

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Bakalářská práce

2021

Roman Szórád

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

„Je to pekné a môžem to hrať, ale vlastne neviem - už to možno nie je klezmer.“: Konštrukcia súčasného globalizovaného klezmeru v Prahe

Bakalárska práca

Autor práce: Roman Szórád

Studijní program: Sociologie

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 4.5.2021

Roman Szórád

Bibliografický záznam

SZÓRÁD, Roman. *„Je to pekné a môžem to hrať, ale vlastne neviem - už to možno nie je klezmer“: Konštrukcia súčasného globalizovaného klezmeru v Prahe*. Praha, 2021. Bakalárska práca. Univerzita Karlova, Fakulta sociálnych vied, Institut sociologických štúdií, Katedra sociologie. Vedoucí práce Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

Rozsah práce: 101 762 znakov

Abstrakt

Predkladaná bakalárska práca je výsledkom kvalitatívne zameraného výskumu hudobného fenoménu klezmer v jeho súčasnej globalizovanej podobe. Cieľom práce je zistiť, akým spôsobom je v tejto súvislosti v pražskom prostredí konštruovaný. Hoci pôvodne malo ísť o terénny výskum, z dôvodu pandémie Covid-19, v období ktorej práca vznikala, je založená výhradne na metóde pološtrukturovaných online rozhovorov s hudobníkmi a hudobníkmi, ktorí tento typ hudby hrajú, resp. hrávali. Teoretické zázemie práce poskytuje vo všeobecnej rovine sociálne-vedného výskumu hudby koncept „*hudba v kultúre / hudba ako kultúra*” od Merriama a Nettla. V súvislosti s konštrukciou klezmeru využíva koncept „*globálneho kultúrneho toku*” od Appaduraia, ktorý rozvíja pomocou súvisejúcich sociologických a etnomuzikologických (antropologických) poznatkov. Práca a závery z nej plynúce môžu slúžiť ako podnet a podklad pre podrobnejší sociálne-vedný výskum klezmeru, resp. židovskej hudby ako celku, pre výskum územia strednej a východnej Európy v socio-politickom rámci alebo pre štúdium globálnych fenoménov v ich variabilite.

Kľúčová slova

klezmer, hudba, židé, globální, globální, etnomuzikologie, Praha, Evropa

Abstract

Present bachelor thesis as a result of qualitative research of contemporary glocalised klezmer aims to explore how this musical context is constructed in Prague. Originally, it should have been conducted as an ethnographic research, but because of the Covid-19 pandemic, during which it developed, it is based exclusively on semi-structured online interviews with klezmer musicians. Theoretical framing, the thesis is based on, is built upon the general concept for social study of music „*music in / as culture*” from authors Merriam and Nettl. In the context of klezmer construction it works from the theoretical perspective of Appadurai’s „*global cultural flow*” and related sociological and ethnomusicological (anthropological) knowledge. This work may function as a basis for a more profound social research of klezmer or Jewish music as a whole, for socio-political studies of Central and Eastern Europe territory or for the social study of global phenomena.

Keywords

klezmer, music, Jews, glocal, global, ethnomusicology, Prague, Europe

Title

„It is beautiful and I can play, but I don’t know - maybe it is not klezmer anymore.”: Construction of contemporary glocalised klezmer in Prague

Poděkování

Srdečně děkuji vedúcej práce Mgr. Barbore Spalovej, Ph.D. za jej cenné odborné rady, ochotu, trpezlivosť a pozitívnu energiu. Ďakujem tiež informátorom za ich čas a priateľskú spoluprácu.

V neposlednom rade patrí veľká vďaka za všetku pomoc a podporu Martine a mojim najbližším.

Obsah

1 Úvod.....	3
1.1 Klezmerský príbeh: minulosť a dnešok.....	4
1.2 Klezmerský zvuk.....	5
2 Teoretická časť.....	6
2.1 Hudba v kultúre, hudba ako kultúra („ <i>music in/as culture</i> ”).....	6
2.1.1 Allan P. Merriam a koncept „hudby v kultúre”.....	7
2.1.2 Bruno Nettl a koncept hudby „v kultúre”, resp. „ako kultúry”.....	8
2.1.3 Timothy Rice a hudba ako symbolický (znakový) systém.....	10
2.2 Arjun Appadurai a globálny kultúrny prúd.....	12
2.2.1 <i>World music</i> a klezmer ako súčasť <i>micromusics</i>	13
2.2.2 Klezmer ako (súčasný) kultúrny konštrukt.....	14
2.2.3 Klezmer ako „New Old Europe Sound“.....	15
2.3 Klezmer ako sprítomnenie minulosti.....	15
2.3.1 Pamäť a spomínanie.....	16
3 Výskumné otázky.....	17
4 Metodologická časť.....	18
4.1 Pozicionalita a etické aspekty výskumu.....	19
5 Analytická časť.....	21
5.1 Začiatky.....	21
5.1.1 Detstvo a rodina.....	21
5.1.2 Škola, kolektív a spoločnosť.....	22
5.1.3 Prelínanie a estetická preferencia.....	24
5.1.4 Zhrnutie.....	24
5.2 Klezmer a jeho (subjektívne) definície.....	25
5.2.1 Klezmer ako židovský folklór.....	25
5.2.2 Klezmer ako priestorová premenlivosť.....	26
5.2.3 Klezmer ako socio-hudobná štruktúra.....	26
5.2.4 Klezmer ako tanec.....	27
5.2.5 Zhrnutie.....	28
5.3 Lokálna aktualizácia.....	30
5.3.1 Hranie ako štúdium.....	30
5.3.2 Hranie ako voľnosť.....	31
5.3.3 Repertoár: interpretácia a re-interpretácia.....	32
5.3.4 Priestor a publikum: medzi tradíciou a <i>undergroundom</i>	33
5.3.5 Zhrnutie.....	35
5.4 Politika hrania: voľnosť, alternatíva a klezmer ako geopolitický indikátor.....	37

5.4.1 Voľnosť a pestrosť	37
5.4.2 Alternatíva a 90. roky	39
5.4.3 Zhrnutie.....	40
6 Holokaustové spomienky	41
7 Záver	42
Summary.....	46
Použitá literatúra	48
Téza bakalárskej práce.....	51
Zoznam príloh	58
Príloha č. 1	59

1 Úvod

„Bez hudby by bol život chybou.“ (Nietzsche 1997: 10)

„Všetci ľudia, pochádzajúci z akejkoľvek kultúry, dokážu umiestniť hudbu do kontextu totality svojich presvedčení, skúseností a aktivít, pretože bez tohto previazania hudba nedokáže existovať.“ (Merriam 1967: 3)

Cieľom tejto bakalárskej práce je porozumieť, akým spôsobom (spôsobmi) je konštruovaná súčasná globalizovaná klezmerská hudba v pražskom prostredí.

Keďže sa už dlhý čas zaujímam o rôzne formy menej známej hudby, prišlo mi zaujímavé, prínosné a obohacujúce skúmať túto problematiku práve cez sociálne-vednú optiku a vzájomne tak tieto dve oblasti prepojiť. Záujem a motiváciu vo mne vzbudil tiež veľmi limitovaný počet v minulosti prevedených tematicky príbuzných výskumov z českého a slovenského prostredia.

Po úvodnom predstavení klezmeru z historickej a súčasnej perspektívy pokračuje teoretickou časťou. Tú ju možné rozdeliť do dvoch celkov, v rámci ktorých diskutujem koncepty a poznatky, ktoré v celej práci využívam: sekcia 2.1 predstavuje všeobecné spôsoby (koncepty), na základe ktorých je sociálne-vedný výskum hudobných fenoménov realizovateľný. Sekcia 2.2 a 2.3 potom pokračuje ku konkrétnejším uchopeniam konštrukcie samotného klezmeru a súvisejúcich javov.

Ďalšiu časť práce tvorí sekcia výskumných otázok, s ktorými vo výskume pracujem a metodologická časť, obsahujúca tiež etické aspekty a výskumnícku pozicionalitu, ktorá reflektuje moju osobnú pozíciu počas výskumu.

V analytickej časti pracujem so získanými dátami, na základe ktorých tiež vznikali jej jednotlivé podkapitoly: *Začiatky, Klezmer a jeho (subjektívne) definície, Lokálna aktualizácia a Politika hrania: voľnosť, alternatíva a klezmer ako geopolitický indikátor*. V každom zo zmienených celkov uvádzam relevantné prepisy rozhovorov, ktoré komentujem a interpretujem. Práca ďalej pokračuje kapitolou, ktorú nazývam *Holokaustové spomienky*. Predstavuje viac teoreticky zameranú diskusiu holokaustovej a spomienkovej problematiky, ktorá je pre konštrukciu klezmeru, ako vyplynie z analytickej časti, jej nevyhnutnou súčasťou, hoci zo strany informátorov je zmieňovaná len okrajovo.

V závere zistenia výskumu ucelene rekapitulujem a prepájam ich s jednotlivými teoretickými poznatkami.

1.1 Klezmerský príbeh: minulosť a dnešok

Slovo klezmer¹ označuje pôvodne v jazyku jidiš židovského hudobníka hrajúceho v skupine inštrumentálnu hudbu na tradičných židovských oslavách, predovšetkým svadbách, ale tiež iných komunitných podujatiach alebo priamo v židovských alebo nežidovských (patrónskych) súkromných príbytkoch (Feldman 2016: 15). Jeho život sa vyznačoval častým cestovaním a vďaka tomu neusadeným spôsobom života, čo vo výsledku viedlo k pomerne podradnému postaveniu v rámci miestnej židovskej komunity. Napriek tomu, že oficiálne pramene sú takmer neexistujúce, zo zachovaných biografíí, legiend a jidiš literatúry sa odhaduje, že väčšej obľube boli *klezmorim* vystavený až v neskorom 19. storočí (Slobin 2020), a to práve vďaka svojej hudobnej virtuozite, ktorou dokázali prítomnému publiku sprostredkovať emotívny zážitok.

Z pôvodného významu slova je potom odvodené pomenovanie pre dynamickú, neustále sa rozvíjajúcu hudobnú tradíciu prameniacu z hudobnej kultúry aškenázskych Židov v oblasti strednej a východnej Európy. Tejto dynamike vďaka predovšetkým za častú interakciu aškenázskych Židov s inými etnickými skupinami a „skupinovému“ pohybu ich samotných, ktorému boli pôsobením (predovšetkým politických) okolností neustále vystavovaní (Freedman 2009). Nemenej dôležitý vplyv má v tomto ohľade geografická predispozícia strednej a východnej Európy, kde sa stretávajú a zmiešavajú kultúrne vplyvy Balkánu, Turecka, Rumunska, Grécka, Ukrajiny a ostatných krajín.

Obdobne ako folklórna tvorba, inštrumentálna tvorba *klezmorim* sa tak šírila židovskými sieťami naprieč meniacimi sa národnými hranicami v tejto oblasti 19. storočia (Slobin 2020). S neustálym pohybom súvisí tiež estetická prelínanosť s inými druhmi židovskej hudby, a tiež pestrá fúzia odkazov na „okolité“ mimožidovské hudobné tradície, okrem iných tiež rómske, resp. *gypsy* rytmy, s hráčmi ktorých *klezmorim* príležitostne spoločne hrávali (Feldman 2016). V rámci židovskej hudby sú zrejme presahy do chasidskej tvorby používanej v náboženskej transcendencii, a tiež k „sekulárnemu“ tancovaniu a sakrálnych kantorných spevov priamo viazaných na židovskú religiozitu.

Za historicky významný míľnik vo vývoji je považované obdobie so začiatkom okolo roku 1900, kedy dochádza k masovej emigrácii aškenázskych Židov do Spojených Štátov a Kanady. Jidiš kultúra ako celok upadá, *klezmorim* sa v rámci vlastných komunít na novom území usádzajú hlavne vo veľkomestách (Slobin 2002). Neskôr v dôsledku holokaustu úplne prichádzajú o pôvodný zdroj autenticity, imigranti z pôvodnej oblasti prestávajú tým pádom prichádzať a klezmer postupne úplne mizne z verejného hudobného priestoru.

¹ Používaná je tiež plurálová verzia slova v tvare *klezmorim*, ktorú ďalej v texte uvádzam.

V 70. a 80. rokoch 20. storočia potom nastáva na území USA *revival*, ktorý sa opiera o „pôvodné” zdroje hlavne z amerického prostredia a je iniciovaný hudobníkmi s najrôznejším kultúrnym pozadím, židovského ako aj ne-židovského vyznania. Klezmer je tu ešte intenzívnejšie ako kedykoľvek predtým vystavený pôsobeniu masovej populárnej kultúry a zároveň sa ocitá v hudobnom systéme, ktorý je voľný. V dôsledku pôsobenia týchto činiteľov vzniká priestor pre evolúciu, revitalizáciu a reinterpretáciu. Klezmer od tohto časového momentu môžeme teda slovami Marka Slobina (2003: 8), označiť ako *“hybridný systém, ktorý kombinuje diasporu s prvkami dominantnej kultúry unikátnym spôsobom tak, že rezonuje nielen s „etnickými insidermi”, ale aj so širším publikom, ktoré oceňuje jeho svojráznu energiu a zvuk”*.

V tomto bode však *revival* nekončí, posúva sa pod americkou taktovkou do krajín západnej Európy, odkiaľ sa následne po páde sovietskeho režimu posúva ďalej do krajín strednej a východnej Európy, na miesta svojho pôvodu v „ne-pôvodnej” hudobnej verzii a bez prítomnosti aškenázskej židovskej komunity, v rámci ktorej klezmerský príbeh započal svoju cestu.

Počas obdobia *revivalu* tiež na americkom území vzniká a etabluje sa (naprieč celým euroatlantickým kontextom) eklektická transnacionálna hudobná kategória *world music*, do ktorej je klezmer vo svojej zvukovej a skupinovej (osobnostnej) pestrosti zaradovaný od tohto obdobia až po súčasnosť.

V kontexte štúdia klezmeru a sekulárnej jidiš hudby celkovo je dôležité spomenúť meno židovského etnomuzikológa z Ukrajiny Mojše Beregovskijho (Slobin 2000), ktorý okrem extenzívneho výskumu a zozbierania veľkého množstva dovtedy nezaznamenaných, orálne predávaných skladieb, založil v 30. rokoch (z vtedajších politických dôvodov krátko trvajúce) profesionálne hudobné teleso pre hranie židovskej hudby. Vydávaniu re-edícií jeho nadčasových diel v anglickom jazyku sa venuje Mark Slobin.

1.2 Klezmerský zvuk

Klezmerské melódie vychádzajú zo stupníc, ktoré sú označované jidiš slovom *gustn*, obsahujúce črty synagogálnych stupníc, tureckej, arabskej, a tiež európskej, resp. predovšetkým východoeurópskej tonality (Ottens, Rubin 2003). Tóny, ktoré sú v nich obsiahnuté, sa vyznačujú prechodným charakterom, čo hrajúcim muzikantom sprostredkúva možnosť medzi jednotlivými tóninami v rámci hry konkrétnej skladby „prechádzať” a prenecháva im značnú mieru voľnosti. Tóninové zasadenie v dur alebo moll známe z európskej hudby sa stáva „prechodným” v oboch smeroch cyklickým spôsobom, t. j. z jednej tóniny do druhej a zase späť.

Klezmerské melódie sa tak pohybujú v tóninovom „medzi-priestore”. Zároveň sa vyznačujú voľnou improvizáciou, v rámci ktorej dochádza cez rôzne zvukové formy k zdobeniu, ornamentácii. Práve tieto ornamenti dodávajú klezmeru svojský „šmrnc”, energiu podfarbenú dávnou históriou, ktorá rezonuje ako hudobníkmi, tak poslucháčmi.

Základné nástrojové vybavenie obsahuje tradične husle, klarinet a bicie, resp. basu (Hanning 2015). Sprievodné nástroje hrajú v inej rytmickej štruktúre ako nástroje melodické, čím je vytvárané pre klezmer typické rytmické pnutie. K tomu sa tiež pridáva variabilita tempa, s ktorým môže byť manipulované v rámci skladby na základe toho, ako si to daná situácia vyžiada.

Klezmerský repertoár je z väčšej časti tvorený akustickými tanečnými melódiami, doplnený pomalými, clivými melódiami, pre židovskú svadbu esenciálnymi, tzv. nárekmi *doina*² (a akustická predohra k nej *taksim*) (Feldman 2016: 18), ktorá obsahuje vokál priamo inšpirovaný spevom synagogálnych kantorov a je polo-improvizovaného charakteru. Ďalšou netanečnou kategóriou je *fantazi* (Feldman 2016: 218), improvizované hranie „do pozadia” počas konzumácie večere hosťami židovskej svadby.

Repertoár (a zvuk) *revivalu* (Slobin 2002) je možné rozdeliť do troch hlavných prúdov: v období svojho vzniku (70. roky) zachytával primárne klezmer už vytvorený priamo na území Spojených štátov. Až po tejto úvodnej fáze prišlo v 80. rokoch zo strany hrájúcich k objavovaniu, k záujmu o „pôvodné” východoeurópske pramene, o cestovanie na „pôvodné” miesta, o nachádzanie „pôvodných” hudobných transkripcií. Tretia fáza počas 90. rokov sa niesla v znamení experimentov a fúzovania, miešania „pôvodného” zvuku s „novým” a kombinácií s inými (nepříbuznými) žánrovými kontextmi ako napríklad jazz, funk, punk alebo avantgarda.

2 Teoretická časť

2.1 Hudba v kultúre, hudba ako kultúra („*music in / as culture*”)

S konceptom „hudby v kultúre” neskôr upraveným na „hudba ako kultúra”, prichádza americký etnomuzikológ Allan P. Merriam v 60-tych rokoch 20. storočia vo svojom diele *The Anthropology of Music*, čím zároveň odкрýva nové pole skúmania hudby v sociálne-vednej oblasti: posun od

² Pôvod tejto hudobnej formy je nejasný. Odhaduje sa, že do klezmeru bola prevzatá z rumunskej alebo blízko-východnej tradície. Jej obdivovateľom (a čiastočným objaviteľom na rumunskom území) bol skladateľ Béla Bartók, ktorého tvorba je inšpirovaná mnohými folklórnymi a mimoeurópskymi hudbami.

technickej, prioritne na štruktúru zvuku orientovanej muzikológie k sociálnemu, resp. humanitnému zameraniu.

2.1.1 Allan P. Merriam a koncept „hudby v kultúre“

Koncept vo svojej pôvodnej verzii zahŕňa tri analytické entity pre štúdium hudby v socio-kultúrnom kontexte („v kultúre“), ktoré podľa Merriama umožňujú hudbu ako súčasť kultúry zachytiť v jej celistvosti: konceptualizácia hudby, konanie vo vzťahu k hudbe a samotný hudobný zvuk. Jednotlivé analytické celky spolu úzko súvisia a v praxi nie sú od seba úplne oddeliteľné. Popisuje ich nasledovne (Merriam 1964: 32-33):

Konceptualizácia hudby

Zahŕňa to, čím daná hudba je a čím má (alebo by mala) byť, ako znie, akú ma podobu, čo vyjadruje, z akého zdroja pramení, kým, v akom počte a akom situačnom kontexte je tvorená. Nevyhnutne tak súvisí s možnosťami a schopnosťami (kultúrne konštruovanými) aktéra (resp. aktérov), ktorý ju produkuje.

Konanie aktéra

V rámci konania spojeného s produkciou hudby rozlišuje:

- **fyzikálne** - orientované na aspekt telesnosti, polohu tela a manipuláciu s ním v priebehu produkcie hudby, a tiež fyzikálnu odozvu tela na ňu;
- **sociálne** - jednanie spojené s rolou profesionálneho alebo amatérskeho muzikanta (producenta) a rolou ne-muzikanta resp. toho, kto hudbu vníma, no priamo nie je jej tvorcom (publikum);
- **verbálne** - zahŕňa vyjadrované verbálne konštrukty o danom hudobnom systéme.

Hudobný zvuk (*output*)

Záverečným produktom je samotný zvuk, ktorý má určitú štruktúru a môže predstavovať celistvý hudobný systém. Z pochopiteľných dôvodov nemôže existovať nezávisle od ľudí, ktorí ho tvoria a performujú.

K celistvosti konceptu autor (1964: 33-34) akcentuje (z vyššie zmieneného vyplývajúce) vzájomné prepojenie, resp. nemožnosť oddelenia jednotlivých celkov. Hoci explicitne nie sú ani v jednom z

nich zaradené hodnotové orientácie danej spoločnosti, v ktorej sa hudba deje, upozorňuje, že sú ich neoddeliteľnou súčasťou a hudobný systém naprieč celým spektrom ovplyvňujú, čoho dôsledkom je koncept vo svojej podstate dynamický proces, otvorený možnosti re-konceptualizácie (v súvislosti s bodom 1.), premien správania a konania zúčastnených aktérov (bod 2.) a v konečnom dôsledku tak možnej zmene záverečného produktu vo forme zvuku, resp. hudby (bod 3.).

Pre úplné porozumenie konceptu je tiež dôležité uchopenie samotného pojmu „kultúra“, ktorú v tejto súvislosti môžeme považovať (podobne ako napríklad Nettle 2010, vid' nižšie) za „komplexný celok“ v taylorovskom zmysle slova. Hudba (resp. umenie a idey) sú jeho súčasťou rovnako ako ostatné sociálne inštitúcie, preto pomenovanie „*music in culture*“ a štúdium hudby v jej kultúrnej celistvosti ako formy špecifického sociálneho konania.

2.1.2 Bruno Nettle a koncept hudby „v kultúre“, resp. „ako kultúry“

Vzťah medzi hudbou a kultúrou sa venuje tiež etnomuzikológ Bruno Nettle (2010). Jednak reflektuje a rozširuje Merriamov koncept „hudby v kultúre“, resp. „hudby ako kultúry“ (k tejto druhej forme sám Merriam nenapísal žiadnu celistvú publikáciu) a jednak sa zamýšľa nad príbuznou (viac muzikologickou a pre túto prácu len čiastočne relevantnou) perspektívou, že hudbu je potrebné skúmať v kultúrnom kontexte, nielen ako samostatný celok. Hoci je evidentné, že tieto pohľady sú v mnohých veciach veľmi podobné a hranice medzi nimi nie sú pevne dané, rozvediem v kontexte Merriamovho konceptu Nettlov pohľad na ne.

Základná charakteristika

Koncept štúdia „hudby v kultúre“ považuje Nettle (2010: 231) za implikáciu holistického chápania kultúry ako organickej jednotky, ktorá pripisuje hudbe jednotnú rolu a jej následnú identifikáciu priamo v teréne.

Koncept „hudby ako kultúry“ potom vyjadruje potrebu zachytiť povahu kultúry a aplikovať ju na hudbu (Nettle 2010: 232-233). Inak povedané, nutnosť integrovať hudbu a jej koncepty, konanie zúčastnených aktérov a celý „hudobný život“ do takto ponímaného modelu kultúry. Týmto spôsobom výskumník na základe identifikácie určitej charakteristiky danej kultúry analyzuje, ako je táto reflektovaná (prípadne ne-reflektovaná) v hudobnej konceptualizácii, konaní a výslednom zvuku a ako hudba, resp. hudobný systém ovplyvňuje sociálnu realitu.

Pojem „kultúra”

Nadväzujúc na vyššie uvedené sa opäť dostávame k dôležitosti pojmu „kultúra” v rámci sociálneho štúdia hudby. V tomto kontexte uvádza Nettl (2010: 237) potrebu vnímať kultúru ako dynamickú entitu, inklinujúcu k zmene, podobne ako sa to deje v značnej časti (post-moderného) antropologického spektra. Jej pôvodné uchopenie, ako stabilného, nemenného, izolovaného celku nie je podľa Nettla úplne vyhovujúce (hoci napriek tomu časté predovšetkým v pôvodnej verzii konceptu „hudby v kultúre”), okrem iného aj kvôli tomu, že v tejto forme môže spôsobovať implicitné zvýrazňovanie exotickosti a izolovanosti „tých druhých”, resp. vytvárať nadradenú mocenskú pozíciu výskumníka.

Na strane druhej však prezentuje názor (Nettl 2010: 237), že nie je úplne možné zachytiť tak komplexný, meniaci sa fenomén z pozície výskumníka inak, než v jeho statickej podobe, čím sa dostáva ku kompromisnému uchopeniu kultúry ako „meniacim sa stabilným celkom” (odkaz k taylorovskému „komplexnému celku”). Istým spôsobom je teda dynamika kultúry negovaná, no zároveň zostáva dostatočne prítomná.

Vzťah hudby a kultúry

Implicitný vzťah medzi hudbou a kultúrou je v rámci konceptu už z jeho pôvodnej verzie evidentný. Predstavuje dôležitú súčasť oboch konceptov v rámci ktorých rozlišuje Nettl (2010: 237-238) niekoľko spôsobov, ako tento vzťah vo výskume uchopiť:

Prvý vychádza z boasovskej kultúrno-antropologickej tradície, kde každý aspekt, každá inštitúcia kultúry ako samostatná entita, špecificky s hudbou súvisí a pri ktorom je na funkcie, role a významy jednotlivých častí konceptu hudby nahliadané separátne.

Druhý spôsob ponímania vzťahu hudby a kultúry vychádza z funkcionalistickej, resp. štrukturálne-funcionalistickej britskej sociálnej antropológie, kde napríklad Radcliffe-Brown (1965) prirovnáva kultúru k živému organizmu, v rámci ktorého jednotlivé časti (orgány) prispievajú k jeho celkovej „funkčnosti”. Podobne tak jednotlivé domény kultúry ako produkty ľudských rozhodnutí spolupracujú a udržiavajú celok funkčným. Hudba teda v tomto ponímaní spĺňa určitú funkciu, resp. funkcie, prispieva ku kultúrnemu celku a „spolupracuje” s ostatnými kultúrnymi doménami. Sporné však podľa Nettla zostáva, či je táto funkcia univerzálna, alebo v rôznych spoločenských rôznych.

Ďalší spôsob je, podobne ako predchádzajúci, zameraný funkcionalisticky. Vychádza ale z inak formulovanej hypotézy, s ktorou pracovala napríklad Ruth Benedict vo svojom (dnes už klasickom) diele *The Patterns of Culture* (2005). Táto hypotéza tvrdí, že každá kultúra má určité „centrum”,

základný set myšlienok a hodnôt, ktoré určuje charakter a vlastnosti jej ostatných domén. Tým pádom je aj hudobný koncept daného spoločenstva vystavený vplyvu jeho kultúrneho „základu“.

Štvrtý spôsob, ktorý Nettle uvádza, je priamou modifikáciou „trojitého“ uchopenia hudby. Na rozdiel od Merriama tvrdí, že jednotlivé časti nie sú rovnomerne prepojené a že ku kultúre, kultúrnej podstate, má „najbližšie“ konceptualizácia hudby, ktorá je smerodajná a priamo určuje následné konanie aktérov a v závere samotný zvuk. Merriam, ako bolo spomenuté už vyššie, jednotlivé časti týmto spôsobom neseparoval, resp. nehierarchizoval, ale naopak kládol dôraz na ich rovnakú dôležitosť a syntézu.

Ostatné ponímanie vzťahu medzi hudbou a kultúrou je menej statické ako zvyšné zmienené, ustanovuje kultúru ako premenlivú, v jej vnútorných vzťahoch neustále meniacu sa, a tým má prirodzene najbližšie ku konceptu „hudby ako kultúry“ (tak, ako ho definoval Nettle). K tomuto dynamickému spôsobu uchopenia Nettle (2010: 238) zaraďuje štúdium hudby, resp. hudobného systému ako výsledok (a reflexiu) pôsobenia aspektov genderu, minorít, majorít alebo spoločenských tried, ktoré sú vždy v určitom kontexte sociálne prepojené s nerovnomerným rozdelením moci, politickej sily a materiálnych zdrojov. Hudba potom predstavuje performovanie týchto nerovností, seba-realizáciu *outsiderov* v danom situačnom, resp. spoločenskom kontexte, premietanie sociálnej reality do konkrétnej formy a praktiky. Prepojená je taktiež so subjektívnymi, emotívne zafarbenými motiváciami aktérov k jej produkcii (Hennion 2003: 84) a zároveň je symbolickým systémom, schopným mobilizovať skupiny a produkovať resp. vyjadrovať sociálne identity.

2.1.3 Timothy Rice a hudba ako symbolický (znakový) system

Ponímanie hudby ako znakového systému vychádza vo všeobecnej rovine z interpretatívnej (symbolickej) antropológie Clifforda Geertza, na ktorú v kontexte trojstupňového Merriamovho modelu nadväzuje Timothy Rice. Sám Merriam (1964: 234) síce opísal hudbu ako „symbolické vyjadrenie iných vecí“, no ďalej túto teóriu nerozvíjal a ani ju žiadnym konkrétnym spôsobom nespájal s konceptom hudby v kultúre.

