



ZUZANA JURKOVÁ

PRAŽSKÉ HUDEBNÍ SVĚTY 2

HUDBA A KOLEKTIVNÍ VZPOMÍNÁNÍ V DNEŠNÍ PRAZE



KAROLINUM

Pražské hudební světy 2

Hudba a kolektivní vzpomínání v dnešní Praze

Zuzana Jurková

Recenzovaly:

prof. Kay Kaufman Shelemay, Harvard University

doc. Daniela Stavělová, CSc., Etnologický ústav AV ČR

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2025

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2025

© Zuzana Jurková, FHS UK, 2025

ISBN 978-80-246-6018-9

ISBN 978-80-246-6086-8 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Kapitola 1 / Naslouchat minulosti	9
Kapitola 2 / Aha! To je ta Praha?!	
„Staropražské písničky“ na prahu mýtu	23
Jak si pamatujeme hudbu	40
Kapitola 3 / Naši národní hrdinové. Hrdinové?	45
Rozhovor s Alešem Březinou o kolektivním vzpomínání, ne-hrdinech naší minulosti a o hudbě, která pomáhá vzpomínat	53
Rozhovor s Milošem Orsonem Štědrněm o silných příbězích a hudbě, jdoucí proti zapomnění	61
Kapitola 4 / Je to jen rock ‘n’ roll	69
Kniha roku 2017: Magor a jeho doba	75
Rozhovor s Vladimírem „Lábusem“ Drápalem: Je to příběh, kterej se nemůže vopakovat	85
Kapitola 5 / Nejen Země Lhostejnost: čtvrtstoletí od „sametu“	95
Steven Feld o ptácích, písničkách a apropriaci	107
Kapitola 6 / Leperiben. Vzpomínání na romský holokaust	111
Rozhovor s Davidem Tišerem, aktivistou a organizátorem (nejen) Leperiben	134
Kapitola 7 / „Díky hudbě jsme naživu“. Hudební vzpomínání na Terezín	139
Rozhovor s dirigentem Murry Sidlinem, americkým propagátorem terezínské hudby	156
Rozhovor s Jiřím Polákem, zakladatelem festivalu Věčná naděje a Institutu terezínských skladatelů	162
Rozhovor se zpěvačkou Irenou Troupovou, významnou interpretkou hudby terezínských autorů	168

Kapitola 8 / Česko-izraelské hudební světy	175
Cesta pod hvězdami	179
Rozhovor s Michaelou Vidlákovou o životě sionistické rodiny v Československu a přátelství napříč kontinenty	185
Rozhovor s Ditou Krausovou	217
Rozhovor s Assafem a Monikou Krausovými v jeho obchodě Drumbite	222
Závěrem	230
Seznam pramenů a literatury	234

Standovi

KAPITOLA 1
NASLOUCHAT MINULOSTI



Srpen 2018: *Chata na prodej*, nejnovější český film. Manželská dvojice, snad čerství šedesátníci, prodává starou dřevěnou chatu u lesa. Moc nemluví, ale je zřejmé, že se jim do toho nějak nechce. V jeden moment si – skoro bezděčně – v chatě pustí gramofonovou desku: česká pop music ze 70. let. Hned je to jasné: tady jsou vzpomínky na jejich mládí. A nejen že pochopím, že vzpomínají. Začínám vzpomínat také. Ten sound mi připomíná naši kuchyni s neustále hrajícím rádiem ve světlém dřevě, poškrábané linoleum, rozkládací lavici dědečkovy výroby, na které jsem seděla při obědě nebo lehávala při poslechu muziky... Hudba ve mně spouští vzpomínky, ty skáču dopředu i dozadu – na onoho dědečka, který bydlel i s babičkou v malém domku v Ústí nad Labem, ale pak se přestěhoval k nám do Prahy a v ústeckém domě bydlel strýc Jirka, který zpíval legrační a strašidelné písničky, jež jsem ovšem později jako studentka konzervatoře považovala za pokleslé. A jak mi ten tehdejší despekt zas teď připadá trapný...

A nejsem sama, kdo vzpomíná. Vzpomínání, obracení se k minulosti je všudypřítomným fenoménem: nejen v Retro týdnech nákupních řetězců, seriálech České televize typu *Vyprávěj!* a *České století*, nebo přiznanými inspiracemi v módě. Dosvědčuje to i soubor subkulturních vzpomínek *Kmeny 0* (Vladimír 518 a kol. 2013), který získal po vydání mimořádnou popularitu i přes osmisetstránkový rozsah. Od 90. let se mluví o „boomu vzpomínání“,¹ do něhož jsou zapojeny i četné vědní disciplíny. Tato kniha je příspěvkem z perspektivy hudební antropologie / etnomuzikologie. Zabývám se v ní tím, na co a jak se vzpomínalo v Praze na počátku 21. století prostřednictvím nebo za přispění hudby. Přestože jde o odbornou publikaci, snažila jsem se psát tak, aby byla přístupná co nejširšímu okruhu čtenářů také z oblasti *memory studies*, socio-kulturní antropologie, muzikologie nebo urbánních studií.²

Na několika následujících stranách předkládám základní teoretický rámec, jak rozumět hudebnímu vzpomínání v hudebně-antropologické perspektivě. V druhé části této kapitoly pak stručně popisují obsah knihy.

