i na operní režii, takže muzikálový základ programu *Do kamene tesané aneb Ondráš* vlastně nebyl překvapením.

Pro úplnost ještě dodejme, že v roce 2018 upravila Lena Pešák společně s Tomášem Kočkem hru i pro Loutkovou scénu *Bajka* v Českém Těšíně.

Závěr

Neexistuje jediný historický pramen poskytující sebemenší důkaz o tom, že by kdy nějaký zbojník opravdu bohatým bral a chudým dával. Bez ohledu na region a epochu, ať se jmenoval Robin Hood, Juraj Jánošík, Ondráš, Jesse James nebo Nikola Šuhaj, všichni byli ve své podstatě loupežníci a vrazi, nebezpeční svému okolí.

Například Juraj Jánošík (1688–1713) zbojničil něco přes rok (Šrámková 2007). Co mohl za tak krátkou dobu rozdat potřebným?

Předtím, podobně jako ostatní zbojníci, sloužil ve vojsku, nejprve coby osmnáctiletý u Rákoczyho proti Habsburkům, o několik let později byl naopak naverbován do císařské, tedy habsburské armády. Lidé ale potřebují legendy a symboly. Pak už nejde o skutečného Jánošíka nebo Šuhaje, ale o jejich obraz. A v umění pak žije v různých podobách tento obraz.

Šetření v pramenech a dobové publicistice potvrdilo, že zbojnické tituly byly na české divadelní a filmové scéně nejhojnější v 70. letech. Těto zbojnické nadprodukce si všiml v týdeníku *Tvorba* kritik Štěpán Vlašín (1976), když napsal, že se zdá, „že ve zbojnické romantice se objevil zlatý důl pro dnešní hudební divadlo.“ Proč tomu tak bylo?

Česká muzikálová scéna začala s nastolením tzv. normalizace skomírat podobně jako jiné kulturní oblasti inspirované americkými vzory. Opojení z mladické rebelie 60. let, která dalo vzniknout filmovým *Starcům na chmelu* nebo divadelním *Gentlemanům*, se začalo rozpouštět v šedi zákazů a příkazů, s potlačováním jakéhokoli náznaku společenské kritiky. Poukázat na historickou postavu, která se ve své době dokázala vzepřít proti nenáviděným vládcům, bylo malou náplastí na převládající pocity nesvobody, poníženosti a bezmocnosti. Snahu zdůraznit obsahy a resonance, které jsou v (tehdejší) současnosti aktuální, potvrdil v rozhovoru i choreograf Luboš Ogoun (Heerenová 1972a).

Zatímco zbojnické tituly v 50. letech přistupovaly k oslavě hrdiny jakožto bojovníka proti feudalizmu a předchůdce levicových bojovníků proti buržoazii, od 70. let převažovala snaha skrytě poukázat na rebelii proti vládnoucí garnituře, podpořená proměnou tradiční hudební složky v moderní populární hudbu fúzovanou s folklorem. V 60. letech ani v 90. letech nebylo zbojnické téma pro tvůrce zpěvoher a jejich publikum aktuální.²³ Po roce 2000 však opět muzikály se zbojnickou tematikou vstoupily na scénu. Je náhoda, že šlo o období rychlého vystřízlivění z polistopadového vývoje a pocitů nového ohrožení arogantní mocí? O éru protestů

23. Výjimku samozřejmě tvořila četná pódiová vystoupení s touto tematikou na pravidelných folklorních festivalech a jiných takto zaměřených akcích.

proti tzv. opoziční smlouvě, aktivit typu „Děkujeme, odejděte!“ (1999), vzbouření redaktorů zpravodajství České televize v tzv. televizní krizi 2000/2001 a podobně?

Ponechme otázky v rovině řečnické a neopomíňme osobní motivace tvůrců: U Tomáše Kočka šlo především o vyústění jeho zájmu o Nezdařilovu zbojnickou poezii, u Stanislava Moši a Petra Ulrycha o snahu hlouběji a adekvátněji uchopit východní kulturní kontext příběhu, dříve pojmávaný zjednodušeně. *Koločava* na rozdíl od *Nikoly Šuhaje loupežníka* propojuje ukrajinskou rusínskou rovinu především s rovinou chasidsko-židovskou.

