

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií

Katedra obecné antropologie



„KDO ZPÍVÁ ŽIDOVSKY?“

aneb

Hlas jako prostředek performance židovských identit v pražských synagogách a modlitebnách

*[Who Sings Jewish? Voice as a Vehicle of Performing Jewish Identities in Prague
Synagogues and Prayer Rooms]*

Diplomová práce

Autor: Bc. Veronika Seidlová

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Zuzana Jurková, PhD.

Obor: Sociální a kulturní antropologie – Historická antropologie

Magisterské studium

Praha, 2009

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla eventuelně zpřístupněna v příslušné knihovně UK a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem a svoluji k publikaci prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy.

V Praze dne 13.11.2009

Bc. Veronika Seidlová

Věnováno paní Terezii Blumové (1909 – 2008) in memoriam.

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem svým informantům, kteří byli tak laskaví a vpustili mne do svých světů. Dále bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, PhD. za to, že pro mě objevila etnomuzikologii, vnukla nápad dělat výzkum o pražské synagogální hudbě, za dlouholetou všemožnou podporu a samozřejmě za etnomuzikologické konzultace na této diplomové práci. Velký dík patří také Mgr. Radanovi Haluzíkovi za velmi obohacující antropologické postřehy a všem pedagogům, kteří mi byli nápomocni během celého studia. A na závěr si dovoluji poděkovat své rodině, bez jejíž dlouholeté podpory a pochopení bych studovat nemohla.

„[Mnohé] vlivy působily na tisíciletý vývoj synagogální hudby [v Evropě]. Proto nesmíme se diviti, že tato je dnes směsicí všech stylů a národních charakterů. Vždyť v ní jest uložena pro vnímavého hudebníka celá historie vývoje židovstva v Evropě.“¹

[Židé v Praze?] ...malý český rybník obsahuje menší pražský rybník, v němž existuje ještě loužička 1600 lidí, z nichž každý má naprosto rozdílný názor na cokoliv.²

...Moskovitz a Finkelstein ztroskotají na pustém ostrově. Když je za pár let najdou, diví se, jako to, že mají postavené tři synagogy. Moskovitz vysvětluje: „ Do téhle chodím já. Do tamté chodí on. Té třetí se my oba společně zdaleka vyhýbáme.“³

¹ Branberger, Jan. 1904. *O hudbě Židů: kulturně-historická skizza*. Praha: Spolek českých akademiků-Židů, typ. Malíř, s.p.

² Overstreet, Martina – Chytilová, Jana. 2004. „Židé v Praze“ In *Time In Praha*, č. 6, II. ročník, červen 2004. s. 37.

³ Kuras, Benjamin. 1999. *Nebýt Golema: Rabbi Löw, židovství a češství*. Praha: ELK, Baronet. s. 20.

Klíčová slova

hudební antropologie, historická a sociální antropologie, antropologie náboženství, kvalitativní výzkum, etnografie, židovská náboženská hudba, vokální hudba, rituál, synagoga, *chazan/kantor*, tradice, identita, performance, politika, postsocialismus, modernita, retradicionalizace

Abstrakt

Cílem tohoto především hudebně antropologického výzkumu je popsat, analyzovat a interpretovat proces hledání židovské identity na proměnách židovské náboženské hudby v Praze a postojům jejích akterů k ní. V průběhu staletí se měnila židovská rituální hudba v závislosti na tom, co v danou dobu znamenalo být židem – co aktéři chtěli být a jak tuto představu naplňovali performancí. Proměna, kterou prošla pražská synagogální hudba za postsocialismu se jeví jako obzvláště markantní. Všímám si různých způsobů hudebního provedení rituálu v jejich sociálně-historickém kontextu, dobových estetických ideálů i konfliktů na téma, jaký hudebně-performativní projev je ten pravý židovský. Všechny tyto fenomény totiž vyjevují hlubší sociální vyjednávání členů komunity o palčivé otázce, jak být správně židem a přitom integrovat všechny složky své identity. Étos dané doby demonstrují i osobní příběhy několika pražských synagogálních zpěváků vedoucích bohoslužbu (tzv. kantorů/*chazanů*). Výzkum kombinuje kvalitativní etnografické přístupy sociální i historické antropologie a antropologie hudby.