V PROUDU MEMORY STUDIES

Vzestup mohutného proudu „kultury vzpomínání“ (Assmann 2001, 31) je v západní společnosti patrný přinejmenším od sedmé dekády 20. století.³ Sou-

1 Huysen (1995) mluví o *memory boom* / boomu paměťových studií. K rozlišení pojmů paměť a vzpomínání viz dále.

2 Zájemcům o etnomuzikologii, kteří se nespokojí s charakteristikou Kay Kaufman Shelemay, že etnomuzikologie je disciplína, která spojuje studium hudby s otázkami a metodami antropologie (Shelemay 2006, xxxi), doporučuji následující texty v češtině: Timothy Rice: *Etnomuzikologie. Velmi krátký úvod* (2020), Zuzana Jurková a kol. *Pražské hudební světy* (2013), případně monotematické číslo *Národopisné revue* 2, 2016.

3 K důvodům této erupce zájmu o paměť se jako jeden z prvních vyslovil německý historik Jan Assmann: „Nepovažuji to za náhodu. Spíš se domnívám, že pokračujeme epochální práh,

částí tohoto proudu je i intelektuální reflexe, jdoucí napříč disciplínami, a to tak výrazně, že německá literární historička a kulturoložka Astrid Erll mluví o paměti a vzpomínání jako o klíčových konceptech v akademických diskuzích napříč disciplínami (Erll 2011, 1). K vysvětlení popularity koneckonců jistě přispívá i „vzácné spojení společenské relevance a intelektuální výzvy“ (Kansteiner 2002, 180). Výzkum vzpomínání a paměti skutečně probíhá v různých disciplínách a zároveň je často interdisciplinární. Přestože se autoři různých disciplín jakoby navzájem upevňují v názoru, že hlavní smyslovou oporou paměti je zrak,⁴ jsem přesvědčena, že u některých lidí tomu tak není: že sluch je přinejmenším stejně relevantní; ostatně pro to nacházím vedle vlastní empirie oporu i v literatuře. Z té vybírám následujících pět titulů, které se hudbě a vzpomínání věnují v různém rozsahu a v různé perspektivě, odlišné od té mé. Uvádím je tu jako ilustraci multiperspektivnosti hudebně-paměťových studií.

Nejstarším z nich je text Maurice Halbwachse *Kolektivní paměť hudebníků* (fr. 1939, čes. 2009). Tento francouzský sociolog se proslavil především konceptem společenských rámců paměti, tedy představou, že se paměť individua „konstituje, funguje a reprodukuje v určitých sociálních rámcích, které jsou vytvářeny lidmi, žijícími ve společnosti. V nich jsou naše vzpomínky zasazeny a zpracovány, jimi je určena relevance toho, nač vzpomínáme“ (Šubrt et al. 2014, 17).⁵ V uvedeném článku Halbwachs argumentuje, že hudebník se stává

který zahrnuje přinejmenším tři faktory, zdůvodňující konjunkturnu tématu paměti. Za prvé, díky novým elektronickým médiím ukládání dat (a tedy díky umělé paměti) prožíváme kulturní revoluci, která se svým významem vyrovná vynálezu knihtisku a ještě dříve písma. Za druhé, v téže souvislosti platí, že vůči naší vlastní kulturní tradici se šíří postoj ‚post-kultury‘ (George Steiner), v níž cosi, co dospělo ke konci [...] dále přežívá jako předmět vzpomínky a komentovaného zpracování. Za třetí [...] dospívá v současnosti k závěru cosi, co se nás dotýká mnohem osobněji a bytostněji. Začíná vymírat generace očitých svědků největších zločinů a katastrof v análech dějin [...]“ (Assmann 2001, i). Když se v polovině devadesátých let snaží Michael Kammen vysvětlit vzestup zájmu o kulturní vzpomínání v USA, uvádí pro to celkem devět důvodů, přičemž jeho základním postulátem je „explanatory pluralism“ (Kammen 1995, 251; viz také Erll 2011). Šubrt, Maslowski a Lehman se přiklánějí k argumentaci francouzského historika Françoise Hartoga, podle nějž žijeme v režimu historicity, v němž se paměť stala pilířem konstrukce identity. „Příčinou obratu k paměti [...] byly události konce 20. století, především pád komunistických režimů a teroristické útoky z 11. září 2001 [...]“ (Šubrt et al. 2014, 31).

- 4 Např.: „Média paměti, která nám pomáhají utvářet a předávat naše znalosti a pocity o minulosti, se opírají o různé kombinace diskurzivních, vizuálních a prostorových prvků.“ (Kansteiner 2002, 190); Daniel Sherman zas tvrdí: „Zrak je jediný smysl, který je dost mocný na to, aby přemostil propast mezi těmi, jejichž paměť je zakotvena v tělesné zkušenosti, a těmi, jimž tato zkušenost chybí, nicméně chtějí onu paměť sdílet“ (Kansteiner 2002, 191).
- 5 Jako částečně oprávněné vnímám sice výtky těch, kdo Halbwachse kritizují za přílišný sociální determinismus (Erll 2011, 13) – hlasy jednotlivců, kterým jsem při výzkumu naslouchala, potvrzovaly jejich důležitost jako agentů v procesech skupinového vzpomínání – nicméně kolektivní stránka tohoto vzpomínání zůstává nepochybněna. Na pozorovatelné úrovni jsou to „příjemci“, jistě (kolektivní) publikum, ale také kolektivně

hudebníkem jen díky společenství hudebníků. Taková myšlenka se nám do dalšího výkladu hodí, nicméně – i pokud odhlédneme od skutečnosti, že jako hudebníci jsou tu chápáni jen exponenti západní klasické hudby – autorovy argumenty jsou tak bizarní a často tak zjevně mylné,⁶ že je lepší tu článek připomenout jen opatrně.

