



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



# OBSAH

<b>Kapitola 1 / Naslouchat minulosti</b>	9
<b>Kapitola 2 / Aha! To je ta Praha?! „Staropražské písničky“ na prahu mýtu</b>	23
Jak si pamatujeme hudbu	40
<b>Kapitola 3 / Naši národní hrdinové. Hrdinové?</b>	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
<b>Kapitola 4 / Je to jen rock ‘n’ roll</b>	69
Kniha roku 2017: Magor a jeho doba	75
Rozhovor s Vladimírem „Lábusem“ Drápalem: Je to příběh, kterej se nemůže vopakovat	85
<b>Kapitola 5 / Nejen Země Lhostejnost: čtvrtstoletí od „sametu“</b>	95
Steven Feld o ptácích, písničkách a apropriaci	107
<b>Kapitola 6 / Leperiben. Vzpomínání na romský holokaust</b>	111
Rozhovor s Davidem Tišerem, aktivistou a organizátorem (nejen) Leperiben	134
<b>Kapitola 7 / „Díky hudbě jsme naživu“. Hudební vzpomínání na Terezín</b>	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

<b>Kapitola 8 / Česko-izraelské hudební světy</b>	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
<b>Závěrem</b>	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“,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> Sou-

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

2 Zájmem 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 překračujeme 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 konečkonců 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,<sup>4</sup> 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 „konstituuje, 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).<sup>5</sup> 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 knižtisku 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 příklánějí 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,<sup>6</sup> 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 něž 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*<sup>7</sup> – 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“<sup>8</sup> – o nichž se zmíním na příslušných místech. Již z diverzifikace prostřednictvím adjektiv je patrné, že jde o multiparadigmatickou kategorii; Olick a Robbins (1998, 106) mluví o neparadigmatičnosti, Zelizer (1995, 235) označuje kategorii paměti v současné akademické reflexi za „všezahrnující.“<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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* (Maslowski 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).<sup>11</sup> Nejprve propojuje poznatky biologa a antropologa Gregory Batesona o integrativní funkci umění s výzkumy psychologa Mihályiho Csikszentmihalyiho (Csikszentmihalyi 2015), jehož koncept *flow*<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> To je základní tvrzení etnomuzikologie, které co nejstručněji shrnuji v následujících odstavcích.

## HUDEBNÍ SVĚTY: HUDBA JE KOLEKTIVNÍ ZÁLEŽITOST

Když hudební ekolog Trever 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.<sup>15</sup>

Pro kolektivitu spojenou s hudbou používám výraz **hudební svět**; ten jsme již dřív 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 společenstvích 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“.<sup>16</sup> 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 včerejšek 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-

<sup>16</sup> 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-antropologickým 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 přeskočit. 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. Víc 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.<sup>17</sup> 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): *Světy 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 (mimořadně 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 nejrůznějších společenských i hudebních úrovních nejrůznějšími 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 Jírka Moršadt, moje máma Jana Čížková, Jiří Pánek, Miloš Orson Štědroň, Aleš Březina, Vladimír „Lábus“ Drápal, David Tišer, Jiří Korman, Dana Račková, Jelena Silajdžič, Gejza Bendig, Soňa a Ondřej 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 zapoměla, 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.“<sup>18</sup>

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 Tereziín. *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**,<sup>19</sup> podle Karla Čapka, o jehož „zakladatelském“ eseji je řeč níže, 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 líboval 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 obzvláště jasně. První začínal strašidelným entréem

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

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

Cvočkařem byl Danda, bejvala s ním sranda / v hospodě když seděl, žádnej nic nevěděl / 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 zažitá 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 zbdoly / 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.<sup>21</sup>

Jirka si užíval zpěv banální melodie se sentimentálními figurami upro-  
střed,<sup>22</sup> a asi ještě víc onen podivný text. Ten mimochodem v jeho provedení ni-  
kdy 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 rozbujnělých frivolních nápovědích tam, kde jde o nějaké kryptadium.“

Z toho, mládenci, jasně vidíte / že tuze chlastat raděj nesmíte/ kdyby Danda byl tolik nechlastil / hyeny by obelsti-il.

Je-li možnost kdesi, děvče namluvte si / a při víně, zpěvu milujte svou děvku / pijte však jen s mírou, ona bude s vírou / čekat na vaše činy-y.

