



ZUZANA JURKOVÁ A KOL.

# PRAŽSKÉ HUDEBNÍ SVĚTY

KAROLINUM



## Pražské hudební světy

Zuzana Jurková a kol.

---

Recenzovali: prof. Miloš Havelka  
dr. Speranța Rădulescu

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum  
[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)

Redakce Martina Ježková  
Grafická úprava Jan Šerých  
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum  
Vydání první

© Univerzita Karlova, 2013  
Text © Peter Balog, Hana Černáková, Jakub Jonáš,  
Pavla Jónssonová, Zuzana Jurková, Veronika Seidlová, Filip Schneider,  
Zita Skořepová Honzlová, Jan Stehlík, Veronika Svobodová, 2013  
Photography © Peter Balog, Jakub Jonáš, Zuzana Jurková,  
Tomáš Martínek, Mjugen, Jiří Müller, Veronika Seidlová,  
Zita Skořepová Honzlová, Hana Smejkalová, Ukrajinská iniciativa, 2013

ISBN 978-80-246-2484-6  
ISBN 978-80-246-2737-3 (online : pdf)



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum 2017

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



# OBSAH

<b>Kapitola 1 / Naslouchat hudbě města</b>	7
Naslouchat hudbě města	8
Psát o hudbě města, konkrétně Prahy	17
<b>Kapitola 2 / Hudba a identita</b>	25
Hudba a identita	26
Mýtus romské hudby v dnešní Praze	30
Hlasová malba Feng-yün Song	49
Nowruz dvakrát jinak	54
„Etnická“ hudba pro zábavu	62
Ukrajinský ples Malanka	70
Refufest	74
Co to znamená?	83
<b>Kapitola 3 / Hudba a společenská stratifikace</b>	87
Antonín Dvořák: Rusalka	88
Alan Lomax o hudbě jako indikátoru společenské complexity	99
Věc <i>Makropulos</i> jako sémiotická zkušenost	106
Lucidní sny pana Williama Heerleina Lindleyho	119
<b>Kapitola 4 / Hudba a rebelie</b>	133
Benefest vol. 1	134
Face Tigers a Stillknox	141
Rock'n'rollový rebel	144
Michel Maffesoli o městských nomádech	152
Tom Stoppard: Rock'n'Roll	155
<b>Kapitola 5 / Hudba jako zboží</b>	159
Film <i>Mňága – Happy End</i>	160
Hudba jako zboží/byznys	163
Creative Commons	171
Veřejný seminář Rady Českého rozhlasu o hudební dramaturgii ČRo 1	173

Děti ráje – kolektivní paměť jako byznys	181
Theodor Adorno o populární hudbě a jejím fetišovém charakteru	185
Jak vyhrát hitparádu	189
Procházka po Královské cestě	194
Prague Castle Concert Pearls of Czech and World Classical Music	199
<b>Kapitola 6 / Elektronická taneční hudba</b>	203
Elektronická taneční hudba	204
Loss tekenos v klubu Cross	209
Historie elektronické taneční hudby	214
Freeparty Andělka	217
Syllabus – psychedelic trance and broken beatz	224
Judith Beckerová o hudbě a transu	234
Rozvázat pouta zvyku	237
<b>Kapitola 7 / Hudba a spiritualita</b>	243
Harinám v pražských ulicích: trans(cendence) a hudba	244
Svatováclavské slavnosti	264
Thomas Turino o hudbě jako způsobu společenského života	276
Gospel Workshop	279
Summary. Prague soundscape(s)	292
Bibliografie	297

KAPITOLA 1  
NASLOUCHAT HUDBĚ MĚSTA



# NASLOUCHAT HUDBĚ MĚSTA

Zuzana Jurková

*Pražské hudební světy* jsou knihou o hudbě v Praze poslouchané etnomuzikologickými ušima. Jak kdysi prohlásila moje studentka Petra: „Když člověk projde etnomuzikologickým školením, už nikdy neposlouchá hudbu stejně jako předtím.“ Tahle zdánlivě banální pravda (každá zkušenost přece mění naše další zážitky) platí v případě hudby zvláště silně: vnímáme ji tak intimně a jsme tak zvyklí k ní přistupovat v kategoriích líbí × nelíbí, že změnu v přístupu zažíváme málem jako útok na osobní integritu. Ovšem přesně tak to v etnomuzikologii je: Jestli se vám ta která muzika líbí, nebo ne, není to hlavní. Jde o to pochopit, proč je taková, jaká je. Naslouchat pro etnomuzikologa znamená snažit se pochopit.

V pojetí, k němuž se hlásíme, je etnomuzikologie víceméně synonymem pro hudební antropologii, a tak odpověď na ono *proč* hledáme v lidské společnosti – v jejím chování, hodnotách, vztazích. Jak to ovšem ve vědě bývá, neexistuje jedna univerzální teorie, dokonce ani jeden univerzální koncept objasňující, co je to vlastně hudba. Podstatné je, že v etnomuzikologické perspektivě to není jen zvuk, ale také – vlastně především – lidé, kteří jej produkují a poslouchají, způsoby, jak jej produkují a poslouchají, a významy, které mu připisují. Je to svět kolem zvuku. Hudební svět.

Představit si jej není vždycky úplně jednoduché, a tak začínáme teoretickými úvahami, které se snaží náš pohled objasnit. V druhé části první kapitoly pak popisujeme, jak jsme tuto knihu psali. Každou z následujících šesti kapitol spojuje jeden antropologický fenomén, který, jak jsme přesvědčeni, souvisí s podobou hudby. A právě ony souvislosti jsou hlavním námětem naší knihy.

Na pozorné a empatické čtenáře navíc čeká bonus: často se stává, a opakovaně se to stávalo i nám, že když rozumíme tomu, proč vlastně určitá hudba takhle zní, zalíbí se nám. Stane se naší hudbou.

## **PRO TY, KDO NECHTĚJÍ ZTRÁCET ČAS TEORIÍ**

Hudbu v Praze jsme si představovali jako jakési hudební světy (pro které se někdy užívá slovo *soundscapes*): světy lidí, kteří provozují a poslouchají určitý typ hudby; světy, jejichž hranice jsou ovšem různě rozmlženy. Kromě roz-



mlžení hranic jsou navíc z různých stran pronikány globálními faktory jednak technického a ekonomického charakteru, jednak myšlenkami a obrazy. A tak je znějící Praha plná neustále se setkávajících a ovlivňujících proudů jedinců, zvuků, které vyluzují, a významů, s nimiž ony zvuky spojují.

## PRO TY, KTEŘÍ SE TEORIE NEBOJÍ

Naše téma vypadalo jednoduše vytyčeno třemi osami: lidmi (kteří naslouchají) – hudbou (které naslouchají) – a místem (kde naslouchají). Zdálo se, že chceme popsat trojrozměrnou skutečnost – úkol sice ne jednoduchý, ale přinejmenším srozumitelný, přehledný. Ostatně pro něj existují koncepty, které nám mohly aspoň trochu pomoci.

Ten klíčový bývá v anglofonní literatuře (a také některých českých textech) označován výrazem **soundscape**. Je v něm spojeno slovo *sound* (zvuk) s do češtiny nepřeložitelným morfémem *scape*, který odkazuje nejpříměji k výrazu *landscape*, tedy krajina. V konotacích se ale spíš než jakási neměnná pevnost, kterou si spojujeme s horami a loukami formujícími krajinu, rozeznává *utváření, tvarování*. Ostatně Kay Kaufman Shelemayová, vysvětlující svou – a nám blízkou – představu *soundscape* (o níž je řeč o pár řádek níž), odkazuje na *seascape*, mořskou scénérii, *která poskytuje flexibilnější analogii ke schopnosti hudby jak setrvat na místě, tak pronikat do dnešního světa, absorbovat změny v obsahu i způsobech provádění a stále na sebe nabalovat nové vrstvy významů*.<sup>1</sup>

Poprvé se výraz *soundscape* proslavil na přelomu 60. a 70. let v práci kanadského skladatele a zvukového ekologa R. Murraye Schafera a jeho spolupracovníků. V jejich pojetí jde o zvukovou charakteristiku daného prostředí, jakousi zvukovou paralelu ke krajině – *landscape* – zahrnující zvuky aut, zvonů, kroků i zpěv ptáků... Schafer a jeho tým se k této zvukové krajině, zvukovému prostředí stavěli jednak jako k předmětu výzkumu (zajímalo je hlavně, jak které zvuky reflektují lidé), ale také jako ke zvláštnímu uměleckému dílu. V tom ostatně neměli daleko k Johnu Cageovi, o němž je řeč ve 3. kapitole.