Rice (1987: 473) model rozširuje práve o tie „formatívne procesy“, ktoré Geertz považuje za charakteristické pre symbolické systémy:

„Symbolické systémy sú historicky konštruované, sociálne udržiavané a individuálne aplikované.“
(Geertz 1973: 363-364)

Riceov koncept sa tak po miernej úprave skladá z troch celkov: „historickej konštrukcie”, „sociálneho aktu” a „individuálnej skúsenosti, resp. kreácie” (Rice 1987: 474-477):

„Historická konštrukcia” podľa Ricea zahŕňa diachronický proces zmeny (t. j. v časovom priebehu) a proces vytvárania a pretvárania foriem minulosti v súčasnosti. Inými slovami, reflexia kultúrnej zmeny, resp. minulosti ako dôležitej komponenty súčasnosti má byť pri sociálnom výskume hudby prítomná.

„Sociálny akt” predstavuje spôsoby, akými sociálne inštitúcie, resp. sociálna štruktúra ovplyvňuje tvorbu, uchovanie a premenu hudby a opačne, ako hudba vplýva na ne. Tento bod má tak z čisto analytického hľadiska najbližšie k pôvodnej verzii konceptu.

Orientácia na „individuálnu skúsenosť” opäť priamo súvisí s Geertzovou interpretatívnou antropológiou a dokladá Riceom navrhovaný odklon od popisného a zovšeobecňujúceho spôsobu skúmania hudby. Osobný zážitok a individuálna kreativita sa tak, v kontraste s pôvodným konceptom od Merriama, stávajú legitímnou súčasťou výskumu.

Okrem redefinovania jednotlivých častí konceptu navrhuje Rice (1987: 479) jeho štrukturálnu zmenu. Pôvodne jednosmerné prepojenie celkov je nahradené prepojením dialektickým (dvojsmerným). Tak vzniká v rámci modelu viac vzájomných vzťahov, ktoré vedú k väčšiemu množstvu možných interpretácií. Tie akcentujú hlavný prínos takto upraveného analytického modelu, ktorým je, už vyššie spomenutý, odklon od čisto popisného výskumu hudby k interpretácii a vysvetľovaniu v zmysle Geertzovej metódy zhusteného popisu (Titoň 2003) - „čítania” kultúry ako textu, kultúry ako systému symbolov, ukotvených v sociálnom jednaní.

Hudba a sémiotika

Nettl (2010: 329) v tejto súvislosti rozlišuje dva spôsoby, akými antropológia hudby pracuje s konexiou medzi hudbou a symbolmi: buď výskumník hľadá symboly v hudbe alebo považuje hudbu za komplexný set symbolov (odkaz k symbolickému chápaniu kultúry). Konkrétne potom ide o jedno z nasledujúcich východísk (alebo ich kombináciu):

- daná hudba resp. hudobný systém má v spoločnosti jej výskytu určitú symbolickú hodnotu
- motivácie, ktoré vedú k tvorbe hudby predstavujú v danej spoločnosti špecifickú symbolickú hodnotu
- hudba môže byť skúmaná podobne ako iné symbolické systémy (napr. jazyk)

Syntézou oboch pohľadov na prepojenie hudby a symbolov vzniká ponímanie hudby ako sémiotického systému, vychádzajúceho z klasickej sémiotickej (a lingvistickej) teórie. Tú v kontexte antropologického výskumu hudby v kultúre uviedol Thomas Turino, podľa ktorého systém znakov (index, ikón, symbol) priamo a presne kóduje hudobnú skúsenosť (Rice 2020: 71). Symbol v tomto kontexte predstavuje spoločensky prijatý všeobecný „znak niečoho iného” (Turino 1999: 228). Index a ikón sú vo význame relatívne fluidné, keďže závisia na konkrétnej skúsenosti jednotlivca a predstavujú „znak identity niečoho iného”, s čím sú priamo prepojené. Na rozdiel od symbolov sú situované v centre hudobného významu (Rice 2020: 71) a z väčšej časti práve na ich úrovni funguje hudba, resp. hudobný systém ako producent emócie, identity, seba-identifikácie so skupinou v zmysle symbolickej hranice medzi „nami” a „tými druhými”.

2.2 Arjun Appadurai a globálny kultúrny prúd

Globálny kultúrny prúd definuje Appadurai (1990) na základe kolekcie piatich analytických dimenzií³: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes* a *ideoscapes*. Tie pôsobia v komplexnom svetovom priestore, ktorý nie je možné uchopiť tradičným binárnym ponímaním modelu „centrum-periféria”. Charakterizuje ho prítomnosť napätia medzi kultúrnou homogenizáciou a heterogenizáciou (Appadurai 1990: 296), v širšom kontexte tiež súvisí so vzájomným „odlúčením”⁴ medzi oblasťou ekonómie, kultúry a politiky resp. medzi jednotlivými *landscapes*. Hoci *landscapes* môžu (nielen) z lingvistického hľadiska implikovať do určitej miery uzatvorenú a ohraničenú perspektívu (Slobin 1992: 5), opak je pravdou: články ľudskej existencie v tomto teoretickom uchopení spolu neohraničene súvisia, sú prepojené, pohyblivé, tekuté, často nejednoznačným až chaotickým spôsobom. Landscapes zároveň pôsobia ako stavebné jednotky tzv. *imagined worlds* (Appadurai 1996: 33), tvorených historicky, resp. kontextuálne situovanými predstavami jednotlivcov alebo komunit naprieč celým svetom. Žitá realita sa tak v globálnom toku môže do značnej miery stávať produktom ľudskej imaginácie.

Miera svetovej globality stúpala (a naďalej stúpa) predovšetkým od 20. storočia, kedy sa presúvanie z miesta na miesto začalo stávať stále viac a viac dostupným a „rýchlym”. Rovnako tak „rýchlymi” sa stávali telekomunikačné a neskôr tiež internetové siete (Solomon 2015). Okrem toho globalita rástla (a rastie) v dôsledku rapídneho vývoju masmédií a ich schopnosti takmer neobmedzene naprieč časopriestorom elektronicky sprostredkovať (a vytvárať) informácie. Tento jav začleňuje

³ V pôvodnom anglickom znení nazýva Appadurai tieto dimenzie *landscapes*.

⁴ angl. „*disjunction*”

Appadurai (1996: 35-36) primárne k *mediascapes* a s ním súvisiacemu globálnemu šíreniu ideí ako *ideoscapes*, pričom presahy do ostatných *-scapes* zostávajú prítomné.

2.2.1 *World music* a klezmer ako súčasť *micromusics*

V nadväznosti na teoretické uchopenie globálneho toku od Appaduraia posúva teoretické uvažovanie o hudbe v ňom Mark Slobin (1992). Prichádza s konceptom „viditeľnosti“⁵ hudby ako poznateľnosti zo strany verejnosti, v rámci ktorého rozlišuje hudbu lokálnu, regionálnu a transregionálnu (Slobin 1992: 10). Hranice medzi nimi zostávajú v dôsledku pôsobenia (predovšetkým) *mediascapes* a globálneho pohybu osôb ako *ethnoscapes* priepustné, čoho dôsledkom je celková dynamika „viditeľnosti“ hudby obdobná dynamike jednotlivých *-scapes*.

Pôsobením kultúrneho toku sa tak konkrétna hudobná forma (v rôznej miere) ocitá v neustálom procese vývoja, pretvárania a zmeny (a to nielen v kontexte „viditeľnosti“). Jej portabilita v podobe zaznamenaného zvuku, a tým aj emóciou nabitej vtelenej skúsenosti, prostredníctvom konkrétnych ľudských aktérov a/alebo samotnej „materiality“ (v podobe textov, kaziet, CD-nosičov alebo v súčasnosti výrazne flexibilnejších digitálnych súborov), prispieva k vytváraniu (imaginatívneho) diasporického povedomia (Solomon 2015: 206), povedomia o členstve v určitom transnacionálnom spoločenstve, ktoré zjednocuje globálne roztrúsených ľudí do celistvej sociálnej skupiny.

Obzvlášť na globálny tok viazaným prípadom v kontexte vyššie diskutovaného je komerčná oblasť *world music*⁶ ako tekutá, eklektická zmes štýlov, repertoárov a praktík, neviazaná na pevne daný historický a/alebo geografický pôvod (Slobin 1992: 10). Do kategórie *world music* je spravidla zaradovaný aj klezmer, v Slobinovom uchopení ako „subkultúrna“ hudba v rámci dominantného systému, ako súčasť *micromusics*, teda viacerých hudobných systémov, ktoré spolu-existujú v rámci dominantnej (*mainstreamovej*) socio-kultúrnej jednotky, Slobinom (1992: 13) nazývanej *superculture*.

V hudobnom chápaní nie sú *micromusics* uzavreté jednotky, ale naopak sú schopné interakcie vzájomne medzi sebou, a tiež s väčším hudobným celkom, ktorého sú súčasťou a ktorý (napriek jeho nadradenému postaveniu) spolu-vytvárajú (Slobin 2003: 11). Každý malý hudobný systém tak v určitej miere vždy preniká do a mieša sa s ostatnými hudobnými kontextmi, ktoré sú (fyzicky alebo virtuálne) prítomné.

⁵ angl. „visibility“

⁶ V rámci súčasnej post-koloniálnej kritiky niekedy tiež nazývaná *global music*.

2.2.2 Klezmer ako (súčasný) kultúrny konštrukt

Pre zachytenie podstaty klezmeru v jeho pestrosti využíva Slobin (2003: kap. 2) začlenenie do kontextu *micromusics* tvoriacich oblasť tzv. *heritage music*, ktorú identifikuje ako kultúrno-hudobný konštrukt minulosti (minulej hudobnej tradície) v súčasnosti. Klezmer v rámci priestoru *heritage music* vystihuje prelínanie sa pomerne nejednoznačnými a tekutými charakteristikami, kultúrne konštruovanými pod vplyvom globálneho prúdu (jednotlivých *landscapes*).

Prvú z nich predstavuje socio-kultúrne spektrum „národné vs. exotické“ (Slobin 2003: 15), ktoré je možné vnímať v určitom ohľade ako protipóly: na jednej strane hudba, ktorá vychádza z miestneho (národného) prostredia, na strane druhej exotická hudba „tých druhých“ v lokálnom (etnickom) alebo translokálnom (vzdialenom) kontexte podfarbená orientalizmom.

Ďalší aspekt klezmeru ako kultúrneho konštruktú predstavuje diasporická charakteristika ako hudby minoritnej populácie žijúcej mimo svojho vlastného domáceho prostredia, ktoré ale môže byť konštruované imaginatívne, resp. ktoré môže byť premenlivé a nie úplne jednoznačné. V tejto súvislosti potom môže ísť o hudbu „tradičnú (miestnu) a zároveň transnacionálnu“, tak, ako ju uchopuje (a na základe čoho operuje) vo všeobecnej rovine aj samotná kategória *world music*.

Napriek tomu, že motivácia pre hranie klezmeru môže byť rôzna (od politickej, duchovnej až po sekulárne rozširovanie hudobných horizontov a zábavu), v jeho transnacionálnom chápaní je predovšetkým dôsledkom globálnej cirkulácie hudby, založenej (okrem iného) na ideológii voľnej výmeny kultúrnych „produktov“ a otvorených hraníc (Slobin 2003: 34), fungujúcej v kontexte dynamického pôsobenia *landscapes*. Lokálna hudobná tradícia ako *heritage music*, a klezmer ako jej súčasť, sa tak stáva „celo-svetovou“.

Základná črta, ktorá v globálnej premenlivosti robí klezmer klezmerom je podľa Slobina (2003: 35) práve ono (východo-)židovské „kultúrne východisko“. To je však v súčasnosti (hudobne) konštruované a re-konštruované (vo väčšine prípadov nežidovskými) klezmerskými hudobníkmi, čím je v nadväznosti na vyššie uvedené opätovne podčiarkovaný charakter klezmeru ako kultúrneho konštruktú.

Klezmer sa tak napriek zakotveniu v konkrétnom historicko-kultúrnom kontexte nachádza na pomedzí viacerých (kultúrne produkovaných) „sfér“. Prijíma a reflektuje významy z okolitého prostredia a dynamicky sa prispôsobuje konkrétnym kultúrne-situačným *settingom*, v ktorých je hraný, resp. tvorený a pre-tváraný.

2.2.3 Klezmer ako „*New Old Europe Sound*“

World music ako komerčná kategória, ktorá operuje z pozície pretvárania kultúrneho kapitálu na kapitál ekonomický, môže fungovať ako indikátor meniacich sa geopolitických situácií, čo Kaminsky (2015: 143) ukazuje na konkrétnom príklade východo-európskej hudobnej *bricolage* ako dominantnej súčasti *world music* uplynulého obdobia, do ktorej patrí okrem rómskej a balkánskej hudby tiež klezmer (hrané jednotlivo alebo fúzované dokopy). Tento hudobný trend pomenúva „*New Old Europe Sound*“, ktorého začiatok existencie lokalizuje do 90. rokov 20. storočia v dôsledku vtedajších politických premien na území „staro-novej“ Európy. Za dominantnú zmenu považuje v tejto súvislosti pád sovietskeho (komunistického) režimu.

Pre „*New Old Europe Sound*“ stanovuje niekoľko základných črtov (Kaminsky 2015: 144), ktoré môžu, no nemusia byť všetky prítomné:

Hudobníci hrajúci túto formu hudby sú vo väčšine prípadov *outsideri* v rámci etnickej skupiny, z ktorej „pôvodná“ verzia tejto hudby pramení. Klezmer je v týchto prípadoch hraný personálnym obsadením, ktoré nijak nesúvisí so židovskou identitou, resp. sa takýmto spôsobom ne-*se*identifikuje.

Hudobné prevedenie, estetická forma hraného je ladená skôr teatrálna, buď ako organický „*dirty / underground sound*“ a / alebo ako „pôvodné“ mystické zhudobnenie dávno minulých čias, ktoré je v prípade klezmeru konštruované na základe židovskej identity obete v súvislosti s holokaustom (ako kultúrnou traumou).

S tým tiež (z opačnej strany spektra) súvisí v rámci hrania prítomný politický rozmer post-nacionalizmu, ktorý práve židovská komunita svojou historickou socio-hudobnou priestorovou „nehraníčenosťou“ zosobňuje ako symbol budúcnosti (možného) ideálneho sveta bez politických hraníc. Fúzovanie jednotlivých „staronových“ hudobných komponentov, ktoré sa pri hraní „*New Old Europe Sound*“ podľa Kaminskeho pomerne často deje, môže obdobnú formu sveta implicitne vyjadrovať a zároveň odkazovať na naratív historickej interakcie medzi etnickými skupinami, z ktorých „staronový“ európsky zvuk pramení.

2.3 Klezmer ako sprítomnenie minulosti

Hranie klezmeru môže v súvislosti s jeho historickým rozmerom fungovať na špecifickom princípe vzťahovania sa k minulosti ako integrálnej súčasti tohto typu hudby, čo Ray (2010) popisuje ako

„estetické reprezentácie minulosti” rozdelené do troch (vzájomne sa prekrývajúcich a pod vplyvom globálneho toku realizovaných) prístupov:

Uvádza pojem „autenticity hrania” (Ray 2010: 369), ktorý sa nachádza v neustálom procese re-interpretácie. Hranie môže vychádzať z historických prameňov, no môže tiež byť založené na vlastnej estetickej preferencii daných muzikantov alebo kombinácii oboch týchto prístupov. Môže ísť o hraný repertoár, ktorý re-konštruje klezmer tak, ako je „niekde” historicky zaznamenaný (v dávnej alebo menej dávnej minulosti), môže ale tiež ísť o repertoár aktuálne fúzovaný alebo pretváraný, bez priamej konekcie k zvuku klezmerskej „historickej materiality”. „Autenticita” klezmerského hrania je tak pojem tekutý a nejednoznačne vymedziteľný.

Ďalší spôsob zaobchádzania s minulosťou predstavuje hranie klezmeru ako „utlačanej hudby”⁷ (Ray 2010: 371), priamo v reflexívnej konekcii s (tragickými) historicko-politickými udalosťami, ktoré ho sprevádzali. V tomto ohľade je priamo reflektovaná problematika holokaustu ako kultúrnej traumy, ku ktorej sa hranie viaže a v rámci ktorej sa môže zo strany hrajúcich vyskytovať hypotetická otázka toho, či by klezmer znel inak, resp. ako by znel, keby k holokaustu neprišlo a keby sa klezmer vyvíjal bez tragických, „utlačavých” tendencií.

V rámci nadväzujúceho tretieho identifikovaného spôsobu narábania s minulosťou je ústredným pojmom „nostalgia”, ktorá sa vždy určitým spôsobom (minimálne v implicitnej rovine) týka nielen minulosti, ale predovšetkým momentálnej (súčasnej) situácie, v rámci ktorej minulosť reflektuje, konštruje a re-konštruje (Ray 2010: 372). Klezmer v tomto duchu môže teda nielen priamo „kopírovať” minulosť a byť tak jej nositeľom ako nostalgický „muzejný artefakt”, ale zároveň môže slúžiť ako prostriedok aktívneho pripomínania (spomínania) minulosti, „zafarbený” prítomnou perspektívou, nastolujúcim možnosť kritického dialógu o tom, čo sa v minulosti odohralo, z pozície súčasného stavu bytia (resp. pre tematizáciu súčasných problémov).

2.3.1 Pamäť a spomínanie

Načrtnutá problematika minulosti v rámci produkcie klezmeru je úzko spätá s procesmi pamäte, ktorá zo sociologickej perspektívy, ako uvádzajú Hamar a Szaló (2006: 120-122), nepredstavuje mentálne reprodukcie minulých udalostí a nie je ani náhodným procesom uchovávanania určitých úsekov skúseností a udalostí, ktoré sa v minulosti odohrali. Pamäť je naopak tvorená prostredníctvom kultúrnych významov a sociálnych inštitúcií, čoho dôsledkom môžeme hovoriť o kultúrnej

⁷ angl. „*suppressed music*”

pamäti ako o intersubjektívnom zdieľaní vedenia o minulosti, štrukturovanom týmito socio-kultúrnymi činiteľmi a určujúcim skupinovú identitu konkrétneho spoločenstva.

Obdobne ako pri vyššie spomenutom súvisiacom kontexte nostalgie, ani kultúrna pamäť ako celok nepredstavuje výhradnú súčasť minulosti, odsunutej do „spomienkového okna“. Je aktívnou súčasťou každodennosti, resp. konkrétnych oblastí spoločenskej existencie, napríklad umeleckej, zábavnej, literárnej, politickej, náboženskej a ďalších (Hamar, Szaló 2006: 123-124), pre jej existenciu je však kľúčové, aby bola znovu-vytváraná (udržiavaná) v rámci spoločného spomínania na spomienkových podujatiach, čím sa tiež stabilizuje zdieľaná identita zúčastnených.

Esenciálnou súčasťou týchto podujatí sú „spomienkové príbehy (naratívy)“, štrukturované okolo „ústredného (hlavného) spomienkového príbehu“ (Hamar, Szaló 2006: 124): ten určuje, ktoré udalosti sú v rámci daného spoločenstva považované za viac či menej dôležité a podieľa sa tak na (znovu)vytváraní kultúrnych identít ako historicky podmienených, z inštitucionálnej úrovne udržiavaných konštruktov.

3 Výskumné otázky

Keďže sa diskutované teoretické východiská v niektorých momentoch čiastočne prekrývajú a ako celok sú obsiahleho charakteru, pre vytvorenie výskumnej otázky sa zameriavam na proces konštrukcie klezmeru v zmysle Slobinovho uchopenia *world music* a *micromusics* ako kultúrnych konštruktov, ktoré kombinujem s problematikou globálneho kultúrneho toku v zmysle *landscapes* od Appaduraia.

Hlavná výskumná otázka znie potom nasledovne: „**Ako je konštruovaný súčasný globalizovaný klezmer v pražskom prostredí?**“.

Podrobnejšie som sa pre jej zodpovedanie zaujímal, opäť na základe vytýčených teoretických uchopení, o tieto poznatky:

Kto sú hudobníci, ktorí súčasný klezmer hrajú a prečo ho hrajú?

Čo pre nich klezmer znamená, ako ho charakterizujú, ako mu rozumejú?

Kto sú jeho poslucháči (publikum)?

Akú emóciu obe skupiny s klezmerom asociujú?

Aký politický náboj je prítomný?

Akú (resp. či vôbec) dôležitosť pripisujú historickým udalostiam, ktoré v sebe klezmer (tak ako židovská kultúra ako celok) nesie?

Akú rolu hrá pôvod klezmeru ako súčasť židovského hudobného umenia?

4 Metodologická časť

Práca je založená na kvalitatívnej výskumnej stratégii. Tá vo všeobecnej rovine cieľi na štúdium fenoménov, ktoré „určitým spôsobom zasahujú do žitej reality jedincov alebo skupín v určitom kultúrnom, resp. sociálnom kontexte” (Mills, Birks 2014: 9). Konkrétne ide o prípadovú štúdiu (resp. štúdie), ktorá je vhodnou výskumnou stratégiou v situáciách, kedy výskumníka zaujíma „ako” alebo „prečo” sa daný jav uskutočňuje (Yin 2003: 9). Výskumník tak získava detailný náhľad do skúmanej problematiky, dostáva sa pod povrch veci, zisťuje to, čo bežne zostáva skryté. Spochybňuje samozrejmosť.

Výskum využíva metódu polo-štrukturovaných rozhovorov, ktorých štruktúra mala v pôvodne plánovanom znení prameniť z terénnych poznámok, získaných v zúčastnenom pozorovaní na klezmer koncertoch v Prahe. Keďže však práca vznikala v období pandémie Covid-19, žiadne kultúrne podujatia (vrátane koncertov) sa nekonali, a tak som musel takto navrhnutý postup výskumu zavrhnúť a pozornosť upriamiť výhradne na rozhovory. V nadväznosti na túto skutočnosť som sa snažil otázky (uvedené nižšie) formulovať takým spôsobom, aby som aspoň čiastočne dokázal zachytiť to, čo by ma zaujímalo, resp. čo by som si všímal priamo v „teréne”. Inšpiráciu som čerpal z tematickej literatúry a hudobných záznamov. Uvedomujem si, že absencia priameho kontaktu so skúmaným prostredím mohla spôsobiť určité skreslenia nielen pri vedení rozhovorov, ale tiež pri samotnej analýze získaných dát.

Rozhovory som v súlade s ich polo-štrukturovaným charakterom viedol pomerne voľnou formou, ktorá mi dovoľovala situačne reagovať na odpovede respondentov a zároveň im samotným poskytovala dostatočný priestor pre vyjadrenie ich vlastných postojov. Keďže osobný kontakt bol z dôvodu pandémie problematický, urobil som celkovo päť rozhovorov v online prostredí cez videohovor a tri, ktoré z časových dôvodov respondentov prebehli asynchrónnou formou prostredníctvom e-mailu bez priameho *face-to-face* kontaktu. Každý video-rozhovor som si nahrával, dĺžka trvania jedného bola približne 60 minút. Následne som ich pre účely kódovania, resp. analýzy doslovne prepisoval. Samotné kódovanie ako *computer-assisted qualitative data analysis* som urobil pomocou programu *Atlas.ti* v duchu charakteristiky, že kód v kvalitatívnom výskume je „slovo alebo krátka fráza, ktoré symbolicky pripisujú sumarizujúci, význačný, esenciu vystihujúci a/alebo

evokatívny atribút pre konkrétny úsek na jazyku založených slovných alebo vizuálnych dát” (Saldaña 2021: 5). Z vytvorených kódov som vytváral princípom tematickej analýzy celistvé kategórie, s ktorými som potom v nadväznosti pracoval v analytickej časti práce.

Participanti výskumu, s ktorými som sa zhováral, boli hudobníčky a hudobníci z Prahy a Bratislavy, ktorí aktívne hrajú (v prípade skupiny Blamáž v minulosti hrávali) klezmer v týchto hudobných skupinách: Létající Rabín, Pražská Jidiš Kapela, Vousy, Pressburger Klezmer Band, Blamáž. Lokalitu Prahy som zvolil nielen z praktických dôvodov, ale tiež pre určitú ohraničenosť, ktorú celému výskumu dodala. Okrem toho pôsobí väčšina klezmerských kapiel v Česku práve na území Prahy. Predposledná zmienená skupina predstavuje v tomto zmysle drobnú odchýlku. Hoci vznikla v domácej Bratislave, jej častým pôsobiskom je (a v minulosti bola) tiež Praha. Z tohto dôvodu som sa rozhodol ju do výskumu zakomponovať.

Ku kontaktom som sa primárne dostal prostredníctvom sociálnych sietí a webových stránok jednotlivých skupín, o ktorých som vedel, že klezmer hrajú. Nevyberal som si ich podľa žiadnych ďalších špecifických kritérií, snažil som sa osloviť čo najviac z nich, aby bolo zastúpenie čo najpestrejšie. Okrem toho tiež prispeli kontakty od vedúcej práce a samotných informátorov, ktorí ma odkázali na ich kolegov (metóda *snowball sampling*).

Základnú kostru rozhovorov tvorili nasledujúce otázky:

1. Ako ste sa dostali k hraniu klezmeru, resp. hudby ako takej?
2. Čo pre vás klezmer znamená, ako ho chápete? Ako podľa vás súvisí s inými formami world music/ľudovej hudby?
3. Ako vnímate historický/politický náboj, ktorý klezmer v sebe nesie, ovplyvňuje vašu tvorbu? Je nejak pri hraní a tvorbe „sprítomnený“?
4. Čo vás inšpiruje pri tvorbe (napr. nejaké konkrétne hudobné žánre, konkrétne forma umenia, história, literatúra a podobne)?
5. Ako by ste charakterizovali vaše publikum?

4.1 Pozicionalita a etické aspekty výskumu

Vychádzam z predpokladu, že v rámci interpretatívnej tradície (napr. Geertz 1973) dosiahnutie „čistého“, objektívneho poznania v kontexte sociálne-vedného výskumu nie je úplne možné (a nemusí byť ani žiaduce), resp. je uskutočniteľné prostredníctvom reflexívneho prístupu zo strany výskumníka, ktorý kontext výskumu spolu-vytvára, je jeho aktívnou súčasťou.

Do výskumných rozhovorov som v tomto zmysle vstupoval z „vonkajšej“ pozície výskumníka, ktorá v určitej miere celý výskum bez pochyb ovplyvnila. Nie som členom žiadnej klezmerskej skupiny a ani nijakým iným spôsobom moja osoba nefiguruje v rámci klezmerského hudobného spoločenstva. Tiež nie som členom židovskej komunity a pred začiatkom výskumu som sa so žiadnym z informátorov osobne nepoznal. Mohol som byť teda ako neznámy človek považovaný informátormi za úplného *outsidera*, ktorý o klezmere a s ním súvisiacich záležitostiach primárne nemusí nič vedieť. Okrem toho som pri každom rozhovore predstupoval pred informátorov ako študent, ktorý píše svoju bakalársku prácu. Na základe týchto skutočností mohli byť odpovede na otázky „konštruované“ tak, aby zapadli do môjho osobného kontextu, predovšetkým toho študentského. Zrejme by odpovede mohli znieť inak, keby výskum uskutočňuje napríklad profesionálny výskumník s dlhoročnou praxou alebo človek, ktorý je súčasťou hudobne-klezmerskej komunity.

Predpokladám, že obdobne sa môj osobný *background* odzrkadlil aj pri analytickej práci so získanými dátami a v konečnom dôsledku tiež pri výbere témy práce samotnej. Dlhodobo sa zaujímam o oblasť hudby, umenia, kreativity a spirituality a práve toto zázemie mohlo určitým spôsobom ovplyvniť závery, ku ktorým som sa v rámci analytickej práce dopracoval. Nachádzal som tak (aspoň čiastočne) v dátach zrejme to, čo som (podvedome) považoval za akýsi odraz mojich záujmov a názorov.

Ochranu respondentov a nimi poskytnutých informácii som zabezpečil informovaným súhlasom pred začiatkom každého rozhovoru. Ten zahŕňal tiež informáciu o výhradne akademickom využití zaznamenaných rozhovorov. Keďže všetky zmienené hudobné skupiny a ich členky a členovia pôsobia vo verejnom priestore, úplná anonymizácia respondentov v práci by z môjho pohľadu nebola zmysluplná. Rozhodol som sa preto o zmieňovanie ich krstných mien, s čím respondenti súhlasili a niektorí dokonca takúto formu sami navrhli.