Druhá písnička z Jirkova repertoáru byla, pokud to bylo možné, ještě strašidelnější. V mé vzpomínce začínal jeho zpěv:

Tak to vidíš, Máňo, přece jsme tě lízli / tohle si nám, holka, dělat neměla / Zradila jsi partu, chodila jsi s fízly / teď dostaneš kudlu do těla.<sup>23</sup>

Kromě (samozřejmě!) krvavé historie ve mně posilovala hrůzostrašnost i ona „uzavřenost“ slovníku, zjevně užívaného těmi, kteří nestojí o pozornost okolí. Jazyk ostatně působil jaksi samostatně: kreslil strašidelné obrazy nezávislé na obsahu. I když jsem kupříkladu věděla, že „chlupatý“ je označení policisty, vždycky se mi současně jako konotace vybavilo jakési nepřátelské stvoření v kožichu, přetaženém přes hlavu. Ve *Cvočkařovi Dandovi* jsem si zas – i když jsem písničku slyšela mnohokrát – při prvních verších představovala polozvířecí bytosti, které si modrými halenami zakrývají svítící oči.

Přes veškerou hrůzu jsem ale zároveň písničky vnímala – pravděpodobně hlavně díky Jirkovu přednesu – jako jakousi strašidelnou zábavu, tak velice se vymykající všemu, co jsem znala, jako jakýsi osobní Zámek hrůzy, podobný tomu na Matějské pouti. Jirka zpíval vysokým a nijak romantickým hlasem, navíc mírně ráčkoval, ale v některých momentech, které určovala spíš melodie (melodie *Máni* je k tomu mnohem vhodnější než ta *Cvočkaře Dandy*: je v ní chromatika i obraty, které si o jistý sentiment přímo říkají), než obsah, přivřel oči a do zpěvu se trochu „položil“. Tímto mírně teatrálním gestem mi, myslela jsem si, dával najevo, že to není zas tak vážné, že to je jen „jako“.<sup>24</sup>

Jirka, narozený roku 1929, pocházel z vyšší střední třídy. Narodil se v Ústí nad Labem, ale v roce 1936 se rodina přestěhovala do Prahy. V době gymna-

23 Uvádím znění, na které si pamatuji. U dané písničky je – na rozdíl od většiny těch „staropražských“ – možné mluvit o originále a jeho obměnách. Jak uvádí Pletka a Karbusický (1966, 107), je jejím autorem publicista a organizátor trampingu Géza Včelička, který ji stvořil r. 1933 jako parafrázi písně oděské bezprizorné mládeže. Roku 1937 vyšla nahrávka R. A. Dvorského a jeho *Melody Boys*, dnes ji lze (vedle mnoha jiných interpretací) slyšet na internetu. V mé paměti neutkvěla publikovaná „kontextuální“ první sloka.

24 Turino (1999, 2008) mluví v referenčním rámci sémiotiky (referuje konkrétně k terminologii Peircově) o kategoriích *dicent* a *rhéme*, vyjadřujících kvalitu vztahu znaků a interpretantu. Zatímco první je chápána jako příčinná, a tudíž skutečná, druhá odkazuje do oblasti možného, a tak poskytuje prostor pro imaginaci posluchače. Jirkův způsob přednesu patřil evidentně do kategorie *rhéme*.

ziálních studií se učil hrát na trubku,<sup>25</sup> kterou dostal od strýčka lékárníka; s kamarády hrál nejen na kůru v římskokatolickém kostele, ale také – známý svým humorem – bavil okolí hrou právě kousků jako *Danda* nebo *Máňa*.<sup>26</sup> Ty se učil z tištěných jednotlivě prodávaných dvoulístů s notami a textem; některé z písniček znal z filmů. Jeho rodiče chodívali občas do některého z pražských kabaretů, takže je mohl znát také od nich. V každém případě byl Jirka obklopen prostředím, kam podobně pestré spektrum žánrů patřilo.

## KAREL ČAPEK ZAKLADATEL

S oběma písničkami jsem se setkala mnohem později ještě několikrát. Jsou obsaženy kupříkladu ve svého druhu první kritické edici pražského městského folklóru, *Písnič lidu pražského* Václava Pletky a Vladimíra Karbusického (1966). Autoři tu přetiskují větší část eseje Karla Čapka z r. 1925 *Písňe lidu pražského* (1966), který oprávněně označují za objevitelský; k němu přidávají vlastní výběr třiceti čtyř městských písní s edičními poznámkami.<sup>27</sup>