V roce 2000 použila slova *soundscape* v titulu své knihy harvardská etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemayová. Zatímco ve výrazu samotném se inspirovala sociokulturním antropologem Arjunem Appaduraiem<sup>2</sup>, obsahově navázala na klasika etnomuzikologie Alana P. Merriama (1923–1980) a jeho známý trojsložkový analytický model hudby. Merriam, vzděláním antropolog (a radostný praktický muzikant), v něm skoro před půlstoletím, v roce 1964, navrhl,

1 Shelemay 2006: XXXIV.

2 Jeho koncept –scapes je v knize *Modernity at Large*, 1996.

jak zkoumat hudbu z perspektivy antropologů – jako produkt lidské činnosti. To, co jsme běžně zvyklí označovat jako „hudbu samu“ (a co Merriam nazývá „zvukový fenomén“), je výsledkem lidského chování: běhu prstů po strunách, chvění hlasivek a také toho, když se na koncertě přidají posluchači spontánně ke skupině na pódiu anebo tleskají do rytmu. Patří sem i kritika operního představení, kterou recenzent napíše pro vlivné noviny: toto „verbální chování“ může způsobit, že sopranistka madam X, jejíž vibráto recenzent zkritizoval, už příště hlavní roli zpívat nebude.

Zmíněné typy chování ovšem nejsou bezdůvodné; naopak, jejich kořeny jsou v lidských hodnotách a představách – ať už o hudbě, anebo šířeji o světě vůbec. Staří Indové, přesvědčení o posvátném působení zvuku, se ze všech sil snažili zabránit jakékoli chybě při přednesu rituálních zpěvů. Vytvořili proto první známou notaci a oddělili jednu společenskou vrstvu speciálně pro přednes těchto posvátných textů. A tak lze slyšet jejich dávné (někdy velmi složité) melodie dodnes. Muzikanti punkové kapely, přesvědčení o mizernosti větší nové společnosti, světa, vyjadřují svoje opovržení, svůj vzdor, svou negaci nejruznějšími způsoby: proti kultivované komplikované klasice jednoduchou syrovostí, proti specializovanosti (i té hudební) amatérstvím, dostupným všem, proti zjemnělému, harmonicky působícímu oblečení uválenými a ještě lépe potrhanými kalhotami, punčochami a bundami s nepřátelsky a pichlavě působícími ozdobami...

Co se týče lidí, počítal Merriamův model, podobně jako tehdejší kulturní a sociální antropologie, s celkem jednoduchým světem víceméně izolovaných, homogenních a navíc statických skupin.<sup>3</sup> Právě u vědomí nereálnosti tohoto pohledu zdůrazňuje Kay Shelemayová onu dynamickou podobnost se *seascape*, která umožňuje zachytit jak proměny ve zvukovém světě, tak i ve světě lidí. Pro takovou představu hudby ve všech možných vazbách používáme jako ekvivalent k *soundscape* výraz „hudební svět“<sup>4</sup>.

Jak je zřejmé, oba koncepty *soundscape*s se liší ve vazbě: zatímco ten Schafferův váže zvuky na místo, Shelemayová je spojuje primárně s lidmi – těmi, co hudbu vyluzují, i těmi, co ji jen poslouchají a oceňují. Jako hudebním antropologům nám byl pochopitelně takový pohled bližší. Kromě toho jsme si víc rozuměli i s Merriamovým pojetím hudby, respektive s pojetím Shelemayové:

3 Co se týče terminologie, užívá anglicky psaná etnomuzikologická literatura nejčastěji pojem *community*. My budeme jeho český ekvivalent – komunita – užívat synonymně s pojmem *společenství*. Výraz *subkultura*, jemuž se trochu podrobněji věnujeme v „rebelské“ kapitole, uplatňujeme většinou v souladu s tím, jak jej chápou kulturní antropologové.

4 Je mimo možnosti tohoto textu zabývat se cizojazyčnými obdobami výrazu „hudební svět“, neboť jsme nevycházeli z nich, ale snažili jsme se vytvořit srozumitelnou paralelu k „*soundscape*“. Připomeňme aspoň Beckerovy (1982) „*art worlds*“ nebo „*musical worlds*“, resp. ve stejném smyslu užívané „*musical pathways*“ R. Finneganové (1989).



Jak naslouchat hudbě celého města? Praha z Petřínské rozhledny

vázání tradicí etnomuzikologie (a možná trochu svazování tradicí klasické muzikologie) jsme hudbu chápali jako *záměrný* lidský výtvar. Tedy: nepřítakali bychom asi klasickému muzikologickému tvrzení, že hudba je (pouze) taková zvuková struktura, která nese nějakou estetickou informaci. Víme, že jevy, které bychom my označili jako hudbu, mají v různých kulturách (a jak se ukazuje na hudbě v Praze, nejen v kulturách dost exotických) velice rozdílný smysl a ve spoustě případů by jejich posluchače nebo uživatele vůbec nenapadlo se ptát, jestli „je to pěkné“. Nicméně jsme stále oscillovali mezi Blackingovou tezí, že hudba je „humanly organized sound“, tedy zvuk organizovaný člověkem, čímž rozumíme „záměrně organizovaný“, a novějším pojetím, nejvíc zpopularizovaným Christopherem Smallem, že hudba je vlastně lidská aktivita,<sup>5</sup> což ostatně není příliš vzdálené ani chápání Merriamovu. Rozhodující se nám tedy zdála záměrnost – intencionalita, která zvuk svazovala s člověkem. Představa Schafera a jeho následovníků, že zvuk projíždějících tramvají, náhodné kroky chodců a bouchající dveře lze pojímat jako umění/hudbu, nám byla cizí snad nejen proto, že bychom byli tak omezeně tradicionalističtí, ale i proto, že antropologickému pohledu je zkrátka bližší chápání hudby jako záměrného výtvaru lidí než jako produktu místa.

Co si ale počít, když se konceptem hudby, jejím nejvlastnějším záměrem, stane právě nezáměrnost, tedy nezáměrnost výsledné zvukové podoby, a napopak záměrná vazba na náhodné zvuky místa? Přesně to byl případ zvláštního

---

5 Small 1998: 2.

typu koncertu – „sound-specific performance“ (jak to organizátoři označili) – v bubenečské čistírně odpadních vod, o kterém píšeme, i dalších pražských hudebních událostí. Jeden rozměr naší trojdimenzionální výzkumné skutečnosti – rozměr hudby – se postupně rozmlžoval.

Uvnitř nejasně ohraničeného jevu zvaného hudba jsou navíc, jak jsme věděli z vlastních zkušeností i z výzkumů mnoha etnomuzikologů, velice propustné hranice kategorií, kterým se říká styl nebo žánr. A tak to, co se na jednom místě nazývá kupříkladu mantra, zní na jiném místě docela jinak. Anebo zní hudba podobně, ale pro ty, kdo ji hrají a poslouchají, znamená něco úplně odlišného. Příkladem tu budiž třeba jazz, jak o něm píše Josef Škvorecký: tak plný významů pro protektorátní mládež na samém počátku války – významů na hony vzdálených afroamerickým otcům jazzu o půlstoletí dřív. To je mimochodem přesně ono nabalování, o kterém píše Shelemayová.