Komplexně a ze šířky pojednává téma vztahu hudby a plynutí času dlouhodobě Philip Bohlman; čas v hudbě patří k jeho klíčovým tématům. *Revival and Reconciliation. Sacred Music in the Making of European Modernity* je jakousi kronikou návratů ke spirituální hudbě Evropy, kronikou návratů právě v tom smyslu, pro nějž já používám výraz „vzpomínání“: v něm se vracíme k oživené minulosti, abychom tvořili historii současnosti (Bohlman 2013, xxiii).

Jestliže Bohlmanovy texty mohou být inspirativní pro utvoření „velkého obrazu“, monografie Kay Kaufman Shelemay *Let Jasmine Rain Down. Song and Rememberance among Syrian Jews* (1998) je příkladem opačného přístupu. Výchozím materiálem knihy je jeden hudební žánr – *pizmonim*⁷ – jedné etnické skupiny žijící v newyorském Brooklynu – syrských Židů. Prostřednictvím různých typů analýz (a také textů jiných typů, zejména historických) tu autorka ukazuje, jak provozování určitého hudebního žánru, a také chování členů komunity, které je s tímto žánrem spojené, upevňuje vazby uvnitř (vzhledem k okolí poměrně distinktivní) skupiny a posiluje její diasporní vztahy.

Zas jinak inspirativní je pro mne sémiotický přístup Thomase Turina (Turino 2008, 93–121), tematizující propojení hudby a individuálního s kolektivním vzpomínáním. Vráťím se k tomu později. O několik odstavců níž cituji také text Adriany Helbig z kolektivní monografie *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014) editorek Caroline Bithell a Juniper Hill, jejichž perspektiva je mi blízká.

Protože – zaměřujíc se na urbánní prostředí – jsem svůj výzkum prováděla hlavně v Praze primárně v prvních dvou dekáдах jednadvacátého století, odpovídá tomu nejen můj etnografický materiál, ale do jisté míry s tím souvisí i moje teoretická conceptualizace – jakkoli jsem pochopitelně vycházela z mezinárodní literatury, a ta zas z celosvětové reality. A tak je nutné chápat předkládaný rámec jako limitovaný těmito souřadnicemi a otevřený pro limity jiné.

vytvářející rámce porozumění, tedy oné relevance, kdo se na kolektivním vzpomínání podílí.

- 6 Nejbizarnější na celém textu je, že působí, jako by jeho autor neměl s poslechem hudby, ale ani jiných aurálních vjemů žádné zkušenosti. Začíná kupříkladu tvrzením, že si člověk není schopen vybavit zvuky doprovázející děj probíhající např. na plátně němeého filmu. Stejně tak si podle Halbwachse člověk není schopen zapamatovat melodii, pokud ji už předtím neslyšel a neumí ji zazpívat nebo nezná její grafický/notový záznam (Halbwachs 2009, 19–20).
- 7 Paraliturgické hymny s hebrejskými texty na melodie vypůjčené z předovýchodní arabské hudby (Shelemay 1998, 1).

ZÁKLADNÍ POJMY A PREMISY

Základními pojmy, s nimiž se v příslušné odborné literatuře setkáváme, jsou paměť, vzpomínání a zapomínání. První z nich bývá ve společenskovědních textech spojován s dalšími adjektivy, odkazujícími ke konkrétním konceptům – „kolektivní“, „kulturní“, „sociální“⁸ – o nichž se zmíním na příslušných místech. Již z diverzifikace prostřednictvím adjektiv je patrné, že jde o multi-paradigmatickou kategorii; Olick a Robbins (1998, 106) mluví o neparadigmatičnosti, Zelizer (1995, 235) označuje kategorii paměti v současné akademické reflexi za „všezahrnující.“⁹ Je pochopitelné, že se „paměťové“ diskurzy různých disciplín liší. Ve společenských vědách se autoři často snaží konkrétnější definici vyhnout, nicméně docházejí k podobnému závěru, totiž že kolektivní paměť je pozorovatelná a zkoumatelná jen prostřednictvím konkrétních aktů vzpomínání (Erll 2011, 8). Teprve na základě jejich analýzy v konkrétním kulturním kontextu můžeme usuzovat na povahu paměti a její fungování. Toto fungování probíhá na různé úrovni záměrnosti, v zásadě však prostřednictvím dvou procesů: vzpomínání a zapomínání.

Zapomínání považují jak psychologové na individuální úrovni, tak sociální vědci na úrovni kolektivní za běžnější z obou procesů. Je nepozorovatelný, nicméně i tak se mu různí autoři věnují. Paul Ricœur rozlišuje např. mezi nevratným zapomněním, kdy trvale zanikají opory individuální nebo skupinové paměti,¹⁰ a tak zvaným rezervním zapomněním (citováno v Šubrt et al. 2014, 37–38). V tom se setkává s konceptem funkční a archivní paměti Aleidy Assmann (Assmann 1999; 2010), který má vysvětlit dynamiku přechodu mezi vzpomínaným a zapomenutým. Podle Assmann pracuje kolektivní paměť ve dvou modalitách: pasivní, fungující prostřednictvím „archivu“, a funkční, produkující kánon. Archiv leží na poloviční cestě mezi funkční pamětí a zapomněním. „Archiv je základem toho, co může být řečeno v budoucnosti o přítomnosti, až se stane minulostí“ (Assmann 2010, 102). Předměty, včetně těch nehmotných, tj. idejí, příběhů atd., ztratily své místo v běžném životě – a mohou (nebo nemusí) se v něm znovu objevit v novém kontextu, který jim přiřkne funkční paměť. Aktivní, „funkční“ dimenze paměti vybírá z onoho archivu a vytváří aktivně cirkulující paměť neboli kánon (Assmann 2010, 98). Mimochodem: Aleida Assmann podobně jako Paul Ricœur přechází při pojednání fungování paměti z roviny individuální do roviny kolektivní např. používáním Freudových teorií; předpoklá-

8 V českojazyčné literatuře poskytuje znamenitý přehled o různých konceptech kniha *Kolektivní paměť: k teoretickým otázkám* (Masłowski a Šubrt et al. 2014). Na rozdíl od této, převážně sociologicky orientované, má monografie Astrid Erll (2011) víc interdisciplinární záběr.