Čapek se nejprve – téměř dvě třetiny eseje – probírá textovými specifiky lidových písní, které možná byly sebrány v Praze, ale na jejichž „pražskost“ nic neukazuje: naopak, mihne se tu Vyšehrad i Příbram... Teprve v závěru se Čapek dostává „k vlastní poezii pražské, k písním, ve kterých už není památky po věrném milování, po stesku venkovské dívky [...]“ (1966, 19). A právě upozornění na tento okruh (spolu)konstituovalo žánr, dnes označovaný jako staropražské písničky. To, co Čapek uvádí jako hlavní rys, je značná nesentimentalita v mužsko-ženských vztazích – „stoprocentní pražský mládenec nechce umřít potupnou smrtí z lásky [...] proradné, divoké frajerství na obou stranách [...]“ (1966, 20). Do stejného okruhu řadí ovšem také několik balad jako *Vězení, ach vězení*, a zejména *Sebrala patrola*, která se v tomto textu ještě několikrát objeví. Při čtení Čapkových slov se člověk nemůže ubránit pocitu, že se raduje z každého slangového výrazu, z každého *pardála* a *plynery*, a že bez nich by to už opravdové staropražské písničky nebyly.

25 V této části se opírám především o vyprávění své matky, Jirkovy mladší sestry.

26 Podle matčina svědectví patřily do jeho repertoáru také sokolské pochody, což se v rodině babičky – nadšené sokolky – zdá velmi pravděpodobné.

27 Výběr částečně koresponduje s Čapkovým (*Na Pankráci, na malém vršíčku* – Pletka a Karbusický, s. 34; Čapek, s. 20; *Já už tě nechci* – Pletka a Karbusický, s. 39, Čapek, s. 20; *Zima je zimoucí* – Pletka a Karbusický, s. 35; Čapek, s. 20; *Já jsem sirotek v Praze narozený* – Pletka a Karbusický, s. 27; Čapek, s. 21). Další výběr je ale poněkud nesrozumitelný – kombinující písně historické (známá *Za císaře pána*, zde jako *Šel jsem šumným lesem* – Pletka a Karbusický, s. 71; parodie na náboženskou *Svatej Josef v Nazaretě* – Pletka a Karbusický, s. 69) a další.



## VE ZLATÉ KONVICI

Staroměstské náměstí

18. dubna 2012

Po několika různě povedených nahrávkách na CD<sup>28</sup> jsem *Máňu* naposledy slyšela v restauraci *U Zlaté konvice* na Staroměstském náměstí. V tom nejturističtějším centru Prahy, přímo proti orloji, ji hrála čtveřice muzikantů,<sup>29</sup> kteří si říkají *Rezavý kruh*, nebo také – vzhledem ke koncentraci cizinců přiměřeně – *Rusty Circle*.

Zlatá konvice, která patří ke komplexu „Staročeská hospoda“, je v klenutém sklepě a chodí sem převážně zahraniční turisté, často ve větších skupinách.<sup>30</sup> Dnes<sup>31</sup> je tu nějakých padesát severanů, nejspíš Dánů. Většina sedí u dlouhého stolu uprostřed, ostatní u čtyřmístných stolů u stěn. Jakmile číšníci roznesou

28 *Máňa* je např. na CD *Chytila patrola prostitutku* (Šlapeto 1992), *Cvočkař Danda* je např. na CD *Když u nás hořelo* (Orchestr Péro za kloboukem 2006).

29 Skupina tu hraje pět let (podle sdělení J. Pánka) denně od 18:30 do 21 hodin. Obsazení je poněkud proměnlivé. Při všech mých návštěvách od jara do podzimu 2012 hráli pravidelně kontrabasista, fagotista a hráč na akordeon, střídali se hráči na bendžo a housle.

30 Pokud se nemýlím, tak jsme tu při všech návštěvách byli s mým doprovodem jedinými českými mluvícími hosty.

31 Základem tohoto textu jsou terénní poznámky z 18. dubna 2012.

Ve Zlaté konvici. Foto ZJ



pivo a řízky s bramborovým salátem, přijdou muzikanti. Bendžista a hráč na akordeon mají námořnická pruhovaná trika, vestičky a tmavé kalhoty, kontrabasista a fagotista tmavé (jaksi ošoupaně působící) obleky s proužkem – jako ozvěnu proslulé písničky o frajerovi od Vonásků, který má *na kalhotech štráf*<sup>32</sup> (citováno podle Pletka a Karbusický 1966, 35–36) – a košile bez kravat. (Jindy zas mívají kostkovanou košili nebo sako jako tentýž frajer od Vonásků „v hadrech pepita“ – jako by vypadli z oka Robertkovi z dílu *Kaprova smrt* (1969) seriálu *Hříšní lidé města pražského*<sup>33</sup>.) Kromě fagotisty mají všichni nějakou stylovou pokrývku hlavy: buřinku, slamák, čepici s kšiltem zvanou bekovka... Je zřejmé, že vizuální stylizace je podstatná – a posléze se ukáže proč.