**Rozmlženosť**, vztahující se nejdřív k pojmu hudba a jejím kategoriím, zasáhla i druhou osu našeho zájmu: lidi. Podobně jako Merriam, přemýšlející o celkem jednoduché realitě izolovaných homogenních společenství, viděli svět i mnozí sociologové a kulturní antropologové.<sup>6</sup> Když si začali všímat skupin lidí, kteří se (obvykle v městském prostředí) odlišovali od ostatních – skupin, které začnou označovat jako subkultury – zjistili, že jejich spojujícím prvkem je často hudební styl. Někdy styl takové skupiny přímo generuje,<sup>7</sup> jindy nápadně vyznačuje<sup>8</sup> a ještě jindy se uplatňuje v procesu jedním nebo druhým směrem. Jako zvláště oblíbený příklad bývá uváděna punková subkultura. Naše zkušenost – ať získaná ze samotného hudebního stylu, tedy toho, jak hudba zní, anebo ze setkávání s lidmi – ukazuje svět méně „homogenizovaný“ a méně přehledně segmentovaný. Většina dnešních náctiletých by nejspíš řekla, že patří *víceméně* (a to doslova: někdy víc a někdy méně, někdy jen letmo, chvilku nebo jedním náznakem) k té nebo oné subkultuře.<sup>9</sup>

Tomu přitakávají leckteří dnešní filozofové a sociologové. Zatímco v tradičních společnostech měl podle Anthonyho Giddense člověk poměrně pevně danou většinu sociálních rolí i způsobů jejich plnění (a jeho možnosti vlastního utváření/sebeutváření tak byly omezené), pro naši „pozdní modernitu“ je

6 Tento homogenní přístup se začal měnit především v 90. letech, viz např. Chaney 2004, Muggleton 2000, česky Kolářová 2011.

7 Turino (2008: 187) uvádí příklad amerického contradanceového hnutí, kdy se společenství utváří kolem samotné (hudební) aktivity. V rozsáhlém článku o komunitě (2011) přesvědčuje Kay Shelemayová, že hudba hraje zásadní roli při utváření komunit nejrůznějšího typu, včetně těch odvolávajících se na společný původ (s. 367–70).

8 Kupříkladu různé hiphopové projevy patřily v době svého vzniku specificky k určitým věkovým skupinám afroamerických městských ghett.

9 A někteří (pro které se začalo šířit označení hipsteři) by naopak zdůrazňovali nesvázanost s jedním stylem a jednou subkulturou, což z nich ale možná právě dělá příslušníky další viditelné skupiny.

Nejmenším hudebním  
světem je jedinec



příznačná nepřeborná nabídka možností, z nichž neustále každý z nás vybírá odpovědi na otázku, kdo vlastně jsem a jak se mám chovat.<sup>10</sup> Obraz homogenních subkultur se drobí. Do extrému dovádí takový přístup Mark Slobin, podle něhož je každý z nás svébytnou hudební kulturou.<sup>11</sup> Většina etnomuzikologů se však zřejmě spíše ztotožní se zkušeností Kay Shelemayové, že *nestudujeme odlidštěný koncept zvaný kultura nebo místo označované jako terén, nýbrž se setkáváme s proudem jedinců...*<sup>12</sup> Lidský svět tedy vnímáme metaforicky jako spoustu jedinců unášených společným proudem. Někteří jsou blíž středu proudu, jiní spíše u kraje a občas vystoupí na břeh. Někdy se proud rozdvojí nebo se naopak spojí s jiným. Dobře se tu dá uplatnit teze Zygmunta Baumana o te-

---

10 Giddens 1991: 70.

11 Slobin 1993: IX.

12 Shelemay 1997: 201.

kuté modernitě<sup>13</sup> – i té hudebních světů. Anebo si můžeme pomoci představou vesmíru s galaxiemi, slunečními soustavami a jednotlivými planetami. Čím bližší pohled, tím detailnější světy se otevírají – až ke světu každého člověka.

Pro porozumění takovým **individuálním světům** nabízí Timothy Rice model podobně třídímenzionální jako ten, o němž jsme od počátku přemýšleli my. Jeho osy jsou ale trochu jiné: čas, místo a metafora.<sup>14</sup> Na ose času se proplétá ten chronologický a historický (jak plyne hudební skladba, v jakém „objektivním“ čase je její provedení zasazeno) s fenomenologickým, zkušenostním (jak ji vnímám – nejspíš poprvé jinak než při dalším poslechu...). Na ose místa opouští Rice představu konkrétního, „přirozeného“, fyzického místa (*my i ti, které studujeme, čím dál častěji nezůstáváme na jednom, ale na mnoha místech, která navíc mají různé dimenze*<sup>15</sup>) a přistupuje na to, že jde o sociální konstrukt, v němž je zažívaná hudební událost zasazena do nejrůznějších hudebních souřadnic. (Kde v mé osobní historii se udála? Jak ji zasadím do svého vyprávění?) Mimochodem, tady se Rice blíží sociologicko-geografické metodě „mentálních map“, jimiž se někteří vědci pokouší poznat a postihnout to, jak člověk vnímá své prostředí.<sup>16</sup> Jak by asi vypadala Praha na mentální mapě „technaře“ a jak toho, kdo zpívá gregoriánský chorál?

Třetím rozměrem je *metafora*. Tímto pojmem rozumí Rice *základní povahu hudby vyjadřovat se v metaforách, ... tedy „hudba je x“*.<sup>17</sup> Nejde zde o řečnickou figuru (která nás při výrazu metafora napadne nejdříve), ale o způsob myšlení: metafory jako jakési obrazy zdůrazňují některé detaily, zatímco jiné potlačují, a tím vyjadřují strukturu našeho myšlení. Když říkáme, že dobrá zpráva byla „hudbou pro moje uši“, vyjevujeme tak podstatné hodnoty, které hudbě přisuzujeme. (Bystrý čtenář si jistě všiml, že tato Riceova osa je téměř totožná s nejhlubší vrstvou Merriamova modelu.)

Přestože se Rice zabývá hudbou jako osobní zkušeností, hudebním světem jednotlivce, jako etnomuzikolog pochopitelně nerezignuje na neoddiskutovatelně kolektivní povahu hudby. Bližší poznání individuálních hudebních světů navrhuje proto, abychom lépe porozuměli charakteru hudební kolektivity – a také kolektivity lidské: jak blízko jsou si v prožívání hudby návštěvníci téhož operního představení a jak blízko ti na rockovém koncertě, účastníci průvodu stoupenců Haré Kršna nebo v klubu s živou kubánskou hudbou? Stejně? Nestejně? Proč? Stále ještě jsme se důkladněji nedostali ke třetí ose: k **místu**. O lokálním ukotvení hudby je možné přemýšlet v několika hlavních směrech. Ten dnes nejnápadněj-

13 Bauman 2002.

14 Rice 2003.

15 Rice 2003: 160.

16 Kupř. Shobe a Banis 2010.

17 Rice 2003: 163.

ší a nejhlásitější vychází z představy masivní deteritorializace<sup>18</sup>, tedy odtržení jevu od jednoho konkrétního fyzického místa, jako průvodního jevu modernity. Všichni jsme toho každodenními svědky: nejen všudypřítomnost coca-coly a benzínových čerpacích stanic Shell, ale i suvenýry z Řecka vyráběné v Indonésii... Arjun Appadurai k tomu přidává ještě další důsledky modernity, hlavně úlohu představivosti v našich životech (a možnosti představivosti do značné míry a různými způsoby realizovat)<sup>19</sup> a napětí mezi globálním a lokálním. Různě namíchaný koktejl z těchto ingrediencí dává specifičnost každému místu.

Pro prozkoumání této specifičnosti nabízí Appadurai pět dimenzí „globálních kulturních toků“. Nejde ale, jak by se mohlo zdát, o různé typy vlivů, které formují dnešní realitu: Appadurai o nich mluví jako o *hlubokých perspektivních konstruktech*.<sup>20</sup> Jsou základními kameny toho, čemu říká „*imagined worlds*“, představované světy (světy podle představ), tedy světů, které jsou ustavovány historicky konstituovanými představami lidí a skupin po celém světě.

Oněmi pěti dimenzemi jsou (a) *ethnoscapes* (čímž Appadurai myslí lidi, kteří vytvářejí „svět v pohybu“, v němž žijeme: *turisty, imigranty, zahraniční dělníky*); (b) *technoscapes* (*globální konfiguraci... technologií a skutečnost, že technologie... rychle překonává dříve nemyslitelné hranice*); (c) *financescapes* (*schopnost globálního kapitálu, která je teď tajuplnější, rychlejší a obtížněji sledovatelná než kdykoli dřív*).<sup>21</sup> Tyto tři dimenze jsou propojeny nepředvídatelným způsobem, nebo – vzhledem ke spoustě dalších vlivů – dokonce odděleny.