9 Catch-all category.

10 V prvním případě organickým poškozením, ve druhém např. zánikem archivu.

dají tedy stejný nebo podobný způsob fungování paměti jednotlivce a kolektivu. Před tím varuje Wulf Kansteiner (2002) – a jeho varování, nebo přinejmenším jistou obezřetnost před touto lákavou teoretickou pastí, považuji za důležité.

Předmětem našeho zájmu je kolektivní vzpomínání. Zde se nebudu zabývat rozmanitými disciplinárními charakteristikami a zdůrazním základní rys, v němž se shodují a z nějž vycházím i v této knize: totiž že vzpomínání není objektivním obrazem minulosti, ale jeho maximálně výběrovou (re)konstrukcí, která probíhá v současnosti a o současnosti také vypovídá. Přesná je formulace Astrid Erll: „Individuální a kolektivní vzpomínání nejsou nikdy zrcadlovým zobrazením minulosti, ale expresivním vyjádřením potřeb a zájmů osoby nebo skupiny, která vzpomíná v současnosti“ (2011, 8). Ještě jasněji a pro antropologa uchopitelněji, to vyjadřuje Nancy Wood: „Pokud konkrétní reprezentace minulosti prostupují veřejnou sféru, je to proto, že ztělesňují **záměrnost**“ (1999, 2). Kolektivní hudební vzpomínání je tedy sociální proces, který se odehrává v současnosti, záměrně používá prvky minulosti a hraje v něm významnou roli hudba. Kondenzovaně se hudební vzpomínání projevuje v hudebních událostech, tedy konkrétních aktech kolektivního vzpomínání, jak o nich mluví Erll.

OD INDIVIDUÁLNÍHO KE KOLEKTIVNÍMU HUDEBNÍMU VZPOMÍNÁNÍ

V knize *Music as Social Life: The Politics of Participation* se snaží americký etnomuzikolog Thomas Turino zodpovědět klíčovou otázku, k čemu je vlastně hudba (2008).¹¹ Nejprve propojuje poznatky biologa a antropologa Gregory Batesona o integrativní funkci umění s výzkumy psychologa Mihályiho Csikszentmihályiho (Csikszentmihalyi 2015), jehož koncept *flow*¹² Batesonovy závěry potvrzuje a prohlubuje. Podle Turina je tak zřejmé, že hudba integruje člověka se sebou samým, s jeho z racionálního pohledu nespojitými vjemy, představami, touhami a zkušenostmi, i se světem kolem něj. Za pomoci nástrojů z oblasti sémiotiky pak Turino (2008, 12) předvádí, jak i jednoduchý hudební podnět spouští bohatý „sémiotický řetěz“ různých duševních i tělesných reakcí.¹³ O podobném procesu ostatně svědčí i vstupní odstavce tohoto textu.

11 Jednou ze základních Turinových tezí je, že výraz „hudba“ je souhrnný pojem pro „svou podstatou odlišné typy aktivit, které naplňují odlišné potřeby a způsoby, jak být člověkem“ (Turino 2008, 1). S tímto tvrzením zásadně souhlasím, a ostatně to dokazují následující kapitoly.

12 Optimální zážitek dosahovaný mimo jiné při provozování hudby.

13 Turino ukazuje, jak různé typy sémiotických znaků, zapojených do semiózy, zprostředkovávají různé typy zkušeností. Tím nepřímo podporuje svou tezi o všestranném integrativním přínosu umění a hudby konkrétně, a tedy jeho nezbytnosti.

Pohlédneme-li na Turinovo pojetí z perspektivy paměti – v semióze se spojují prvky minulosti, přítomnosti i nadějí a tužeb, promítaných do budoucnosti –, dobře koresponduje s učením anglického filozofa Johna Locka, podle něž je paměť podmínkou individuální identity a odpovědnosti. Prostřednictvím vzpomínání jedinci zakoušejí kontinuitu života (viz Erll 2011, 85, a také znovu úvodní řádky). Kromě toho, že hudba integruje člověka se sebou samým (mimo jiné prostřednictvím vzpomínání), integruje jej také s různými typy kolektivit.¹⁴ To je základní tvrzení etnomuzikologie, které co nejstručněji shrnuji v následujících odstavcích.