32 Těž na CD *Chytila patrola prostitutky* (Šlapeto 1992, tr.6) a CD *Nepudeme spát, až ráno v šest* (Šlapeto 1997, tr. 6).

33 Populární televizní seriál z počátku 70. let autorů Jiřího Marka a Jiřího Sequense, o němž je řeč níže.

Tentokrát se muzikanti postaví ke krátké stěně, která je nejdál od vchodu a průchodu z kuchyně. Přinesli si sem stojánek, podobný tomu na noty; místo hudebnin jsou na něm ale držáky s püllitry piva. Pivní akcent je jeden ze základních; k témuž ostatně odkazuje i webová stránka skupiny Šlapeto, o němž je řeč níže jako o formujícím souboru tohoto žánru. Stránka začíná slovy „Na počátku všeho bylo pivo...“ (Šlapeto 2012a). Také CD, které Rusty Circle vydali, se jmenuje *I Like Beer* – podle písničky „Lidičky, já mám rád pivo“ (Rusty Circle 2017, tr. 7); tu obvykle zařazují několikrát za večer. Dnes ji hrají hned jako druhou, uvedenou komentářem kontrabasisty „Beer or not to beer, this is the question.“

Kromě komentářů basista také na začátku každé písničky udá tempo odpočítáním tří nebo čtyř dob. Pak následuje instrumentální předehra a sloky, které se střídají s mezihrami. Ve slokách zpívají všichni jednohlase, ale protože nikdo nemá zvlášť zvučný hlas, slovům není příliš rozumět. Občas někdo zpívat přestane, a pak se zas připojí, což ovšem nemá na výsledný zvuk skoro žádný vliv. Většinu doby se tváří vcelku nezaujatě, ale kombinace s mírně komickými kostýmy i texty navozuje atmosféru jakési skryté legrace. Zpěv prokládají výkřiky, které působí jako komentáře, vzniklé z okamžitého nápadu: „Lidičky, já mám rád pivo“ – „Já taky“, „Za pivo ženskou bych dal“ – „no aspoň dvě, ne?“ ... Při častějším poslechu a podle nahrávek ovšem zjišťují, že se komentáře opakují víceméně ve stejné podobě.

V mezihrách vede některý melodický nástroj, obvykle housle nebo fagot. Doprovod je stále prakticky stejný, hutný, rytmicky vcelku pregnantní a pravidelný, s čtvrtkami nebo osminami v basovém doprovodu, drobnými běhy benja a hutnými akordeonovými souzvuky, bez dynamických nebo tempových změn; jen závěry jsou zjevně sevcíčené.

Hra Rezavého kruhu je příkladem toho, co Thomas Turino ve své pozoruhodné knize *Music as Social Life* (2008) nazývá **účastnický způsob provozování hudby**.<sup>34</sup> Turino tu nepředstavuje hudbu primárně jako zvukový produkt, ale jako „music making“, společenskou aktivitu. Z hlediska hodnot, které účastníci – hudebníci i posluchači – této aktivitě přisuzují, dělí Turino její živé provozování na dva typy: účastnický (*participatory*) a předváděcí (*presentational*). Důsledkem rozdílných výchozích hodnot i vlastního hudebního chování je ovšem pochopitelně odlišný zvukový výsledek.

Prvním základním rysem účastnického modu je hudební forma: hraje se známá melodie (skladba), která se může provádět tak dlouho, jak je potřeba; podle hudební terminologie jde o tzv. otevřenou formu, která nejčastěji sestává z krátkých úseků – zde slok, počet jejichž opakování záleží na hudebnících.

34 Muzikanti Rezavého kruhu ovšem sotva očekávají, že se k nim někdo z dánských turistů přidá, nicméně jednoduchý styl hry, zbavující ostychu a vyzývající k taneční účasti, těsně koresponduje s Turinovým konceptem účastnického modelu, popsáním níže.