Pro všechna zbojnická zpracování včetně *Koločavy* je typické, že zachovávají český prvek v podobě četníků jako příležitost pro komickou rovinu příběhu. Prameny hovoří o rozhořčení četnické obce už při oceňování Olbrachtova románu ve 30. letech (Mourková 1982). Ironizující pojetí české úlohy na Zakarpatské Ukrajině se však časem ještě stupňovalo. Připomeňme, že v Československu 70. a 80. let byla policie hlavním potlačovatelským nástrojem komunistické moci a její společenská prestiž byla minimální. Zesměšnění postav četníků tak publikum vnímalo potažmo jako karikaturu policejní zvěle normalizační éry a přinášelo jistou formu úlevy.

Zbojnická tematika byla muzikálově zpracovávána v činoherních souborech úspěšněji než v operetních. Potvrdilo se, že malé české činohry v 70. a 80. letech 20. století do jisté míry v tomto směru suplovaly velká divadla, která v té době většinou nebyla schopna adekvátního muzikálového zpracování. Situace se změnila až od 90. let, kdy do produkcí vstoupily soukromé podnikatelské subjekty a dlouhodobě koncepční projekty.

Na pozadí zbojnické tematiky dosáhli mnozí tvůrci zajímavých nápadů a inovací. Ulrychův *Nikola Šuhaj loupežník* se vyvíjel od gramodesky přes komorní muzikál a širší zpěvoherní úpravu až k velké Mošově multimediální inscenaci. Uhdeho, Štědroňova a Pospíšilova *Balada pro banditu* si zase pohrávala s interakcí mezi herci a publikem a mezi divadelním a filmovým prostorem. Zatímco *Koločava* prokládá divadelní inscenaci předtočenými filmovými sekvencemi, filmová *Balada pro banditu* zase střídá „záznam“ open air divadelního představení s filmovými záběry.

Nepublikované prameny:

- Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, informačně-dokumentační oddělení.
Zbojníci a žandáři. Program k představení Státního divadla v Brně, 1972.
- Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, knihovna. *Nikola Šuhaj loupežník*.
Strojopisný scénář k představení divadla Atelier, 1975.
- Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, knihovna. *Balada pro banditu*.
Program k představení Divadla na provázku, 1975.

Tištěné prameny a literatura:

- BÁR, Pavel 2013: *Od operety k muzikálu. Zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: Kant.
- BARTOŠOVÁ, Kateřina 2001: Ulrych se vrací k Nikolovi Šuhajovi. *Lidové noviny* 14, č. 210, 8. 9., s. 28.
- BURIAN, Roman 2001: Petr Ulrych a Stanislav Moša spolu napsali muzikál Koločava. *Rovnost* 11, 5. 9., s. 10.
- DANĚK, Jiří 1977: Muzikál o Jánošíkovi. *Práce*, 30. 11., s. 6.
- DOBIÁŠ, Jan 1975: Nikola Ulrych loupežník. *Mladá fronta*, 18. 2, s. 4.
- FUKAČ, Jiří 1972: Polský muzikálový Jánošík v Brně. *Hudební rozhledy* 25, č. 11, s. 507.
- hbk 1972: Výborné provedení. *Brněnský večerník* 5, č. 196, 3. 10., s. 2.
- HEERENOVÁ, Petra 1972a: Ojedinělá divadelní událost. Rozhovor před premiérou. *Rovnost* 87, č. 228, 27. 9., s. 5.
- HEERENOVÁ, Petra 1972b: Zbojníci a žandáři. *Hudobný život* 4, č. 23, 11. 12., s. 4.
- HRABOVSKÁ, Katarína 1972: Nemaľované na sklo. *Nové slovo* 14, č. 40, 5. 10., s. 11.
- Jur 1975: Etuda pro „banditu“. *Rovnost* 90, č. 132, 7. 6., příl. Čtení na konec týdne, s. 3.
- k 1975: Nikola Šuhaj „na provázku“. *Československý voják* 24, č. 12, 12. 6., s. 57.
- LÉBL, Vladimír 1963: Jazz a taneční hudba na divadle. In: BERGL, Miloš et al.: *Taneční hudba a jazz 1963. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, s. 62–67.
- „Legendy o zbojnících ve filmu“. 1939. *Ahoj*, č. 26, s. 8.
- LITWIN, Janusz 1972: Sukces sztuki E. Brylla v CSRS. *Trybuna Ludu*, č. 360, 6. 11., s. 8.
- mis 1975: Ateliér. *Květy* 25, č. 8, 20. 2., s. 37.
- MLÁDKOVÁ, Nela 2010: *Dramatizace Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka*. Diplomová práce. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy.
- MOURKOVÁ, Jarmila 1982: Z dopisů Ivana Olbrachta. *Česká literatura* 30, č. 2, s. 176–177.
- NOŽKA, Jiří 1979: Balada pro banditu. *Svět v obrazech* 35, č. 30, s. 14–15.
- PAVLICOVÁ, Martina 2007: ondraš. In: BROUČEK, Stanislav – JERÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 684.
- PAVLOVSKÝ, Petr 1976: Divadelní experiment v Praze. *Tvorba* 24, č. 52–53, s. 8.
- PAVLOVSKÝ, Petr 1979: Balada pro banditu. *Záběr* 12, č. 14, 13. 7., s. 4.
- REJŽEK, Jan 1977: Divadlo jako řemen. *Melodie* 15, č. 1, s. 29.
- REJŽEK, Jan 1978: Jak popravit Jánošíka. *Melodie* 16, č. 3, s. 76.
- OSOLSOBĚ, Ivo 1983: Muzikál. In: MATZNER, Antonín – POLEDNÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Editio Supraphon, s. 286–289 a 397–399.