Skúmaná problematika v iných ohľadoch neprináša žiadne citlivé momenty, ktorých by som si bol vedomý. Otázka náboženskej viery, ktorá by takúto citlivú oblasť hypoteticky mohla predstavovať, hrala vo výskume len informatívnu rolu a nezachádzala do hĺbky.

Absencia citlivých tém (resp. otázok) a z mojej strany snaha o „nenadradene“ vedený vzťah výskumník-informátor sa tak zrejme odzrkadlila v celkovo uvoľnenej, nenásilnej a priateľskej atmosfére, ktorá počas rozhovorov panovala. Tešil ma tiež prejavovaný záujem o skúmanú problematiku a celú prácu zo strany informátorov.

5 Analytická časť

V nadväznosti na otázkovú kostru rozhovorov a teoretické východiská v tejto časti práce analyzujem získané dáta s cieľom čo najpresnejšie zodpovedať hlavnú výskumnú otázku. Jednotlivé podkapitoly predstavujú tématické okruhy (kategórie) tak, ako vyplývali z prevedenej analýzy. Uvádzam v nich prepis relevantných častí rozhovorov, v rámci ktorých oslovujem respondentov na základe nimi poskytnutého explicitného súhlasu ich vlastným menom. V podkapitole 4.1 navyše uvádzam názov kapely alebo kapiel, v ktorej pôsobia (resp. pôsobili).

5.1 Začiatky

V nasledujúcej časti analýzy sa venujem spôsobom, akými sa muzikanti dostali ku klezmeru a jeho aktívnemu hraniu v jednotlivých skupinách. Okrem toho si tiež všímam, z akých zdrojov pramení ich záujem o hudbu a jej hranie vo všeobecnom ponímaní bez žánrového ohraničenia. Inak povedané, v nasledujúcich riadkoch jednotlivých respondentov prostredníctvom úryvkov z ich osobných príbehov bližšie predstavím a popíšem, ako sa ocitli na „klezmerskej ceste”.

5.1.1 Detstvo a rodina

Cesty ku klezmeru ako konkrétnemu typu hudby a jeho hraniu v kapele pramenia vo všeobecnej rovine z čias detstva:

„U nás doma sa klezmer počúval od môjho detstva, mali sme pár LP-čiek a nejaké kazety, ktoré hrali veľmi často.” (Samo, Pressburger Klezmer Band)

V jednotlivých prípadoch sú však pomerne pestré a okrem vyššie citovaného prípadu majú nepriamy charakter “hrania hudby” vo všeobecnosti. Fakt, že respondenti sa nakoniec ku klezmeru dopracovali, bol spôsobený určitou dávkou náhody, ktorá ale priamo súvisela s tým, že ovládali hru na nástroj (resp. že sa ju učili), že už nejakým spôsobom boli súčasťou muzikantskej komunity (často folklórnej), prípadne že sa venovali inej forme umeleckej činnosti (napr. divadlo), v ktorej hudba mala svoje stabilné miesto.

Domáce (rodinné) prostredie a vzťahy v ňom tento priebeh nepochybne zásadným spôsobom ovplyvnili napríklad tým, že pôsobili ako hlavný sprostredovateľ učenia sa hre na nástroj ako základnej muzikantskej esencie alebo umožnili hrať danú hudbu v určitej forme kolektívneho zoskupenia:

„**K hudbe nás viedla mamka.** Mám 3 starších bratov, všetci v ZUŠ už na niečo hrali, tak ma tam tiež dali. Skúšala som hru na husle, to nevyšlo. Potom hru na čelo a neskôr aj cimbal. **Potom som s bratmi začala hrať vo folklórnom súbore.** [...]” (Ema, Pražská Jidiš Kapela a Vousy)

„**Ja som z rodiny, kde sa hralo veľa, kde sa rozmyšľalo o hudbe, ako to funguje a pracuje. Otec bol fanatický poslucháč hudby.** Keď som mal 6 rokov, dal ma na klavír. Pri tom to nezostalo, hudbe som sa neskôr začal venovať v rôznych podobách.” (Noso, Blamáž)

„**Začal som hrať v detstve, v rodine žiadny muzikant.** Nejak som prešiel zopár nástrojov, vychodil som gitaru, klavír, basu a flautu. Potom som začal s hraním vo **folklórnom súbore**, ktorý hral všetko možné. [...]” (Jan, Der Šenster Gob)

Nie vždy to ale bolo úplne jednoduché a priamočiare:

„**U nás otec hrával na klavír svojším spôsobom.** Zároveň sa učil hrať na gajdy, keď ja som mal asi 10. V tej dobe som chodil do ZUŠ na husle, chcel som klavír, ale na ten hrala už mladšia sestra a naši povedali, že nech hrám na niečo iné. Pre mňa to bol nástroj spojený s **veľkou bolesťou a nudou zároveň.** Rodičia chceli virtuóza, pritom nikto v rodine týmto spôsobom nevynikal, takže presne ani nikto nevedel, ako to má prebiehať. [...]” (Adam, Blamáž)

5.1.2 Škola, kolektív a spoločenstvo

Okrem domova bola dôležitým miestom aj stredná škola, ktorá v nadväznosti na predchádzajúce spomenuté momenty umožnila priamo vstup do klezmerského sveta:

„[...] **Na židovskom gymnáziu, ktoré som navštevovala, som mala učiteľku, ktorá ma oslovila, že či by som nechcela spolu s ňou hrať v kapele, v ktorej ona v tom čase už hrala.** Bola to Pražská Jidiš Kapela. **Cez ňu som sa dostala ku klezmeru.** [...]” (Ema, Pražská Jidiš Kapela a Vousy)

„**Túto muziku som začal hrať v roku 2001, kedy som bol na strednej škole.** Úplne konkrétne to bolo tak, že **v tej dobe sme hrali divadlo** a inú muziku v rámci školských aktivít. Inscenovali sme v lete hru, ktorá sa odohrávala na Podkarpatskej Rusi niekedy na začiatku 20. storočia. **Niektoré postavy boli židovské.** Kamarát, ktorý to režíroval, priniesol spevník jidiš pesničiek Der Jiddische Samowar. Bol to spevník ľudových a polo-ľudových piesní [...], z ktorého sme dávali nejaké pesničky do toho predstavenia. [...] Hovorili sme si, že to je dobrá muzika, že nás to baví. **V kombinácii s divadlom to teda potom viedlo k tomu, založiť kapelu,** ktorá tento typ hudby bude hrať. Zistili sme, že to je nejaký žáner, že to je hudba, ktorá má nejaký kontext. **V škole, kam sme všetci chodili, sme tak ná-**

sledne skupinu založili. Takže tá cesta ku klezmeru bola v podstate náhodná. [...]” (Vojtěch, Lé-
tající Rabín a Pražská Jidiš Kapela)

Nielen v kontexte Vojtěchovej výpovede je dôležité podotknúť, že klezmer ako taký mohol hrať v celom procese jeho objavenia nie veľmi dôležitú rolu. Vlastne by sme mohli predpokladať, že obdobným spôsobom by mohlo dôjsť k objaveniu a následnému praktizovaniu akejkoľvek inej akustickej alebo polo-akustickej hudby prostredníctvom zázemia v hre na nástroj a/alebo v komunitnom rozmere hrania v určitom zoskupení. Na strane druhej je to však kontext konca 90. rokov, ktorý túto zdanlivú náhodnosť objavenia môže negovať. Na územie Česka (a Slovenska) začali zo západných krajín prenikať dovtedy neznáme druhy hudby, medzi nimi aj klezmer a židovská hudba ako *world music*. Bolo to niečo nové, čo svojou inakosťou ľudí pútal k sebe.

Prístup „voľného objavenia” reflektuje konštalácia tvorená hrou na nástroj, záľubou vo folklórnej hudbe, spoločenstvom a zmyslom pre komunitu ako integrálnymi súčasťami klezmerskej cesty:

*Keď som začínala hrať na sólový nástroj, tak ma to moc nebavilo, **mala som stále potrebu hrať s niekým**. Keď som prišla do Prahy, bola tu **veľká muzikantská komunita**, ktorá hrala muziku, ktorá mi bola blízka tým, že pochádzam s Moravy. **Moravský folklór** bol niečo, čo som vnímala okolo seba **od detstva**, mala som k nemu vždy vzťah. Keď som tu v Prahe objavila niekoho, kto by bol ochotný toto hrať, vo všeobecnosti folklór, tak ma to motivovalo sa tým viac zaoberať, hľadať tie pekné pesničky. S tým som sa potom dostala do kontaktu s Pražskou Jidiš Kapelou. [...] Tak tam som párkrát išla na skúšku, kde som len počúvala. Nakoniec som tam zostala hrať, a to je vlastne teraz najväčší žáner, ktorému sa venujem. [...]*” (Petra, Pražská Jidiš Kapela a Vousy)

Hodnota blízkeho spoločenstva ako predzvesť hrania klezmeru môže v kombinácii s hudobným elementom tiež vychádzať z už existujúceho spoločenstva svojho druhu:

*„[...] **Začali sme spolu hrať „na pankáčov” zopár židovských pesničiek** a potom kolega Vojtěch stretol francúzsku kapelu *Cestující Ryby*, uchvátil ho spôsob, akým oni cestujú po svete, bývajú v dodávke, ktorú majú prerobenú ako byt. Toto nadšenie preniesol na nás. **Podľa vzoru tejto kapely sme sa snažili fungovať aj my**. [...]*” (Jan)

Toto spoločenstvo môže tiež priamo súvisieť s duchovným rozmerom, ktorý ale s klezmerom samotným nijak nesúvisí:

*„[...] Predzvesť hrania klezmeru bola **kapela pôvodne kresťansko-cirkevná** na lazoch, hlboko v horách, kde som mal rovesníkov **v kostole**. Tam som prišiel s huslami a čosi sme spolu hrali. Tam som vnímal **radosť zo skupinovej hry**, čo potom klezmerom pokračovalo. [...]*” (Adam)

5.1.3 Prelínanie a estetická preferencia

Rovina detstva (rodiny), priateľstva a hudby sa navyiac môžu prelínať:

„Oslovil ma Daniel, **brat nášho kontrabasistu Sama v roku 1997, že majú klezmer band a či sa pridám. Daniel patril k zakladajúcim členom a hral s nami do roku 2004. Poznali sme sa od malička a hrali sme spolu aj v komornom orchestri.**” (Andrej, Pressburger Klezmer Band)

Mimo doteraz zmienených kontextov stojí rovina estetickej preferencie, zafarbená (medzi-)osobnou subjektivitou:

„[...] *Motivácia* [založiť klezmerskú kapelu, pozn.] **nebola nijak ideologická či rodinná, ale čisto tá, že se mi páčila tá muzika.** [...]” (Vojtěch V., Der Šenster Gob, Vousy a iné)

5.1.4 Zhrnutie

Ako je zrejme z vyššie diskutovaného, cesty k hraniu klezmeru boli v jednotlivých prípadoch rôznorodé a zároveň v určitých ohľadoch veľmi podobné. Okrem rodinného a školského zázemia z čias detstva, predovšetkým v kontexte učenia sa hraniu na hudobný nástroj a kontaktu s hudbou vo všeobecnosti, je zrejmy komunitný rozmer podobne zmýšľajúcich ľudí, ktorý klezmerskú skúsenosť sprostredkoval. Napriek vyskytujúcemu sa duchovnému rozmeru v rámci hrania hudby z pozície jednotlivcov, nebolo konkrétne náboženské vyznanie, resp. účasť v ňom pri objavovaní klezmeru nijak dôležité.

To, že v závere išlo práve o klezmerskú hudbu, ku ktorej sa respondenti dopracovali, nemuselo byť z ich pohľadu vnímané ako podstatné. Obdobne by v teoretickej rovine zrejme mohlo ísť aj o iný (akustický alebo polo-akustický) hudobný kontext. Klezmer však mohol osloviť práve svojou svojráznosťou a/alebo artikulovať estetické preferencie danej osoby (resp. osôb). Určitý súvis v tomto ohľade je zrejmy tiež v kontexte 90. rokov, kedy sa do Česka dostávala v rámci globálneho trhu *world music* dovtedy neznáma etnicky znejúca „židovská hudba”, ktorá bola zaujímavá a lákavá svojou zvukovou inakosťou a novotou (tejto problematike sa podrobnejšie venujem v časti 4.4):

„[...] *Asi to* [začiatok hrania klezmeru, pozn] **nejak súvisí s tým, že v tej dobe bola world music na vrchole, že to tu bolo nové, neopozierané. Ľudia to vyhľadávali, boli to zaujímavé zvuky, ktoré dovtedy nikto nepoznal.**” (Vojtěch)

Jednotlivé momenty „klezmerskej cesty” zároveň nemusia fungovať ako ohraničené celky a môžu sa vzájomne prelínať.

5.2 Klezmer a jeho (subjektívne) definície

V tejto časti analýzy sa budem zaoberať spôsobmi, akými informátori klezmer vymedzujú, ako mu rozumejú, ako ho definujú, čo považujú za jeho charakteristické črty. Zaujíma ma tiež, na základe čoho tieto definície formulujú, prostredníctvom akých osobných skúseností k nim dochádzajú, a teda v akej miere uvažujú o klezmere v „subjektívnej” rovine.

5.2.1 Klezmer ako židovský folklór

Klezmer ako forma historickej ľudovej hudby východoeurópskej židovskej komunity, ktorá v hudobnom zmysle „absorbovala to, čo ju obklopovalo” a zároveň má vlastné (hudobné) pravidlá, predstavuje prvý prístup k jeho vymedzovaniu:

„Pôvodne východoeurópsky židovský folklór. Hudba, ktorá absorbovala to, čo ju obklopovalo, t.j. folklór nežidovského obyvateľstva. Hudba, ktorá tu kvôli holokaustu nemusela byť, ale prežila, dočkala sa revivalu a fúzie s inými hudobnými žánrami.” (Andrej)

*„[...] Je to nejak **dejinne ukotvená hudba**, že to má nejaké **pravidlá**. [...]” (Noso)*

Folklórny aspekt ako nositeľ historickej umiestnenej židovskej každodennosti môže byť vyjadrený okrem pestrej zvukovej podoby tiež explicitne v textoch piesní, v rámci ktorých je každodennosť reflektovaná:

*„Mne príde, že to je **židovský folklór**. [...] Tie **texty** sú veľmi podobné: **o živote**, o tom, čo sa dialo. **Zármutky**, ako sa žilo. **Odráža sa to tam. Zvyklosti a tradície toho národa.**” (Ema)*

Zároveň môže byť folklórna charakteristika klezmeru v porovnaní s miestnym česko-slovenským folklórom (ktorého hranie môžeme, ako už bolo uvedené, považovať u niektorých informátorov za „predchodcu” hrania klezmeru) vnímaná ako explicitne „iná” cez svojrázny „orientálny” zvuk, ktorý vzniká ako následok „inéhu hudobného myslenia”, z ktorého klezmer pramení a vďaka ktorému môže byť nositeľom určitej hudobne sprostredkovanej „exotickej” emócie:

*„Pre mňa je to emocionálna záležitosť. **V tejto hudbe vnímam niečo exotického**. Je to **iné hudobné myslenie** ako napríklad moravský a slovenský folklór. [...] A tie melódie, ako sú **orientálne**, tak ma **príťahujú**.” (Petra)*

5.2.2 Klezmer ako priestorová premenlivosť

Folklórne vymedzenie klezmeru môže v nadväznosti ďalej súvisieť s priestorovou heterogenitou, ktorú (historická) židovská každodennosť sprostredkovala.

Historicky podmienená priestorová premenlivosť židovskej komunity ako dôvod absencie lokálnej ohraničenosti sa tak môže odzrkadľovať v komplexnom hudobnom charaktere klezmeru, ktorý v sebe nesie odkazy na iné hudobné kontexty:

„[...] Pre mňa predstava toho, čo je klezmer, sú **putujúci Židia krajinou, a tak sa to všetko miešalo**. Pre mňa je tá muzika rovnaká ako jazyky. [...]” (Jan)

„[...] Je to pre mňa muzika, ktorá nejak vychádza zo židovskej liturgie. [...] Ako sa **Židia vyskytovali na rôznych miestach**, tak to zase dostalo **prvky miestnej ľudovej hudby**. [...] Všetko sa to tak do seba absorbovalo. Je to z môjho pohľadu hudba, ktorá **nemá územné ohraničenie**. [...]” (Petra)

Obsiahnutá hudobná variabilita však môže byť reflektovaná nielen z historického pohľadu „do dávnej minulosti”, (v prípade Jana a Petry), ale tiež v kontexte „modernity” ako súčasnosti hudobného sveta, resp. ich vzájomnej kombinácie:

„Beriem ho v **modernom širokom chápaní**, rozšírenom o **rôzne židovské piesne a vplyvy rôznych starších i novších žánrov**, aj keď viem, že **pôvodne** bol klezmer **inštrumentálna hudba jidiš hovoriacich židov vo Východnej Európe**.” (Samo)

Priestorová neohraničenosť židovskej komunity a obsiahnutá hudobná „voľnosť” klezmeru môže byť zároveň vnímaná cez súčasnú ne-existenciu miesta, kde by sme klezmer v jeho pôvodnom znení dokázali nájsť, kam by patril a odkiaľ by pramenil. Môže byť vlastne „kdekoľvek”:

„[...] Keby chcete ísť niekam si vypočuť klezmer, tak on vlastne **nikde nie je**. Nie je tu územie, kde by sme si povedali, že **sem to patrí**. [...]” (Petra)

5.2.3 Klezmer ako socio-hudobná štruktúra

Napriek zmienenej (historicky podmienenej) lokálnej nejednoznačnosti a súvisejúcej zvukovej tekutosti môže byť klezmer charakterizovaný cez už vyššie načrtnutú (časť 5.2.1), konkrétnu hudobnú technikáliu (intonáciu), cez konkrétnu hudobnú štruktúru, ktorá ho vo výsledku tvorí tým, čím je (resp. tým, čím by mal byť):

„[...] Nie je to ani tol'ko o repertoáre, ako o **farbe a ornamentoch, o výraze**. Inými slovami, aj Rammstein môžem zahrať ako klezmer, keď budem mať **klezmerovú intonáciu**. [...] Je treba mať tú intonáciu, inak to podľa mňa hudobne nedáva úplne zmysel. [...]" (Vojtěch)

„Sú tam **iné harmónie, iné stupnice**. Je to niečo iného. [...] Vplyv z rôznych oblastí tam počujem." (Ema)

Charakteristické harmónie môžu byť považované za výrazne odlišné od tých, ktoré sa vyskytujú v európskom folklórnom myslení. Ich vzájomné zamieňanie pri hraní potom dokáže pôsobiť ako dôvod, prečo takto prevedený klezmer následne nedokáže (správne) fungovať:

„[...] Často sa mi na začiatku stávalo, že keď som počula klezmerovú melódiu, tak som mala tendenciu ju **harmonizovať štýlom nášho folklórneho myslenia, ale vlastne to tam nepatrí**. Veľa ľudí tie harmónie neovláda a využíva tie naše. Potom to ale **nefunguje**. [...]" (Petra)

No nemusí ísť výhradne o záležitosť hudobnej stránky veci. V klezmerskej intonácii (hudobnej štruktúre) sa totiž môže odzrkadľovať socio-politický, resp. kultúrny rozmer židovstva (jidiš sveta), ktorý hudobnú technikáliu dopĺňa a z ktorého zároveň samotná hudobná štruktúra pramení. Vzájomne tak nie sú od seba tieto dva štrukturálne celky (hudobný a socio-kultúrny) oddeliteľné:

„[...] Hudobná technikália robí klezmer klezmerom a zároveň je **bytosťne prepojená so židovskou kultúrou**. Sociálna sféra je tak od tej hudobnej neoddeliteľná. Bez elementárnej znalosti tej kultúry to človek podľa mňa nikdy nepochopí. A je to z toho dôvodu, že pri tom inštrumentálnom hraní klezmeru, čo je súčasťou jeho hudobného DNA, vždy **reflektujete** vokálny štýl chazanov, ktorí spievajú v synagóge a hráte v stupniciach, v ktorých sú liturgické modlitby, nápevy a ďalšie melódie písané. [...] Ten spôsob hry z toho vždy nejak lezie." (Vojtěch)

„[...] Pre mňa práve **tie melódie**, v nich to vnímam, že to má nejakú **emóciu, ktorá reflektuje tú problematiku holokaustu, napätia**. [...]" (Petra)

„Ťažko sa dá odmyslieť si od klezmeru **ako židia vo Východnej Európe trpeli**. [...] Je to vlastne súčasť jeho histórie a ovplyvnilo to jeho vývoj." (Samo)

5.2.4 Klezmer ako tanec

Napriek (traumatickým) historicko-politickým udalostiam židovskej komunity, ktoré klezmer so sebou ako socio-hudobná štruktúra nesie, môže byť hranie spojené s „apolitickou" emóciou radosti, tanca a lásky. V tomto uchopení je klezmer kladený do priameho súvisu s jeho pôvodom v rámci

hrania na židovských svadbách ako tanečnou veselnicou, pričom politický rozmer židovskej minulosti zostáva „zamlčaný“:

„[...] On ale nakoniec ten náboj klezmerových pesničiek, ktoré poznám, je skôr milostný - sú to vlastne **svadobné piesne**. A buď sa v nich priamo spieva o milovanej žene, alebo sú bez textu, ale ich juchavosť a **tanečnosť** evokuje práve veselicu a nie historický či politický náboj.” (Vojtěch V.)

„Keď sa na klezmer pozriem historicky, [...] vidím ho hlavne ako hudbu z normálneho života, určenú na **zábavy a svadby**, a teda **bez nejakého politického náboja**.” (Samo)

Z „apolitickej” tanečnej úrovne sa môžeme posunúť ešte o krok ďalej smerom ku komunite a priateľstvu, k spirituálne podfarbenému „bratstvu” svojho druhu, ktoré v rámci kapely vzniká práve vďaka svojráznej tanečnej, „vrelej a objímavej” klezmerskej energii, sprostredkovanej osobným nasadením a dotváranou „tancujúcim publikum” ako súčasťou celistvého klezmerského spoločenstva:

„[...] To, že to je **tanečné, vrele, objímavé**, že tam je to očakávanie, že to má nejak fungovať. Že tam je to **tancujúce publikum**, nie to sediace a počúvajúce. Tam je to **spoločenstvo poruke**. My sme v niečom dobrou artikuláciou toho, čo by si od klezmeru očakával **nielen na úrovni zvuku**. Práve na úrovni kombinácie príbehov, **nasadenia, spolupatričnosti, toho bratstva**. [...]” (Noso)

5.2.5 Zhrnutie

Vymedzovanie klezmeru ako konkrétneho hudobného kontextu môže v teoretickej rovine vychádzať z dvoch hlavných rovín: zo všeobecnej znalosti historického vývoja, ktorým klezmer prešiel a/alebo z konkrétnej osobnej skúsenosti, na základe ktorej je následne klezmer charakterizovaný.

Ako historicky ukotvená hudba môže klezmer v prvom ponímaní predstavovať sekulárny židovský folklór, úzko prepojený s priestorovou variabilitou, ktorej bola židovská komunita v rámci svojej každodennosti vystavená. Keďže sa v tomto „pohybe” ocital medzi inými hudobnými žánrami, jeho hudobná charakteristika môže byť spájaná s pestrosťou a medzi-žánrovou voľnosťou.

Na strane druhej však môže byť tiež vnímaný cez svojráznu hudobnú štruktúru (intonáciu), ktorá sa výrazne odlišuje od folklóru európskeho. V tejto súvislosti môže byť potom nositeľom exotickú (orientálnu) „inakosti”, ktorá z hudobného hľadiska nemusí byť napríklad s moravským alebo slovenským folklórom vôbec kompatibilná.

Prepojením hudobného a socio-kultúrneho kontextu následne vzniká definícia klezmeru ako socio-hudobnej štruktúry. Hudobná technická je priamo prepojená so socio-kultúrnym kontextom, v

ktorom vznikla a ktorý ju neustále ovplyvňoval a formoval. Sociálna a hudobná sféra sú tak vzájomne od seba neseparovateľné. Práve v tejto súvislosti môže byť klezmer nositeľom odkazov na traumatické udalosti, ktoré židovskú komunitu sprevádzali, hoci nemusia byť nijak explicitne vyjadrované, resp. môžu byť vnímané bez vyjadrovania v súvislosti s domienkou, že každá forma ľudovej tvorby v určitej miere reflektuje žitú realitu spoločenstva, v ktorom vznikla.

Čiastočný protiklad predstavuje uchopenie klezmeru ako hudby pre tanečnú zábavu, ktoré sa síce rovnako vzťahuje k minulosti, nie však cez politický rozmer židovskej každodennosti. Predstavuje akúsi sekulárnu rekonštrukciu židovskej svadby, kde klezmer pre tento tanečný (a zábavný) účel zaznieval. Jeho apolitická emócia tak prináša intenzívny zážitok z tanečnej veselice v kombinácii s vrúcnosťou a láskyplnosťou. Na túto „emocionalitu“ môže nadväzovať vznikajúce klezmerské spoločenstvo medzi hrajúcou skupinou a prítomným tanečným publikom. V rámci skupiny (medzi jej členmi) dokáže prerastať do intenzívneho priateľstva ako osobitného duchovného spoločenstva, ktorého existencia potom tvorí hlavný podnet hrania. Klezmer v tomto uchopení tak môže v nadväznosti na obdobnú osobnú skúsenosť s jeho hraním predstavovať symbol medziludskej solidarity, konekcie, priateľstva, zdieľanej radosti a nasadenia, ktorý podčiarkuje „živá“ emócia z neho plynúca.

Okrem „minulosti“ môže byť klezmer chápaný aj z pohľadu „prítomnosti“, kedy síce informátori uvádzajú jeho historický, folklórne podfarbený „základ“, zároveň ale poukazujú na to, že v súčasnosti spadajú do kategórie klezmer iné židovské a mnohé nežidovské hudobné celky. Týmto spôsobom sa však čiastočne opäť dostávajú k historicky podmienenej hudobnej pestrosti, ktorú v sebe klezmer nesie a ktorá môže byť aj zo súčasnej perspektívy kladená do súvisu s historickou priestorovou nejednoznačnosťou židovskej komunity ako momentálnou neexistenciou miesta, kde by sa dnes klezmer prirodzene nachádzal a odkiaľ by súčasne pramenil.

A práve v súvislosti s priestorovo-hudobnou „nepresnosťou“ (voľnosťou) môže byť pomerne náročné v praxi klezmer charakterizovať. Hudobné dielo, ktoré je skupinou nazývané a definované ako klezmer, tak v konečnom dôsledku klezmerskou hudbou byť úplne nemusí:

„[...] Poviem si, že to je pekné a môžem to hrať, ale vlastne neviem - už to možno nie je klezmer.“
(Petra)

5.3 Lokálna aktualizácia

V tejto časti analýzy sa zaoberám spôsobmi, akými respondenti uchopujú klezmer pri hraní, pričom ma zaujíma aj to, do akej miery je ich chápanie, resp. definovanie klezmeru v tvorbe a hraní reflektované.

Vyjadrené konkrétnejšie: Ako klezmer v ich podaní znie? Čo tvorí repertoár? Na základe akých kritérií si vyberajú piesne, ktoré hrajú? Na akých miestach (podujatiach) hrávajú? Ako charakterizujú svoje publikum? Akú emóciu svojou performanciou vyvolávajú? A ako sú všetky zmienené momenty kladené do súvisu s charakteristikami, ktoré klezmeru pripisujú?