HUDEBNÍ SVĚTY: HUDBA JE KOLEKTIVNÍ ZÁLEŽITOST

Když hudební ekolog Trevor Hagen popisuje, jak nás hudba propojuje s ostatními, tvrdí, že taková vzájemnost je výsledkem kolektivního estetického potvrzení a jakési nevyslovené úmluvy (2019, 16). Vychází při tom z Frithovy teze, podle níž „se skupiny vzájemně poznávají jediné [...] prostřednictvím sociálních aktivit“ (cituje Hagen 2019). Při aktivitách spojených s hudbou nejde jen o splnění kulturních konvencí, příslušných pro danou estetickou formu, ale o emocionální sblížení s ostatními. Vzhledem k předchozím aktivitám, které poskytovaly možnost jakési emoční přípravy, se při každém dalším zážitku členové skupiny stávají „stále podobnějšími [...] jak se stále lépe orientují v terénu dlouhodobých vazeb. Emoční podobnost [...] podporuje koordinované myšlenky a aktivity, vzájemné porozumění a mezilidskou soudržnost/kohezi a přitažlivost“ (Hagen 2019, 16) Síla hudby, stimulující sociální kohezi, je tak mocná, že kolektivitu sama generuje.¹⁵

Pro kolektivitu spojenou s hudbou používám výraz **hudební svět**; ten jsme již dříve prezentovali a podrobněji vysvětlili v *Pražských hudebních světech* (Jurková a kol. 2013). Jde o českou verzi pojmu *soundscape*, jak jej používá Kay Kaufman Shelemay (2006, 3). V anglickém originále je charakterizují tři „S“: sound, setting a significance, tedy specifický zvuk, místo a význam. V telegraficky zkrácené verzi lze manifestaci hudebního světa popsat jako hudbu, znějící na specifickém místě, která má pro komunitu účastníků (hudebníků i poslucha-

14 V tomto textu používám ze slovníku sociologů převzatý pojem „kolektivita“ tam, kde by mnozí antropologové použili slova společnost, komunita nebo kultura. Podle mého názoru mají zejména první dva pojmy v češtině (na rozdíl od angličtiny) poměrně silné konotace, přiřazující jim další vlastnosti. Adjektivní podobu posledního pojmu používám dále. Viz též Shelemay 2012.

15 Thomas Turino shrnuje poznatky generací etnomuzikologů: „[E]tnomuzikologové vždy zdůrazňovali význam hudby pro vyjádření a utváření sociálních identit v mnoha společnostech po celém světě“ (Turino 2008, 94).

čů), propojenou určitými hodnotami, srozumitelný význam. Jak zdůrazňuje Shelemay (2006, 3) a potvrzuje náš materiál, v dnešním světě je pro hudební svět charakteristická fluidnost co do hranic, významů i zvukové podoby.

VZPOMÍNÁNÍ JE JEDNOU Z OS HUDEBNÍHO SVĚTA

Detailnější konceptualizaci onoho „propojení určitými hodnotami“ nabízí historik Jan Assmann prostřednictvím pojmu „konektivní struktura“.¹⁶ Ta podle něj „váže člověka k jeho bližnímu tím, že jako symbolický svět smyslu [...] utváří sdílený prostor zkušenosti [...] a tím přispívá k rozvoji důvěry a orientovanosti“ (Assmann 2001, 20). Assmannova konektivní struktura (kterou pro zjednodušení můžeme chápat jako kulturu) obsahuje i aspekt, vedoucí k našemu hlavnímu tématu, totiž ke kolektivnímu vzpomínání. Součástí konektivní struktury je vedle společenské dimenze i dimenze časová, která „propojuje více s dneškem, neboť utváří formativní vzpomínky a podržuje je přítomné“ (Assmann 2001, 20). V Assmannově formulaci rezonují Halbwachsovy sociální rámce paměti (konektivní struktura „utváří formativní vzpomínky“) i relevance vzpomínaného. Srozumitelná je pro nás i formulace Adriany Helbig, užitá v souvislosti s revivalem, nicméně platná i pro naše širší pojetí vzpomínání. Helbig charakterizuje revival jako „způsob, jehož prostřednictvím lidé vytvářejí vzájemné vztahy pomocí rámců, které jsou zakotveny v jiné době než dnešní (je ‚teď‘)“ (Helbig 2014, 511). V souvislosti s konkrétním hudebním žánrem tu silně zaznívá schopnost hudby utvářet vztahy mezi lidmi na základě vztahu k minulosti. Spolu se Stuartem Hallem tomu rozumím hlavně tak, že v oné časové dimenzi ve vztahu k minulosti, „používáme zdroje historie (a další) v procesu stávání se“. Primárně nám tedy většinou nejde tolik (anebo především) o to, „odkud jsme, jako spíš o to, kým se cítíme a kým se chceme stát“ (Hall 1996, 4). Naše představy o minulosti a vztah k ní patří k základům našich světů – i těch hudebních.

JAK JE KNIHA NAPSANÁ...

Pražské hudební světy 2: Hudba a kolektivní vzpomínání v dnešní Praze jsou o těchto základech hudebních světů v Praze v první čtvrtině 21. století. Zatímco v Praž-

16 Assmannovu konceptualizaci tu neuvádím pro její aktuálnost (dnes je stará zhruba tři dekády a vysloužila si lečjaké kritické poznámky, např. Carruthers 2014), ale kvůli jasnosti a srozumitelnosti, s níž téma společenského vzpomínání formuluje. Z mého textu je zřejmé, že neprojektuji poněkud statický koncept konektivní struktury do svého chápání hudebních světů.

ských hudebních světech jako prvním hudebně-antropologickém pojednání toho, co se děje v Praze, jsme se soustředili na základní hodnoty, které tu hudební světy spojují, tentokrát jde o jejich ohlžení se. Zajímá mě, co jsou témata vzpomínání, vynesena na současnou pražskou hudební scénu, kdo jsou aktéři vzpomínání, jakým způsobem minulost zpřítomňují, a snažím se co nejvíc přiblížit jejich záměrům. Od začátku jsem si nekladla ambice pražské hudební vzpomínání zmapovat v úplnosti. Šlo mi o to, postihnout ve veřejné sféře nápadně přítomné, a zároveň typově odlišné případy, na něž je tak potřeba uplatnit různé teoretické koncepty, arciže fungující v hlavním rámci, předestřeném výše. Teprve při zpětném pohledu jsem si uvědomila, o jak velmi časově zakotvené výpovědi jde. Jednotlivé případy i jejich souhrn podávají svědectví o společnosti, která vyjadřuje „potřebu, zájem“ (Erlil 2011, 8) nebo „záměr“ (Wood 1999, 2) distancovat se od totalitního režimu, panujícího v Čechách do roku 1989. Že se to v různých segmentech společnosti děje různým způsobem, je samozřejmé. Jakkoli tedy *Pražské hudební světy 2* neaspirují na úplnost pohledu, věřím, že jsou výmluvným obrazem soudobé hudební Prahy.