Obě další *-scapes* těsně souvisejí se světem představ: (d) *mediascapes* (*distribuce elektronických možností vytvářet a šířit informace... a obrazy světa vytvářené médiem, přičemž představují velký komplex repertoárů obrazů, narativů a etnoscap pro diváky z celého světa; svět komodit a svět zpráv a politiky jsou promíchány*). (e) *Ideoscapes* souvisejí s *ideologiemi států a protiideologiemi hnutí výslovně orientovaných na uchopení státní moci nebo její části... Jejich základem jsou komponenty osvícenského pohledu na svět: svoboda, blahobyť, práva, suverenita... a hlavním pojmem je demokracie*.<sup>22</sup>

Appadurairovo pojetí se nám hodilo ze dvou důvodů. Tím prvním je určitá konvergence pohledů: také jsme viděli techniku (v kapitole o elektronické taneční hudbě), komerci (v kapitole o komodifikaci) nebo migraci (v kapitole o identitě) jako významné společenské fenomény dnešní doby, které se nápadně projevují i v hudbě.

18 Koncept podrobněji rozpracovává Appadurai 1996 a zmiňuje také Rice 2003.

19 V tom navazuje zejména na B. Andersona 1983 a jeho koncept „*imagined communities*“, tedy komunit vytvořených na základě představ, nikoli fyzické blízkosti.

20 Appadurai 1996: 33.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, 35–35.

Kromě toho se Appaduraiova představa hlubokého perspektivního konstruktů dobře hodí i k volnější aplikaci, protože koresponduje s „metaforickou“ povahou hudby, jak to nazývá Rice.<sup>23</sup> Jinak řečeno: na hudbu a také na to, co a jak ji ovlivňuje, je možné pohlížet z různých perspektiv. Toho jsme využívali k představení různých teoretických pohledů, různých škol.

Na představu smysluplného lokálního ukotvení hudby ale přece jen nechceme rezignovat. (Dobře se nám tu hodí Appaduraiova myšlenka o napětí mezi globálním a lokálním, které charakterizuje různá místa. To pro nás znamená možnost hledat charakter/specifičnost hudebních světů Prahy.) Podstatné je naše počáteční rozhodnutí pojímat hudbu nejen jako zvukový, ale i jako sociální fenomén: jako lidi i zvuky, které produkují. V tom případě se primárně zajímáme o to, jak jsou s konkrétním místem spojeni lidé našich pražských hudebních světů, včetně významů, které místu přisuzují. Jsme také přesvědčeni o nenáhodnosti lokalizace hudební akce: podoba prostoru, kde hudba zní, není náhodná – hudebníci i posluchači si jej vybrali a navíc fyzické mantinely událost spoluformují (proto k textům často připojujeme fotografie místa); okolí události není náhodné (jak pěkně dokazuje naše „Procházka po Královské cestě“); a konečně široké kulisy Prahy jistě nejsou náhodné. Onu „nenáhodnost“ ovšem utvářejí vlivy nejrůznějších dimenzí (historické, sociální, ekonomické...) – a také naše perspektivy. Pochopitelně nepředkládáme pražský hudební svět v jeho neustále se proměňující plasticitě: ani jsme se o to vlastně nepokoušeli. Snad jsme postihli některé jeho momenty a některé perspektivy.



# PSÁT O HUDBĚ MĚSTA, KONKRÉTNĚ PRAHY

Zuzana Jurková

Léta vedu na FHS hudebně antropologický seminář. Studenti se v něm učí, jak zkoumat hudbu jako společenskou aktivitu spíš než jako „zvukovou věc“. Protože fakulta sídlí v Praze a zkoumaný „materiál“ je potřeba mít po ruce, většina výzkumu se koná v tomto městě. Někomu se etnomuzikologie zalíbí natolik, že pokračuje: bakalářskou prací, magisterským studiem antropologie zaměřeným etnomuzikologicky, někdo i doktorátem. Tak jsme nashromáždili spoustu materiálu o tom, co hudebního se děje v Praze, a také různé perspektivy pohledu. Zároveň se vytvářela jakási volná platforma,<sup>24</sup> na které jsme se o etnomuzikologii po léta bavili, kam jsme zvali hosty<sup>25</sup> a kde jsme organizovali různé akce,<sup>26</sup> tak potřebné pro získání zkušenosti široké perspektivy – protože etnomuzikolog musí zažít, že hudba, kterou poslouchá on a pochopitelně (!) považuje za nejlepší, není nutně jediná správná. Že záliba jeho spolužáka v úplně jiném (nebo ještě hůř: jen trochu jiném) žánru není nutně projevem snobismu, ignoranství nebo opovržením hodné změkčilosti. Musí zažít, co minimalisticky formuluje Timothy Rice: Music is X. Že hudba je pro každého něčím jiným.

V roce 2009 nebo 2010 jsme se rozhodli, že náš „tezaurus“ je už dostatečný na to, abychom se o něj podělili. Chtěli jsme se přitom podělit jednak o to vzrušující množství materiálu, rozmanité hudby<sup>27</sup> a ji obklopujících „světů“ a jednak o stejně vzrušující možnost tak rozmanitých pohledů na ni. Z dřívějších zkušeností jsme věděli, že psát „kolektivně“ má svoje četná a ostrá úskalí.<sup>28</sup> Na druhou stranu jsme ale chtěli uchovat určitou osobitost individuálních pohle-

---

24 Posléze formalizovaná jako Institut etnomuzikologie FHS UK.

25 Naší dlouhodobou lektorkou je Adelaida Reyesová (USA), opakovaně tu přednášela Speranta Radulescuová (Rumunsko), Victor Stoichita (Fr) a Irén Kertész-Wilkinsonová (UK). Obzvláště legendární byla série přednášek Bruno Nettla (2010). Protože nevedu systematickou databázi/kroniku hostů, s největší pravděpodobností jsem na někoho zapomněla.

26 Studenti byli bezprostředně zapojeni do organizace několika mezinárodních konferencí: Romani Music on the Turn of Millennium (2003), Music and Minorities (2008), round-table Theory and Method in Urban Ethnomusicology (2011), mezinárodní doktorandský seminář (2011), mezinárodní letní školy se studenty University of Pittsburgh (2012).

27 Tady by bylo případnější užít plurálu, podobně jako v angličtině: various musics.

28 Týmově jsme psali v r. 2004 *Cesty romské hudby* a 2008 texty výstavy *Muzika etnika* pro Národní muzeum a také katalog.



Na etnomuzikologickém semináři

dů. Proto – a také inspirováni mnohými etnomuzikologickými texty, které používají tzv. interspektivitu či intersubjektivitu<sup>29</sup> – jsme se rozhodli v textu knihy kombinovat dva základní žánry.

Tím prvním jsou jakési momentky (anglicky „snapshots“). V nich se autor snaží co nejpresvědčivěji předat zážitek z hudební události. A protože zážitek je vždycky velmi subjektivní, necháváme tu zaznít osobité hlasy těch, kdo se akcí účastnili. (Někdy se vynoří i osobní historie poznávání popisovaného hudebního světa, která podle nás může pomoci čtenáře „zvenku“ vtáhnout a také dobře osvětlit osobní perspektivu, skrze kterou autor svět vidí.) Jsme si vědomi toho, že někdy mohou velmi odlišné tóny textů rozptylovat, ale myslíme si, že předání pocitu týmové práce, kde se neztrácí zkušenost jedince, za trochu námahy při četbě stojí. Momentky ovšem nejsou pouhou verbalizovanou emocí nebo zas mechanickým popisem: snažíme se v nich zachytit ty aspekty události, které považujeme za relevantní vzhledem k perspektivě, z níž událost představujeme. Vycházíme přitom z předpokladu, že čtenář není v popisovaném světě doma (antropologickou terminologií řečeno není „insider“). Proto někdy

29 Metoda užívající k dosažení co nejplastičtějšího pohledu co nejvíce perspektiv. Ta je proklamována i v učebnici, kterou užíváme při etnomuzikologickém semináři: Stone Sunstein – Chiseri-Strater 2007.

může popis působit trochu naivně, jako jakési gymnaziální slohové cvičení. Vyzkoušeli jsme si ale, že pro každého z nás byl aspoň některý svět úplně neznámý, a tak jsme takový „základní“ popis potřebovali a ocenili. Podobný žánr je ovšem ve většině etnografických či antropologických prací. Umožňuje podívat se na událost očima outsidera a zároveň už v něm autor vybírá z nepřeberného množství údajů ty, které považuje za podstatné. Pro co nejlepší zprostředkování události také připojujeme fotografie. Ne všude se ovšem fotografování hodilo a také ne všichni autoři jsou stejně zdatní fotografové, a tak obrázky varíují kvalitou i množstvím.