- SK 1978: Provázek na plátně. *Záběr* 11, č. 24, 17. 6., s. 6.
- SKOTAL, Fedor 1975: Brněnský Nikola Šuhaj. *Brněnský večerník* 6, č. 223, 13. 11., s. 2.
- SRNA, Zdeněk 1975: Balada pro Nikolu Šuhaje. *Brněnský večerník* 6, č. 72, 14. 4., s. 2.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta: Jánošík. In: BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 327.
- TROJAN, Jan 2002: Koločava je inspirující námět. *Právo* 12, 15. 5., s. 20.
- ULÍK, Karel 1975: Ateliér na počest výročí. *Signál* 11, č. 15, 8. 5., s. 4–5.
- URBAN, Martin 1978: Nezničitelný Jánošík. *Svobodné slovo*, 9. 2., s. 5.
- VLAŠÍN, Štěpán 1976: Muzikál o Šuhajovi. *Tvorba* 24, č. 4, s. 16.
- ZÁVODSKÝ, Vít 2001: Muzikálový návrat zakarpatského zbojníka. *Týdeník Rozhlas* 11, č. 2, s. 4.
- ZBOŘILOVÁ, Libuše – ČECH, Vladimír 2001: „Koločavský pánbůh dobrý je...“ *Rovnost* 11, č. 214, 13. 9., s. 8.

The Wild East or, the Outlaw's Note in Czech Musicals

The author comments on the unusual growth of various renditions of old outlaw themes in the Czechoslovak theatre and film environment of the 1970s, in the period of the reign of the authoritarian communist regime. The author focuses on the Czech interpretation of the Polish musical *Na szkle malowane* (Painted on Glass), and further on various versions of Czech musicals, whose storylines work with the fates of real outlaws, that is, historical characters known in folklore (e.g. Juraj Jánošík, Ondráš of Janov, and Nikola Šuhaj). The text looks at period reviews and the ways that composers and reviewers deal with the genre of the musical. Consequently, the author explores the changeable forms through which the processed material reaches audiences: from gramophone records, chamber musical, medium-sized musical with pre-recorded live music, musical film, to multimedia performance. In conclusion, the claim is made that an over-production of outlaw topics in Czech musicals of the 1970s was a consequence of the increased restrictions of the manifestations of social criticism, among other reasons. It has become an alternative possibility to show at least indirectly the topic of the revolt against the leading strata that oppressed freedom.

Key words: Czech musical; music and social criticism; outlaw motif in music; music in Czechoslovakia; *Na szkle malowane* (Painted on Glass).

Medailony autorů:

Petr Dorůžka je specialista na world music publikující v českém i mezinárodním tisku. Pro stanici Vltava připravuje od roku 1988 pořad Hudba na pomezí, od 1992 je členem rozhlasového panelu World Music Charts Europe, jako zahraniční reportér přispíval pro kanadský rozhlas CBC. V letech 2002–2012 přednášel na Fakultě humanitních studií UK v Praze, 2007 byl jmenován jedním ze 7 Samurajů veletrhu WOMEX. Podílel se na organizaci konference Czech Music Crossroads v Ostravě.