Ve Zlaté konvici. Foto ZJ

Druhým charakteristickým rysem účastnického modu provozování hudby je komplex textury<sup>35</sup>, ladění a dynamiky. Zatímco pro druhý typ provozování hudby – předváděcí – je obvykle příznačná jasná, průzračná (nebo spíš „průslyšná“) textura, v níž může posluchač snadno rozlišit jednotlivé hlasy a nástroje, pro účastnický modus je příznačná „hustá“, obtížně rozlišitelná textura, v níž se jednotlivé hlasy pojí, překrývají a slévají. S tím souvisí i víceméně neměnná dynamika a ladění, které není řekněme puntičkářské. Tento komplex husté textury, neměnné (a spíš silnější) dynamiky a „širšího“ ladění má tzv. pláštovou (rozuměj zastírací) funkci,<sup>36</sup> neboť přikrývá různé nepřesnosti a nejistoty, a tak zbavuje potenciální participanty obavy zapojit se do hudební aktivity.

Každý z uvedených provozovacích modů hudby vychází z jiných kulturních hodnot a má v podstatě jiný účel. V předváděcím modu skupina „expertů“ prezentuje připravený hudební „kus“ víceméně striktně oddělené skupině posluchačů. Ti se nechtějí zapojit do předvádění, nýbrž si užívají roli posluchačů, v níž mohou oceňovat předváděné subtilnosti.

V účastnickém modu je tomu právě naopak: „primárním cílem je vtáhnout maximum lidí do role účastníka“ (Turino 2008, 26). Není tu zřetelné oddělení

---

35 Jako textura se označuje v hudební terminologii vztah jednotlivých nástrojů a hlasů, které hrají současně.

36 „cloaking function“ – Turino 2008, 46.

rolí hudebník – posluchač: důraz je položen na radost ze zapojení se. V širších sociálních souvislostech – protože hudba a její provozování je vždy těsně vetkáno v hodnotový systém kultury – lze účastnickému modu rozumět jako vyjádření těsné sociální koheze.

Hudebníci z Rezavého kruhu mohou sotva očekávat, že se někdo z turistů připojí k jejich zpěvu, i když způsob hry jako by k tomu vybízel, anebo přinejmenším vyvolával představu, že je to tak myšleno. Nicméně i tak přichází „účastnická“ odezva: když hosté dojedí, pár z nich se osmělí a na malém parketu mezi krbem a vchodem temperamentně tančí. Ostatní je od stolů povzbuzují alespoň rytmickým potleskem a výkřiky. Fagotista, který se jediný z hudebníků pohybuje po lokále (připraven nechat si zastrčit bankovky za klapky nástroje), je hned u tanečníků, podporuje je hrou nebo zpěvem, a když se vyčerpaně vracejí na místa, dává jim CD *I Like Beer* s nahrávkami právě provozovaných písní.

Repertoár na něm je z hlediska původu poněkud nesourodý: vedle čtyř písní, které by většina Čechů bez zaváhání označila jako lidové – *To ta Helpa; Tancuj, tancuj, vykrúcaj; Žádnej neví, co sou Domažlice a Pivovarský koně*, je tu také francouzský popěvek *Na silnici do Prášil. Zbytek – devět čísel – by Karel Čapek nejspíš zařadil mezi „písne lidu pražského“*. Jednu z nich – *Na Pankráci, na malém vršíčku* – (ostatně muzikanty z Rezavého kruhu velmi oblíbenou) Čapek přímo cituje (1966, 20), a s notovým záznamem ji uvádí i Pletka s Karbusickým (1966, 34). Její druhou sloku: „Vy mládenci, kteří jste jako já, nemilujte / dopravdy / pomilujte / pošpásujte, ale lásku jim neslibujte,“ uvádí Čapek jako důkaz onoho značně nesentimentálního přístupu k mužsko-ženským vztahům a jako jeden z podstatných znaků staropražských písniček.

Dalších osm písniček sice výslovně neuvádí jako staropražské Čapek ani Pletka s Karbusickým, zato jsou ale součástí poměrně širokého stylového/repertoárového okruhu, o němž bude řeč níže. Jsou to: *Na kopečku v Libni; Emanuel Příbyl; Chytila patrola*;<sup>37</sup> *Já mám rád pivo; Pan Drašner; Holka neznámá; V Brně U Modrý nudle*<sup>38</sup> a *Ku Praze uhání vlak*.