Druhým žánrem, prezentovaným většinou v rámečcích, jsou „teoretické čočky“. Ty zprostředkovávají nejčastěji teoretické koncepty, skrze které se na hudební událost díváme. Rozumí se samo sebou, že na to, co se děje, je možné se dívat z různých perspektiv. To, aplikováno ve vědě, znamená možnost použití různých teorií. Vhodnost užití té které teorie se ovšem prokazuje její explanační silou. A tak jsme vybírali z arzenálu dostupných etnomuzikologických nebo antropologických teorií ty, které podle nás jev dobře osvětlovaly. V několika případech – kupříkladu u Lomaxe, užitého v souvislosti s operou – jsme si nechtěli odpustit prezentaci teorie, která je už sice v současném etnomuzikologickém diskurzu dost daleko za horizontem, ale svého času byla velmi významná. V zájmu homogenosti stylu jsem všechny teoretické texty psala já. Na těch, které se vztahují k výzkumům jiných autorů, jsme ovšem pracovali společně v dialogu a na všech později v diskuzi s ostatními.

Kromě toho, že jsme text strukturovali do zmíněných dvou žánrů, jsme jej ještě dál rozvrstvěli, takže detailnější informace, kupříkladu o interpretech, jsou odlišeny menším písmem a úplně marginální poznámky jsou pod čarou spolu s odkazy na literaturu nebo jiné zdroje. Chtěli jsme tak dosáhnout možnosti číst knihu – třeba opakovaně – v různých úrovních: nejdřív kupříkladu jako letmé seznámení s tím, co všechno lze v Praze slyšet, pak se zájmem o porozumění etnomuzikologické perspektivě a ještě později s pozorností upřenou na dostupné detaily. Členitost textu podle nás také usnadňuje orientaci, kde hledat jaký typ informací. Základní instrukce, plynoucí pro čtenáře z tohoto odstavce, tedy zní: bez obav skákejte k teoretickým textům pro vysvětlení, přes drobné písmo, pokud vás nezajímají detaily...

## **HUDEBNÍ SVĚT(Y) PRAHY**

Jak je patrné z úvodního textu, Praha a její hudební světy nám zatím nevystupují v jasných konturách, jako zřetelně vyprofilovaný model. Proto je i naše psaní spíš ohledáváním tématu; podobá se šátrajícím slepcům, snažícím se po-

znat a popsat slona.<sup>30</sup> Témata, jimiž se pokoušíme Prahu – slona – představit, naprosto nereprezentují systematické kategorie (protože podobné vyčerpávající systematičnosti zatím nejsme schopni).

Zároveň ale nejde o čistě náhodný, „aleatorický“ výběr témat (i když možná i takový by ukázal leccos podstatného). Stanovili jsme si několik kritérií. Jak bylo řečeno, jde nám o to, ukázat hudbu v Praze okem a uchem etnomuzikologa. Proto jsme se snažili postihnout jednak události, které jsou v Praze dostatečně zdomácnělé, a zároveň takové, kde se – aspoň v našem pohledu – hudební jazyk i hudební událost dají dobře vysvětlit kulturními hodnotami té které společnosti. Třetím kritériem byla jistá rozmanitost co do prezentovaných stylů i pojednávaných témat – to aby se tak Praha jevila co nejmás multidimenzionální. Jak je ovšem patrné z následujících stran, žádné téma není izolované, tak jako žádná hudba – ať myslíme na její jazyk, nebo na hudební událost – není dnes v Praze nedotčená tím, co se děje okolo. Právě ony provázanosti nás ujišťovaly o tom, že my, šátrající slepci, ohmatáváme téhož slona. A že při dostatku trpělivosti se budou jeho kontury vyjevovat stále zřetelněji.

Vedle jisté reprezentativnosti, příhodnosti (tedy homogenosti hudebního stylu a jeho kulturního kontextu) a rozmanitosti jsme sledovali ještě jeden cíl. Kromě vlastních hudebních událostí v Praze chceme představit také etnomuzikologii – vědu, která chce porozumět lidem skrze hudbu a hudbě skrze lidi. Jednotlivá témata poskytla příležitost představit rozmanité teoretické koncepty, v dějinách (hudební) antropologie různě významné, podle nás ovšem pro daný hudební svět relevantní.

Do hudebního světa Prahy vstupujeme tak, jak to kdysi dělala i antropologie a etnomuzikologie, totiž **zaměřením pozornosti na „ty druhé“**.

Není to ovšem proto, že bychom svět menšin a cizinců považovali za zajímavější nebo významnější než ty ostatní. Lze tu ale velmi dobře sledovat několik zásadních jevů, které budou důležité i pro další kapitoly. Na materiálu vztahujícím se k romské/cikánské hudbě je zřejmé, že hudební „svět“ vzniká jakýmsi vyjednáváním mezi hudebníky a posluchači (těm říká Claude Lévi-Strauss „mlčící účinkující“). A je tu také patrné, jak hudební jazyk reflektuje ony „vyjednané“ kulturní hodnoty.

V druhé části kapitoly se zaměřujeme na novodobé migranty. Soustředíme se na to, co jejich hudební produkce vypovídá o snahách zapojit se do nového prostředí. A protože to, ke komu patřím(e), je významnou složkou osobnosti, dostáváme se blízko pojmu „identita“, tedy k hluboké otázce, co může hudba vypovědět o tom, kdo jsme.

30 Tento průměr používá v jedné ze svých posledních knih i nestor etnomuzikologie Bruno Nettl, viz Nettl 2010: XIV.

Další tři kapitoly jsou spolu propojeny. První z nich pojednává o **hudbě ve vztahu ke společenské stratifikaci a s ní spojené specializaci**. Jestli se Praha snaží sama sebe (re)prezentovat<sup>31</sup> prostřednictvím hudby (a zejména v počátcích výzkumu jsme byli překvapeni, jak málo se to ve srovnání s jinými metropolemi děje)<sup>32</sup>, pak je to prostřednictvím hudby „klasické“. Jako nejsnadnější vysvětlení se zdá být důraz na prezentaci Prahy jako primárně historického města. Ideálním protnutím této reprezentativnosti klasické hudby a důrazu na „národnost“/národovectví, který je v pražském prostoru stále tak přítomný, je představení opery *Rusalka* Antonína Dvořáka (toho Dvořáka, který – alespoň v českých představách – dobyl Nový svět a nahrávka jehož symfonie se dokonce dostala až na Měsíc, jak ráda opakuji česká média) v Národním divadle na Národní třídě, v samém centru města, na nejprestižnější adrese. Na hudební styl operního žánru tu lze nahlížet prostřednictvím Lomaxovy metody *cantometrics*: téměř dokonale odpovídá jejím charakteristikám pro stratifikovanou a specializovanou společnost. Ačkoli je dnes *cantometrics* považována především za jakousi historickou kuriozitu,<sup>33</sup> bylo by škoda ji pominout, zvláště u tématu, které se tolik obrací do historie.

Průvodním rysem společenské stratifikace bývá i **specializace**. Zatímco do počátku 20. století se v klasické hudbě tato specializace projevovala především v úrovni interpretační, počínaje čtvrtinou 20. století se specializace obrací také do oblasti recepce. „Moderní“ nebo „soudobá“ klasická hudba se stává – vzhledem k jejím zatím nezobecněným konceptům – hájemstvím specialistů. Ústřední postavou v uvádění těchto nových konceptů byl John Cage. Krásnou ilustrací užití Cageova „nového“ přístupu k hudbě, nových zvuků a důrazu na specifičnost místa může být „site-specific performance“ *Lucidní sny pana Williama Heerleina Lindleyho* v bývalé čistírně odpadních vod v Bubenči. Pár desítek návštěvníků potvrzuje specializovanost takové akce.