Kontakt: pdoruzka@gmail.com

PhDr. Kateřina García, Ph.D., absolvovala hispanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, kde obhájila dizertační práci na téma sefardské španělštiny v Soluni. Působí jako zpěvačka zaměřující se na lidovou hudbu Irska, Španělska a sefardské diaspory. Od roku 2008 žije v Irsku, kde přednáší v oddělení Hispánských studií na Trinity College Dublin.

Kontakt: kgarcia@tcd.ie

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

Kontakt: jiri.moravcik@world-music.cz

PhDr. Aleš Opekar, CSc., pracoval do roku 1998 v Ústavu pro hudební vědu AV ČR jako muzikolog zaměřený na teorii a historii populární hudby. V letech 1999–2018 působil v Českém rozhlase Vltava v Praze jako vedoucí Redakce jazzové a populární hudby a poté jako hudební dramaturg. Od roku 2019 pracuje v Oddělení muzikologie Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. Přednáší o populární hudbě a world music na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a na Hudební fakultě AMU v Praze a řídí projekt Popmuseum.

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

PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D., vystudovala klavír na konzervatoři v Brně a hudební vědu na brněnské filozofické fakultě. Působila v Oddělení dějin hudby Moravského (zemského) muzea se specializací na život a dílo L. Janáčka, v roce 1998 se stala nejdlíže externí a od roku 2004 interní vědeckou pracovnící Etnologického ústavu AV ČR. Podílela se mj. na Souborném kritickém vydání díla L. Janáčka.

Kontakt: jarpro@seznam.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., se zabývá literaturou a hudbou anglicky mluvících zemí. Absolventka Masarykovy univerzity v Brně a Univerzity Palackého v Olomouci (Ph.D.), se studijními pobyty mj. na Indiana University (Bloomington, USA) a Toronto University (Kanada), se dlouhodobě věnuje popularizaci lidové, etnické a folkové hudby anglicky mluvících zemí.

Kontakt: irenap@volny.cz

PhDr. Jan Sobotka absolvoval obor knihovnictví a vědecké informace na Filozofické fakultě UK v Praze, působí v Národní knihovně. Od roku 1990 publikuje v 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

Mgr. et Mgr. Milan Tesař je vedoucím hudební redakce Radia Proglas. Jako hudební publicista spolupracuje s dalšími médii (časopisy Harmonie, UNI, Katolický týdeník, Brno – město hudby, ČRo Jazz). Věnuje se především tzv. menšinovým hudebním žánrům: folku, jazzu, blues, world music a alternativní hudbě.

Kontakt: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová působí na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i. Zabývá se zpěvností v městském i venkovském prostředí, monografickým studiem interpretů, interetnickými vztahy v hudebním folkloru, současnou etnokulturní tradicí a přípravou písňových edicí.

Kontakt: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., působí od roku 1994 na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i, od roku 1997 je také redaktorkou a od roku 2018 šéfredaktorkou etnologického časopisu Národopisná revue. Zabývá se zejména výzkumem paměti související s hudebním folklorem a folklorismem, dále etnokulturními tradicemi v současné společnosti a zpřístupňováním folklorních pramenů.

Kontakt: uhlikova@seznam.cz

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., působila do roku 2019 na katedře antropologie Západočeské univerzity. Zabývá se hudebním životem západočeského regionu, publikuje v regionálním tisku, přispívá do časopisu PLŽ (Plzeňsky literární život) a Hudební rozhledy. Je předsedkyní spolku Genius loci českého jihozápadu, zaměřeného na kulturní dědictví regionu.

Kontakt: marta.ulrichova@gmail.com

PhDr. Iivi Zájedová, Ph.D., vystudovala Fakultu sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. V letech 2000–2016 působila na Tallinnské univerzitě, od roku 2000 přednáší také na Fakultě sociálních věd UK o pobaltské regionální spolupráci. Posledních deset let se zabývá také výzkumem folklorního hnutí v Estonsku i v estonských diasporách.

Kontakt: iivi.zajedova@gmail.com

Ewa Żurakowska, Ph.D., vystudovala kulturní antropologii na Varšavské univerzitě a absolvovala Akademii pro divadelní praxi „Gardzienice“. Doktorát obhájila na pražské AMU. Svůj zájem o divadelní umění a etnomuzikologii uplatnila v řadě mezinárodních projektů, v nichž působila jako herečka, zpěvačka, režisérka či badatelka. V současnosti profesně působí mj. jako koordinátorka polsko-českého kulturního a uměleckého partnerství.