V následujících kapitolách používám čtyři hlavní textové žánry. Tím nejdůležitějším jsou zhuštěné etnografické popisy událostí, které jako antropoložka vnímám jako nejzřetelnější manifestace hudebních světů. Druhým žánrem jsou rozhovory s klíčovými aktéry. S postupujícím věkem i zážitky z terénu zažívám stále větší radost z toho, co literatura označuje jako „dialogic knowledge production“, porozumění skutečnosti prostřednictvím dialogu (Jurková 2021). Věřím, že rozhovory, resp. jejich části, umožní čtenáři tuto radost také částečně zakusit. Části rozhovorů jsou někdy vtěleny do hlavního textu – to v případě, že explicitně vysvětlují ústřední téma. Jindy ale, pokud jsem přesvědčena, že větší oddíl rozhovoru osvětluje osobnost aktéra nebo rozšiřuje porozumění, je uvádím samostatně (např. v případě rozhovoru s Vladimírem „Lábusem“ Drápalem v 5. kapitole, s Davidem Tišerem v 6. kapitole, s Irenou Troupovou nebo Murry Sidlinem v 7. kap.). Třetím žánrem jsou teoretické rámečky, které tematizují spřízněný, ale pro sledování výkladu nikoli nepostradatelný problém (např. neurobiologické základy pamatování si hudby ve 2. kap.); méně ponoření čtenáři je mohou snadno přeskóčit. V několika případech předkládám i popisy věcí nebo nahrávek, které mají v příslušném hudebním světě významnou roli. To vše propojují interpretační texty. Jakkoli víceméně tenduji k systematičnosti, a tak jsem měla v plánu dát kapitolám podobný půdorys, materiál se tomu vzpíral.

... A O ČEM JE

Následující, **druhá** kapitola předvádí na příkladu žánru tzv. staropražských písniček formování hudebního obrazu doby, zde konkrétně rozmlženého meziválečného období z perspektivy městských lidových vrstev. Žánr byl velmi populární na přelomu tisíciletí, poté jeho obliba výrazně ochabla, pro což nabízím vysvětlení v konceptu *floating gap* (plynoucí proluka). Polemizuji s časovým kritériem diferenciací komunikativní a kulturní paměti a přidávám text o neurobiologickém fungování hudební paměti. Více než v jiných kapitolách tu využívám metody autoetnografie.

Třetí kapitola tematizuje na příkladech reprezentativních oper *Zítřka se bude...* a *Toufar* i nesmírně populární a cenami ověřené hry se zpěvy *Velvet Havel!* vznik nového českého pantheonu po r. 1989 jak v „národních“ institucích, tak v těch, které mohou nabízet (a nabízejí) více či méně subversivní obrazy hrdinů. S pantheonem je spojena širší otázka, týkající se role individua v hudebních světech: kdo jsou ti, jejichž záměry přinášejí konkrétní reprezentace minulosti do veřejné – v daném případě navíc velmi symbolické – hudební sféry?

Čtvrtá kapitola představovala svým způsobem největší výzvu. Jejím tématem je český underground, který je významnou součástí dnešního oficiálního historického narativu, a proto je ve veřejném prostoru téměř všudypřítomný. Je to mimochodem jediný případ českých dějin, kdy je komunita, vytvořená kolem hudebního stylu a jeho provozování, chápána jako podstatný hybatel společenských změn. K tomu existuje nepřehledné množství literatury všech žánrů, včetně té zahraniční.¹⁷ Já se zde soustředím na dva motivy: jednak na transformaci původně výrazně minoritního (vždyť undergroundového!) stylu jako důsledku existence ve většinové společnosti, tedy na to, co se děje, když většina vzpomíná na hudbu menšiny. Za druhé mě zajímá vzpomínání původních členů tohoto hudebního světa. Na komparaci historické nahrávky skladby Samson z cyklu *Co znamená vésti koně* legendární undergroundové skupiny The Plastic People of the Universe, a současného provedení téhož se symfonickým orchestrem předvádím dopady změny sociální situace včetně posluchačů. Druhou linku, totiž vzpomínání komunity undergroundu, reprezentuje obsáhlý rozhovor s vydavatelem (nejen) historických nahrávek Vladimírem „Lábusem“ Drápalem.

V **páté** kapitole se kolem odkazu slavného písničkáře Karla Kryla, disponujícího silnou symbolikou odporu proti sovětské okupaci v r. 1968, odhaluje, jak

17 Z nejdůležitějších Jonathan Bolton (2015): *Světý disentu: Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*, Trever Hagen (2019): *Living in the Merry Ghetto: The Music and politics of the Czech Underground*.

je na Kryla vzpomínáno, ale rozvíjí se tu také téma apropriace: kdo, kdy a jak se ujímá jeho dědictví a jak s ním nakládá?