Další téma, téma **hudby a rebelie**, je do předchozího těsně zaklíněno optikou Turnerovy teorie o *communitas* jako modu společenské existence, komplementárním k běžné stratifikované společnosti. Na teorii *communitas* lze velmi snadno aplikovat ten nejznámější fenomén historie české hudební rebelie,

31 Touto formulací je míněno jednak odkazování v názvu akce na Prahu (Pražské jaro, Pražský podzim, Hudba Pražského hradu...), jednak oficiální akce typu oslav výročí apod., kde sice není klasická hudba výlučná, ale dominuje. Za třetí sem patří i akce určené nepříliš zainteresovaným turistům, tedy jakési hudební suvenýry z Prahy. Ty ovšem probíráme v kapitole o hudební komodifikaci.

32 V uplynulých letech jsme se prakticky nesetkávali s užitím hudebních znaků jako pozitivních symbolů/metafor pro nehudební skutečnosti, což je běžné kupříkladu ve Vídni. Teprve nedávno se objevila např. reklama Českých aerolinií „Czech Republic, A Symphony of Senses“.

33 Lomaxova filozofická východiska odpovídala meziválečným komparativním přístupům, srovnávajícím kulturní jevy jen s malým ohledem na kontext.

skupinu *The Plastic People of the Universe*. V textech mluvčího skupiny Ivana „Magora“ Jirouse lze nalézt koncept **undergroundu** jako *vlastního svěbytného světa, existujícího stranou zavedené společnosti, s jiným vnitřním nábojem, jinou estetikou... i jinou etikou*.<sup>34</sup> Estetika pochopitelně koresponduje se svěbytným hudebním jazykem, etika mj. se sociální ponížeností a jistou lokální vyloučeností, kterou lze vidět i v akcích dnešních punkerů v klubu Modrá vopice nebo na kopci Parukářka.

S hudební rebelií je ovšem spjatá věčná otázka: Jak moc rebelská je hudba, která si sice uchovává znaky rebelského hudebního stylu, ale plní stadiony posluchači – příslušníky právě toho systému, proti němuž protestuje (a sem tam i jeho oficiálními představiteli)? Která plní (díky fungujícímu systému) kon-ta interpretů? Potichu a z velmi oficiálního, nerebelského místa – Nové scény Národního divadla – na tuhle otázku odpovídá Tom Stoppard divadelní hrou *Rock'n'Roll*. Hrou mimo jiné i o skupině *Plastic People of the Universe*, hrou, při jejímž nejen pražském uvádění, ale i mnoha zahraničních premiérách *Plastici* „naživo“ hrají.

Právě ona poslední otázka uvádí další kapitolu, která se týká **hudební komodifikace**, tedy toho, kdy se hudba stává na prvním místě zbožím, určeným k vydělávání peněz. Kapitolu začínáme zábavným (a mírně děsivým) filmem Petra Zelenky *Mňága: Happy End*. Ten otvírá klíčové téma kapitoly: vliv peněz (potažmo velkých finančních korporací, jak se ukazuje nejen ve filmu, ale i v realitě) jednak na obyvatele světa, jednak na podobu hudby. Fungování takového světa je možné jednak díky nové životní filozofii člověka (a také chápáním hudby) a jednak díky specifickým mechanismům spojeným s šířením hudby. Část z nich popsál už ve 30. a 40. letech Theodor Adorno a o půl století později se jim posmívali muzikanti z formace KLF. Naše momentky potvrzují, že jsou vůči každému posměchu rezistentní – aspoň prozatím.

Proměnnou, která je v základě 6. kapitoly, je technologie, konkrétně elektronicky generovaný zvuk, který podstatně změnil podobu hudby v mnoha směrech. Ze všech podob elektronické hudby vybíráme jen dva žánry **elektronické taneční hudby** (ETH), free techno a psytrance. Na nich ukazujeme dvě podoby snahy vymanit se právě z oné komerční reality, popisované v předchozí kapitole, a nastolit nekomerční, neanonymní, „svobodný“ svět. Svět stvořený v nejtěsnější symbióze s technikou – jakousi hudební realizací Appaduraiovy *technoscape*. V souvislosti s touto snahou o vymanění a také jako můstek k další kapitole tu seznamujeme s knihou Judith Beckerové *Deep Listeners*, která se velmi komplexním a nekonvenčním způsobem zabývá vztahem hudby, emocí a transu.

Spojení **hudby se spiritualitou**, které je tématem 7. kapitoly, by bylo možné pojednat z mnoha úhlů. My jej otvíráme *harinámem*, průvodem příznivců Hare Kršna Prahou. Tato událost (prostřednictvím nečekaného můstku v podobě techno hudby ve videoklipu o pražských kršnovcích) spojuje kapitolu s tou předchozí. Navíc si v *harinámu* můžeme všimnout některých fenoménů v českém prostředí neobvyklých: objektivistického chápání působení hudby, veřejné prezentace spirituality...

Na hudebních událostech podzimních Svatováclavských slavností ukazujeme dichotomii „specializovanost“ × „obecnost“ (laickost), která se v dnešním křesťanském kontextu do značné míry překrývá s pojetími „hudba jako umění“ × „hudba jako spirituální praxe“. Akce kolem gospelového workshopu zas rozevírají jinou dichotomii spojenou s provozováním hudby, totiž (slovy Thomase Turina) účastnický × prezentační model. Způsob provádění hudby odhaluje převažující důvody toho, proč hudba vlastně zní. Navíc je tu – zejména na závěrečném koncertě – dobře patrné významové nabalování, resp. přeznačování hudebního žánru. A spolu s tím, jak se mění její význam pro muzikanty i publikum, mění se i její podoba. Věčná hudební metamorfóza.

Přestože jsme nevytvořili dostatečně systematický teoretický model k popsání pražských hudebních světů i hudebního světa Prahy, při pojednání témat, vybraných na základě různých kritérií, se objevilo několik podstatných rysů. Prvním z nich je rozostření různých hranic (v konceptu hudby, ve stylu/žánru, v představě hudebního zvuku...). To je důsledek prolínání jednotlivých světů, resp. vlivů, které procházejí napříč světy, což je nevyhnutelná situace v městském, hustě zalidněném a dynamickém prostředí. Ospravedlňuje to také naše pojetí Prahy jako do jisté míry integrovaného celku, na který se díváme z různých perspektiv.

Druhým podstatným zjištěním je, že nové „světy“ vznikají snahou svých obyvatel oddělit se: ať už jako stoupenec „nové“ hudby, která používá dosud neobvyklý jazyk konkrétních zvuků; jako agresivně křičící punkový rebel, protestující proti systému; jako ve svém vlastním světě přebývajícím tanečník na techno party, utíkající ze světa komerce, anonymity a limitů do vlastního, autonomního světa, vytvořeného v symbióze s technikou; nebo jako účastník kršnovského průvodu, snažící se zpěvem manter vymanit z tohoto pomíjivého světa... Z této perspektivy jsou hudební akce čerstvých imigrantů obrazem dynamického procesu, v němž jeho aktéři hledají podobu svého světa. To vše dobře koresponduje se zjištěními řady etnomuzikologů, že hudba posiluje skupinovou identitu upevňováním vnitřních hodnot i vymezováním se vůči okolí.

Některé z textů této knihy jsme už publikovali v různých blízkých nebo naopak odlišných podobách. Většinou to bylo ve fakultním časopise *Lidé města/Urban People*: úvodní teoretický text *Naslouchat hlasům města* (Jurková 2012a), *Mýtus*

romské hudby (Jurková 2010), *Věc Makropulos* jako sémiotická zkušenost (Jurková – Jonssonová 2010), a *Harinám* v pražských ulicích (Jurková – Seidlová 2011). Texty Zity Skořepové Honzlové v této knize také těsně souvisejí s jejím článkem v *Urban People* (Skořepová Honzlová 2012). Pasáže z teoretického textu o identitě jsou součástí mé kapitoly v knize o národní identitě v české hudbě (Jurková 2012b), část textů o Lucidních snech Mr. Williama Heerleina Lindleyho a Johnu Cageovi byla publikována v *Journal of Urban Culture Research* (Jurková 2012c).