Kontakt: ewa.zurakowska.szpiech@gmail.com

Notes on Contributors

Petr Dorůžka is involved in world music locally and internationally. Since 1988, he has been editing Music for the Frontier programme for Czech Radio Vltava. He has been a board member of World Music Charts Europe broadcasting since 1992; and he worked with CBC (Canada) as an international radio contributor. Between 2002-2012 he was a lecturer at the Faculty of Humanities, Charles University, Prague (CZ), and in 2007 he was named one of the 7 Samurai of WOMEX. He is a co-organizer of the Czech Music Crossroads conference in Ostrava, CZ.

Contact: pdoruzka@gmail.com

Dr. Kateřina García, Ph.D., graduated in Hispanic Studies at Charles University, Prague (CZ). She wrote her dissertation on selected aspects of the Judeo-Spanish language varieties currently spoken at Salonica, Greece. Since 2008, she has been living in Ireland. Apart from her teaching at the Department of Hispanic Studies, Trinity College, Dublin (IR), she is active as a singer; she focuses on the traditional music of Ireland, Spain, and the Sephardic diaspora.

Contact: kgarcia@tcd.ie

Jiří Moravčík is a free-lance music publicist specializing in world music and traditional music. He cooperates with musica magazines (UNI, Harmonie, Folk, Crossroads) and in addition, his articles were published in the magazines Reflex and Respect, as well as in the daily press. He prepares programs on music and comments on them for Czech Radio Vltava and Czech Radio Hradec Králově.

Contact: jiri.moravcik@world-music.cz

PhDr. Aleš Opekar, CSc., worked as a musicologist specialized in the theory and history of popular music at the Institute of Musicology of the Czech Academy of Sciences (CAS) in Prague until 1998. In 1999-2018, he worked for Czech Radio Vltava, first as editor-in-chief of the Jazz and Pop Music section, then as music manager. Since 2019, he has worked at the Department of Musicology of the Institute of Art History of CAS, has taught popular music and world music at the Faculty of Arts, MU, Brno (CZ), and has been managing the Popmuseum project.

Contact: ales.opekar@rozhlas.cz

Doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., graduated in ethnology from the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno (CZ). She started her academic path as a research fellow there, and since 1992 has been working at the Institute of European Ethnology, Masaryk University. Her research interests include historiography, the theory of ethnology, and the study of folklore and folklorism.

Contact: pavlicov@phil.muni.cz

PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D., graduated from the Brno Conservatory (specialized in piano) and in Musicology at Masaryk University, Brno (CZ). In her professional career, she worked at the Music History Department of the Moravian Regional Museum, where she specialized in the life and work of Leoš Janáček. From 1998, she worked as an external scholar of the Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, working there permanently since 2004. Among other things, she contributed to the critical publishing of the Complete Works of Leoš Janáček.

Contact: jarpro@seznam.cz

PhDr. Irena Příbylová, Ph.D., graduated from Masaryk University, Brno (CZ) and Palacký University, Olomouc (CZ), with study stays at Indiana University (Bloomington, IN, USA), University of Toronto (CAN), and elsewhere. With her lifelong interest in the media and ethnic, folk, and bluegrass music of English-speaking countries, she has helped promote the popularity of these genres in the Czech lands.

Contact: irenap@volny.cz

PhDr. Jan Sobotka graduated from the Faculty of Arts, Charles University, Prague (CZ) in library science and information science. He works at the National Library, Prague. Since 1990, he has published materials on the folk song revival in a variety of media, including radio. He is an active performer of blues music and related genres.

Contact: brokenharp@centrum.cz

Mgr. et Mgr. Milan Tesař is editor-in-chief of the Music Department of Radio Proglas. In his music writing activities, he cooperates with other Czech media (the Harmony and UNI magazines, Katolický týdeník / Catholic Weekly, the Brno: City of Music website, Czech Radio Jazz). He deals mainly with non-mainstream genres such as contemporary folk music, blues, world music, and alternative music.