Leckterý Čech se ve *Zlaté konvici* zřejmě neubrání určitému údivu. Rozveselení a roztančení Dánové poskytují jisté vysvětlení – zejména pohlížíme-li na ně v určité plošné generalizaci jako na turisty, tedy ty, kdo přijeli odjinud, aby zažili něco odlišného od jejich běžného života, a díky příhodnému způsobu prezentace jakési podivné kapelky se do této hudební nezvyklosti mohou dokonce zapojit. Není nicméně pochyb o tom, že naslouchají nebo tančí při repertoáru,

37 Její variantu ovšem Čapek uvádí mezi baladami (1966, 23).

38 Vzhledem ke kontextu použití i způsobu interpretace ji zahrnuji mezi staropražské písničky, i když sem „lokálně“ nezapadá; lze se ovšem setkat i s textovou variantou *V kvelbu U Modrý nudle*.

u většiny jehož čísel nemohou ocenit hlavní znaky, totiž obsah a jazyk, ani konkrétní historické a lokální reference.

Rezavý kruh je ovšem posledním výhonkem fenoménu staropražských písničků, který měl svůj poměrně košatý život zejména v 90. letech<sup>39</sup> a v první polovině první dekády nového tisíciletí. Vlajkovou lodí tohoto fenoménu byla skupina Šlapeto,<sup>40</sup> která odehrála dvanáct set živých koncertů (převážně v ČR, ale také jinde), vydala čtrnáct<sup>41</sup> a prodala sto sedmdesát tisíc zvukových nosičů<sup>42</sup>, v roce 1996 zvítězila v České Gramy a roku 1997 získala první cenu České hudební akademie... Jakkoli hudba jistě není primárně záležitostí čísel, tato uvedená bezpochyby dotvrzují, že bylo staropražské písničky komu hrát.

## ŠLAPETO A TI DRUZÍ

Skupina Šlapeto vznikla na jaře 1989 v souvislosti s „Tržištěm zapomenutých řemesel“. Tam hrála ve složení Radan Dolejš (kytara), Jiří Pánek (kontrabas) a Ivo Zelenka (akordeon).<sup>43</sup> Začátkem roku 1990 poprvé vystoupila v televizním pořadu *Pražský Montmartre*; Jiří Suchý jim nabízí jeviště Divadla Semafor. Na podzim se účastnila festivalu pouličního umění ve švýcarském Winterthuru. Následující dva roky tráví na jedné straně jako pouliční muzikanti v západní Evropě (s občasným hraním také pro české emigranty výměnou za ubytování apod.), zároveň ale natáčejí pro českou televizi i rozhlas a v září 1992 vychází první CD *Ručičky, nebojte se* (Šlapeto 1992). S jeho vydáním je spojeno první delší turné po českých divadlech.

Na podzim 1993 odchází kontrabasista Pánek (podle jeho vlastních slov proto, že se z hraní vytrácela radost a šlo čím dál víc o „kšefty“)<sup>44</sup>. V následujících letech se střídají nahrávání CD, na nichž se podílí víc a víc známých herců, křty CD a turné s nimi spojená, a také rozhlasové a televizní pořady. V listopadu 1996 dostává Šlapeto Zlatou desku za prodej dvaceti pěti tisíc kopií jejich prvního alba *Ručičky, nebojte se*.

39 Rozhodně nelze pominout skupinu, která dnes existuje pod názvem Traxleři, ale dřív byla známá zejména jako Skiffle Kontra a Český skiffle. Ti vydali již v r. 1966 (!) LP *Písňě lidu pražského*. Několik jich je také na dalším albu, *Skiffle Kontra / Traxleři*, z r. 1968, mezi nimi i Máňa. Pokud je mi ovšem známo, šlo o relativně ojedinělý jev.

40 Skupina, přestože od r. 2005 nehraje, má dosud podrobné internetové stránky ([www.slapeto.cz](http://www.slapeto.cz)). Z nich jsem přejala časové údaje. V hodnocení významu – protože jsem nutně musela být značně selektivní – jsem se nechala ovlivnit rozhovorem s Jiřím Pánkem, jedním ze zakládajících členů, který je dnes spiritus agens Rezavého kruhu.

41 Poslední, patnácté CD *Nando, ty jsi ta myš fěrová* (Šlapeto 2004), je jen výběrem již publikovaných písní, a protože ji neuvádí ani Šlapeto na svých stránkách, do analýzy ji nezahrnuji.

42 Jinde lze nalézt jiná čísla; zde vycházím se stránek skupiny (cit. 18.10. 2012).

43 Ještě téhož roku rozšířili obsazení o housle (nejprve J. Janecký, posléze další).

44 Rozhovor s Jiřím Pánkem 5. 9. 2012.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy Pražské hudební světy 2.  
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.