5.3.1 Hranie ako štúdium

Hranie klezmeru ako re-konštruovanie historicky ukotvenej hudby, ktorú tvoria konkrétne hudobné technikálie, predstavuje prvý prístup, s ktorým sa stretávame. K takto ponímanému hraniu potom nevyhnutne patrí štúdium ako proces výskumu hudobnej materiality, ktoré respondentov vedie k dynamickému poznaniu klezmeru v jeho hudobne-technickom rozmere:

*„Momentálne **pracujem skôr na báze hudobného výskumu**, keď skúmam staré nahrávky, noty, spevníky. Stále sa objavuje niečo nové. [...]”* (Andrej)

*„[...] Ja som sa dlho snažil **klezmer naštudovať v tom zmysle**, [...] ktorý vyplýva z **historickej skúsenosti**. Dlhú dobu som sa usiloval, **aby som si osvojil ten výraz**, pretože to spoznáte na prvé počutie. [...]”* (Vojtěch)

*„[...] Ja sa snažím pri hraní **zachovať nejaké princípy toho, ako má ta hudba znieť**, napríklad tie ornamentálne prvky, ktoré su v klezmeri **veľmi výrazné alebo tam nedávať akordy, ktoré tam nepatria**. [...]”* (Petra)

Socio-kultúrny rozmer židovského (resp. jidiš) sveta môže v kombinácii s hudobnou stránkou vecí zároveň tiež predstavovať relevantný študijný materiál a odkazovať tak priamo na klezmer ako celistvú socio-hudobnú štruktúru. Je to proces vedený tak, aby nešlo len o „čistú muziku”. Ilustratívny príklad týmto spôsobom naštudovaného „vstupu do jidiš sveta” z pozície prvotného *outsidera* je Pražská Jidiš Kapela ako:

*„[...] otvorená platforma pre všetkých, ktorých zaujíma klezmer, ktorí sa chcú učiť ten štýl, harmóniu, melódie, **nejak preniknúť do toho sveta**.”* (Petra)

„[...] Tam [v Pražskej Jidiš Kapele, pozn] mi prišlo fajn, že keď boli skúšky a učilo sa niečo nové, vždy tam zaznel aj nejaký historický kontext danej pesničky, informácie k nej. Aby to nebola len čisto muzika. Robili aj rôzne workshopy. [...]” (Ema)

„[...] Potom, čo sme tú muziku začali nejak skúmať, objavili sme svet jidiš, ktorý je pre mňa zaujímavý, do ktorého prichádzam ako človek z vonku, ale zároveň sa v ňom cítim ako doma, pretože som si ho nejako adoptoval za tú dobu [hrania klezmeru, pozn.]” (Vojtěch)

5.3.2 Hranie ako voľnosť

Situácia môže byť aj opačná. V takomto prípade je hranie klezmeru uskutočňované bez študijnej znalosti jeho hudobnej (resp. sociálne-hudobnej) charakteristiky:

„*Ono sa to ale nijak neopieralo o zvuk klezmerových ideálov. My o klezmeri vieme veľmi málo. Pokiaľ ide o ten sound, my sme mali neklezmerové nástrojové obsadenie. Nikto z nás nebol virtuóz, takže technicky to nebolo správne. [...] Bolo to veľmi povrchné ohľadne toho, ako by to malo znieť. [...]*” (Noso)

Primárnym zdrojom hrania sa tak stáva radosť zo samotnej hry, štruktúrne podfarbená ľudskou konekciou, spontánnou energiou, priateľstvom. Hrajúca kapela môže vytvárať spoločenstvo s osobitným duchovným rozmerom, kde vzájomná súhra medzi jej členmi môže priamo pôsobiť ako hlavný zdroj „zmysluplnosti” hrania:

„*Prvou ideou bolo, že zahráme s nástrojmi, ktoré máme niečo podobné. Skúsme k tomu vymyslieť nejaký šmrnc. Folklór tam veľmi nebol, bolo to hlavne o tom, že skúsme to napodobniť a hlavne si to užiť. A zároveň priznajme, že nie sme virtuózovia. Tak sme radšej skákali na pódiu a kričali do mikrofónov.*” (Noso)

„*Vlastne to [skupina Blamáž, pozn.] nebola úplne reálna kapela. Bola to skupina ľudí, ktorá vystupuje „akože” kapela a na tom klezmeri publiku ponúkajú svoje nadšenie z tej súhry, ktorá sa nám nejakým zázrakom darila. Kvôli tej súhre nás to bavilo a bolo to pekné, tešilo ma to a malo to pre mňa aj duchovný rozmer. [...] Základný bol princíp radosti a totálneho nasadenia. [...]*” (Adam)

Ako integrálna súčasť takto sprostredkovanej hry slúži okrem osobnej, spirituálne ladenej konekcie tiež publikum, ktoré dokáže celú skúsenosť spolu-vytvárať, „dávať jej zmysel”:

„[...] *Pokiaľ publikum nenaskočilo, nemalo to zmysel. Dôležité je naladenie na rovnakú vlnu, inak ti to nikto neuverí.*” (Adam)

Okrem publika môže skúsenosť dopĺňať aj určitý, rovnako na medziľudskej iskre založený, „sociálne-cestovateľský“ element, ktorý je v rámci hrania na rôznych miestach prítomný. Klezmer potom zostáva predmetom primárne estetickej preferencie skupiny a ako dôležitá môže byť vnímaná predovšetkým emócia z neho plynúca, ktorá sociálny rozmer takejto hry podčiarkuje. Jeho technické poznanie a následné korektné prevedenie nie je nutne vnímané ako priorita:

„[...] *Nás baví to putovanie. Prísť do malého mesta, spoznať to tam, spoznať ľudí a rozložiť to tam a vracat' sa tam. Je to taký „social club“ naprieč Európou. K tomu tá muzika, ktorú sme si sami vybrali a zaranžovali tak, aby nás to bavilo, aj keď je to na relatívne nízkej hráčskej úrovni. [...]*” (Jan)

5.3.3 Repertoár: interpretácia a re-interpretácia

Rozhodnutia ohľadom toho, aké skladby budú tvoriť repertoárnu výbavu danej skupiny, odkiaľ si skladby vyberú a ako ich zahrajú, plynú z dvoch hlavných smerov. Prvý z nich môžeme pomenovať „historická tradícia“:

„[...] *Existujú nejaké nahrávky zo skorých rokov 20. storočia. Ten pôvod je ale dosť otázný, kde sa to vlastne vzalo a kto to vlastne hral. [...]*” (Petra)

„*V prípade, že chcem nejakú melódiu nechať zaznieť v tradičnej forme, nesnažím sa tam nasilu použiť modernejšie výrazové prostriedky. Mám rád aj keď znie klezmer čisto tradične. [...]*” (Samo)

„[...] *Snažiť sa hrať tú muziku nejak v rýdzej forme, zastavenú v nejakom časovom momente, v ktorom sa zachovala. [...]*” (Jan)

Protikladne môže ako zdroj a inšpirácia slúžiť „klezmerská súčasnosť“:

„[...] *Čerpáme od rôznych kapiel, ktoré už nie sú originálne v zmysle, že to už je nejaký revival. Pre inšpiráciu chodíme tiež ku kapelám, čo už to hrajú, ale zároveň sami to od niekoho majú. [...]*” (Petra)

„[...] *V rámci židovskej hudby sme poznali jedine tvorbu Pressburger Klezmer Band, v tom čase jediná kapela svojho druhu na Slovensku. Uchvacovalo nás, ako to bolo iné, na ich koncertoch sme tancovali, bavilo nás to. [...] A potom tiež Klezmatiks.*” (Adam)

„Minulosť a súčasnosť“ ale nemusia byť v tomto ohľade nutne vnímané ako dva oddelené celky. Inšpirácia, zostavovanie a forma (aranžmá) repertoáru môžu istým spôsobom fungovať ako *bricolage*, ako výber zo všetkej hudobnej pestrosti, ktorá je pre muzikantov k dispozícii a to nielen

v rámci klezmeru. K tomu má nepochybne dôležité postavenie tiež rovina estetickéj (inter-)subjektivity a ovládanie (resp. neovládanie) klezmerskej hudobnej technikálie:

„[...] *My niekedy tie pesničky aranžujeme podľa nás, niekedy sa nám to ale páči tak, ako sme to už niekde počuli z tých starých nahrávok. Možno to len spájame, robíme také zmesky.* [...]” (Petra)

„[...] *Osobne vôbec nemám problém spojiť úplne nesúvisajúce hudby, pokiaľ sa mi zdá, že to spolu hudobne vytvára správny kontrast či rozvíjanie nejakého diania.* [...]” (Vojtěch V.)

„*Zdroje môžu byť úplne všetko - zozbierané piesne v knižnej forme, nová nahrávka z internetu... Píšem aj vlastné pesničky, kde sa snažím pohybovať v hudobnom priestore, ktorý tá jidiš muzika má - v tom štýle. Nebmedzujem sa ale tematicky a ani formálnou stavbou skladby. Rád to prepojujem s inými žánrami, čo sú u mňa napríklad folk alebo iné akustické, a tiež nejaké miestne ľudové a pololudové druhy hudby.* [...] *Všetko je inšpiráciou.*” (Vojtěch)

5.3.4 Priestor a publikum: medzi tradíciou a *undergroundom*

Hranie klezmeru môžeme na základe výpovedí priestorovo vymedziť na podujatia, ktoré priamo súvisia so židovskou komunitou a židovskou kultúrou. Okrem konkrétnych náboženských podujatí, ktoré sú priamo pre židovskú komunitu určené, sú to tiež verejné spomienkové akcie v súvislosti s holokaustom:

„*Hrali sme na množstve akcií, ktoré boli pre židovskú obec. Naposledy sme hrali pri rozsvietení Hanukkah, a tiež pri príležitosti výročia holokaustu.* [...]” (Petra)

„*Prvé podujatia hrania boli rôzne holokaustové pripomienky, kde sa hrajú clivé melódie.* [...]” (Noso)

Nielen hudobný repertoár reflektuje danú akciu, mení sa aj zloženie publika, a tým tiež osobná pozícia hrajúcich:

„[...] *Je to vždy o výbere tých pesničiek, ktoré sa na danú príležitosť hodia.* [...] *Pokiaľ hrám na šábese, tak som v nejakom prostredí, do ktorého môžem priniesť tú emóciu, tú spomienku. Nie som ale ten, kto tam priamo tým ľuďom niečo hovorí, že by to vychádzalo zo mňa. Som v podstate toho médiom.*” (Petra)

„Je to určite iné [hrať pre židovskú komunitu, pozn.] než napríklad na festivale. Klezmer je im blízky, **na šabatoch boli prítomné celé rodiny, ktoré tie pesničky poznajú a spolu s nami si ich zaspievali, tancovali, viac interagovali.** To bolo veľmi príjemné. V tom je asi aj najväčší rozdiel oproti publiku, ktoré nemá židovský pôvod.” (Ema)

„[...] Dôležitá vec je ale tá, že **akonáhle sme prešli z pásmovej hudby k tej tanečnej, to publikum sa zmení.** [...]” (Noso)

Druhý typ podujatí je smerovaný „od svadieb až po tancovačky”. So židovskou kultúrou nemusia priamo vôbec súvisieť, ich hlavným motívom je tanečná zábava. Pri tomto type podujatí tak naopak nie je prítomný historicko-politický náboj, ktorý (nielen) v rámci židovskej komunity funguje ako súčasť kolektívnej pamäte a spomienkových procesov:

„[...] Radi hráme v uliciach a na svadbách a tým, že **máme radi, keď ľudia na koncertoch tancujú, tak máme tendenciu k rýchlejšej hudbe.** [...]” (Jan)

„ [...] **Hrávame na tanečných príležitostiach, od svadieb až po vyslovene tancovačky.** [...]” (Noso)

Publikum je pri takto ladených podujatiach zaujaté hlavne tanečnou energiou, ktorú klezmer sprostredkováva. Zároveň môže publikum klezmer, ako konkrétny druh hudby, aktívne vyhľadávať, tvorbu skupiny dlhodobo sledovať alebo je tvorené ľuďmi, ktorí sa s hrajúcimi osobne poznajú:

„[...] Ja mám pocit, že **sme hrali hlavne pre kamarátov.** Drvivá väčšina akcií z posledných rokov boli svadby, kde ľudia často nemali žiadny vzťah k židovskej kultúre. [...]” (Noso)

„Myslím si, že **v publiku sú hlavne ľudia, ktorí nás poznajú, takže prídu, aby nás videli.** Zároveň sú tam ale ľudia, ktorí ten klezmer počúvajú. [...]” (Ema)

Klezmer ako taký z perspektívy publika tiež vôbec nemusí stáť v centre záujmu. Tým je v takomto prípade, ako bolo naznačené už vyššie, práve konkrétna hudobná skupina a vo všeobecnosti „hudba”, ktorú hrajú a ktorá publikum baví, bez ohľadu na to, že ide práve o klezmer:

„[...] Myslím si, že na nás chodí určitý **stály okruh ľudí, ktorí nás poznajú a ktorí majú našu hudbu, naše pesničky radi dlhšiu dobu.** Idú si vypočuť nás, a to, že je to zrovna klezmer, to pre nich nie je až tak dôležité. [...]” (Vojtěch)

V zmienenom tanečnom ohľade sa môžeme posunúť ešte o krok ďalej a považovať za zrejmy kontext klezmeru ako „undergroundového štýlu”, ako štýlu mimo *mainstream*, ako „prostriedku pre

vytváranie párty”, ktorý sa prelína s inými štýlmi (nielen) ľudovej, rytmicky a tanečne ladenej hudby a je vyhľadávaný ohraničenou skupinou (predovšetkým mladých) ľudí:

„**Sú to skôr mladí Ľudia.** Majú nejaký vzťah k ľudovej, akustickej hudbe a k world music. Tiež takí, ktorých baví objavovať tu ešte nie úplne známe kultúry. A zároveň **si radi zatancujú.** Neradi hráme pre sediace publikum.” (Jan)

„[...] Keď urobíme **klezmer jam napríklad v Krymskej, tak tam prídu mladí Ľudia, je to prostriedok k vytváraniu tej párty.** [...] Pre mňa je klezmer vlastne veľmi undergroundový štýl. [...]” (Petra)

„Klezmer by som vo všeobecnosti zaradila do prúdu, ktorý nie je úplne obvyklý pre každého, napríklad na rozdiel od popu. **Ku klezmeru si človek musí nájsť cestu sám, nehrá sa to všade, mainstream to určite nie je.**” (Ema)

„[...] **Klezmer nikdy nebola úplne komerčná záležitosť,** vždy išlo o určitú okrajovú skupinu, zaujímavú pre určitú skupinu ľudí. [...]” (Vojtěch)

Všetky doteraz zmienené miesta hrania a príslušné typy publika sa navyše môžu tiež zlievať do „univerzálneho pôsobiska”, v rámci ktorého kapela účinkuje:

„[...] Počúvajú nás **všetky generácie.** Od detí až po dôchodcov. S PKB sme navyše hrali na **druho-vo rôznych akciách** – čisto klezmerové festivaly, festivaly židovskej kultúry, alternatívne festivaly, veľké festivaly, napr. typu Pohoda, festivaly klasickej hudby, džezové festivaly.” (Andrej)

5.3.5 Zhrnutie

Hranie klezmeru a tvorba repertoáru v lokálnej aktualizácii môže primárne vychádzať z dvoch hlavných prúdov. Prvý z nich predstavuje hudobný výskum, štúdium historických materiálov s cieľom čo najpresnejšie uchopiť klezmer v jeho hudobne-technickej charakteristike, na základe ktorej sa potom hranie v zmysle hudobne-historickej rekonštrukcie odohráva. V tomto ohľade teda ide o priamy odkaz k charakteristike klezmeru ako historicky ukotvenej, štruktúrne špecifickej hudbe. Jednotlivé hrané skladby môžu byť priamo historicky „pôvodnej” povahy, môže ale tiež ísť o piesne ne-klezmerské, v skupine zaranžované ale tak, aby „pôvodnú” hudobnú intonáciu dodržali. Je dôležité podotknúť, že dostupné (historické) materiály môžu byť v niektorých prípadoch vzhľadom na ich nedostatočnú kvalitu a absenciu klezmerskej lokality, resp. zdroju, z ktorého pochádzajú, predmetom vlastných interpretácií, a to napriek tomu, že za ne nie sú považované. Vo výsledku teda

nemusi ísť o „pôvodnú” tvorbu, ale o interpretáciu toho, čo daná skupina za „pôvodnú” tvorbu považuje.

Stranou nezostáva ani socio-kultúrny kontext, ktorý pri hudobnom výskume tiež môže (no nemusí) byť predmetom záujmu predovšetkým v kontexte „nahliadnutia” a následného „preniknutia” do židovského, resp. jidiš sveta, z ktorého klezmer bytostne vyviera. Nie však v nábožensom zmysle slova ako účasti na židovskej viere. Aj v tomto bode je zrejмый odkaz k charakteristikám klezmeru v zmysle (sekulárnej) socio-hudobnej štruktúry.

Druhý prístup k hraniu je opačného rázu. Klezmer v ňom predstavuje muziku, ktorá vychádza z osobných estetických preferencií na pomedzí ľudovej hudby a *world music*. Skupina ju hrá tak, ako sa im to páči, ako to im samotným dáva zmysel a bez toho, aby sa nejak detailne zaoberala jej technicky korektným prevedením. Predovšetkým v tomto ponímaní ide o tanečné piesne, ktoré svojou vrúcnou emóciou prispievajú ku konekcii medzi zúčastnenými aktérmi, t. j. v rámci skupiny (kde môže byť vnímaná ako duchovná priorita hrania), a tiež medzi skupinou a publikom, ktoré môže takto konštruovanú *performance* spolu-vytvárať.

V oboch prípadoch môže ako hudobná inšpirácia (nepriamo v rámci kreatívneho procesu alebo priamo hraním konkrétnej skladby tak, ako ju hrá niekto iný) slúžiť klezmerská tvorba zo súčasnosti, resp. z obdobia *revivalu*.

Miesta hrania a na nich prítomné publikum určitým spôsobom reflektujú tieto dva spomenuté prúdy a majú priamy vplyv na repertoárnu variabilitu. Spomienkové podujatia a podujatia určené priamo pre židovskú komunitu obsahujú charakteristický historicko-politický náboj (a tým tiež celistvý socio-kultúrny kontext) ako súčasť spomienkových procesov a/alebo náboženských rituálov. Naopak zábavne smerované akcie (tancovačky) ho opomínajú vo víre tanca a zábavy, s priestorom pre improvizáciu a vlastné kreatívne seba-vyjadrenie. Neznamená to však, že emócia zábavy a kreativity sa vylučuje s hraním pre židovskú komunitu, že na týchto podujatiach by zneli vždy len pomalšie a citlivejšie ladené skladby. Hlavný rozdiel predstavuje práve tá neprítomnosť historicko-politického rozmeru. Výhradne pomalšie skladby naopak zaznievajú na spomienkových podujatiach, ktoré tak podčiarkujú ich celkový kontext.

Sekulárne tancovačky môžu byť súčasťou svadieb (mimo židovský kontext), hrania na ulici, na festivaloch rôzneho zamerania (napr. židovskej hudby, *world music*, folkových, multižánrových) alebo malých koncertno-kaviarsko-barových priestorov (*small venues*). Práve v tomto bode môžeme potom o klezmere uvažovať aj ako o forme kultúrnej alternatívy pre určitú malú skupinu ľudí, ako o *undergroundovom* štýle, kde presné vymedzenia toho, čo je klezmer, zanikajú v priestore

slobodomyselnej atmosféry, sprostredkovanej ako hrajúcou kapelou (a hudbou, ktorú hrajú), tak prítomným publikom.

Keďže sa jednotlivé podoby hrania, repertoáru, miesta a publika môžu tiež vzájomne prelínať, o klezmere je opäť možné uvažovať ako o voľnom štýle, ktorý napriek existencii pevných hudobných črt dokáže fungovať aj ako pomerne neurčitá eklectická zmes tanečno-komunitnej (väčšinou akustickej) muziky a zároveň ako dielo (medzi-)osobnej estetickej preferencie:

„[...] Takže je to potom otázka asi nejakej **osobnej estetiky**, **ako to človek uchopí**, **ako sa mu to páči**. [...]” (Petra)

5.4 Politika hrania: voľnosť, alternatíva a klezmer ako geopolitický indikátor

V nadchádzajúcej časti analýzy detailnejšie nadviažem na uvažovanie o voľnosti, ktorá klezmer v súvislosti s predchádzajúcimi analytickými poznatkami ako hudobný štýl môže vystihovať. Ukážem, v akých konkrétnych podobách sa voľnosť prejavuje a ako prispieva k začleneniu klezmeru do všestrannej komerčnej kategórie *world music*, ktorej počiatočné šírenie na územie Česka a Slovenska mohlo mať svoje politické dôvody.

5.4.1 Voľnosť a pestrosť

Ako už bolo zmienené v časti 4.3, hranie klezmeru funguje vo variabilných prostrediach, ktoré sprostredkujú do značnej miery odlišnú skúsenosť. Tá sa odráža nielen v zložení publika, kde na jednej strane spektra nachádzame aktívne veriacich členov židovskej komunity, na strane druhej mladých ľudí v párty-tanečnej nálade. Ale tiež v samotnom repertoári, ktorý skupiny hrajúce pre oba „ideálne typy” publika obmieňajú na základe vhodnosti pre konkrétnu akciu:

„[...] A zrazu sme tam hrali, v tej **synagóge**, niečo **atmosferické**. **Nechceš tam mlátiť do gitary**. [...]” (Noso)

„[...] Je to vždy o **výbere** tých pesničiek, ktoré sa **na danú príležitosť hodia**. [...]” (Petra)

Klezmer tak môže byť prostriedkom k duchovno-spomienkovým (rituálnym, slávnostným) udalostiam, priamo napojeným na židovskú vieru. A to napriek tomu, že členovia a členky zo žiadnej skupiny sa k tejto viere aktívne nehlásia. Pôsobia tak z úrovne sprostredkovateľa, ktorý zmienenu spirituálnu (a/alebo spomienkovú) skúsenosť privedie pre zúčastnené publikum cez hranú hudbu k

existencii. Môžeme predpokladať, že pri tomto type hrania môže byť zo strany hrajúcich dôležitosť kladená práve na technickú presnosť prevedenia s odkazom na historickú materialitu klezmeru, na ktorej je založená jeho autenticita v zmysle „pôvodného originálu“, očakávaná pre duchovné a spomienkové účely od tohto typu hudby zo strany židovskej komunity. Tak, aby to znelo správne:

„[...] *Asi by sme ale **nedokázali** na židovskej ortodoxnej slávnosti zahrať **správne**, to určite nie. Aby sme napríklad nezahrali pesničku, ktorá sa tam **nehodí**. [...]*” (Jan)

Na strane druhej môže, ako bolo zmienené, klezmer slúžiť ako prostriedok k zábave, a to bez akéhokoľvek hlbšieho zmyslu pre židovský socio-kultúrny (resp. náboženský) kontext. Je to väčšinou v týchto situáciách, kedy sa klezmer posúva z jeho historicky determinovanej hudobnej charakteristiky do voľnej podoby etnicky znejúcej ľudovo-akustickej hudby, ktorá nemusí zahŕňať výhradne hudbu židovského pôvodu a ku ktorej sa pridáva hodnota osobného vkusu. Otázka klezmerovej autenticity v zmysle „historického pôvodu“ tak nemusí byť zohľadňovaná:

„[...] *Skúsime hrať s nejakou **našou pridanou hodnotou** smerom do **world music**. V našej kapele sa totiž **miešajú židovské a rómske vplyvy**. [...] Postupne si to stále viac aranžujeme tak, ako sa **nám to páči**. [...]*” (Jan)

Zároveň sa zmienené momenty môžu prekrývať. Znamená to, že sa vzájomne nevyklučujú a že kapela, ktorá hrá na židovskom podujatí, môže zároveň organizovať neviazanú tanečnú *jam session*.

V tejto súvislosti potom prichádza opäť na rad úvaha o voľnosti, ktorú klezmer poskytuje: ako hudobnou (kreatívnou) formou eklektického mixu rôznych hudobných kontextov, tak osobnostnou, a to nielen v rámci zloženia kapiel, ale aj z pozície publika, ktoré môže byť z tejto perspektívy tiež neohraničene rôzne, štrukturálne „voľné“ (bez ohľadu na spomenuté „ideálne typy“).

Napriek všetkej voľnosti však môže práve hudobno-technická stránka klezmeru a jeho prevedenia slúžiť ako rámovanie, ktoré poskytuje podstatu toho, čo klezmer je (a čo nie je), čo hranú hudbu tvorí v zmysle klezmeru autentickou:

„*Z môjho pohľadu nech to hrá, kto chce, komu sa to páči. Ale s rešpektovaním aspoň **základných princípov, toho, ako sa to robí**. [...]*” (Petra)

„*Začalo nám dochádzať, že my vlastne **nevieme robiť to, čo robíme**. [...] Že my sa tak klžeme v klezmere po povrchu, že to bolo voči klezmeru neúctivé. Nemali sme na to **technické zručnosti**, a tiež **vedomosti**. [...]*” (Noso)

5.4.2 Alternatíva a 90. roky

Otázka autenticity a voľnosti sa vo všeobecnej rovine otvára aj v rámci zaradenia klezmeru do komerčnej kategórie západného globálneho trhu *world music*, ktorou dokáže byť (aspoň čiastočne) rámovaná a ucelená všetka obsiahnutá hudobná pestrosť. Je to tiež kategória, ktorá implikuje inakosť a exotickosť. A práve to môže byť dôvod, prečo je klezmer atraktívny ako z pozície hudobníka, tak z pozície publika. Je to rozmer alternatívy, v tomto prípade alternatívy ako socio-hudobnej inakosti, ktorá prichádza z „vonku“ ako niečo „neokukané“, a tým pádom zaujímavé:

„[...] *Za world music idú ľudia, lebo je to exotické a neokukané. Keď sme začínali, nikto to [klezmer, pozn.] nepoznal, bolo to nové a tým pádom atraktívne. [...] Myslím, že to je práve ten zvuk. To, čomu ja hovorím tá intonácia. Je to pre nich esteticky lákavé a atraktívne. [...]*” (Vojtěch)

To mohol byť tiež hlavný dôvod, prečo v 90. rokoch pod vplyvom vtedajších politických udalostí, začal klezmer ako alternatíva na česko-slovenskom území, novo-začlenenom do globálneho trhu *world music*, resp. pod vplyvom globálneho toku (dovtedy v dôsledku komunizmu silne obmedzenom), kvitnúť. Ako niečo nové, v značnej miere neznáme a iné, kontextuálne príbuzné k už existujúcej „alternatívnej vlne“:

„[...] *Navyše som sa veľmi viezol na česko-slovenskej alternatívnej vlne 90. rokov. Do toho ten klezmer tak nejak zvláštne zapasoval. [...]*” (Noso)

V tejto súvislosti mohlo (a môže) hranie klezmeru na česko-slovenskom území v alternatívnej súvislosti prebiehať ako konštruovanie hudby „tých druhých“, na základe prebratého, pred rokom 1989 nedostupného hudobného vzoru zo západných krajín, ktoré nedisponujú priamou skúsenosťou so židovskou kultúrou východnej Európy, čo má za následok imaginatívnu konštrukciu (nielen) jej zvuku. Týmto spôsobom mohlo (a môže) dochádzať tiež k fúzovaniu s inými hudobnými žánrami:

„[...] *Spájanie s ostatnými žánrami sa deje u nás už v podstate od začiatku. Zrovna v tých 90. rokoch bolo celkom populárne v zahraničí fúzovať klezmer s modernými hudobnými žánrami ako jazz, funky, rock. U nás to zase malo nejakú podobu preberania vzorov zo západu. [...]*” (Vojtěch)

Zároveň môže byť šírenie klezmeru zo západných krajín v rámci *world music* považované za hlavný zdroj jeho existencie na česko-slovenskom území. Inak by sa sem možno nikdy nedostal alebo by jeho popularita bola výrazne nižšia:

„[...] *Klezmer bez komerčnej kategórie world music by sa sem nikdy nedostal a bola by to ešte viac okrajová záležitosť. [...]*” (Vojtěch)

5.4.3 Zhrnutie

Voľnosť ako konkrétna črta klezmeru môže byť okrem personálneho obsadenia kapiel a publika zrejmá tiež v kontextoch prostredí, kde zaznieva. V tejto súvislosti môže byť narábané so zvukom ,resp. hraným repertoárom podľa toho, o akú príležitosť ide. Rozdelenie na „prostredie židovskej komunity“ a „tanečné prostredie bez židovského kontextu“ slúži ako pomenovanie „ideálnych typov“. V praxi však môže byť situácia výrazne nejednoznačnejšia, keďže napríklad sekulárnej tancovačky sa môžu zúčastniť aj členovia židovskej komunity alebo spomienkové podujatia nemusia byť organizované a navštevované výhradne osobami, ktoré sa identifikujú so židovskou vierou.

V tejto súvislosti sa tiež naskytá úvaha o tom, čo vlastne klezmeru v jeho voľnosti poskytuje vlastnú esenciálnu črtu, resp. na základe čoho je jeho esencia konštruovaná. Môže ísť o hudobné prevedenie na základe „pôvodného“ kontextu a typickej zvukovej intonácie, ktorá môže byť považovaná za akúsi univerzálnu „vstupenku“ k hraniu klezmeru pre každého, kto ho hrá (alebo chce hrať), bez ohľadu na to, ako sa daná osoba seba-identifikuje.