Contact: tesar@proglas.cz

PhDr. Marta Toncrová works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, Brno branch. Her activities include research on singing occasions in rural and urban environments, bibliographical studies of performers, inter-ethnic relations in music folklore, contemporary ethnic and culture traditions, and the preparation of song editions.

Contact: marta.toncrova@seznam.cz

PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., works at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, Brno branch. Her research interests include music folklore, folklorism, ethnocultural traditions in current society, and the popularization of folklore sources. She was an editor of the peer-reviewed Journal of Ethnology from 1997 and has been its editor-in-chief since 2018.

Contact: uhlikova@seznam.cz

PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., was a lecturer at the Department of Anthropology, University of West Bohemia, Pilsen (CZ) until 2019. She focuses on the musical life of the region. For more than two decades, she has contributed to the “Culture” section of Plzeňský deník (Pilsen Daily News), and currently cooperates with Plzeňský literární život (Pilsen Literary Life). She is the president of the Génius loci českého jihozápadu (Genius Loci of the Czech South-West) association, which focuses on the cultural heritage of the region.

Contact: marta.ulrichova@gmail.com

PhDr. Iivi Zájedová, Ph.D., graduated from the Faculty of Social Sciences, Charles University, Prague (CZ), where she has been a lecturer in Baltic Area Regional Cooperation since 2000. In 2000-2016, she also worked at Tallinn University (Estonia). In the past decade, her research has included the folklore movement in Estonia and its diasporas.

Contact: iivi.zajedova@gmail.com

Ewa Żurakowska, Ph.D., graduated from the University of Warsaw (PL) with an M.A. degree in Cultural Anthropology and Academy for Theatre Practices Gardzienice (PL) and defended her Ph.D. thesis at the Academy of Performing Arts in Prague (CZ). She has combined her interests in performing arts and ethnomusicology in many international projects, being an actress, singer, director, and researcher. Among her contemporary professional activities, she has been working as a coordinator of the Polish-Czech cultural and artistic partnership.

Contact: ewa.zurakowska.szpiech@gmail.com



Účastníci kolokvia / Participants of the colloquy. Náměšť nad Oslavou 2020



Jan Sobotka



Milan Tesař



Závěrečná diskuse / The final discussion

Všechna foto / All photos by Kamila Berndorffová 2020

Z mezinárodního kolokvia konaného od roku 2003 v Náměšti nad Oslavou v rámci hudebního festivalu Folkové prázdniny dosud vyšly tyto sborníky:

1. *Od folkloru k world music / From Folklore to World Music* (2003)
2. *Od východu na západ a od západu na východ / From the East to the West and From the West to the East* (2005)
3. *Kouzla ve world music / The Magic of World Music* (2006)
4. *Mé srdce je na Vysočině / My Heart's in the Highlands* (2007)
5. *Hledání kořenů: Nepřerušovaná cesta / Searching for Roots: A journey uninterrupted* (2008)
6. *Smích a pláč / Lough and Cry* (2009)
7. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál* (2010)
8. *Od folkloru k world music: Cesty za vizí* (2011)
9. *Od folkloru k world music: Hudba a bariéry* (2012)
10. *Od folkloru k world music: Co patří do encyklopedie* (2013)
11. *Od folkloru k world music: Svět v nás, my ve světě* (2014)
12. *Od folkloru k world music: Na scéně a mimo scénu* (2015)
13. *Od folkloru k world music: Na počátku bylo...* (2016)
14. *Od folkloru k world music: Zrcadlení* (2017)
15. *Od folkloru k world music: O paměti* (2018)
16. *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita* (2019)

Od folkloru k world music: Hudba a prostor

Sborník příspěvků z mezinárodního kolokvia
konaného ve dnech 28.–29. července 2020 v Náměšti nad Oslavou.

Redigovaly Irena Příbylová a Lucie Uhlíková.

Překlady: Irena Příbylová

Jazykové korektury: Irena Příbylová, Šárka Roušavá, Lucie Uhlíková

Obálka: Rostislav Pospíšil

Grafická úprava a sazba: Lucie Uhlíková

Vydalo Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou,

Masarykovo nám. 100, 675 71 Náměšť nad Oslavou,

za podpory Ministerstva kultury.

Tisk: Tiskárna Helbich, a.s., Valchařská 36, 614 00 Brno

Náklad 200 ks

256 stran

Náměšť nad Oslavou

2020

ISBN 978-80-907033-4-6

ISSN 2336-565X