## **PODĚKOVÁNÍ**

Z předchozího je patrné, že zásadní význam pro vznik knihy mělo prostředí na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy a také její dlouhodobá finanční podpora.

Při psaní textů jsme se radili jednak s některými kolegy a pak zejména s těmi, kdo rozumí dané oblasti co nejdůkladněji. Byli to Petr Jansa, Jana Vozková, Dana Bittnerová, Hedvika Novotná, Michael Pospíšil, Marek Šlechta, Jan Chmelarčík, Lily Císařovská, Adelaida Reyesová... Jim všem srdečně děkujeme. Diskuzí nad texty a korektur se účastnila spousta studentů – někteří dlouhodoběji, jiní jen semestr nebo dva. Jejich podíl je různý, ale v každém případě nezanedbatelný; i jim velice děkujeme.

Nejen anglická verze této knihy, ale i mnohé texty české verze a také lektorské naše etnomuzikologické aktivity by nevznikly bez obětavé a trpělivé práce paní Valerie Levyové. Jsme jí za to dlouhodobě velice vděční.



KAPITOLA 2  
HUDBA A IDENTITA



# HUDBA A IDENTITA

Zuzana Jurková

Tématem této kapitoly je kromě hudby *identita* – výraz, který by někteří nejraději „vyhodili z kola ven“ kvůli jeho nejednoznačnosti, skoro amorfnosti, zatímco pro jiné jde o klíčový pojem sociálních věd. Vždyť co si zaslouží větší pozornost než zjišťovat (nebo se o to aspoň pokoušet), kdo vlastně jsme.

Ačkoli po pravdě řečeno občas lavírujeme mezi oběma postoji, pokusíme se tentokrát obhájit ten druhý. Ještě dřív, než se pustíme do podrobnějšího pojednání našeho porozumění identitě, chceme předsadit dva její základní rysy, které ovlivnily podobu této kapitoly. První je to, že *identita svazuje člověka s „jeho“ skupinou* (přičemž „jeho“ má různé významy úměrně k rozměrům identity). Německý historik a religionista Jan Assmann spojuje identitu s tzv. *konektivní strukturou: Ta nastoluje spoje a závazky, a to ve dvou dimenzích: ve společenské a časové... Váže člověka k jeho bližnímu tím, že jakožto symbolický svět smyslu... utváří sdílený prostor zkušenosti, očekávání a jednání, jehož propojující a závazná síla přispívá k rozvoji porozumění a důvěrnosti, a tím zakládá sounáležitost neboli identitu, umožňující jedinci mluvit o „my“.*<sup>1</sup>

Otázka vevázanosti jedince do skupiny je pro etnomuzikologii klíčová – vždyť jinak bychom mohli mluvit jen o hudebních preferencích či aktivitách jedinců (podobně jako se historická muzikologie až donedávna zabývala hlavně tzv. velkými bílými muži). Jsme přesvědčeni o tom, že jedinci jsou propojeni (nazvějme to třeba konektivní strukturou) do *sdíleného prostoru zkušenosti... a důvěrnosti*, s nimiž se identifikují.

Druhým podstatným rysem identity je to, že současně s tím, jak *spojuje* – „nás, co spolu mluvíme“ –, tak také *odděluje* – „nás“ od „těch druhých“, těch, kterým nerozumíme. Rozhraním je to, co vnímáme jako odlišné. A právě otázka, co vnímáme jako rozlišující (barva vlasů? očí? náboženství? historie?) je důležitou zprávou o nás samých.<sup>2</sup>

Jak bude později patrné, nepřejímáme nekriticky koncept identity, jak jej předkládá Thomas Turino,<sup>3</sup> ale pro názornost jej tu uvedeme. Turino rozlišu-

---

1 Assmann 2001: 20.

2 Klasické texty k tomuto tématu poskytuje kniha „Ethnic Groups and Boundaries“, jejímž editorem je Fredrik Barth (1998).

3 Turino 2008: 101-102.

je pojmy *self* a *identita*. *Self* je složeno „z úplného množství *habitů* (tendence k opakování jednání, myšlení nebo reakce za podobných okolností)“. Na rozdíl od *self* zahrnuje *identita* částečný a proměnlivý výběr *habitů* a *vlastností*, které používáme při vlastní reprezentaci (nasměrované) jak k sobě samým, tak k těm druhým, a také ty aspekty, které jsou vnímány námi i druhými jako charakteristické. Pro Turina je tedy – stejně jako pro nás – základem identity úsilí ukázat, kdo jsme, těm kolem nás a poznat ty, kdo k nám nepatří.

První část kapitoly, „Mýtus romské hudby v dnešní Praze“, je především ukázkou toho, jaké aspekty považovali Neromové za reprezentativní pro Romy – ty nejbližší a dávné „jiné“ – a jak se reprezentace „romskosti“ přesouvala a přesouvá do rukou Romů.

V druhé části, která vychází ze Zitina dlouhodobého výzkumu hudebních aktivit cizinců v Praze, chceme porozumět tomu, co vypovídají hudební reprezentace různých migrantů o jejich „vyjednávání“ vlastní identity s námi okolo.

## O CO V IDENTITĚ VLASTNĚ JDE?

V poslední dekádě mnozí sociální i humanitní vědci souhlasí s Rogersem Brubakerem, že **identita** je pojem příliš ambivalentní, příliš roztržený mezi „tvrdý“ a „měkký“ význam, esencialistické konotace i konstruktivistické kvalifikátory, než aby mohl příhodně sloužit požadavkům sociální analýzy.<sup>4</sup> Pojdme se krátce podívat na jeho vývojová stadia, abychom se pak pokusili najít podobu, která by mohla být užitečná pro porozumění některým pražským hudebním událostem.<sup>5</sup>

O popularitu otázky identity se zasloužil psychoanalytik Erik H. Erikson, pro nějž je osobní identita vnitřním a hlubokým „jádrom“ lidské osobnosti; jádrem, které se sice vyvíjí, ale jehož podstatou je pocit... umožňující jedinci zažívat vlastní já jako cosi, co se vyznačuje kontinuitou a totožností, a jednat podle toho.<sup>6</sup> Po Eriksonovi se termínu *identita* chápou sociální vědy: uplatňuje se v teorii referenčních skupin (Merton), v sociálním konstruktivismu (Berger a Luckman), u interakcionistů (zejména Ervinga Goffmana) i v sociální antropologii. Tam se – pochopitelně – objevuje silný akcent na kolektivní stránku identity, s čímž nutně souvisí dynamika, která identitu formuje prostřednictvím mezilidských vztahů. Protože – podle Jenkinse – základem lidskosti jsou vztahy, jsou také interakce, setkávání s jinými lidmi, podstatou utváření *identit*. Podle Bergera a Luckmana je *identita* vždy výsledkem *dialektiky vztahu jedince a společ-*

4 Brubaker 2004: 29.

5 Za mnohé podklady k tématu „*identita*“ vděčím Zitě Skořepové Honzlové.

6 Erikson 2002: 41.

nosti<sup>7</sup> a vzhledem k neustále probíhající socializaci člověka se jeho identita neustále znovuutváří a proměňuje.

Stojí za to připomenout i to, na co upozorňoval Erikson i další po něm: že totiž „problém identity“ je problémem (post)moderního světa. Např. Judith Howard<sup>8</sup> předpokládá, že identita, založená dřív mnohem spíše na připsaných stavech než na těch získaných,<sup>9</sup> nekladla před jedince možnost volby, a tedy ani nejasnosti a frustrace, které jsou s volbou spojené. Jinými slovy: čím víc se na identitu začínáme ptát, tím složitější je odpověď.