Klezmerská intonácia môže byť potom tiež dôležitá v súvislosti s podujatiami pre židovskú komunitu, kedy hrajúca skupina pôsobí ako sprostredkovateľ danej náboženskej skúsenosti. Ak by prevedenie nebolo dostatočne autentické a v súlade s „pôvodným“ znením, zrejme by nemuselo byť pre tento typ podujatia vhodné, resp. by nevedlo k očakávanému zážitku zo strany publika.

Naopak pri klezmere hranom pre účel sekulárnej tancovačky takýto predpoklad nemusí byť prítomný, dôležitosť môže byť zo strany hrajúcich kladená predovšetkým na celkové zapadnutie hranej hudby do kontextu etnicky znejúcej *world music*, bez prítomnosti „akademickej znalosti“ klezmeru.

Oba momenty sa však tiež môžu vzájomne prelínať a odkazovať tak na tekutú a nejednoznačnú „autenticitu hrania“, ktorú Ray (2010) diskutuje v súvislosti s klezmerom ako hudbou sprítomňujúcou minulosť.

Ďalšie rámovanie môže poskytovať začlenenie klezmeru do kategórie *world music*, ktorá na české (a slovenské) územie začala prúdiť v 90. rokoch 20. storočia ako dôsledok politických premien tohto obdobia, predovšetkým pádu železnej opony a následnému otvoreniu sa (nielen) globálnemu hudobnému trhu. Práve v tomto kontexte hovorí Kaminsky (2015) o „*New Old Europe Sound*“, ako o „geopolitickej“ hudbe, ktorá vznikala na území strednej a východnej Európy po páde komunizmu podľa prebratého vzoru z dovedy nedostupných západných krajín, ktoré klezmerský zvuk konštruovali na základe nepriamej (imaginatívnej) skúsenosti s aškenázskou židovskou komunitou, z ktorej klezmer pramení. Išlo o nový zvuk, ktorý práve svojou inakosťou a dovedejšou nepoznatelnosťou

mohol priťahovať ako hudobníkov, tak publikum. Zároveň mohol byť vnímaný ako súčasť alternatívnej hudby pomerne dominantnej naprieč žánrovým spektrom česko-slovenskej hudobnej scény tohto obdobia - ako „mikro-hudba“, ktorá sa snažila vymaniť spod nadvlády dominantnej *mainstreamovej* kultúry, Slobinom (1992: 13) nazývanej *superculture*.

Ako imaginatívny konštrukt mohol zároveň klezmer v nadväznosti na Kaminskeho koncept obsahovať odkazy na iné hudobné žánre: príbuznú etnickú, resp. etnicky znejúcu (*world music*) hudbu ako *heritage music* (Slobin 2003) a / alebo žánrovo odlišnú hudbu (tiež mimo kontextu *world music*). Týmto spôsobom mohol a stále môže byť klezmer konštruovaný ako eklekticky znejúca voľná fúzia bez ohľadu na to, ako „skutočný“ klezmer jidiš sveta naozaj znel.

Preberanie hudobných vzorcov klezmeru zo západných krajín v rámci šírenia *world music* globálnym trhom môže byť zároveň reflektované ako primárna príčina jeho existencie na českom (a slovenskom) území. Inak by sa sem možno nikdy nedostal, popularita by mohla byť výrazne nižšia a celkový kontext klezmeru ako „mikro-hudby“ v rámci Česka (a Slovenska) ešte okrajovejší:

„[...] Klezmer **bez komerčnej kategórie world music** by sa sem nikdy **nedostal** a bola by to ešte viac okrajová záležitosť. [...]” (Vojtěch)

6 Holokaustové spomienky

V nasledujúcej časti rozviním už v teoretickej sekcii 2.3 načrtnutú debatu ohľadom pamäte a spomienkových podujatí, na ktorých, ako je zrejmé z predchádzajúcich analytických poznatkov, klezmer môže zaznievať a fungovať tak ako „prostriedok“ k spomínaniu na traumatické udalosti židovskej histórie ako nositeľ zdieľanej kultúrnej pamäte, tak ako o nej hovoria Hamar a Szaló (2006). Napriek tomu, že táto rovina uvažovania o klezmerskej hudbe zostáva zo strany informátorov takmer úplne nereflektovaná a explicitne nevyjadrená (hoci uvádzajú, že mnohí na spomienkových akciách hrávajú alebo sa cez ne dokonca k hraniu klezmeru dostali), predstavuje integrálnu súčasť procesu jej konštrukcie:

„[...] Pre mňa práve tie **melódie**, v nich to vnímam, že to má nejakú **emóciu**, ktorá **reflektuje tú problematiku holokaustu**, napätia a tak. [...]” (Petra)

Holokaust ako ústredná téma židovskej (traumatickej) histórie a ako ústredná téma spomienkových podujatí, na ktorých klezmer môže byť hraný, je možné považovať nielen za konkrétnu historickú udalosť. Ako uvádza Levy a Sznajder (2005: 1-2), dokáže tiež fungovať ako „univerzálny ľudsko-

právy diskurz”, v rámci ktorého sa z konkrétnej dejinnej udalosti stáva všeobecné pomenovanie pre morálnu katastrofu. V tejto súvislosti predstavujú kolektívne spomienky holokaustu v Európe akúsi výstrahu, že prílišné zdôrazňovanie „národného štátu“ naprieč spoločenskou existenciou môže k takejto katastrofe viesť.

Národná pamäť holokaustu Západu začala po páde komunizmu v 90. rokoch 20. storočia prenikať do krajín (bývalého) východného bloku, čím sa z holokaustu stával objekt transnacionálnej globálnej pamäte (Kucia 2016: 98). Okrem toho, že sa stal súčasťou európskej pamäti, môžeme od tohto obdobia považovať holokaust za základnú stavebnú jednotku novej zdieľanej európskej identity (Levy, Sznajder 2005: 5-6). Práve v procese europeizácie ako konštrukcii európskej pamäti mimo národný kontext sa z holokaustu ako historickej „minulej” udalosti židovského kontextu stávala dekontextualizovaná a symbolická udalosť „budúcnosti”, ako potencionálna morálna a ľudskoprávna hrozba, ktorá sa môže (v budúcnosti) stať kedykoľvek a kdekoľvek. Prenikanie historických holokaustových spomienok do prítomnosti balkánskej vojny 90. rokov môže potom podľa Levy a Sznajder slúžiť ako ilustratívny príklad produkcie univerzálneho zla v podobe „etnického čistenia” (ako dekontextualizovaný symbol holokaustu) a zároveň potvrdzuje sociologické uvažovanie o pamäti (Ray 2010: 372) ako o (predovšetkým) súčasnej reflexii vo svetle súčasných udalostí, rekonštruovanej minulosti.

Ľudskoprávny kontext holokaustového spomínania mohol (a môže) byť potom nielen súčasťou spomienkových udalostí spevňujúcich zdieľanú identitu prítomných smútiacich (Hamar, Szaló 2006: 124), ale aj vhodným kontextuálnym doplnením pre celkový „alternatívny” rozmer klezmeru 90. rokov na českom území ako etnickej hudby artikulujúcej novo zdieľané európske hodnoty humanizmu, solidarity a post-nacionalizmu, ktorý navyše podčiarkovalo tak, ako uvádza Kaminsky (2015) v rámci konceptu „*New Old Europe Sound*”, šírenie z dovtedy neprístupných krajín západnej Európy a príbuzná, Slobinom (2003: 34) v súvislosti s konštruktom *heritage music* spomínaná ideológia „otvorených hraníc”. Týmto spôsobom môže byť národný charakter pamäte typický pre post-komunistické krajiny do istej miery (hudobne) negovaný.

7 Záver

Konštrukcia klezmeru v jeho glocalizovanej podobe na území Prahy prebieha v „medzipriestore” ako forma určitého napätia medzi *superculture* a *micromusics* v Slobinom (1992, 2003) chápaní týchto pojmov. Charakter mikrohudby je zrejímavý v kontexte miestnej folklórnej tvorby, ktorá nielen predstavuje pre hrajúcich zázemie v hraní hudby vôbec, ale tiež preniká hranou produkciou, v ktorej

je (aspoň čiastočne) prítomná a reflektovaná. Mikro-charakter tiež súvisí s definovaním a rozume-
ním klezmeru ako židovského folklóru skladajúceho sa primárne z tanečných melódií, ktoré medzi
hudobníkmi a hudobníkmi dominuje.

Vo folklórnej súvislosti je možné uvažovať od mikroroviny tiež konkrétnejšie smerom k jej súčasťi
heritage music (Slobin 2003), a to predovšetkým v zmysle konštrukcie a rekonštrukcie „tradičnej“
klezmerskej hudby pevne ukotvanej v konkrétnom dejinnom období aškenázskej židovskej komuni-
ty. Práve v tomto bode potom prichádza na rad „konfliktný“ kontext *superculture*, ktorý ako domi-
nantná socio-kultúrna jednotka pod aktívnym vplyvom Appaduraiom vytýčených *-scapes*, pretvára
mikro-level na niečo „väčšie“, menej lokálne (resp. regionálne) a viac translokálne (resp. transregi-
onálne) spôsobom Slobinovho (1992) konceptu „viditeľnosti“.

V hudobnom jazyku operuje z tejto úrovne globálna komerčná (pod významným vplyvom
financescapes) kategória *world music*, pôvodne ako trend šíriaci sa na české územie z krajín západ-
nej Európy, ktorá v procese konštrukcie zmienenu mikroúroveň do istej miery „pohlčuje“. Súvis-
losť s mimo-lokálnym rozmerom je potom zrejماً v konštrukcii klezmeru ako exotickkej, orienta-
lizmom podčiarknutej hudby, ktorá je (v porovnaní s mikro-miestnou folklórnou hudbou) považo-
vaná za „inú“, odlišnú. Okrem toho so sebou prináša prúdiaci globálny tok rôzne odlišné hudobné
kontexty (nielen v rámci *micromusics* a *world music*), ktoré ho môžu ovplyvňovať alebo sa priamo
stávať jeho súčasťou. Týmto spôsobom sa tak klezmer ocitá (vzniká) „na pomedzí“ viacerých sve-
tov: lokálneho (mikro) a translokálneho (makro), minulého (historického) a súčasného, domáceho a
„cudzieho“. Ktorá podoba z týchto svetov (alebo ich kombinácia) nakoniec priamo v repertoáre
zaznie záleží tiež na konkrétnom situačnom kontexte hrania - od sekulárnej tancovačky (napríklad v
podobe voľne štrukturovanej *jam session*) až po udalosti priamo viazané na židovskú vieru.

Napriek zmienenej premenlivosti nachádza klezmer všeobecnú stabilizáciu zasadením do kontextu
„židovstva“. V zmysle *imagined worlds* (Appadurai 1996: 33) je vytvárané imaginatívne na základe
globálneho ľudského pohybu, t. j. *ethnoscapes* ako diasporické (historické) spoločenstvo zjednocu-
júce globálne rozmiestnené osoby (Solomon 2015: 206), ktoré napriek momentálnej neexistencii
môže práve cez globálne šírenú hudbu, v tomto ohľade predovšetkým cez *mediascapes*, fungovať
ako nositeľ konkrétneho politického posolstva. Týmto spôsobom dokáže klezmer pôsobiť z role
prostriedku k prihláseniu sa hodnotám ľudskosti, tolerance a medzi-kultúrneho porozumenia na
základe (zvukového) odzrkadľovania historicky danej (imaginatívne konštruovanej) multikultúrnej
charakteristiky strednej a východnej Európy, čím zároveň búra a odmieta nacionalistický stereotyp
tohto územia. Relevantným je v tomto smere predovšetkým tanečný, vrúcny, radostný a emóciou
nabitý zvuk, ktorý zmienené hodnoty v abstraktnej rovine privádza k existencii.

Clivé melódie sú naopak (nie však výhradne) predmetom klezmeru v jeho pietnom rozmere, znejúcim na holokaustových pripomienkach, v rámci ktorých sa hrajúci muzikanti nachádzajú z väčšej časti „mimo“ prítomnú trúchliacu komunitu, ktorá týmto spôsobom, ako uvádza Hamar a Szaló (2006: 123-124), znovu-obnovuje na základe zdieľanej pamäte svoju identitu. Hudobníci potom pôsobia z pozície média, ktoré takúto skúsenosť dokáže cez hudbu sprostredkovať a hoci priamo „nezasahujú“, resp. nie sú priamou súčasťou trúchliacich, prítomný náboj ich zasahuje - v osobnej rovine ho (hudobne) pociťujú a reflektujú.

Sprítomnenie minulosti ako „utlačenej hudby“ (Ray 2010: 371) je v tomto ohľade zrejmé. Dôležité je však poznamenať, že holokaustový (pietny) náboj je tiež neoddeliteľnou súčasťou klezmeru ako kreatívnej zábavy (tancovačky), kde ale nemusí byť (a vo väčšine prípadov ani nie je) explicitne vyjadrovaný alebo kladený do akéhokoľvek súvisu s tým, čo kapela hrá. Predstavuje tak jeho bytostnú súčasť, jeho charakteristický „tón“ bez ohľadu na situačný *setting*, v ktorom zaznieva. Je vždy prítomný, a to aj vtedy, ak táto prítomnosť nie je zo strany zúčastnených aktérov vnímaná, resp. reflektovaná.

Zmienené poznatky môžu ďalej súvisieť s klezmerom konštruovaným na základe *undergroundovej* charakteristiky. Predstavuje tak voľný hudobný kontext, ktorý je okrajový, ku ktorému je pomerne náročné dostať sa (rovnako z pozície tak hudobníkov, ako aj poslucháčov) a ktorý momentálne na českom, resp. stredo- a východoeurópskom území postráda akékoľvek inštitucionálne zázemie, neexistuje napríklad možnosť sa klezmer naučiť formou, akou je to možné v rámci vyučovanej klasickej hudby, rovnako ako nedisponujeme dostatočným množstvom tematickej literatúry, ktorá vo veľkej väčšine prípadov pochádza zo Spojených Štátov. Absencia pôvodnej komunity a jej domácej lokality proces učenia a „objavovania“ ešte viac problematizuje. V rámci globálneho toku a pôsobiacich *-scapes* sa navyše celkový kontext toho, čo vlastne klezmer je, a čo nie je, neustále mení a pretvára.

Vzhľadom na tieto skutočnosti môžeme záverom o pražskom klezmere uvažovať v zmysle „súčasného kultúrneho konštraktu“ (Slobin 2003) ako o alternatívne (v zmysle mimo *mainstreamový* prúd) ladenej dynamickej kreatívne-umeleckej platforme pre vlastné (hudobné) seba-vyjadrenie, určenú pre kohokoľvek, kto o takúto formu hudobne-esteticko-ideologického prostredia má pod vplyvom pestrého spektra motívácií záujem.

Bakalárska práca poukázala cez štúdium sociálneho rozmeru konkrétnej hudobnej formy v širšej perspektíve na socio-politickú rovinu územia strednej a východnej Európy po roku 1989, kedy sa začalo stávať stabilnou súčasťou (stále dynamickejšieho) globálneho prostredia, prostredia v

ktorom „prúdi“ globálny kultúrny tok ako činiteľ konštruujúci, resp. ovplyvňujú konštrukciu sociálnych fenoménov a socio-kultúrnej reality vôbec. Práca tak môže byť prínosom pre ďalšie sociologické štúdium globálnych fenoménov v ich (glokálnej, resp. lokálnej) variabilite, môže tiež slúžiť ako podklad pre socio-politické štúdiá českého (a slovenského) kontextu, resp. strednej a východnej Európy.

V rovine sociálneho štúdia hudby môže byť práca podnetným zázemím pre ďalší výskum klezmeru (prípadne židovskej hudby vo všeobecnosti) napríklad prostredníctvom uskutočnenia terénneho výskumu na koncertoch a podujatiach alebo rozšírením výskumnej perspektívy smerom k židovskej religiozite. Týmto smermi by som sa v rámci mojej budúcej výskumnej aktivity rád vydal.

Summary

Bachelor thesis deals with the proces of klezmer construction in it's glocalised setting and shows in wider perspective the socio-political dimension of Central and Eastern Europe after 1989, when this territory became part of the ever changing global flow, which influences not only the individual social phenomena, but also the whole socio-cultural reality.

The construction of klezmer takes place in form of a tension between *superculture* and *micromusics*, in Slobin's (1992, 2003) understanding of these concepts. The characteristics of micro-music is evident in the context of traditional Czech (and Slovak) folklore music, which works both as a personal background and as a (at least partly) present influence in the klezmer productions for most of the interviewees. Micro-nature is also evident in the interviewees' subjective definition and understanding of klezmer as part of Jewish folklore.

In the context of traditional folk music, it is possible to move from micro-perspective to a more specific *heritage music* (Slobin 2003) as a construction and re-construction of „traditional” music, located in a defined historical period of Ashkenazi Jewish community. Here comes then the contrasting *superculture*, which, under the active influence of Appadurai's *-scapes*, re-makes the micro-level into „something bigger”, less local (regional) and more translocal (transregional) in the context of Slobin's (1993) concept of *visibility*.

From this point of view operates the global commercial (under the influence of *financescapes*) category *world music*, originally coming to Czech territory as a new global trend from the countries of Western Europe. It is *world music*, which makes the micro-level somehow less prominent and the less local context makes then the construction of klezmer as exotic, different and „oriental” possible. Furthermore, the global cultural flow brings many other musical contexts (also outside of *micromusics* and *world music*), which can change the process and the end result of klezmer making and so become an integral part of it. As a result, klezmer comes into being „in-between” different types of worlds: local (micro) and translocal (macro), past (historic) and present, home and foreign. Which form of these (or their combination) will be in the construction the most present one also depends on the situational context of playing - from secular dance party (e.g. jam session) to Jewish religious events.

In spite of this variability finds klezmer its stabilisation in the general theme of „Jewishness”. It is constructed imaginative in the sense of *imagined worlds* (Appadurai 1996: 33) following global human motion *ethnoscapes* as diasporic (historic) community unifying globally dispersed people (Solomon 2015: 206), which is not available anymore, but can precisely thru globally distributed

music work as a certain political message. In this sense, klezmer can be seen as an instrument for declaration of humanist values such as tolerance and cross-cultural understanding on the ground of musically mirrored, historic (imaginative constructed) multicultural characteristics of Central and East Europe and so crushing the nationalist stereotype of this territory. Especially the dance, happy, warm-hearted and friendly sound is relevant here.

On the other hand, slow melodies are mostly present at holocaust memorial events, where musicians are situated outside of the mourning community. They are acting as medium, which makes the whole experience (thru music) happen and even though they are not an active part of it, on a personal level they are feeling and reflecting upon the holocaust theme and its emotion.

The context of „suppressed music” (Ray 2010: 371) is evident here. It is also important to note, that pious character of klezmer is always present, not only at memorial events but also when it is constructed as uptempo and fun dance music. In such cases, the pious vibe does not have to be explicitly expressed (mostly it is not), but it is still its essential part, its typical tone. Even then, when present actors do not feel or think about it.

Last but not least, klezmer can be constructed as underground music, as a free musical context, which is quite problematic to come into contact with (from both musician’s and audience’s perspective). Institutional structure in the Central-East European territory is almost non-existent, e.g. there is no klezmer school (as for classical or folklore music) and almost the whole scientific literature on this topic comes from United States. Absence of original community and its home locality makes the whole process of learning and „discovery” even more complicated. In addition, the global cultural flow and active *-scapes* dynamically change and reframe the meaning and characteristics of klezmer thus making it „unstable”.

As a result of these findings, we can in conclusion think of klezmer as a „present cultural construct” (Slobin 2003), as an alternative (i.e. outside of the mainstream culture) and dynamic platform for one’s own creative (musical) self-expression. In its inclusivity, everyone who favours this type of musical and ideological „aesthetics” can be part of it - under the influence of varied personal motivations,

Použitá literatura

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, culture & society* [online]. 1990, 7.2-3: 295-310 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/026327690007002017?journalCode=tcsa>

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press, 1996. ISBN 0-8166-2792-4

BENEDICT, Ruth. *Patterns of culture*. Houghton Mifflin Company, 2005. ISBN 978-0-618-61955-9.

FELDMAN, Walter Zev. *Klezmer: Music, History, and Memory*. Oxford University Press, 2016. ISBN 978-0-19-024451-4.

FREEDMAN, Jonathan. *Klezmer America: Jewishness, Ethnicity, Modernity*. Columbia University Press, 2009. ISBN 9780231512343.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. Basic books, 1973. ISBN 9780465097197.

HAMAR, Eleonóra, SZALÓ, Csaba. Váš Trianon, náš holocaust: segregace a inkluze kultur vzpomínání. In: MARADA, Radim. *Etnická různost a občanská jednota*. Brno: CDK, 2006. s. 117-142, Sociologická řada 3. ISBN 8073251116.

HANNING, Ilona. Klezmer - Über den Tellerrand geschaut. In: *br-klassik.de* [online]. 22.10.2015 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.br-klassik.de/programm/sendungen-a-z/mittagsmusik/thema-klezmer-114.html>

HENNION, Antoine. Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON, Martin et al. *The cultural study of music: A critical introduction*. Routledge, 2003, s. 80-91. ISBN 9780415881913.

KAMINSKY, David. Introduction: The New Old Europe Sound. *Ethnomusicology Forum* [online]. 2015, 24.2: 143-158 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17411912.2015.1048267>

KUCIA, Marek. The Europeanization of Holocaust Memory and Eastern Europe. *East European Politics and Societies* [online]. 2016, 30.1: 97-119 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0888325415599195>

- LEVY, Daniel, SZNAIDER, Natan. Memories of Universal Victimhood: The Case of Ethnic German expellees. *German Politics and Society* [online]. 2005, 23.2: 1-27 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23742762?seq=1>
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964. ISBN 0-8101-0607-8.
- MERRIAM, Alan P. *Ethnomusicology of Flathead Indians*. Aldine Publishing Company, 1967. ISBN 9780608107080.
- MILLS, Jane, BIRKS, Melanie. *Qualitative Methodology: A Practical Guide*. Sage Publications, 2014. ISBN 978-1-4462-4897-3.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press, 2010. ISBN 0-252-03033-8.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of the Idols*. Hackett Publishing Company, 1997. ISBN 978-0-87220-355-6.
- OTTENS, Rita, RUBIN, Joel. *Klezmeři*. Praha: H+H, 2003. ISBN 8073190273.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Structure and Function in Primitive Society*. Free Press, 1965. ISBN 0029256208.
- RAY, Larry. Migration and Remembrance: Sounds and Spaces of Klezmer 'Revivals'. *Cultural Sociology* [online]. 2010, 4.3: 357-378 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975509356868>
- RICE, Timothy. *Etnomuzikologie. Velmi krátký úvod*. Praha: Karolinum, 2020. ISBN 9788024645964.
- RICE, Timothy. Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology* [online]. 1987, 31.3, s. 469-488 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/851667?seq=1>
- SALDAÑA, Johnny. *The Coding Manual For Qualitative Researchers*. Sage Publications, 2021. ISBN 978-1-5297-3175-0.
- SLOBIN, Mark. *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*. University of California Press, 2002. ISBN 9780520227187.

SLOBIN, Mark. *Fiddler on the move: Exploring the klezmer world*. Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19-516180-7

SLOBIN, Mark. Micromusics of the West: A comparative approach. *Ethnomusicology* [online]. 1992, 36.1: 1-87 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/852085?seq=1>

SLOBIN, Mark. Klezmer Music. In: *Encyclopedia Britannica* [online]. 27.2.2020 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/klezmer-music>

SLOBIN, Mark. *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*. Syracuse University Press, 2000. ISBN 0-8156-2868-4.

SOLOMON, Thomas, et al. Theorizing diaspora and music. *Lidé města*. [online]. 2015, 17.2: 201-219 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: https://lidemesta.cuni.cz/LM-777-version1-02_solomon_w.pdf

TITON, Todd Jeff. Textual Analysis or Thick Description?. In: CLAYTON, Martin et al. *The cultural study of music: A critical introduction*. Routledge, 2003, s. 160-180. ISBN 9780415881913.

TURINO, Thomas. Signs of imagination, identity, and experience: A Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology* [online]. 1999, 43.2, s. 221-255 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/852734?seq=1>

YIN, Robert K. *Case Study Research: Design and Methods*. Sage Publications, 2003. ISBN 0-7619-2553-8.

Téza bakalárskej práce

Vo svojej bakalárskej práci sa budem zaoberať hudobným fenoménom resp. hudobnou subkultúrou klezmer v jeho globalizovanej, z časového hľadiska súčasnej forme pre oblasť Prahy.

Slovo klezmer označuje pôvodne v jazyku jidiš ľudového hudobníka hrajúceho inštrumentálnu hudbu na tradičných židovských svadbách (Feldman 2016: 15). Z tohto významu je odvodené pomenovanie pre dynamickú, neustále sa rozvíjajúcu hudobnú tradíciu, prameniacu z hudobnej kultúry aškenázskych Židov v oblasti strednej a východnej Európy, ktorá v sebe nesie pestrú fúziu odkazov na iné hudobné tradície (Feldman 2016, Freedman 2009). Tejto dynamike vďaka predovšetkým za častú interakciu aškenázskych Židov s inými etnickými skupinami a “skupinovému” pohybu ich samotných, ktorému boli pôsobením (predovšetkým politických) okolností neustále vystavovaní (Freedman 2009). Nemenej dôležitý vplyv má v tomto ohľade geografická predispozícia strednej a východnej Európy, kde sa stretávajú a zmiešavajú kultúrne vplyvy Balkánu, Turecka, Rumunska, Grécka, Ukrajiny a ostatných krajín.

Za historicky významný míľnik vo vývoji a celkovom ponímaní klezmeru považujem obdobie 2. svetovej vojny, kedy z pochopiteľných dôvodov dochádza k emigrácii aškenázskych Židov, predovšetkým na územie USA. Ako uvádza americký etnomuzikológ Mark Slobin vo svojom diele *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World* (Slobin 2003: 8), klezmer je tu vystavený pôsobeniu masovej populárnej kultúry a zároveň sa ocitá v hudobnom systéme, ktorý je voľný. V dôsledku pôsobenia týchto činiteľov vzniká priestor pre evolúciu, revitalizáciu a reinterpretáciu. Klezmer od tohto časového momentu môžeme teda, opäť slovami Marka Slobina (2003: 8), označiť ako “hybridný systém, ktorý kombinuje diasporu s prvkami dominantnej kultúry unikátnym spôsobom tak, že rezonuje nie len s “etnickými insidermi”, ale aj so širším publikom, ktoré oceňuje jeho svojráznu energiu a zvuk”.

Súčasný náhľad do stredoeurópskeho klezmeru (predovšetkým poľského) v jeho socio-kultúrnych aspektoch ponúka poľská autorka Magdalena Waligórska. Vo svojej publikácii *Klezmer's Afterlife: An Ethnography Of The Jewish Music Revival In Poland And Germany* na základe vlastných výskumov popisuje súčasné “znovuzrodenie” klezmeru v stredoeurópskom (poľskom) regióne ako jav, v ktorom je “židovstvo” konštruované resp. rekonštruované a to, z pochopiteľných dôvodov, bez prítomnosti pôvodnej minority, z ktorej klezmer pramení. Vzniká tak komerčný, na stereotypoch založený obraz židovstva resp. židovskej kultúry ako niečoho exotického, magického, atraktívneho svojou inakosťou, ktorý priamo vstupuje do hudobnej tvorby klezmer hudobníkov a povedomia ich poslucháčov. Klezmer sa v tomto procese stáva “trendy” produktom, ktorý je dostupný pre každého. Lokalizovať je ho možné na pomedzí medzi pôvodným aškenázskym fenoménom a

súčasným stredoeurópskym resp. poľským hudobným žánrom (Waligórska 2013: 137), nejedná sa teda o fenomén čisto súčasný bez vplyvu pôvodného klezmeru (čo sa odzrkadľuje napr. v hraní niektorých “tradičných” klezmer piesní). Podobne, ako “globálny fenomén vhodný pre kohokoľvek” charakterizuje klezmer na území Česka v rámci festivalov židovskej kultúry tiež Skořepová (2018).

Z politického hľadiska klezmer môže byť, a často aj je, podľa Waligórskej politickým statementom práve vďaka manifestácii židovskej kultúry v jej historickom ponímaní. Komerčný charakter je však podľa autorky, predovšetkým v konzervatívnych kruhoch, častým terčom kritiky.