Summary

The aim of this mainly musical anthropology research is to describe, analyze and to interpret the process of searching for Jewish identity through the changes of Jewish religious music in Prague and through the positions taken by its participants. During the last centuries, the Jewish ritual music has gone through changes which have been depending on what did it mean to be a Jew at that time – what did the actors want to be and how did they fulfil this idea through the performance. Especially striking change happened to the synagogue music in Prague during the post-Socialist period. Attention is paid to the social-historical context of different types of ritual music design, to the period aesthetic ideals and to the conflicts about what is the real Jewish music performance. All these phenomena show the deeper social negotiation of the community members about the poignant question, how to be a right Jew and how to integrate the components of one's identity at the same time. The ethos of the particular time periods are also demonstrated by personal histories of some Prague synagogue singers leading the worship (the so-called chazanim or cantors). The research combines the qualitative ethnographic attitudes of social and historical anthropology and anthropology of music.

Keywords

musical anthropology, historical and social anthropology, anthropology of religion, qualitative research, ethnography, Jewish religious music, ritual, synagogue, chazan/cantor, tradition, identity, performance, politics, postsocialism, modernity, retraditionalization

OBSAH

1. Úvod.....	8
1.1. Místo a téma výzkumu.....	8
1.2. <i>Positioning</i>	14
1.3. Přehled dosavadních poznatků o náboženské hudbě českých židů.....	20
1.4. Zvolený teoretický rámec	25
1.4.1. Teoretické přístupy antropologie náboženství	25
1.4.2. Hudba jako kultura: teoretický model pro uchopení hudby z antropologické perspektivy	25
1.4.3. Hudba jako performance: hudební antropologie a teorie performance.....	27
1.4.4. Hudba a identita	32
1.5. Metodologie.....	34
1.5.1. Metody získávání dat – přirozená historie výzkumu	34
1.5.2. Způsob analýzy dat.....	38
1.6. Vyjasnění některých pojmů.....	39
1.7. <i>Úvodní verbální snapshot: šabat ve Staronové a Jeruzalémské synagoze</i>	40
2. Teoretická část.....	46
2.1. Základní fakta o ortodoxním judaismu a Židovské obci v Praze.....	46
2.2. Původ synagogy a synagogální liturgie, teologický koncept modlitby a studia tóry jako bohoslužby	48
2.3. Prostor performance a zacházení s ním.....	50
2.4. Čas performancí a hierarchie podle důležitosti.....	53
2.5. Objekty performance	54
2.6. Pravidla performance	58
2.7. Lídr performance: <i>š'liach cibur/ bal tefila</i> nebo kantor/ <i>chazan</i>	59
2.8. Repertoár <i>chazanut</i> a hudební systém <i>nusach</i>	62
2.9. Způsob předávání hudebních tradic a zdroje inspirace	66
2.10. Zákaz hudebních nástrojů a teologické pojetí hudby	68
2.11. Židovské identity	71
3. Empirická část	75
3.1. Modernita v pojetí (pražských) židů	75
3.1.1. První známky nostalgie a hledání kořenů	85
3.2. Ve stínu holocaustu a komunismu.....	89
3.2.1. Staronová synagoga – Hudba ve Východoaškenázském stylu	90
3.2.2. Jeruzalémská synagoga – Fúze východu a západu.....	92

3.2.3.	70. a 80. léta - nová vlna hledání kořenů	105
3.3.	Vývoj po roce 1989 – Retradicionalizace a hledání alternativních hudebních symbolů.....	108
3.3.1.	„Jurský park“ judaismu - Touha po ztracených židech	109
3.3.2.	Virtuální židovství v hudbě	111
3.3.3.	Šalomáci a šalomačky	113
3.3.4.	„Ortodoxie posiluje kořeny národa“: Židovská obec v Praze v konfliktu cest, jak být židem	115
3.3.5.	Šabat v pražském centru Chabad Lubavič.....	121
3.3.6.	Chasidský a neochasidský fenomén v Praze.....	123
3.3.7.	Ne-ortodoxní židovské náboženské alternativy v Praze.....	130
3.3.8.	Pražské konzervativní komunity: Bejt Praha a Masorti Česká republika	131
3.3.9.	Židovská liberální unie (ŽLU).....	140
3.3.10.	Židovská liberální komunita Bejt Simcha.....	143
3.3.11.	Hudební fúze a zvukové hry v Bejt Simcha.....	146
3.3.12.	Sudetoněmecký revival sborové synagogální hudby z Čech?	151
3.3.13.	Percepce „starých“ kantorů v nové době.....	153
3.3.14.	Akusticko-performativní „boje“: současné sociálně-estetické vyjednávání v Jeruzalémské a Staronové synagoze prostřednictvím performance	156
3.3.15.	Hodnoty mladého pražského „žida-staromilce“	157
3.3.16.	„Patří do muzejní vitríny“: Pohled ortodoxního Izraelce	158
4.	Závěr: Kdo zpívá židovsky?.....	160
4.1.	Reflexe.....	161
4.2.	Coda.....	163
5.	Prameny a zdroje.....	164
5.1.	Primární zdroje	164
5.1.1.	hudební zvukové prameny.....	164
5.1.2.	Hudební notové prameny	164
5.1.3.	Písemné prameny	165
5.2.	Sekundární prameny	165
5.2.1.	Sekundární prameny písemné.....	165
5.2.2.	Sekundární prameny zvukové.....	168
	Seznam obrazových příloh	169
	Seznam notových příloh.....	170
	Seznam zvukových příloh	170