Šestá a sedmá kapitola mají společné dva rysy. Jednak jde o vzpomínání menšinové, za druhé na ně pohlížím v diachronní perspektivě. **Šestá** kapitola se týká utváření hudebních vzpomínek na romský holokaust, a to v procesu vyjednávání mezi menšinou a většinou. Protože je romská hudba v centru mého zájmu už dekády, byla jsem osobně svědkem tohoto procesu, a tak mohu podat svědectví z první ruky. Sledování tohoto procesu doplňuji rozhovorem s jedním z klíčových aktérů, mladým romským umělcem a aktivistou Davidem Tišerem.

Tématem **sedmé** kapitoly je vzpomínání na skoro neuvěřitelnou hudební kulturu koncentračního tábora v Terezíně. Za přispění rešerše pramenů a četných rozhovorů tu ukazuji vynořování se menšinového vzpomínání z komunity přeživších holokaustu a jejich rodin, a jeho propojování se vzpomínáním většinovým. Jako důležitý se tu vyjevuje jednak společensko-politický kontext i odbornou literaturou zdůrazňovaný nadnárodní rámec.

Právě tento rámec otevřel téma **osmé** kapitoly. Jejím základem je můj výzkum v Izraeli, kde jsem se snažila zjistit, jak funguje hudba ve vzpomínání Čechoizraelců, tedy těch, kdo se narodili v Čechách, nebo jejich potomků. Toto (mimořádně zcela nezpracované) téma má jednak významnou časovou dimenzi, v níž se měnily politické okolnosti těch, kdo z Čech odcházeli, za druhé výrazný transnacionální charakter, tedy oscilaci mezi oběma lokalitami. To se mi zdálo obtížně zachytitelné etnografiemi hudebních událostí. Proto tu jako pilířový text využívám obsáhlý rozhovor s klíčovou aktérkou Michaelou Vidlákovou. Etnografie dvou pražských událostí, korespondující s některými z předchozí kapitoly, rozhovory s dalšími aktéry a text o mém izraelském výzkumu podávají dynamický, a přesto, doufám, srozumitelný a přesvědčivý obraz tohoto hudebního světa.

V **Závěru** se snažím o zvýraznění hlavních rysů pražského hudebního vzpomínání. Jako nejnápadnější vnímám snahu distancovat se od období před tzv. sametovou revolucí v r. 1989. Tato distance se projevuje na nejrozličnějších společenských i hudebních úrovních nejrozličnějšími způsoby, a výsledkem je tak velmi heterogenní paměťová sféra pražských hudebních scén. Kromě toho, že se vzpomíná na různé věci různým způsobem, je tu nápadná i dynamika/fluidita, přítomná v synchronním i diachronním pohledu. A ne-unifikovanost je charakteristická i pro klíčové aktéry, zapojené do vzpomínání: jsou mezi nimi v daném žánru významní skladatelé, interpreti i režiséři, a také běžní hudebníci i nehudebníci. Taková všestranná heterogenita pražského hudebního vzpomínání konec konců koresponduje s ideálem heterogenní občanské společnosti, k němuž změna v roce 1989 směřovala.

PODĚKOVÁNÍ

Za léta zkoumání pražského (a nejen pražského) hudebního vzpomínání mi byla nápomocna dlouhá řada lidí, díky nimž jsem se mohla přiblížit zkoumanému tématu. Jsou to především mí respondenti, jejichž hlasy v knize zaznívají tu silněji, tu jen krátce a tiše: strýc Jirka Moršadt, moje máma Jana Čížková, Jiří Pánek, Miloš Orson Štědroň, Aleš Březina, Vladimír „Lábus“ Drápal, David Tišer, Jiří Korman, Dana Račková, Jelena Silajdžić, Gejza Bendig, Soňa a Ondrej Horváthovi, Anna Mašátová, Dušan Svíba, Irena Troupová, Pavel Štingl, Jiří Polák, Murry Sidlin, Martina Jankovská, Vojtěch Blodig, Gaby Flatow, Michaela Vidláková, Eva Erbenová, Dita, Asaf a Monika Krausovi, Ajelet Karu Rosen, Gadi Massarek, Amnon Danzig, Rachel Alon Margalit, Hana Šternlichtová, Juval a Judith Šakedovi, Ejal Šiloah a lidé z památníku Bejt Terezín, Max Livni, Ilona Škamlová, Miri Felix... Pravděpodobně jsem na někoho zapomněla, za což se omlouvám.

Velmi si cením soustavné podpory Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy, a specificky semestru tvůrčího volna v druhé polovině roku 2023, kdy jsem mohla knihu dokončit. Díky stipendiu *Masaryk Distinguished Chair* jsem měla možnost provést v r. 2021 výzkum v Izraeli k poslední kapitole.

Za pomoc nejen při přepisu textů děkuji Oldřichovi Poděbradskému, Janu Duždovi a Ruth Horáčkové, za komentáře Veronice Seidlové, za důkladné pročtení rukopisu Tereze Knotové.

Moje zvláštní vděčnost patří Kay Kaufman Shelemay – za její dlouholeté přátelství, projevované tak rozmanitě, za moudré rady osobní i profesní, i za neutuchající inspirativnost v pohledu na „lidi kolem hudby.“¹⁸

Knihu věnuji svému manželovi Standovi, bez jehož soustavné podpory bych ji sotva napsala, ale co víc, bez něhož bych to po téměř čtyřiceti letech společného života nebyla já.

18 „People making music“. Neformální charakteristika etnomuzikologie z pera Jeffa Todda Titona (Pettan a Titon 2015, 4).

Některé části knihy jsou přepracovanými verzemi těchto dříve publikovaných textů:

Aha! To je ta Praha?! Staropražské písničky na prahu mýtu. In *Mýtus – „Realita“ – Identita*, ed. B. Soukupová et al., 175–191. Praha: FHS UK, 2012.