Na základe rozhovorov s klezmer hudobníkmi a organizátormi židovských koncertov v Krakove (Waligórska 2005) sa autorka podrobnejšie zaoberá otázkou ich identity, v ktorej vychádza z teórie sociálnej identity od Henriho Tajfela. Tá sa zaoberá mierou, v akej ovplyvňuje identitu jedincov určitej skupiny kontakt s inou skupinou (Waligórska 2013: 228). Dospieva k potvrdzujúcemu záveru, že prostredníctvom klezmeru dochádza k prehodnocovaniu vlastnej identity v individuálnej a kolektívnej (národnej) rovine práve vďaka reflexii židovskej kultúry a historických udalostí na strane skúmaných aktérov. V rozhovoroch sa v tomto kontexte respondenti často vyjadrujú k problematike antisemitizmu, ktorí niektorí z nich na koncertoch a vo verejnom priestore sami zažili a to napriek tomu, že sa za židov nepovažujú. Tieto žité udalosti sú akýmsi zdvojnásobeným podnetom (v zmysle kontaktu so židovskou kultúrou a jej historickým rozmerom) pre reflexivitu, vyjednávanie identity v rámci schémy “my” a “tí druhí”, ale tiež pre porozumenie perspektívy “tých druhých” (Waligórska 2005: 372).

Zamýšľanie sa nad historickým odkazom klezmeru a zároveň nad identitou seba samých sa ukázalo ako dominantný jav u klezmer hudobníkov aj v ďalšom výskume Waligórskej a Saxonberga (2006), prevádzaného v krakovskej pôvodne židovskej štvrti Kazimierz. Objavovanie židovských predkov a následné prehodnocovanie vlastnej identity je častým motívom týchto rozhovorov a opäť indikuje nadobudnutie schopnosti “vžiť” sa do koži “tých druhých” resp. objaviť “seba” v “tých druhých”. Napriek tomu však hudobníci svoju objavenú “židovskú” identitu nepovažujú za obzvlášť dôležitú pre hranie klezmeru. Významnou sa však stáva v situáciách, kedy sú ich schopnosti hrať klezmer spochybňované práve preto, že nie sú “autentickými židmi” (Saxonberg, Waligórska 2006: 442). Tak určitým spôsobom dokážu obhájiť ich vhodnosť pre hranie klezmeru. V iných prípadoch, bez objavených židovských predkov, sa odvolávajú na fakt, že klezmer pochádza zo strednej a východnej Európy a tým pádom je legitímne hrať ho na tomto území bez toho, aby človek musel byť židom.

Keďže sú židovsko-poľské vzťahy obzvlášť citlivou záležitosťou, uvedomujem si, že uvedené poznatky zo štúdií poľského klezmeru nemusia v plnej miere korešpondovať s českým resp. pražským

územím, ktorému sa budem v práci venovať. Z prostredia českého klezmeru podobnými výskumami však nedisponujeme a preto považujem vyššie uvedené štúdie za podnetný materiál k úvodnému nahliadnutiu do problematiky v stredoeurópskom kontexte.

V českom prostredí sa tematicky príbuznému výskumu židovských komunit, židovskej identity, kolektívnej pamäti, historickým kontextom a česko-židovským vzťahom venuje antropologička Blanka Soukupová, napríklad vo svojej publikácii *Velké a malé českožidovské příběhy z doby intenzivní naděje*. Podobne ladená, vychádzajúc z historických rozmerov židovskej kultúry, je tiež publikácia *Židé v českých zemích po šoa: identita poraněné paměti*, v ktorej skúma dopady historických udalostí na židovskú identitu. Vzťahy medzi minoritou a majoritou resp. vzťah “my” verzus “tí druhí” a rolu symbolov resp. označovania v ich priebehu skúma v práci *“Žlutá hvězda” jako diskriminační označení v protektorátu Čechy a Morava. Většinové prožitky, menšinové reakce a symbolika perzekuce*.

Hudobnú (predovšetkým sakrálnu) židovskú tvorbu v českom prostredí z antropologickej resp. etnomuzikologickej perspektívy skúma Veronika Seidlová. Vo svojej etnografickej práci *Negotiation of Musical Remembrance within Jewish Ritual Performances in Prague’s Old-New Synagogue* sa na príklade obradu v pražskej Staronovej synagóge zaoberá utváraním resp. vyjednávaním kontinuity v rámci židovskej komunity na základe hudobných prejavov aškenázskeho rituálneho spevu, ktorý chápe ako systém špecifických symbolov zrozumiteľný pre členov komunity, nesúcich v sebe konkrétne odkazy na minulosť. Vzťahy medzi hudbou a religiozitou v pražskej židovskej komunite skúma v práci *“Music–Religiosity–Community: Jewish Community in Prague (Case Study)*. Stredoeurópsku židovskú (a rómsku) hudbu skúma v jej časovom vývoji Zuzana Jurková v publikácii *Uncovering Layers of Memory: A Diachronic Approach to the Music of Central European Jews and Roma*. Pod jej vedením tiež všetky spomenuté autorky prispeli do publikácie *Pražské hudební světy*, v ktorej sa zaoberajú súčasnou pražskou hudobnou scénou a jej jednotlivými subkultúrami, kam nespochybniteľne patrí vo svojom najvšeobecnejšom význame aj židovská hudba.

Vo svojej práci budem vychádzať z konceptu, ktorý Alan P. Merriam označil ako štúdium “hudby v kultúre” resp. neskôr upravené na štúdium “hudby ako kultúry” (Merriam 1977: 202, 204). Inak povedané, hudobný prejav ako jav neoddeliteľný od kultúry resp. kultúrou utváraný prostredníctvom čoho je nutné ho vnímať a študovať v sociálnom a kultúrnom kontexte. V revolučnej publikácii *The Anthropology of Music*, ktorá predstavuje obrat v skúmaní hudby smerom od čisto analytického (muzikologického) k antropologickému štúdiu, Merriam (1964: 32-33) predstavuje dnes už klasický model, na základe ktorého určuje tri analytické entity pre štúdium hudby v sociálnej oblasti: konceptualizácia hudby, jednanie spojené s hudbou a samotný hudobný zvuk. Je

dôležité zvýrazniť, že podľa Merriama je kultúrne podmienená nie len hudba v zmysle zvuku resp. “výstupu”, ale aj sociálne, verbálne a fyzické jednanie hudobníkov a poslucháčov resp. publika (ktoré tiež zahŕňa konceptualizáciu). Konečným cieľom skúmania je tak nie hudba ako taká, ale snaha o porozumie myslenia a jednaní ľudí, ktorí ju tvoria a počúvajú (Skořepová Honzlová 2016: 134). Toto ponímanie je pre moju prácu kľúčové.

Samotný pojem “kultúra” je v rámci sociálnej resp. socio-kultúrnej antropológie predmetom mnohých definícií, ja budem v mojej práci vychádzať z “klasickkej” definície, ktorú uviedol v 19. storočí Edward B. Tylor (1871: 1): *“Kultúra je komplexný celok, ktorý zahŕňa poznanie, vieru, umenie, právo, zvyky, mravy a iné schopnosti a hodnoty získané človekom ako členom spoločnosti”*.

V rámci vyššie zmieneného modelu od Merriama sú pre moju prácu relevantné prvé dve oblasti štúdia, keďže sa nebudem venovať poslednej spomenutej oblasti t.j. štúdiu zvuku samotného. V tomto zmysle a v kontexte svetového vývoju klezmeru, uvedeného v úvode, považujem za hlavnú výskumnú otázku mojej práce “Čím je charakteristický súčasný pražský klezmer?” v rámci ktorej sa prioritne budem zameriavať na klezmer hudobníkov z Prahy a ich publikum resp. poslucháčov. Pre získanie širšieho náhľadu do problematiky chápania klezmeru sa tiež budem zaujímať aj o názory členov pražskej židovskej komunity.

V náväznosti na výskumnú otázku s cieľom zodpovedať ju sa budem zaoberať tým, kto (z radov vyššie spomenutých) a v akých kontextoch označenie “klezmer” používa a ako to súvisí s identitou resp. etnicitou označujúcich pričom etnicitou mienim *“aspekty vzťahov medzi skupinami, ktoré sú ako vlastnými členmi tak aj ostatnými považované za kultúrne odlišné”* (Eriksen 2012: 22).

Inými slovami, kto sú hudobníci, ktorí súčasný klezmer hrajú a prečo ho hrajú? Čo pre nich klezmer znamená? A kto sú jeho poslucháči? Akú emóciu s klezmerom asociujú? Aký politický náboj je prítomný? Akú (resp. či vôbec) dôležitosť pripisujú historickým udalostiam, ktoré v sebe klezmer (tak ako židovská kultúra ako celok) nesie? Akú rolu hrá pôvod klezmeru ako súčasť židovského hudobného umenia?

Design môjho kvalitatívneho výskumu považujem za prípadovú štúdiu, ktorá je vhodnou výskumnou stratégiou v situáciách, kedy výskumníka zaujíma, “ako” alebo “prečo” sa skúmaný jav uskutočňuje (Yin 2003: 9).

Dáta budem získavať prostredníctvom pozorovania vo forme terénnych poznámok, konkrétne z role diváka na klezmer koncertoch. Tie doplním pološtrukturovanými rozhovormi s klezmer hudobníkmi (napr. zo skupín Trombenik a Pražská jidiš kapela), divákmi resp. fanúšikmi klezmeru a členmi židovskej komunity v Prahe. V prípade potreby siahnem tiež po sekundárnych dátach vo vizuálnej,

hudobnej alebo písanej forme (napr. videá, podcasty a pod.). Následne budem získané dáta kódovať, z kódov vytvárať kategórie a hľadať vzájomné súvislosti na základe ktorých sa budem snažiť zodpovedať mnou stanovené otázky.

Takto navrhnutý postup považujem za vhodný spôsob, ako skúmanej problematiky porozumieť do hĺbky a tým pádom byť schopný zodpovedať všetky stanovené otázky resp. hlavnú výskumnú otázku. Naopak problematická môže byť situácia “straty nite” pri vedení rozhovorov a pozorovaní, zovšeobecňovanie resp. urýchlené robenie záverov (ktorému sa pravdepodobne dokážem aspoň čiastočne vyhnúť, keďže objekt môjho výskumu je dostatočne ohraničený) a moja osobná predpojatosť v priebehu celého výskumu resp. analýzy, ktorá by viedla k skresleniam. Preto sa budem snažiť o zachovanie otvorenej mysle v čo najväčšej možnej miere.

Napriek veľkému bohatstvu židovskej kultúry mám dojem, že predovšetkým oblasť umenia nie je tak častým predmetom výskumov v sociálnych vedách, ako by si zaslúžila. Klezmer vnímam ako svojrázny a veľmi zaujímavý fenomén, ktorý však v českom prostredí nie je z antropologickej perspektívy skúmaný takmer vôbec a to napriek tomu, že sa v súčasnosti podľa mojej skúsenosti teší pomerne veľkej obľube. Preto som presvedčený, že moja práca má v rámci tejto problematiky potenciál priniesť nové poznatky (nielen) pre sociálnu antropológiu.

Použité zdroje

FELDMAN, Walter Zev. *Klezmer: Music, History, and Memory*. Oxford University Press, 2016. ISBN 978-0-19-024451-4.

FREEDMAN, Jonathan. *Klezmer America: Jewishness, Ethnicity, Modernity*. Columbia University Press, 2009. ISBN 9780231512343.

JURKOVÁ, Zuzana et al. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 9788024624846.

JURKOVÁ, Zuzana et al. Uncovering Layers of Memory: A Diachronic Approach to the Music of Central European Jews and Roma. *Minority: Construct or Reality?*. Bratislava: Zing Print, s. 100-102, 110-115.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964. ISBN 0-8101-0607-8.

MERRIAM, Alan P. Definitions of "comparative musicology" and "ethnomusicology": An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology* [online]. 1977, 21.2, s. 189-204 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/850943?seq=1>

SAXONBERG, Steven, WALIGÓRSKA, Magdalena. Klezmer in Kraków: Kitsch, or Catharsis for Poles?. *Ethnomusicology* [online]. 2006, 50.3, s. 433-451 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z: https://www-jstor-org.ezproxy.is.cuni.cz/stable/20174469?seq=12#metadata_info_tab_contents

SEIDLOVÁ, Veronika. Music - Religiosity - Community: Jewish Community in Prague (Case Study). *ICTM Study group Music and Minorities*. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 2008, s. 64-75.

SEIDLOVÁ, Veronika. Negotiation of Musical Remembrance within Jewish Ritual Performances in Prague's Old-New Synagogue. *Journal of Urban Culture Research* [online]. 2018, 16, s. 44-62 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z: <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JUCR/article/view/132350/99385>

SKOŘEPOVÁ, Zita. Ohlédnutí za festivaly židovské kultury: Polná, Holešov, Třebíč. *Český lid* [online]. 2018, s. 359-360 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z: <http://www.ceskylid.avcr.cz/media/articles/758/submission/original/758-1947-1-SM.pdf>

SKOŘEPOVÁ-HONZLOVÁ, Zita. Hudba jako antropologické zrcadlo menšiny na příkladu výzkumu hudebních aktivit současných vídeňských Čechů. *Národopisná revue* [online]. 2016, 2, s. 132-143 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z: <http://www.ceskylid.avcr.cz/media/articles/758/submission/original/758-1947-1-SM.pdf>

SLOBIN, Mark. *Fiddler on the move: Exploring the klezmer world*. Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19-516180-7.

SOUKUPOVÁ, Blanka. *Velké a malé českožidovské příběhy z doby intenzivní naděje*. Bratislava: Zing Print, 2005. ISBN:80-88997-24-0.

SOUKUPOVÁ, Blanka. *Židé v českých zemích po šoa : identita poraněné paměti*. Bratislava: Ma-
renčin PT, 2016. ISBN 9788081148422.

SOUKUPOVÁ, Blanka. "Žlutá hvězda" jako diskriminační označení v protektorátu Čechy a Mora-
va. Většinové prožitky, menšinové reakce a symbolika perzekuce. *Acta Universitatis Carolinae.
Iuridica [online]*. 2016, 62.1, s. 23-35 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z: [https://www-cccsl-
com.ezproxy.is.cuni.cz/search/viewpdf?id=355321](https://www-cccsl-com.ezproxy.is.cuni.cz/search/viewpdf?id=355321)

TYLOR, Edward Burnett. *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philos-
ophy, religion, art and custom*. J. Murray, 1871. ISBN 9780665340970.

WALIGÓRSKA, Magdalena. A Goy Fiddler on the Roof: How the Non-Jewish Participants of the
Klezmer Revival in Kraków Negotiate Their Polish Identity in a Confrontation with Jewishness.
Polish Sociological Review [online]. 2005, 152, s. 367-382 [cit. 24.8.2020]. Dostupné z:
https://www.jstor.org/stable/41274944?read-now=1&seq=6#page_scan_tab_contents

WALIGÓRSKA, Magdalena. *Klezmer's afterlife: an ethnography of the Jewish music revival in
Poland and Germany*. Oxford University Press, 2013. ISBN 0199314748.

YIN, Robert K. *Case Study Research: Design and Methods*. Sage Publications, 2003. ISBN 0-7619-
2553-8.

Zoznam príloh

Príloha č. 1: Rozhovory s informátormi (text)

Príloha č. 1

Adam a Noso

Ako ste sa dostali k hraníu hudby?

N.

Ja som z rodiny, kde sa hralo veľa, kde sa rozmýšľalo o hudbe, ako to funguje a pracuje. Otec bol fanatický poslucháč hudby. Keď som mal 6 rokov, dal ma na klavír. Pri tom to nezostalo, hudbe som sa neskôr začal venovať v rôznych podobách.

A.

U nás otec hrával na klavír svojším spôsobom. Zároveň sa učil hrať na gajdy, keď ja som mal asi 10. V tej dobe som chodil do ZUŠ na husle, chcel som klavír, ale na ten hrala už mladšia sestra a naši povedali, že nech hrám na niečo iné. Pre mňa to bol nástroj spojený s veľkou bolesťou a nudou zároveň. Rodičia chceli virtuóza, pritom nikto v rodine týmto spôsobom nevyňikal, takže presne ani nikto nevedel, ako to má prebiehať. K hudbe som sa tiež dostal cez folklór, najmä v období Vianoc sme spievali a hrali koledy. Tu som objavil určitú hravosť, ktorá mi pomohla s huslami robiť to, čo som vedel. To pokračovalo v našom evanjelickom zbore, kde som v 12.-13. rokoch niečo hral.

Potom ďalší moment bola existencia skupiny Oštiepok, kde sme hrali „na kolene“ napísané pesničky mojej kamarátky. Predzvesť hrania klezmeru bola opäť kapela pôvodne kresťansko-cirkevná na lazoch, hlboko v horách, kde som mal rovesníkov v kostole. Tam som prišiel s husľami a čosi sme spolu hrali. Tam som vnímal radosť zo skupinovej hry, čo potom klezmerom pokračovalo.

Ešte je dôležité povedať, že od detstva som spieval v detskom speváckom zbore, to bolo skvelé. Veľa detí, cestovanie okolo toho, instantná radosť.

Inak som hudbe nejak mládežnícky vlastne nerozumel, Pink Floyd som prvýkrát počul na vysokej škole, dovtedy som počúval Mozarta, Bacha a ľudovky.

Ako ste potom našli cestu ku klezmeru?

A.

Končil som strednú školu, moja mama vtedy pripravovala výstavu k 50. výročiu vypálenia časti obce Lazy pod Makytou nemeckými vojakmi a na to nabalila pripomienku holokaustu a židovskej histórie vôbec, ktorá s tým súvisela. K tomu chcela kultúrny program a prišla s nápadom, nech s mládežníckou skupinou nacvičíme nejaké židovské pesničky. Okrem chvál z hebrejského folklóru sme v rámci židovskej hudby poznali tvorbu Pressburger Klezmer Band, v tom čase jediná kapela svojho druhu na Slovensku. Uchvacovalo nás, ako to bolo iné. Na ich koncertoch sme tancovali, bavilo nás to. Tak sme si vybrali nejaké 3 pesničky z ich repertoáru a začali ich nacvičovať, spolu nás bolo asi 10 a zvládli sme to. Malo to príjemný ohlas. Potom sme to myslím, že hrali ešte na svatbe alebo na miestnom festivale v doline.

Ďalší moment, ktorý si pamätám je, že sedím na seminári Pavla Hoška spolu s kamarátmi, v úžase ho počúvame, ako hovorí o tom východoeurópskom židovstve a chasidisme, aj o hudbe. Podával to skvelým spôsobom. Tam niekde sme sa s Nosom dali dokopy, niečo sme spolu zahráli a tak nejak vznikla tá kapela.

N.

Ten náš spoločný priesečník je kresťanské prostredie, z ktorého obaja vychádzame. Kazateľ Tibor Máhrik organizoval večer židovských piesní alebo niečo podobné. Keď som mal 15 rokov, čítal som Dejiny židovského národa. Dokopy mi to dávalo zmysluplnú podobu zbožnosti. Do toho prišiel v rámci môjho štúdia teológie kurz hebrejčiny, učil nás základné piesne v hebrejčine. Dávalo to

dobrý šmrnc. Až tak, že sme zhudobnili žalm v hebrejčine, bol to spôsob, ako človek vopchá hebrejský text do povrchné znejúcej orientálnej melódie. Znelo to, ako keby hudba duchovná a zároveň mne vkusom blízka. Hudobne som vtedy sníval o punkovej kapele. Prišlo to a zapasovalo to do vkusového celku.

Navyše som sa veľmi viezol na 90. česko-slovenskej alternatívnej vlne. Do toho ten klezmer tak nejak zvláštne zapasoval. Tá povrchná predstava o židovskej hudbe, tie ako keby orientálne veci, človek by to vtedy tak nazval, že to bolo akustické, zároveň od srdiečka. Zrazu sa potom stretne na hodine, kde máme spolu spraviť hudobný sprievod.

A.

Potom si pamätám na prvé vystúpenie kapely Blamáž, ktoré bolo zhruba v tom čase, bola to skutočná blamáž.

Ako ste vedeli, čo presne hrať a ako to hrať?

A.

Už spomenutá Pressburger Klezmer Band a potom tiež Klezmetics. Pracovali so židovskými motívmi, niekedy až pop-world music. Prvá idea bola, že zahráme s nástrojmi, ktoré máme niečo podobné. Skúsme k tomu vymyslieť nejaký šmrnc. Folklor tam veľmi nebol, bolo to hlavne o tom, že skúsme to napodobniť a hlavne si to užiť. A zároveň priznajme, že nie sme virtuózovia. Tak sme radšej skákali na pódiu a kričali do mikrofónov.

N.

Nebol to asi úplne najprimitívnejší spôsob hrania, ale nehralo sa na virtuozitu.

A.

Vlastne to nebola úplne reálna kapela. Bola to skupina ľudí, ktorá vystupuje „akože“ kapela a na tom klezmeri publiku ponúkajú svoje nadšenie z tej súhry, ktorá sa nám nejakým zázrakom darila. Kvôli tej súhre nás to bavilo a bolo to pekné, tešilo ma to a malo to pre mňa aj duchovný rozmer.

N.

Repertoár sa tvoril na základe všeobecného povedomia o židovských piesňach, vieš, že tam je Hava nagila, že tam je tá a tá. K tomu sme si nabalili veci, ktoré som poznal z hodín hebrejčiny, ktoré chalani poznali z dovtedajšieho hrania a k tomu ešte veci od Pressburger Klezmer Band. Tam sa tvoril ten repertoár.

A.

Vybrali sme tých najbežnejších 20 a vyškrtili sme tie, ktoré nás nebavili. Pokiaľ ide o ten sound, my sme mali neklezmerové nástrojové obsadenie: dvoje husle, akustická gitara, ktorá sa nedá naladiť, a bicie, do ktorého bil z plnej sily. Nikto z nás nebol virtuóz, takže technicky to nebolo správne. Nechodili sme do Rumunska za pôvodnými zdrojmi. Nemali sme na to, aby sme to zahráli. Ale chcel som, aby to bolo intonačne správne. Znelo to nejak, občas prekvapivo, ale bola to jazda, nekončiaci zvuk nasadenia. Pokiaľ publikum nenaskočilo, nemalo to zmysel. A potom zase tá snaha o orientalizačné hry, chrčať, keď bolo v texte “ch”.

N.

Nejde len o to, na čo máme. Máš bývalého punkového bubeníka, neriadenú strelu. K tomu si pridáš dvoch huslistov, ktorí spolu nespolupracujú štandardne ako 1. a 2. husle. Potom tá moja gitara, ja ale nie som hráč na akustickú gitaru. Spieva Adam, jeho hlas je čistý tón, jemný, čistý. A teraz si to predstav dokopy. Môže to znieť bizarne, ale vo výsledku to fungovalo. Ono sa to ale nijak neopieralo o zvuk klezmerových ideálov. My o tom klezmeri vieme veľmi málo. Mali sme napočúvané ši-

roké žánrové spektrum, od alternatívy, folku až po vážnu hudbu. K tomu celému kresťanský background plus kto čo kde začul.

Ako by ste charakterizovali vaše publikum?

N.

Prvé podujatia boli rôzne holokaustové pripomienky, kde sa hrajú clivé melódie. Zrazu hrávame na tanečných príležitostiach, od svadiieb až po vyslovene tancovačky. Nevie, čím to bolo, či tým, že tma bol ten bubeník. Alebo tým, že bez bubeníka sme primárne hrávali veci, ktoré fungovali na tanec. Na jednej akcii nám povedali, že “vy hráte super, ale nehráte klezmer, hráte jidiš punk”.

Po inšpirácii sme v roku 2007 bez internetu museli pátrať, ale my sme nepátrali. Bolo to veľmi povrchné ohľadne toho, ako by to malo znieť. Boli to očakávania ohľadne toho, ako by naše hudobné sny mali znieť.

A.

My sme vlastne nechceli primárne hrať klezmer kvôli klezmeru, my sme sa chceli stať klezmorim a zhodou okolností sme hrali hudbu toho pôvodu. Základný bol princíp radosti a totálneho nasadenia, ktoré sme chápali ako centrálné pre ten chasidizmus. Nemali sme to tiež kde poriadne nacvičiť. Nikdy sme vlastne netušili, ako ten koncert dopadne, lebo sme si neboli istí tým, ako to vieme. Dôležité je naladenia na rovnakú vlnu, inak ti to nikto neuverí.

Ja mám pocit, že sme hrali hlavne pre kamarátov. Drvivá väčšina akcií z posledných rokov boli svadby, kde ľudia často nemali žiadny vzťah k židovskej kultúre. Zaujímavé bolo hranie napríklad ako predskokani pre duo Malalata, ktorí hrali okrem iného elektro-swing. Boli to kamoši, boli tam ich fanúšikovia. Ale zároveň naše frajerky a všetci kamaráti. Oni presne vedeli, čo zahráme, tancovali synchronizovane.

N.

V podstate sme hrali pre širšiu vlastnú bublinu, kamaráti priniesli kamarátov a tak. Vždy cez kamarátov a nakoniec pre verejnosť, ktorú sme v živote nevideli. Spomínam si na jedno z úplne prvých hraní v Liptovskom Mikuláši, kde je veľká synagóga a radi tam vyťahujú veci z kultúrnej pamäte o židovskom Liptovskom Mikuláši. A zrazu sme tam hrali, v tej synagóge - niečo atmosferické. Nechceš tam mlátiť do gitary.

No a potom to pokračovalo v miestnom kine, kde prišli stredoškooláci. Tam sme čosi odohrali, hrozná akustika tam bola. Bolo to divné.

A.

Nejaká akcia, tam niekto nadšený sedí a pýta sa, či by sme neprišli zahrať aj niekam inam. Jedenkrát z piatich to možno takto klaplo.

My sme tak trochu s tým publikom komunikovali a snažili sa mu priblížiť, o čom tie piesne sú. Ale nie, že by sme ich nejak vzdelávali, len aby mali trochu šajn. Na tej akcii v Mikuláši si pamätám, že sme chceli nejak zarámovvať tie veci, ktoré hráme.

N.

Cez kamarátske linky sme sa stali nejakou súčasťou mikrolokálnych pripomienkových pásiem. Nevie si dodnes predstaviť, kto na takéto podujatia chodí okrem povinnej účasti zo školy plus tí, ktorých zaujíma úplne všetko kultúrne, čo sa deje. Dôležitá vec je ale tá, že akonáhle sme prešli z tejto pásmovej hudby k tej tanečnej, to publikum sa zmení. Práve tá Malalata je dobrý príklad, oni sú skvelí producenti. My sme tam podľa nich boli tí, ktorí pred nimi roztancujú tú skupinu, ktorú v roku 2012 prepadla hipsterská vlna. Takže podľa toho asi vieš, akému producentskému uchu sme dávali zmysel. To potom vystihuje, aké je to publikum.

Ukážkové pódium: vernisáž a po nej párty máme na starosti my. A to sa presne s tou kapelou stalo. Predtým sme obstarávali tú vernisážovú časť, hrali sme hudbu v pozadí. No a potom postupne sme sa stali tou tanečnou párty kapelou.

Takže vy ste vaše hranie vždy prispôbovali tomu, kde, v akých kontextoch ste hrali?

N.

Áno, ak bola napríklad nejaká spomienková akcia, tak by sme tam nehrali úplne to, čo by sme hrali na tanečnej párty.

Ako ste potom existenciu kapely ukončili?

N.

Prešli sme určitými osobnými vecami a paralelne sme si rozbehli ďalšie hudobného projekty. Do tých som dával viac. A nám sa tiež nechcelo prehlbovať tú koncepciu, hrali sme stále to isté dokola. Vtedy v roku 2007 stačilo relatívne málo, ale v roku 2021 človek potrebuje väčšie schopnosti. Začalo nám dochádzať, že my vlastne nevieme robiť to, čo robíme. Ja som sa potom začal vracáť v slovenskom folklóre a tam mi vlastne došlo, že mi sa tak klážeme v klezmere po tom povrchu, že to bolo voči klezmeru neúctivé. Nemali sme na to technické zručnosti, a tiež vedomosti. Chýbal tam ten výskum, že to je nejak dejinne ukotvená hudba, že to má nejaké pravidlá, že by to malo mať nejaký lokálny charakter so všetkými tými znakmi. Nie, že by nás to prestalo baviť, ale mali sme pocit, že to proste nie je dobré, čo robíme.

A.

Súhlasím s tým, že hlavným motívom bolo, že sme sa neposúvali ďalej. Ja som začal odmietať účasť na tých akciách, pokiaľ do toho nebudeme investovať viac času a energie. To v tom momente už ostatným nedávalo kvôli iným projektom zmysel. Naše cesty sa rozchádzali z môjho pohľadu nie preto, že by to bolo neúctivé ku klezmeru, ale preto, že som videl, že chcete investovať do niečoho iného. Hovoril som, že nepodme už takto hrať, neopakujme 8 pesničiek dokola. Že to proste nedáva zmysel. Úplne poslednou akciou bola svadba, ktorú sme hrali v novembri 2014.