Podobně, i když na základě jiných dat, nahlížejí na proměnu identity autoři z oblasti interkulturní psychologie: teprve v souvislosti s industrialismem se objevují skutečné „subkultury“, mezi nimiž dochází k vzájemnému ovlivňování – akulturaci<sup>10</sup>. Jejich členové, vystaveni manifestacím a hodnotám různých subkultur, k nim musí zaujímat postoj nebo mezi nimi volit: stávají se jednajícími aktéry. V tuto chvíli se vynořuje **identita jako dynamický proces**, který je důsledkem individuálního uvažování, vyhodnocování a jednání. V souvislosti s tímto pojetím se často uvádí již zmíněný Erving Goffman a jeho slavný text, do češtiny až příliš výmluvně přeložený jako *Všichni hrajeme divadlo*.<sup>11</sup> Autor v něm předkládá dramatickou metaforu společnosti, v níž jedinec hraje svou roli sebezprezentace pro ostatní, kteří jsou mu publikem a s nimiž podobu své role vyjednává. Zároveň je ale každý také členem publika, které hodnotí (a tím ovlivňuje) provedení role toho druhého. Rozumí se samo sebou, že ona „role herce“ a „role publika“ se netýká jen chování jednotlivce, ale podstatně určuje i chování celých kolektivů.

Toto pojetí identity se svým důrazem na okamžitou proměnlivost a také na shodu „hráče“ a „publika“ úzce souvisí s otázkami „připsané“ a „přisvojené“ hudby, o nich pojednává třeba Speranta Radulescuová v článku, týkajícím se romské hudby. Tvrdí, že *identifikace zařazení a osvojení si etnického zařazení hudby jsou pouze lokální a časově podmíněné...*, což ovšem neznamená, že by si

7 Berger, Luckman 1999: 171.

8 Howard 2000.

9 Pojem „status“ začal používat americký antropolog R. Linton pro postavení člověka v sociálním systému. Rozlišuje statusy připsané, víceméně neměnné (pohlaví, věk...) a získané (vzdělání ...).

10 Tu definují v souladu s Herskowitzem (1936): *Jako akulturační jsou chápány ty jevy, které vznikají, když se dostávají do přímého kontaktu skupiny jedinců s odlišnými kulturami, a důsledkem jsou změny v původních kulturních vzorcích jedné nebo obou skupin.*

11 Jako by český titul, v originále znějící *The Presentation of Self in Everyday Life*, dával za pravdu Goffmanovým kritikům, podle nichž prezentuje lidi jako cynické a vnějškové. Budiž ale zdůrazněno, že jde o sociologickou, nikoli psychologickou metaforu, a Goffman nechápe „hraní divadla“ jako jakési předstírání něčeho, co není, nýbrž jako vybírání té z vlastního „repertoáru rolí“, která je zrovna na místě: roli matky malého dítěte, roli v určité profesní pozici, roli zákaznice atp.

z toho důvodu zasloužily menší pozornost.<sup>12</sup> Jak je vlastně z etnomuzikologické perspektivy nahlížen **vztah hudby a identity**?

Kromě toho, že je hudba považována za významný prostředek integrace člověka se sebou samým na individuální úrovni,<sup>13</sup> je také – jako společenská aktivita *par excellence* – ideální k tomu, aby vyjadřovala kolektivní identitu.<sup>14</sup> Jak často dosvědčují etnomuzikologové,<sup>15</sup> někdy tuto kolektivní identitu dokonce zakládá; v každém případě je jejím významným „agentem“.

A dále: použijeme-li slovníku interakcionistů, mezi něž patří i Goffman, identita je relační a situační: záleží na tom, ve vztahu ke komu a kdy daný prvek uplatňujeme. (Kdybychom se dívali sémiotickou optikou Peirce – Turina, jak o ní píšeme v následující kapitole, vyjadřoval by totéž *interpretant*, který určuje vztah znaku a objektu. To ostatně těsně kopíruje shora uvedené tvrzení Speranty Radulescuové.) Z dostupného arzenálu hudebních stylů, způsobů interpretace atd. si vybírám takové, které chci, aby mě reprezentovaly, a o nichž jsem přesvědčen/a, že je ostatní – „publikum mého identitního představení“ – přijmou jako mou vizitku. Pokud se tak stane, spojí mě s těmi, kteří mají stejné vizitky, a odliší od ostatních. Bude to ovšem spojení platné jen pro tady a teď nebo přinejmenším přechodně.

Není divu, že otázku identity vyzdvihl právě Erik Erikson (1902–1994) – ne-manželské dítě židovské matky v předválečném Německu, uprchlík do Dánska a později do USA. Vyprávěné zkušenosti mnohých migrantů i literatura opakovaně dosvědčují, jak těsně je člověk vevázan do onoho „sdíleného prostoru zkušenosti a důvěrnosti“ a jak bytostně na něj doléhá vykořenění. Se změnou prostředí – nejen teritoriálního, ale především společenského – je potřeba si vytvořit do značné míry novou identitu: pro nové „publikum“ a novými způsoby, které jsou pro okolí srozumitelné. Podstatnou složkou oné nově vytvářené identity je také vztah k předchozímu domovu i místu, kde se člověk právě nachází.<sup>16</sup>

12 Radulescu 2003: 20.

13 Turino 2008: 3n. uvádí několik argumentů o integrativní roli umění. Jeden vychází z antropologa Batesona (1972) a jeho představy vjemů světa na různých úrovních, další z konceptu *flow* psychologa Csikszentmihalyiho o mimoracionálních zážitcích při provozování umění, zejména hudby. Třetí okruh argumentů navazuje na filozofa a sémiotika G. S. Pierce. Turino vidí základ osobnostní integrace v „sémantickém nabalování“ (snowballing): tatáž hudební skladba/aktivita/styl v člověku při různých příležitostech vyvolává různé reakce a má pro něj různé významy. Zároveň se však zcela neztrácejí ani významy předchozí, a tak se při opětovném vynoření skladby propojují různé historické vrstvy osobnosti.

14 *Hudba a tanec jsou klíčem k utváření identity, protože jsou často veřejnou prezentací nejhlubších pocitů a hodnot, které sjednocují skupinu.* Turino 2008: 2.

15 Např. Turino 2008, Shelemay 2001.

16 Podrobně tuto problematiku pojednává Adelaida Reyes (1999) na příkladu vietnamských uprchlíků do USA.

# MÝTUS ROMSKÉ HUDBY V DNEŠNÍ PRAZE

Zuzana Jurková

## I. MÝTUS

Že je tento text o romské hudbě, která se dnes hraje v Praze, je zřejmé. Ráda bych ale nejdřív vysvětlila, jak tentokrát rozumím slovu „mýtus“. Má tu vlastně dva téměř protikladné významy. Tím prvním je jeho nejběžnější „lidové“ užití: jako cosi neskutečného, odporujícího realitě (ať už pod pojmem realita myslíme cokoli), jakási chiméra, a ve spojení s romskou hudbou tedy to, co si Neromové pod pojmem „romská hudba“ naivně a mylně představují. Příklady by bylo možné uvést mnoho; jeden frapantní z nedávné etnomuzikologické konference: rumunská etnomuzikoložka Speranta Radulescuová vystavila dvě skladby zkomponované dvěma slavnými neromskými skladateli vysloveně jako „reprezentace“ romské hudby, totiž Ravelovu rapsodii *Tzigane* a úvodní oddíl Enescových *Impresí*, percepci romských hudebníků. Ani jeden z nich je naprosto nevnímá jako „cikánské“.<sup>17</sup> A skutečně, neromských představ o romské hudbě se tento text částečně týká.

Zároveň ale používám pojmu „mýtus“ podobně jako antropolog Bronisław Malinowski (1884–1942). Podle něj jsou mýty jakousi „chartou pro dnešek“: „Tyto příběhy tvoří integrální součást kultury... ovládají a řídí mnoho kulturních rysů, tvoří dogmatickou páteř (primitivní) civilizace.“<sup>18</sup> Jak uvidíme, více méně dogmatická představa o tom, co je romská hudba, spoluvytvářela a spoluvytváří její podobu.

## II. MÝTUS HUDBY

V roce 1923 napsal Leoš Janáček (1854–1928) svůj první smyčcový kvartet *Z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty*. Přestože původně (na skicách skladby pracoval již od roku 1909) psal skladbu pro housle a klavír, nakonec použil klasického

---

17 Radulescu 2009.

18 Z přednášky *Mýtus v primitivní psychologii*, 1925, cit. podle Bowie 278.