Our National Heroes. Music and Collective Remembering. *Urban People* 20 (2018), 325–352.

Samson, wake up! Musical Prague and our recollections. *Musicologica Olomucensia* 21 (2015), 37–52.

Nejen Země Lhostejnost. In: *Mýtus – „Realita“ – Identita. Národní metropole v čase „návratu do Evropy“*, ed. B. Soukupová a A. Stawarz, 51–66. Praha: FHS UK, 2015.

Leperiben/ Remembering: Romani Musical Remembering in Today's Prague. *Music and Minorities* 3 (2024). <https://doi.org/10.52413/mm.2024.22>.

Music kept us alive. The dynamic of majority-minority recollections and musical remembrance of Terezín. *Puls – Musik- och dansetnologisk tidskrift* 8 (2023), 40–56.

KAPITOLA 2
AHA! TO JE TA PRAHA?!
„STAROPRAŽSKÉ PÍSNÍČKY“
NA PRAHU MÝTU



V této kapitole se zaměřím na tzv. **staropražské písničky**,¹⁹ podle Karla Čapka, o jehož „zakladatelském“ eseji je řeč níž, také často označované jako **písňě lidu pražského**.

STRÝC JIRKA ZPÍVÁ

Na tlustého veselého strýce Jirku, zvaného Huňáč (nevím, jestli to souviselo s jeho zcela lysou hlavou), mám spoustu vzpomínek. Vedle těch, kdy mě učil stříkat šlehačku po stěnách kuchyně, patří rozhodně k nejsilnějším ty, když zpíval. Jeho repertoár se totiž naprosto nepodobal tomu, na co jsem byla zvyklá z domova. Zatímco můj otec si liboval v lyrických melodiích z českých oper, které občas proložil sokolským pochodem *Lví silou, vzletem sokolím kupředu kráčeje*, Jirka mě jako malou holku (nevzpomínám si, že by se jako dospělý někdy prezentoval ve společnosti) seznamoval se značně neobvyklými kousky. Dva se mi vybavují obzvlášť jasně. První začínal strašidelným entréem

Pustou noční tmou šly dvě hyeny / vylezly na zeď, stáhly halen / zakryly voči / neb jim svítily / aby Dandu zabily-y.²⁰

Načež následoval text s novou, hybnou melodií v rychlejším tempu:

Cvočkařem byl Danda, bejvala s ním srand / v hospodě když seděl, žádnej nic nevědě / že von týhle noci padne do zlý moci / Cimra a Jurenskýho-o.

Pak pokračoval klasický morytát, vždy v první půlce sloky s rapsodickou – „vyprávěcí“ melodií, na kterou navázala ona hybná druhá polovina, která náladu odlehčovala:

2. Bylo k půlnoci, Danda domů jde / a když tam přijde mezi ty dvě zdě / tu naň Jurenský ze tmy vyskoč í / a praští ho do vočí-í.

Byl to mord moc hrozný, bodali ho nožmi / měli nože dlouhý a křičeli: pojdi / bodali ho pořád do prsou i do zad / až mu jeden natrh' plíce-e.

19 Tak žánr běžně označují jednak sami hudebníci, jednak je velmi frekventovaný např. na internetu. Je tedy zřejmé, že je to zařítá žánrová kategorie. Z celého následujícího textu je ovšem evidentní, že je to spíš emické označení, jehož objektivní kritéria (např. v oblasti formy, melodiky apod.) bychom těžko hledali.

20 Text je citován podle Pletka a Karbusického (1966, 84), který je téměř totožně převzat i do novějšího *Orchestrionu v hlavě Přemysla Ruta* (2010, 49), podle své ne zcela jisté vzpomínky citují jen verš „zakryly voči“, zatímco Pletka uvádí „zavřely voči“. Představa zakrývání očí modrými halenami (proč by tam jinak byly zmiňovány?) dodávala oněm přízračným monstrům ve tmě ještě hrůzostrašnější podobu.



Strýc Huňáč (vlevo). Archiv ZJ

3. Danda pobitej padá do bláta/ z tváře mu visí masa záplata / marně měsíček
z mraků vyhlíží / nikdo ho už nesklíží-í.

Ty hyeny podlý mu pak všechno zbodly / i ty zlatý zuby vyrvaly mu z huby / svlíkly
z něho boty, sako i kalhoty / všechno daly do frcu-u.

4. Přišli četníci na místo činu / aby změřili krve kalužinu / aby chytili ty dva rau-
bíře / co zabili Dandu cvočkaře-e.

Vyteklo mu krve, povídali prve / čtyry hrnce nový, osmižejdlíkový / a přec lotři oba
budou vraždit znova / vždyť jsou přece z Hluboše-e.²¹

Jirka si užíval zpěv banální melodie se sentimentálními figurami uprostřed,²² a asi ještě víc onen podivný text. Ten mimochodem v jeho provedení nikdy nedospěl až k poučnému závěru, jaký uvádí Pletka a Karbusický (1966, 85); nejspíš to bylo proti Jirkově veselé a zásadně nementorské povaze.

²¹ Pletka uvádí ještě dvě epické strofy, které si ale v souvislosti s Jirkovým zpěvem nevybavuji.

²² Melodiku tohoto žánru charakterizuje Karbusický (1968, 157) poměrně výstižně: „melodie je hluboce rozcitlivělá tam, kde sentiment byl míněn vážně, a naopak zní až v rozbujněných frivolních nápovědích tam, kde jde o nějaké kryptadium.“