N.

3 roky celá táto diskusia prebiehala, vedeli sme, že ideme skončiť. Ten koniec mi dával zmysel, lebo som videl, že to nerobíme poriadne.

Z času na čas si spolu traja stále radi zahráme, hlavne ľudovú hudbu na svadbe alebo oslave. Na to, aby sme sa vrátili ku klezmeru, by bola pre mňa podmienka štúdium toho, ako tá hudba má vyzeráť keďže je to historická hudobná rekonštrukcia. Tak vnímam aj folklór, je to pre mňa nová aktualizácia starej hudby aby do nej vstupovalo čo najmenej toho nového. Tiež by som to už nevnímal ako náhradu duchovnej komunity, pretože tú som už našiel.

Ako veľmi bol duchovný rozmer v kontexte existencie kapely dôležitý?

N.

Určite bol veľmi dôležitý. Pozostatkom u mňa z tej alternatívy 90. rokov bolo, že spontánnosť a autenticita sú najvyššie hodnoty. To mi príde ako duch tej doby.

Bol to tiež veľmi silne kamarátsky podnik. Hrali sme často tak, ako keby sme boli na skúške. Ako keby trochu viac usporiadaná jam session. Ako keby sme sedeli na pive a hovoríme si anekdoty. Bola to veľká zábava, smiali sme sa. Toto bratstvo je pre mňa asi ešte silnejší duchovný rozmer toho hrania, ako to, že texty tých piesní boli vlastne modlitbami, a tak som ich aj vnímal.

A.

Klezmer bol sympatický v tom, že nebol hudobne banálny, aspoň sa nám taký nezdal. Okrem toho, že sme to radi počúvali hudobne bol klezmer pre mňa protikladom chválových piesní, tie symbolizovali niečo, s čím som sa nestotožňoval. Klezmer naopak pre mňa symbolizoval, že veci sa berú vážne. Hrozne dôležitý je pre mňa ten komunitný rozmer hrania v kapele, domov v duchovnom zmysle, nie v tom hudobnom. Pre mňa to bol cirkev svojho druhu v období, keď som cirkevne nikam nepatril. A to sme si ani nejak neuvedomovali.

N.

Tam sa podľa mňa dobre ukazuje tá materialita klezmeru. My sme tiež spolu robili hudbu k nemým filmom a tam to fungovalo inak. To, že to je tanečné, vrelé, objímavé, že tam je to očakávanie, že to má nejak fungovať. Že tam je to tancujúce publikum, nie to sediace a počúvajúce. Tam je to spoločnosť viac poruke. V rovnakom čase sme teda hrali dva rozdielne typy hudby, ktoré v tomto zmysle fungovali inak.

A.

Hranie pod plátnom bolo viac tvorivé, viac nacvičené. Ale myslím, že som tieto dvaja projekty veľmi neoddeľoval.

N.

Keby to bolo naopak, že najprv sedíme pod tým plátnom, tak by to možno nemalo ten utužujúci náboj, ako to bratské tancovanie. To hranie pod plátnom parazituje na tom zážitku, ktorý je artikulovaný cez hudobnú spolupatričnosť, ktorou je klezmer. Myslím, že to, že sme mohli tak spolu fungovať bolo možno práve tým, že sme hrali klezmer.

A.

Neviem, či to priamo vychádza z toho klezmeru inak než tou súhrou. V inom esteticko-ideologickom prostredí by ale bolo udržať naše odlišnosti, podľa mňa, omnoho ťažšie. Klezmer prial absurdite, ktorú sme žili. Blamáž znelo ako prvoplánový vtíp, pokiaľ si si neuvedomil, že to publikum to fakt nevie. Že nevieš, čo bude za 5 minút. Hudobne to bolo všelijaké. Pomáhalo nám podľa mňa udržať sa pohromade práve to, že ten bordel k tomu patrí, že sme to vnímali ako normálne. Bolest' spolu s radosťou, takto to vo svete je, to sme sa u toho Hoška naučili.

N.

Ja som mal presne pocit, že my sme v niečom dobrou artikuláciou toho, čo by si od klezmeru očakával nielen na úrovni zvuku. Práve na úrovni kombinácie absurdných príbehov, nasadenia, spolupatričnosti, toho bratstva. Ale to vieš povedať o každej punkovej kapele.

Že nepoďme robiť len historickú rekonštrukciu hudby, ale poďme spraviť z toho tanečnú zábavu s tým, že to robíme poctivo. Na to čakám, že kto príde. My sme to robili bez rešpektu.

Petra

Ako ste sa dostali k hudbe, resp. ku klezmeru?

Hrám na husle a spievam. Keď som začínala hrať na sólový nástroj, tak ma to moc nebavilo, mala som stále potrebu hrať s niekým. Keď som prišla do Prahy, bola tu veľká muzikantská komunita, ktorá hrala muziku, ktorá mi bola blízka tým, že pochádzam s Moravy. Moravský folklór bol niečo, čo som vnímala okolo seba od detstva, mala som k nemu vždy vzťah. Keď som tu v Prahe objavila niekoho, kto by bol ochotný toto hrať, vo všeobecnosti folklór, tak ma to motivovalo sa tým viac zaoberať, hľadať tie pekné pesničky. S tým som sa potom dostala do kontaktu s Pražskou Jidiš Kapelou, čo je vlastne otvorená platforma pre všetkých, ktorých zaujíma klezmer, ktorí sa chcú učiť ten štýl, harmóniu, melódiu, nejak preniknúť do toho sveta. Tak tam som párkrát išla na skúšku, kde som len počúvala, nakoniec som tam zostala hrať, a to je vlastne teraz najväčší žáner, ktorému sa venujem. Potom sme založili Vousy, kde hráme s cimbalom, akordeónom, basou. Tam to bolo iné v tom, že som mohla viac do toho zasahovať, prinášať pesničky, ktoré sa mi páčili. PJK hrá málo, mení sa počet členov, je to dynamické, prelieva sa to. Vousy sme štyria, ako kapela môžeme sadnúť do auta a ísť hrať koncert aj do zahraničia. Oba projekty majú niečo, čo ma na tom baví. Teraz sme ešte založili jednu pomešanú klezmerovú kapelu, ktorá ale nikdy nehrala. Spievam tiež v zbere, to je klasický smer tej interpretácie a prejavu, všetci musia byť v jednej „lajne“, to je trochu kontrast oproti ostatným kapelám.

Čo pre Vás klezmer znamená, ako mu rozumiete?

Pre mňa je to emocionálna záležitosť. V tejto hudbe vnímam niečo exotického. Je to iné hudobné myslenie ako napríklad moravský a slovenský folklór. Často sa mi na začiatku stávalo, že keď som počula klezmerovú melódiu, tak som mala tendenciu ju harmonizovať štýlom nášho folklórneho myslenia, ale vlastne to tam nepatrí. Keď som si povedala „aha, oni to vlastne takto nehrajú“, je tam napríklad veľmi dlhú dobu jeden akord, my by sme ho už chceli zmeniť, ale tým, že ho tam nechám, tak sa tam tvorí také zvláštne napätie, ktoré vo mne vyvoláva pocit nejakého meditatívneho naladenia. Že to vlastne tak trochu búra myslenie, ktoré tu máme. A tie melódie, ako sú orientálne, tak ma priťahujú. Sú pekné.

Je to z môjho pohľadu hudba, ktorá nemá nejaké územné ohraničenie. Keď si zoberiem, že chcem spoznať, napr. maďarskú hudbu, tak najjednoduchšie bude, ísť do Maďarska a tam sa od miestnych ju naučiť. Ale keby ste chceli ísť niekam si vypočuť klezmer, tak on vlastne nikde nie je. Nie je tu územie, kde by sme si povedali, že „sem to patrí“. Možno existuje jeden žijúci človek v Rumunsku, ktorý sa ho naučil od Židov, inak tam už fakt nikto nie je. Je to pre mňa muzika, ktorá nejak vychádza zo židovskej liturgie, je nejak upravená, a tým, ako sa Židia vyskytovali na rôznych miestach východnej Európy, tak to zase dostalo prvky miestnej ľudovej hudby. Pre mňa je to vlastne zmes toho židovského, tej židovskej muziky, ktorá je zase ovplyvnená, napr. tureckou muzikou. Všetko sa to tak do seba absorbovalo. Vnímam to tak, že keď hrám hudbu z Rumunska, sú tam rozpoznateľné rumunské prvky, tiež podobne z Ukrajiny, Poľska, ich miestna ľudová kultúra. Ja to tam cítim, že to tam je.

Z čoho pri hraní klezmeru čerpáte, čo tvorí váš repertoár?

Existujú nahrávky, napríklad rumunská kapela, to sú nejaké nahrávky zo skorých rokov 20. storočia, ten pôvod je dosť otáznny, je okolo neho veľa otáznikov, kde sa to vlastne vzalo a kto to vlastne hral. Nejaké zdroje vlastne existujú, ale už sa to nedá úplne dohľadať hoci sa ľudia o to pokúšali. Kvalita tých nahrávok je veľmi zlá, takže keď tam niekto hrá na klarinet, tak neviete, či je to klarinet alebo klavír alebo čo to vlastne je, keď to znie, ako keby niekto niečo smaží na panvici. Takže tam často hľadáme pesničky. To, ako to interpretujeme, je ale už ovplyvnené naším vnímaním. Je to

naozaj veľmi nezrozumiteľné - tie nahrávky. Potom čerpáme od rôznych kapiel, ktoré už nie sú originálne v zmysle, že to už je nejaký revival. Napríklad Bob Cohen má židovsko-maďarský pôvod, má kapelu, žije v Maďarsku a celý život sa touto témou zaoberá, jazdil po Európe a zbieral tie pesničky. Takže to, ako to hrá on, to považujem v súčasnosti za jednu z najviac autentických foriem. Mňa veľmi baví to Maďarsko, týmto smerom sa zameriavam. Potom je tu napríklad ďalšia kapela Muzikás. Tiež vychádzajú z toho, čo im zanechali predkovia.

Existujú tiež klezmerové spevníky. Niektorí ich využívajú, ja však nie. Potrebujem počuť a nejak vnímať tú atmosféru a emóciu pesničky. No a potom pre inšpiráciu chodíme k už existujúcim kapelám, čo už to hrajú, ale zároveň sami to od niekoho majú. V tom je práve tá sranda, že nikto nemôže za nami prísť a povedať, že "vy to hráte inak", nejak nám dávať tie mantinely, vytvárame si ich sami. Takže je to potom otázka asi nejakej osobnej estetiky, ako to človek uchopí, ako sa mu to páči. A ja sa tiež snažím zachovať nejaké princípy toho, ako má tá hudba byť v mojom vnímaní, napríklad tie ornamentálne prvky, ktoré sú v klezmeri veľmi výrazné alebo tam nedávať akordy, ktoré tam nepatria. Ale je to vlastne ťažké, ísť niekam do toho pôvodného. Len dôverujem, keď niekto príde s nejakou pesničkou. Poviem si, že to je pekné a môžem to hrať, ale vlastne neviem - už to možno nie je klezmer.

Existuje teda pri hraní aj priestor pre vlastnú improvizáciu, alebo je to skôr o tom, byť čo najviac verný originálu?

To je otázka toho osobného rozhodnutia, kto to chce ako hrať. Ja sa určite nebránim tomu, nejak to aranžovať, improvizovať. Robíme to, že si niekto zahrá svoje sólo a potom ideme ďalej. V klezmere je taký pojem, vychádza asi z Rumunska, a označuje improvizáciu. Máte doprovod, ktorý vám hrá akordy v určitom harmonickom rámci, viete, čo vám budú hrať. A vy si tam potom hráte, čo vám zrovna napadne, vediete to, poviete im, kedy zmeniť akord. Ale trochu sa aspoň v tejto podobe tá harmónia predpokladá. Improvizáciu v klezmere robí veľa ľudí. My niekedy tie pesničky aranžujeme podľa nás, niekedy sa nám to ale páči tak, ako sme to už niekde počuli z tých starých nahrávok. Možno to len spájame, robíme také zmesky. Pre mňa je dôležité vnímať tú melódiu, ktorá nesie určitú emóciu, a keď to trochu pozmením, vznikne niečo iného, a to úplne robiť nechcem. Vždy to ale záleží od konkrétnej pesničky.

Pripisujete dôležitosť historickému náboju, ktorý v sebe klezmer nesie?

Hrali sme na množstve akcií, ktoré boli napríklad pre židovskú obec alebo priamo šábes. Naposledy sme hrali pri rozsvietení Hanukkah, a tiež pri príležitosti výročia holokaustu. V týchto prípadoch to tento rozmer určite má a veľký. Potom je to vždy o výbere tých pesničiek, ktoré sa na danú príležitosť hodia. Sú aj klezmer pesničky, ktoré si z týchto tém robia srandu alebo to vyjadrujú recesisticky, napríklad kapela Oy Division používa anti-sionistické texty. Nie som z tých, kto by to bral nejak smrteľne vážne, že by som mala potrebu ten štýl nejak ochraňovať, aby ho niekto nezneužil. Ale pre mňa práve tie melódie, v nich to vnímam, že to má nejakú emóciu, ktorá reflektuje tú problematiku holokaustu, napätia a tak. Pristupujem k tomu tak, že ľudová tvorba nesie vždy informáciu o nejakej životnej skúsenosti, udalosti, príbehu, pocite. Ja síce nie som praktikujúca židovka, ale vnímam to tak, že pokiaľ hrám na šábes, tak som v nejakom prostredí, do ktorého môžem priniesť tú emóciu, tú spomienku. Nie som ale ten, kto tam priamo tým ľuďom niečo hovorí, že by to vychádzalo zo mňa. Som v podstate toho médiom.

V čom, okrem ľudovej hudby, náchádzate inšpiráciu?

Neviem, či sa to týka úplne toho klezmeru. Veľká časť mojej inšpirácie je stretnutie s ľuďmi, pretože bez nich sa hrať nedá, bez spoluhráčov a publika si nezahrám. S tým stretnutím často súvisí veselejšie, tanec, pitie alkoholu. Je to taká sociálna udalosť spojená s radosťou z tohto stretnutia. To vnímam ako niečo, bez čoho si to nedokážem predstaviť. Kebyže nemám možnosť to takto s ľuďmi prežívať, bez toho by som to nemohla robiť. Je to o tom vzájomnom zdieľaní.

Ako by ste charakterizovali vaše publikum?

Určite sú to poslucháči z radov ľudí, ktorí sa zaujímajú o židovskú kultúru, napríklad rôzne festivaly. Alebo tiež priamo ľudia zo židovskej komunity. Takže by som to rozdelila na to, čo priamo súvisí so židovskou kultúrou a potom sú to záujemci o hudbu východnej Európy vo všeobecnosti, ktorá sa odohráva napríklad na jamoch, večierkoch a môže alebo nemusí židovstvo reflektovať. Pre mňa je klezmer vlastne veľmi undergroundový štýl.

Keď hráme napríklad v synagóge, prídu ľudia tak 50-60 plus. Ale keď urobíme klezmer jam napríklad v Krymskej, tak tam prídu mladí ľudia, kde to je taký prostriedok k vytváraniu tej párty, večierku.

Máte v kapele niekoho, kto je priamo a aktívne v konekcii so židovským vyznaním?

Máme dvoch členov, ktorí majú matku židovského vyznania a v Pražskej jidiš kapele je tiež jedna praktikujúca slečna, ktorá sa k tomu hlási.

V tomto kontexte, ako vnímate hranicu legitimacy hrania klezmeru medzi tými, ktorí sa k židovskému vyznaniu aktívne hlásia a tými, ktorí sa k nemu naopak nehlásia?

Z môjho pohľadu nech to hrá, kto chce, komu sa to páči. Ale s rešpektovaním aspoň základných princípov toho, ako sa to robí. Totiž sú aj kapely, ktoré si vezmú klezmerovú melódiu, úplne inak ju harmonizujú tým našim myslením a tvrdia, že to je klezmer. Z môjho pohľadu ale nie je emócia tá, ktorá prichádza, keď napríklad počujem nejakú pôvodnú nahrávku. Ale ktokoľvek chce hrať nejaký štýl je fajn, pretože možno len tak dokáže daný štýl prežiť. Nepoznám veľa ľudí, ktorí by klezmer hrali tak nejak trochu akademicky. Veľa ľudí tie hramónie neovláda a využíva tie naše. Potom to ale nefunguje. Takže nech to hrá, kto chce, ale bolo by fajn, aby sa to úplne neprispôbovalo tomu, čo tu máme za ľudovú kultúru. Ale vlastne aj folklór sa mení, je tekutý.

Neznamená, že pokiaľ priamo nemám židovských predkov, že ich naozaj nemám, že o tom proste neviem. Druhá vec je nejaký transgeneračný prenos, ja si môžem spomenúť na to, čo sa odohrávalo v mojich predchádzajúcich generáciách a ja to ani nemusím vedieť, ale ma to k tomu tiahne. Takže bola by škoda povedať, že pokiaľ nemáte prekázanú židovskú identitu tak nemáte právo hrať klezmer. Som otvorená sa v tom nechať poučiť, ale tým, že nie je veľmi kým, tak preto to beriem so svojím najlepším vedomím a svedomím, snažím sa to robiť pokorne a tak je vlastne asi v poriadku.

Vojtěch

Ako ste sa ku klezmeru dostali?

Túto muziku som začal hrať v roku 2001, kedy som bol na strednej škole a úplne konkrétne to bolo tak, že v tej dobe sme hrali divadlo a inú muziku v rámci školských aktivít. Inscenovali sme v lete hru, ktorá sa odohrávala na Podkarpatskej Rusi niekedy na začiatku 20. storočia. Niektoré postavy boli židovské. Kamarát, ktorý to režíroval, priniesol spevník jidiš pesničiek *Der Jiddische Samowar* (vyšl. v ČR koncom 90. rokov). Bol to spevník ľudových a polo-ľudových piesní k rovnako nazvanému albumu od autora Lesíka Hajdovského (skupina Ester). Z neho sme dávali nejaké pesničky do toho predstavenia. Hajdovský býva niekedy považovaný za zakladateľa českého hip-hopu zhodou okolností, pretože už v 80. rokoch experimentoval s týmto typom muziky.

Kamarát, ktorý hral na klarinet toto predstavenie videl, páčilo sa mu to a navrhol, že by sme mohli vytvoriť takúto kapelu. Predtým sme spolu v divadle hrali predstavenie *Obchodník s dešťom*, tam sme na nejakej skúške spolu počúvali soundtrack k filmu *Podfuk* od Guya Ritchieho, kde časť postáv je tiež židovská, zaujala nás použitá pieseň v zaujímavej klarinetnej úprave Hava Nagila. To mohlo byť tak pol roku predtým, než sme urobili to predstavenie. Hovorili sme si, že to je dobrá muzika, že nás to baví. V kombinácii s divadlom to teda potom viedlo k tomu, založiť kapelu, ktorá tento typ hudby bude hrať. Zistili sme, že to je nejaký žáner, že to je hudba, ktorá má nejaký kontext. V škole, kam sme všetci chodili, sme tak následne skupinu založili. Takže tá cesta ku klezmeru bola v podstate náhodná. Asi to nejak súvisí s tým, že v tej dobe bola world music na vrchole, že to tu bolo nové, neotrelé, neopozierané, ľudia to vyhľadávali, boli to zaujímavé zvuky, ktoré dovtedy nikto nepoznal.

Takže ľudia to bavilo? Aké boli reakcie?

Prvý koncert sme mali v rámci adventného koncertu gymnázia, kam sme chodili. Hrali sme tam asi 5-6 vecí z divadla, reakcia publika bola vrelá, zaujalo ich to, páčilo sa im to, nikto nemal pocit nejakej nepatričnosti vo väzbe na adventný koncert. Určite to bolo dané aj prostredím, a tiež, že sme boli študenti tej školy. Ľudia to proste oslovilo, muzika zarezonovala. Pre nás to samozrejme bola motivácia, a tak sme vydržali dodnes, už 20 rokov.

Čo pre Vás klezmer momentálne znamená? Ako sa počas tých 20-tich rokov toto chápanie premieňalo?

Pre mňa to asi nikdy nebola úplne otázka toho, že by som cez klezmer chcel nejak systematickejšie zaoberať židovskou kultúrou, určite nie náboženstvom, o ňom viem toho relatívne málo a nikdy som to neskúmal. Čo sa týka kultúry, potom, čo sme tú muziku začali nejak skúmať, objavili sme svet jidiš, ktorý je pre mňa zaujímavý, do ktorého prichádzam ako človek "z vonku", ale zároveň sa v ňom cítim ako doma, pretože som si ho nejak adoptoval za tú dobu. Myslím si, že za tých 20 rokov sa v mojom vnímaní ale nič zásadného nezmenilo, že to pre mňa od začiatku až doteraz je nejaká platforma k osobnému umeleckému vyjadreniu, ktorá ma zaujala svojou estetikou a len som sa za tie roky s tým naučil nejak lepšie pracovať: ako ovládať nástroj, hlas, ako tvoriť zvuk, ako hudbu a text písať. Do značnej miery to ale stále vnímam rovnako ako na začiatku.

Ako vyzerá váš hudobný (klezmer) repertoár? Z čoho si vyberáte? Existuje v rámci klezmeru priestor pre improvizáciu?

Zdroje môžu byť úplne všetko: zozpierané piesne v knižnej forme, nová nahrávka z internetu... píšem aj vlastné pesničky, kde sa snažím pohybovať v hudobnom priestore, ktorý tá jidiš muzika má, v tom štýle. Nebmedzujem sa ale tematicky ani formálnou stavbou skladby. Čokoľvek je pre

mňa zdroj. Nerobím to bežne, ale nevyklúčujem ani to, že by som napríklad prerobil pesničku od Rammsteinu do jidiš verzie. To sa tiež môže stať, nemám s tým problém. Všetko je inšpiráciou.

Ako vnímate spájanie (fúziu) klezmeru s inými hudobnými žánrami z oblasti world music (napr. balkánske rytmy, gypsy music a pod.)?

Kaminsky označuje tento fenomén ako *New Old Europe Sound*, zvuk, ktorý znikol v 90. rokoch v západnej Európe ako reakcia na meniacu sa socio-politickú situáciu: rozpad východného bloku, presun znakov "exotickosti" v rámci Európy medzi etnikami. Je to pohľad človeka "z vonku", ktorý nemá priamu skúsenosť so židovskou a rómskou kultúrou východnej Európy a vlastne ani s balkánskymi kultúrami. Vidia tam ale určitú podobnosť, je to ich určitá nová imaginácia tej východnej Európy, ktorá sa tam v 90. rokoch objavila. Spoja si to dohromady a vzniká z toho hudobný "mix", ktorý má určité sociálne a politické podhubie. Ak to niekto hrá u nás, tak podľa môjho názoru preberá zo západnej Európy tieto vzory. Toto nie je inšpirácia z domáceho prostredia, keďže cez priamy kontakt s rómskou kultúrou to ľudia, resp. muzikanti u nás dokážu pomerne dobre rozlíšiť. Vedia, čo je rómska hudba a aj keď to hrajú všetko dokopy, tak to budú miešať týmto spôsobom v dôsledku toho, že to poznajú od kapiel zo západnej Európy, ktoré sú známe a majú určitý verejný impakt.

Spájanie s ostatnými žánrami sa deje u nás už v podstate od začiatku. Zrovna v tých 90. rokoch bolo celkom populárne v zahraničí fúzovať klezmer s modernými hudobnými žánrami ako jazz, funky, rock. U nás to zase malo nejakú podobu preberaniu vzorov zo západu, dosť často tak ľudia maskovali to, že klezmer nemajú dostatočne osvojený na to, aby ho mohli hrať sám o sebe. Ja som sa ako muzikant dlhú dobu snažil hrať ten klezmer. Dlhú dobu som sa usiloval, aby som si osvojil ten výraz, pretože to spoznáte na prvé počutie. Je rozdiel medzi Klezmaties, ktorí vedia hrať klezmer, a teda si ho môžu dovoliť sfúzovať s napríklad jazzom, a medzi nejakou lokálnou kapelou, ktorá vlastne nie je veľmi zdatná jazzovo a nie je zdatná ani klezmerovo. Oni budú využívať rovnaké postupy, ale ten zvuk sa bude diametrálne líšiť a v druhom prípade nebude tak intenzívny. Tých rozdielov je tam samozrejme viac, okrem toho, že Klezmaties sú výborní muzikanti, ktorí u nás nemajú obdoby, navyše venujú sa tak okrajovému žánru. Takže ja som sa dlho snažil klezmer nastudovať v tom zmysle, ako sa o ňom hovorí v etnomuzikológii, koncept *intonácia (ethnohearing)*, ktorý vyplýva z historickej skúsenosti. To znamená, že to, čo vy chcete v etnickej hudbe, resp. v hudbe etnického pozadia počuť, aby to spĺňalo tie kritéria toho, že to je etnické. Nie je to ani toľko o repertoáre, ako o farbe a ornamentoch, o výraze. Inými slovami, aj Rammstein môžem zahrať ako klezmer, keď budem mať klezmerovú intonáciu. Takže ja som tomu otvorený vo svojej muzike, naučil som sa to hrať a rád to prepájam s inými žánrami, čo sú u mňa napr. folk alebo iné akustické, a tiež nejaké miestne ľudové a pololudové druhy hudby. Je treba mať tú intonáciu, inak to podľa mňa hudobne nedáva úplne zmysel.

Hudobná technická robí klezmer klezmerom, ale zároveň je bytostne prepojená so židovskou kultúrou. Sociálna sféra je tak od tej hudobnej neoddeliteľná. Bez elementárnej znalosti tej kultúry to človek podľa mňa nikdy nepochopí. A je to z toho dôvodu, že pri tom inštrumentálnom hraní klezmeru, čo je súčasťou jeho hudobného DNA, vždy reflektujete vokálny štýl chazanov, ktorí spievajú v synagóge a hráte v stupniciach, v ktorých sú liturgické modlitby, nápevy a ďalšie melódie písané. To je bytostne kultúrne židovský koncept, ktorý nie je nikde inde. Je síce podobný mnohým iným veciam, pretože sa nikdy nebál si so susedstva niečo požičať. Ale existuje len v tom jidiš, v tom židovskom svete. Tie ornamenty tam majú, v tej synagogálnej hudbe, svoje korene a keď ich budem počuť, dokážem rozoznať, o čo ide. Ten spôsob hry z toho vždy nejak „lezie“.

Ako vnímate vzťah medzi klezmerom a "tými exotickými druhými", jeho rolu "vnútorného exota"?

Spoločné u nás a v Poľsku v rámci majority a židovskej minority je to, že to bola minorita, ktorá bola považovaná za tých cudzincov. To, v čom sa ČR a Poľsko líšia (na Slovensku je to myslím tak pol na pol), je to, že Židia boli z iného kultúrneho okruhu. V Poľsku boli jidiš hovoriaci a dlhú dobu

mali socio-ekonomickú funkciu ako “medzičlánok”, v Česku fungovali trochu inak. Túto funkciu plnili v obmedzenej miere, vzťahy boli inak nastavené. Tým sa úplne inak od raného novoveku vyvinulo židovstvo, ktoré prevzalo nemčinu a veľmi rýchlo smerovalo k nejakej forme kultúrnej asimilácie a ekonomicky do sfér buržoázie. To sa v Poľsku dialo čiastočne tiež, ale nie až v takej miere. ČR má teda v porovnaní s Poľskom úplne inak konštituovanú predstavu o tom, kto je kultúrne, spoločensky a ekonomicky nositeľom židovstva. Myslím si, že pre priemerného človeka z Česka bude takýmto človekom niekto na štýl Franza Kafku, Karla Poláčka. Nemá stereotyp toho krčmára, v hudbe ho potom nepotrebuje týmto spôsobom reprezentovať resp. vnímať. U nás klezmer na ulici nikto nehraje, pretože by to nepovažoval za primerané, za vhodné. V Poľsku ten “maloobchodný” stereotyp pretrval zrejme omnoho viac. Rozhodne to ale nie sú veci, ktoré by v súčasnosti boli v moravskom folklóre prítomné, je to uzavretá vec minulosti.

Ako by ste charakterizovali vaše publikum? Kto má o klezmer záujem?

To ja neviem. Myslím si, že na nás chodí určitý stály okruh ľudí, ktorí nás poznajú a ktorí majú našu hudbu, naše pesničky radi dlhšiu dobu. Idú si vypočuť nás a to, že je to zrovna klezmer, to pre nich nie je až tak dôležité. My sme hrávali na folkovom festivale Zahrada. Tam bola súťažná časť polo-amatérskych skupín. Prihlásili sme sa a vyhrali sme. Folkové publikum malo k tomu, myslím, blízko, pretože to bola akustická muzika, malo to nejakým spôsobom blízko k ľudovej hudbe. Títo ľudia to majú radi a potom si myslím, že u nás sú fanúšikovia world music, ľudia, čo širokospektrálne počúvajú etnickú hudbu, etnické a cudzie zvuky. Tých to tiež baví. Ale myslím si, že tu neexistuje veľa ľudí, ktorí by chodili systematicky na klezmer ako žáner.

Čo si myslíte o “alternatívno-hipsterskej” estetike v klezmeri?

Myslím si, že sa tento typ estetiky deje v hudbe vo všeobecnosti. Určitá snaha o výnimočnosť, vymedzovanie sa. To je estetika, ktorá je trendy v hip-hop, country a inde. Ja si myslím, že klezmeru sa to zatiaľ úplne nedotklo. Určite s tým ale nemám problém, ako estetika mi to príde dobré, je to výrazné, nesie to ducha doby takže pracujem s tým. Ale že by sa niekto z toho snažil robiť alternatívu, možno v našej tvorbe, ale u ostatných to tak nevnímam, že tak o sebe neuvažujú. V zahraničí možno áno. Dôležitý je tiež komerčný potenciál. Ten sa v čase menil v ČR, a tiež v zahraničí. Skutočnosť je ale taká, že klezmer nikdy nebola úplne komerčná záležitosť, vždy sa jednalo o určitú okrajovú skupinu, ktorá je zaujímavá pre určitú skupinu ľudí. Napríklad práve v Poľsku možno dokázali nájsť určitú kompatibilitu s world music-mainstreamom, v Nemecku bola veľká miera popularity v rámci klezmeru v 80. a 90. rokoch. Na Slovensku je tiež ten stredný prúd ľahšie dosiahnuteľný. Klezmer sa ale potom tomuto následne zvukom prispôsobuje. Uľahčuje to aj fakt, že folklór, resp. ľudová a polo-ľudová hudba je na Slovensku viac súčasťou populárnej hudby ako v ČR.

Čo z vášho kontextu podľa vás ľudia na klezmeri baví?

Myslím, že to je práve ten zvuk. To, čomu ja hovorím tá intonácia. Je to pre nich esteticky lákavé a atraktívne. Je to konglomerát tónin, ornamentov, a tiež obsahu. Myslím, že pre ľudí je zaujímavá tá nostalgická stránka jidiš repertoáru, ktorá je o tej minulosti. A tiež tá sociálna, odbojná stránka, sociálna rovina tých tém pesničiek. Toto ľudí láka, si myslím.

Myslíte si, že klezmer má komerčný potenciál? Dokáže lákať napr. turistov alebo získavať na svoju stranu nových fanúšikov?

Tento turistický rozmer sme chceli skúsiť v pražskej Španielskej synagóge, v koncertnej sále, kde sa nehraje nič židovské. V hoteloch sa dali kúpiť vstupenky, reklamné letáky boli v celom starom meste. Tak sme to chceli skúsiť s klezmerom, možno to bude fungovať a zarobíme a možno nie a

aspoň to skúsime. Nehrali sme to ale pod našim menom, nazvali sme to Franz Kafka Prague Klezmer. Plagáty sme rozniesli v samo-organizácii po hoteloch, ale nakoniec prišlo možno 20 ľudí. Takže sme tých turistov vlastne vôbec neoslovili a že teda ten komerčný potenciál nebol vôbec prítomný. Myslím si, že to tu v tom nikto nevidí.

Myslím si, že klezmer je natoľko špecifická hudba, že v miestnom kultúrnom kontexte by sa muselo jednať o nejaký trend, ktorý by prišiel zo zahraničia, podobne ako na konci 90. rokov (židovská tematika vo filmoch). Bol prevzatý nejaký zahraničný vzor, ktorý sa okopíroval, kým to bolo nové a potom to zase zmizlo. Ak by niečo také vo world music prišlo, tak to môže znamenať, že to bude niečo krátkodobé. Za world music idú ľudia, lebo je to exotické a „neokukané”. To, čo nie je „neokukané” už nie je tak zaujímavé a atraktívne a klezmer už všetci poznajú. Keď sme začínali, nikto to nepoznal, bolo to nové a tým pádom atraktívne. Dnes to už nemá túto výhodu nového zvuku. Preto si myslím, že osloviť ľudí môžete len tak, že tá hudba je kvalitná sama o sebe bez ohľadu na to, či je to klezmer alebo niečo iné.

Klezmer bez komerčnej kategórie *world music* by sa sem nikdy nedostal a bola by to ešte viac okrajová záležitosť, je šírený v rámci tohto globálneho trhu.

Jan

Ako si sa dostal k hudbe, resp. ku klezmeru?

Začal som hrať v detstve, v rodine žiadny muzikant. Nejak som prešiel zopár nástrojov, vychodil som gitaru, klavír, basu a flautu. Potom sa začal s hraním vo folklórnom súbore, ktorý hral všetko možné, proste pražský folklórny súbor, v ktorom si hráme ľudovky úplne bez koreňov. Postupom času som hral v rôznych kapelách. V mladosti sa človek snaží hrať niečo alternatívneho, až potom zistí, že je to vlastne gýč. V súčasnosti hrám v kapele Der Šenster Gob a v Lidovej muzice z Chrás- tu, ktorá hrá západočeský folklór.

Der Šenster Gob vznikol v roku 2011, možno 2012. Stretli sme sa v trojici na festivale Kozý Mejdan, ja som hral na kontrabas. Hovorili sme si, čo tak budeme hrať...a tak napríklad židovskú muziku. Zvyšní dvaja chlapi študovali hudobnú vedu, a zistili, že to je neprebádané. Začali sme hrať na pankáčov zopár židovských odrhovačiek a potom kolega Vojtěch stretol francúzsku kapelu Cestujúce Ryby, uchvátil ho spôsob, akým oni cestujú po svete, bývajú v dodávke, ktorú majú pre- robenú ako byt. Toto nadšenie preniesol na nás, čo je dobré. Podľa vzoru tejto kapely sme sa snažili fungovať aj my.

Nie sme začlenení do židovskej komunity, naši kamaráti ale áno, trochu nám s tým radia. Náš prís- tup je "to je super pesnička na Youtube, alebo na tom starom klezmerovom cd-čku z Ameriky". Proste to znie veľmi dobre, tak to skúsime hrať s nejakou našou pridanou hodnotou smerom do *world music*. V našej kapele sa totiž miešajú židovské a cigánske vplyvy, pôvodne to bol len klezmer. Ale postupne si to stále viac aranžujeme tak, ako sa nám to páči. Židovská obec by s tým možno nesúhlasila.

Čo pre teba znamená klezmer, ako ho chápeš?

Pre mňa klezmer znamená, že z tej ortodoxnej skupiny Židov neprístupne ďaleko na Východe, sa po celom svete vyvinuli rôzne formy židovskej hudby, ktoré sú pre mňa prístupnejšie, napríklad z územia Ukrajiny, Poľska, USA. Veľmi nás baví napríklad kapela Oy Division, ktorú zrejme v Iz- raeli nemajú úplne radi, hoci odtiaľ pochádza. Je to vraj jediná klezmerová kapela z tohto územia, veľmi nás baví, ako to hrajú. To je to, čo je pre mňa ideál, ako by sme chceli hrať. Máme kamará- tov, ktorí sa to snažia hrať dobre.

Čo myslíš v tomto kontexte slovom "dobre"?

Ja k tomu pristupujem z toho folkloristického backgroundu, z ktorého som vyrástol. To znamená, snažiť sa hrať tú muziku nejak v rýzej forme, zastavenú v nejakom časovom momente, v ktorom sa nejak dochovala. Pri tej úplne pôvodnej židovskej muzike, to vôbec netuším ako to môže byť staré. Pre mňa je klezmer vlastne už nová vlna tej veci od 20. rokov ďalej. Tam niekde začínajú tie kape- ly, ktoré počúvame.

Ako vyzerá vaša tvorba?

Nesnažíme sa z toho robiť úplne techno alebo disco, ale stále na báze akustickej muziky. Neriešime ale úplne ornamenti, tak ako sa to napríklad stále rieši v moravskom folklóre. Pracujeme tak, že hráč na klarinet sa naučí melódiu, ktorá znie naozaj židovsky, potom to zaranžujeme a vytvoríme rytmus, ktorý nás baví a zároveň nie je príliš folkový alebo nejak iný, ktorý by sa tam nehodil. Tak- to nejak to celé vzniká.

Označil by si tento výsledný produkt ako world music?

V mojich očiach je world music skoro všetko, takže asi áno. Pre mňa je world music všetko, čo sa dotýka folklóru. Keď si cimbalovka pozve tibetských perkusistov, pre mňa je to ešte stále world music. Rôzne nakombinované tradičné smery v novej, pretvorenej forme, aby to znelo dobre.

Čo všetko môže byť pre vašu tvorbu inšpiráciou?

Každý z nás v kapele má trochu iné veci, ktoré počúvame (okrem klezmeru). Maďarská tanečná-hospodská hudba, gypsy swing, balkánske dychovky, moravský folklór, rumunské veci. Pre mňa totiž predstava toho, čo je klezmer, sú putujúci Židia krajinou, a tak sa to všetko miešalo. Pre mňa je tá muzika rovnaká ako jazyky. Ja osobne som teda vyrastal na folklóre a folku, čo ma potom neskôr prestalo baviť, keď som zistil, že existujú aj iné veci. Ja počúvam asi čokoľvek, akákoľvek tanečná svadobná muzika z Európy ma baví.

Hráte len tanečnú muziku alebo aj pomalšie kúsky?

Tým, že radi hráme v uliciach a na svadbách a tým, že máme radi keď ľudia na koncertoch tancujú tak máme tendenciu k rýchlejšej hudbe. Ale máme aj zopár pomalých.

Ako by si definoval vašich fanúšikov resp. ľudí na vašich koncertoch?

Sú to skôr mladí ľudia. Majú nejaký vzťah k ľudovej, akustickej hudbe a k world music. Tiež takí, ktorých baví objavovať tu ešte nie úplne známe kultúry. A zároveň si radi zatancujú. Neradi hráme pre sediace publikum.

Pracujete pri hraní priamo s kontextom židovstva?

Snažíme sa pri koncerte o tých pesničkách niečo povedať, aby ľudia aspoň zhruba vedeli, čo počúvajú. Ale nie sú to nejaké odborné informácie, skôr je to o tom, kde sa daná pesnička vzala, o čo v nej ide a čo tým mysleli. Vždy je tam nejaká metafora v tých textoch a zároveň sú v rôznych jazykoch. Asi by sme ale nedokázali na židovskej ortodoxnej slávnosti zahrat' správne, to určite nie. Aby sme napríklad nezahráli pesničku, ktorá sa tam nehodí, takúto znalosť nemáme.

Kde všade s kapelou hrávate?

Ako som už spomenul, kapela vznikla ako pouličná kapela. Banda mladých ľudí, ktorá nabehne na ulicu, dajú tam klobúk a niekoľko hodín hrajú, veselia sa a pozorujú, čo sa deje s tými ľuďmi. To nás veľmi bavilo. V rôznych miestach a krajinách je to rôzne, ako tí ľudia reagujú, na čo reagujú, vždy nás to tak trochu prekvapí. Keďže od tohto sa odvíjal repertoár, do dneška máme taký podobný štýl takže fakt radi hráme na svadbách. Potom sa nám dobre hrá v kaviarensko-hospodskom prostredí, máme svojich obľúbených kaviarnikov a krásne miesta s dobrými ľuďmi. To sa snažíme vyhľadávať a hrať tam, kým existujú, keďže často ich existencia dlho netrvá. Vôbec nehráme firemné akcie, to je o ničom. K festivalom máme ambivalentný postoj, stále sa tam ponáhľa, všetko je rýchle. To, čo nás koncertoch baví, je prísť tam, sedieť tam, piť pivo, potom zahráme a rozprávame sa s ľuďmi. Nerobíme z toho nejakú šou, že odídeme za oponu. A toto na tých festivaloch úplne nejde. Tam proste rýchlo odohrať, je to iný formát, všetko je nahlas. Takže festivaly sú tak trochu otrava pre nás, o to množstvo ľudí nám až tak nejde. Našťastie vie náš kapelník zohnať aj malé koncerty s malým množstvom ľudí, z ktorých vieme prežiť.

Myslíš, že klezmer má "komerčný potenciál" alebo je to naozaj len muzika pre tú malú skupinu ľudí, ktorých to baví a ktorý si ju aktívne vyhľadajú?

Komerčný potenciál je podľa mňa vo všetkom, je to o reklame. Priamo naša kapela nemá ambíciu byť mainstreamová, sme samorosti, neradi robíme šou. Pre nejaké davy by asi ten zážitok bol omnoho mdlejší, než ako sú zvyknutí. Žáner ako taký ale ten potenciál môže mať, človek, ktorý by to uchopil za ten správny koniec by to mohol dokázať.

Nás baví to putovanie, prísť do malého mesta, spoznať to tam, spoznať ľudí a rozložiť to tam a vracať sa tam. Je to taký social club naprieč Európou. K tomu tá muzika, ktorú sme si sami vybrali a zaranžovali tak, aby nás to bavilo, aj keď je to na relatívne nízkej hráčskej úrovni.

Ema

Ako ste sa dostali k hudbe resp. ku klezmeru?

K hudbe nás viedla mamka. Mám 3 starších bratov, všetci v ZUŠ už na niečo hrali, tak ma tam tiež dali. Skúšala som hru na husle, to nevyšlo. Potom hru na čelo a neskôr aj cimbal. Potom som s bratmi začala hrať vo folklórnom súbore a na židovskom gymple, ktorý som navštevovala, som mala učiteľku. Oslovila ma, že či by som nechcela spolu s ňou hrať v kapele, v ktorej ona v tom čase už hrala. Bola to Pražská Jidiš Kapela. Cez ňu som sa dostala ku klezmeru. Potom sme založili aj kapelu Vousy.

Ste do židovskej viery aktívne zapojená?

Nie, som pokrstená, otec bol moslim z Egypta, takže taký mix kultúr. Tým, že som bola na židovskej škole tak sme tam mali hebrejčinu a tradície takže takto som viac spoznala judaizmus a židovskú kultúru.

Čo pre vás klezmer znamená?

Mne príde, že to je židovský folklór v mnohom podobný tomu moravskému. Neviem síce jidiš, ale tie texty sú veľmi podobné: o živote, o tom, čo sa dialo. Zármutky, ako sa žilo. Odráža sa to tam, zvyklosti a tradície toho národa.

Historický náboj klezmeru ja osobne veľmi neriešim, som rada, keď to zahrám. Ale mám kamarátov, ktorí to riešia aj týmto smerom.

Čo vás na klezmere baví?

Sú tam iné harmónie, iné stupnice. Je to niečo iného, je to tanečnejšie a dá sa s tým všetko. Vplyv z rôznych oblastí tam počujem, občas aj jazz. Zároveň som ale nikdy nepočula mixovanie klezmeru napríklad s country, takže v tomto zmysle neviem, čo si o tom úplne myslieť.

Ako by ste definovali vaše publikum?

Myslím si, že v publiku sú hlavne ľudia, ktorí nás poznajú, takže prídu, aby nás videli. Zároveň sú tam ale ľudia, ktorí ten klezmer počúvajú. Takých ľudí, ktorí by ale klezmer aktívne počúvali a zaujímali sa oň, nie je úplne veľa, si myslím. Takže takáto stála skupina ľudí ide potom na každý koncert, ktorý s klezmerom nejak súvisí.

Vousy hráme ako kamaráti medzi sebou, ale Pražská Jidiš Kapela sa celkom snaží o to, prilákať nových fanúšikov a ísť viac do hĺbky. Tam mi prišlo fajn, že keď boli skúšky a učilo sa niečo nového, vždy tam zaznel aj nejaký historický kontext danej pesničky, informácie k nej. Aby to nebola len čisto muzika. Robili aj rôzne workshopy.

Kde hrávate?

Oslovil nás napríklad mladý rabín David Maxa z pražskej obce, ktorý pravidelne organizoval spoločné šabaty. Alebo tiež svadby, rôzne sviatky a tak. A tiež festivaly, hoci ja osobne som na žiadnom nebola.

Akú hudbu počúvate, čo vás inšpiruje?

Hlavne folklór z Moravského Slovácka a Slovenska a klasiku, ale tiež jazz, swing. Klezmerskú tvorbu aktívne príliš nesledujem.

Je pre vás iný zážitok hrať v židovskom prostredí?

Je to určite iné než na festivale. Klezmer je im blízky, na šabatoch boli napríklad prítomné celé rodiny, ktoré tie pesničky poznajú a spolu s nami si ich zaspievali, tancovali, viac interagovali. To bolo veľmi príjemné. V tom je asi aj najväčší rozdiel oproti publiku, ktoré nemá židovský pôvod.

Považujete klezmer za predovšetkým tanečný druh hudby?

Židovské piesne mávajú molový ráz, čo znie smútočne. Takže to tam vždy je, určite to nie je len tanečné. Ale klezmer vnímam hlavne cez radosť, zábavu spojenú s tancovaním.

Klezmer by som vo všeobecnosti zaradila do prúdu, ktorý nie je úplne obvyklý pre každého, napríklad na rozdiel od popu. Ku klezmeru si človek musí nájsť cestu sám, nehrá sa to všade, mainstream to určite nie je.

Vojtěch V.

1. Ako ste sa dostali k hraniu klezmeru resp. židovskej hudby?

Někdy v roce 2009 jsem v Praze potkal kapelu Orchestre international du Vetex a zalíbila se mi jejich dechovka a zároveň aspekt hraní na ulici. Založil jsem tedy, aniž bych cokoli věděl o aranžování hudby či funkci nástrojů v orchestru a aniž bych uměl hrát na trubku, na kterou jsem se teprve učil a chtěl se jí chopit, takovou quasi-balkánskou dechovku Frmoll Orchestra. Už s touto kapelou jsme hráli nějaké klezmerové melodie, ale když se ukázalo, že hodně lidí v kapele znamená, že se často nemůže vystupovat, protože vždycky někdo nemůže, rozhodl jsem se založit s kamarádem Jiřím a novým známým Janem naopak pouze trio. A protože už jsem mezitím začal poslouchat také Amsterdam klezmer band a Oy Division, mělo to být trio klezmerové. Motivace tedy nebyla nijak ideologická či rodinná, ale čistě ta, že se mi líbila ta muzika. I proto jsem dlouho neměl problém pravit texty, melodie i harmonie podle chuti, protože mi šlo prostě jen o to, aby se mi to líbilo.

2. Čo pre vás klezmer znamená, ako ho chápete? Ako podľa vás súvisí s inými formami world music/ludovej hudby?

Na to jsem vlastně už omylem trochu odpověděl. Znamená pro mne muziku s náladou a výrazem, které mne baví. A s jinými formami souvisí úplně stejně jako jiné formy mezi sebou, tedy v závislosti na tom, na jakém území konkrétně byl provozován a jakými muzikanty. Pěkné příklady o tom vyprávěla kapela Muzsikás. Jednak to, že židovské čardáše z Maramureše se učili ze vzpomínek romského muzikanta, protože romští a židovští muzikanti hrávali leckde a i v tomto regionu společně a zrovna tento náhodou přežil válku, a potom příběh o jedné písni, už nevím, která to byla, o které jedni lidé říkají, že je typicky maďarská, druzí lidé, že je typicky židovská, třetí zkouší být moudří a říkají, že je z 50% maďarská a z 50% židovská. A ona je podle basisty kapely Muzsikás 100% maďarská i 100% židovská (tenhle druhý příběh vypráví na koncertě z Moskvy, který je celý na youtube). Nic nefunguje odděleně, a tak je jiná slovenská romská muzika oproti maďarské romské muzice, srbské romské muzice a oproti takřka zaniklé, vyhlazené české romské muzice. Obdobně je tomu i u židovské hudby.

3. Ako vnímate historický/politický náboj, ktorý klezmer v sebe nesie, ovplyvňuje vašu tvorbu, je nejak pri hraní a tvorbe "sprítomnený"?

Ani ne. => Docela mě baví jak různorodé ty náboje mohou být. Vedle písni, které se vztahují k pocitu vyhnanství a návratu do Izraele (teď ale nevím, jestli nějakou takovou vůbec zpíváme), máme na repertoiru ruskou židovskou komunistickou antisionistickou píseň 'Oy ihr nahrische tsionistn', kterou známe od Oy Division a Psoye Korolenka a ke které jsme přidali i českou sloku, kde se zpívá, že chodit do Jeruzaléma je k ničemu a máme se jít radši učit do továrny, že nejlepší je zůstat v diaspoře a být svým pánem. On ale nakonec ten náboj klezmerových písniček, které znám, je spíš milostný - jsou to vesměs svatební písničky. A buďto se v nich přímo zpívá o milované ženě, anebo jsou bez textu, ale jejich juchavost a tanečnost evokuje právě veselici, a ne historický či politický náboj.

4. Čo vás inšpiruje pri tvorbe (napr. nejaké konkrétne hudobné žánre, konkrétne forma umenia, história, literatúra a podobne)?

Má tvorba spočívá víceméně v podílení se na aranžích, výjimečně v překladech textů. U překladu se snažím držet originálu co do významu a zároveň i přenést co nejvíce z eufonie a rytmu, což je ko-neckonců poměrně očekávatelný postup. U aranží potom může hrát roli ona neortodoxnost. Osobně

nemám vůbec problém spojit ukrajinskou hospodskou jučačku se židovským čardášem z Maramureše anebo jiným způsobem naprosto nesouvisející hudby, zdá-li se mi, že hudebně to vytváří správný kontrast či rozvíjení nějakého dění.

5. Ako by ste charakterizovali vaše publikum?

Roztančené okouzlující ženy od dvaceti do třiceti let. Kecám. Ne, co mám na to říct? Z principu jsou to lidé podobní jako my, protože mají rádi východní lidovou akustickou muziku v úrovni zesílení od 0 do nějaké snesitelné nápodoby akustického zvuku v přizpůsobení pro větší prostor, zajímá je, jak hrajeme, poslouchají, veselí se trochu sto let starým způsobem, zpravidla nejsou strašně ožralí a zfetovaní, nekopou se, nekradou, ale naopak vytvářejí pospolitost, potom si pořídí cédéčko a někteří z nich zůstanou na večírek a až tam se strašně ožerou, ale ani potom se nekopou a nekradou.

Samo

1. Ako si sa dostal ku klezmeru?

U nás doma sa klezmer počúval od môjho detstva, mali sme pár LP-čiek a nejaké kazety, ktoré hrali veľmi často. V osemdesiatych rokoch sme s bratmi pod tatkovým vedením začali hrať židovské piesne a začiatkom deväťdesiatych rokov sme sa už chceli priamo inšpirovať výbornými americkými klezmerovými kapelami. Podarilo sa to v roku 1995, keď sme založili Preßburger Klezmer Band.

2. Čo pre teba klezmer znamená, ako ho chápeš?

V podstate ho beriem v modernom širokom chápaní, rozšírenom o rôzne židovské piesne a vplyvy rôznych starších i novších žánrov, aj keď viem, že pôvodne bol klezmer inštrumentálna hudba jidiš hovoriacich židov vo Východnej Európe. Toto je definícia klezmeru nášho kamaráta a fantastického klezmerového klarinetistu Merlina Shepherd.

3. Ako vnímaš historický/politický náboj, ktorý klezmer v sebe nesie?

Tak keď sa na klezmer pozriem historicky, v zmysle vyššie uvedenej definície, vidím ho hlavne ako hudbu z normálneho života, určenú na zábavy a svadby a teda bez nejakého politického náboja. Ťažko sa ale dá odmyslieť si od klezmeru ako židia vo Východnej Európe trpeli napríklad počas pogromov, lebo je to vlastne súčasť jeho histórie a ovplyvnilo to jeho vývoj, vznik veľa jidiš piesní a vystaňovalecť klezmerových muzikantov do USA, kde potom klezmer zažil veľký rozmach.

4. Čo vás inšpiruje pri tvorbe (napr. nejaké konkrétne hudobné žánre, konkrétne formy umenia, história, literatúra a podobne)?

(stručná odpoveď: áno, všetko...)

Určite ma ovplyvňuje hudba ktorú mám rád, čiže napríklad reggae, jazz alebo tango, ale v prípade, že chcem nejakú melódiu nechať zaznieť v tradičnej forme, nesnažím sa tam nasilu použiť modernejšie výrazové prostriedky. Mám rád aj keď znie klezmer čisto tradične. Keď pre nás aranžujú piesne naši známi tak to buď nechávame na nich alebo ich dopredu usmerníme, podľa toho, aký program chystáme.

5. Ako by si charakterizoval vaše publikum?

Myslím, že je veľmi pestré, čomu sme radi. Na koncertoch bývajú rôzne vekové kategórie a aj keď na bežné večerné koncerty veľmi nechodievajú deti, na letných open air koncertoch za svetla sa veľmi dobre zabávajú. Okrem toho nám hovoria známi, že ich deti majú napríklad ako obľúbenú hudbu v aute naše cd-čka.

6. Nakoľko považuješ klezmer za "world music" resp. ako vnímaš pomerne časté spájanie a hranie klezmeru napr. s gypsy/balkan music?

Tak keď je každá ľudová hudba world music, tak tam klezmer určite patrí. Však je tam už dnes množstvo autorskej hudby, často ani nie inšpirovanej ľudovou.

A to spájanie, väčšinou mi to pripadá ako hranie jedného aj druhého ale nie až tak spájanie. Tak je to občas aj u nás aj keď isté typické prvky sa potom možno prenášajú z jedného do druhého (napr. ornamente v melódii alebo nejaké rytmy v bicích, atď...).

Super spojenie je napr. keď Frank London's Klezmer Brass Allstars hrajú klezmer ako balkánske dychovky. Zahrali aj online na fb pre Krakovský klezmerový Festival 2020 z nejakej strechy v Brooklyne alebo Lower East Side... Boli v 2001 v Bratislave a neviem, či nie aj na Pohode potom niekedy.

Ale nemyslím si, že mám aktuálne prehľad v takýchto fúziách, nestíham sledovať, čo je nové...

Viem, že Bregovič alebo Shantel si tiež vyberajú aj z Balkánu aj z klezmer, čo chcú, alebo rumunskí Rómovia primiešajú aj trochu klezmeru. Prečo nie, keď je to dobré.

Andrej

Ako si sa dostal ku klezmeru?

Oslovil ma Daniel Alexander, brat nášho kontrabasistu Sama, v roku 1997, že majú klezmer band a či sa pridám. Daniel patril k zakladajúcim členom a hral s nami do roku 2004. Poznali sme sa od malička a hrali sme spolu aj v komornom orchestri.

Čo pre teba klezmer znamená, ako ho chápeš?

Jednoducho povedané, pôvodne východoeurópsky židovský folklór. Hudba, ktorá absorbovala to, čo ju obklopovalo, t.j. folklór nežidovského obyvateľstva. Hudba, ktorá tu kvôli holokaustu nemusela byť, ale prežila, dočkala sa revivalu a fúzie s inými hudobnými žánrami.

Ako vnímaš historický/politický náboj, ktorý klezmer v sebe nesie?

Aj osobne. Lebo je to hudba mojich predkov. A aj pocitovo, vnímať klezmer ako hudbu „biterzis“, t.j. trpkosládkú. Je to síce pôvodne najmä svadobná hudba, no obsahuje v sebe aj smútok. Politicky vnímajúc, bola to hudba aj bohatých, aj chudobných a ktorá prešla stáročiami. Preto napr. existujú aj piesne partizánske, komunistické, odborárske, sionistické atď.

Čo vás inšpiruje pri tvorbe (napr. nejaké konkrétne hudobné žánre, konkrétna forma umenia, história, literatúra a podobne)?

Momentálne pracujem skôr na báze hudobného výskumu, keď skúmam staré nahrávky, noty, spevníky. Stále sa objavuje niečo nové. Alebo potom pocitovo. Počujem pieseň, ktorá sa mi páči, a ak mám čas a chuť, spravím aranžmán. Vďaka spolupráci s Asyou Fruman z Ukrajiny upravujeme aj nežidovské piesne a dávame im text v jidiš.

Ako by si charakterizoval vaše publikum?

Univerzálne. Počúvajú nás všetky generácie. Od detí až po dôchodcov. S PKB sme navyše hrali na druhovo rôznych akciách – čisto klezmerové festivaly, festivaly židovskej kultúry, alternatívne festivaly, veľké festivaly napr. typu Pohoda, festivaly klasickej hudby, džezové festivaly atď.