1. ÚVOD

1.1. MÍSTO A TÉMA VÝZKUMU

Moje práce pojednává o tom, co židé v jednom středoevropském velkoměstě v bývalém socialistickém bloku na počátku 21. století dělají, když vědomě či nevědomě určují podobu hudby pro bohoslužby své komunity. Klade si otázku, jak se stane, že nějaký hudební projev je v jedné době uznáván za legitimní pro místní židovskou bohoslužbu a v jiné době už ne. Jak se vlastně ustanovují tradice? Seshora, legálními nařízeními lídrů, nebo zezdola vlastní praxí, tím co lidé ve skutečnosti dělají? Kdo je v oblasti ustanovování tradic považován za autoritu? Co je „židovské“? **A jak židé naplňují v hudbě svoji vlastní představu toho, co je „židovské“? Může se tato představa v různých dobách a sociálních kontextech lišit? A nakonec: jak se kreativní vyjádření stane tradicí?** Přestože židé s touto otázkou zápasí tisíce let, židovská zkušenost v České republice, zemi v níž židé žijí „ve stínu holocaustu a komunismu“⁴ a jež prošla turbulencemi 90. let, kdy se stala součástí globalizovaného světa, nám poskytuje úžasnou možnost zkoumat dynamiku tohoto dialektického vztahu mezi kreativitou a tradicí. V České republice doposud výzkum na toto téma nikdo neprovedl. Navíc v zemi, která bývá považována za jednu z nejsekularizovanějších zemí světa, je zkoumat náboženskou a v českém prostředí v podstatě neznámou hudbu této po dlouhá staletí marginalizované menšiny o to zajímavější.

„...podle výzkumu agentury GfK z roku 2004 se kvíře v Boha jakožto Stvořitele přihlásilo [v české společnosti] 32% populace, suverénně nejméně ze všech 21 zkoumaných zemí, a Česká republika zároveň byla jedinou zemí, kde počet (v osobního Boha) nevěřících převýšil počet věřících osob. Podobně se při posledním censu v roce 2001 59% obyvatelstva prohlásilo za ateisty. Zároveň však platí, jak to dokumentoval výzkum ISSP v roce 1998, že velká část české populace (včetně členů křesťanských církví) věří v nějaký typ „mystických“ či „okultních“ sil a/nebo objektů; 50% populace věří v amulety, 50% v horoskopy a celých 70% v předpovědi budoucnosti. K tomu je nutné připočít, že těmto typům privatizované zbožnosti je více nakloněna mladší, vzdělanější a urbánní část populace. Česká republika se proto po roce 1989 zákonitě stala svědkem obrovského rozšiřování „duchovních“ obchodů, časopisů, knih a hudby, stejně jako západoevropské země o pár let dříve. „Tajné“ a/nebo „duchovní“ dějiny (prakticky čehokoli) se zařadily mezi nejprodávanější tituly nejen ve specializovaných prodejnách, ale stále častěji i v mainstreamových knihkupectvích a dokonce v supermarketech, zatímco téměř všechny populární časopisy či rozhlasové stanice zavedly astrologické a/nebo „terapeutické“ rubriky.“⁵

⁴ Viz stejnojmenná kniha socioložky Aleny Heitlingerové: Heitlingerová, Alena. 2007. *Ve stínu holocaustu a komunismu* [In the Shadows of the Holocaust & Communism. Czech and Slovak Jews since 1945]: *Čeští a slovenští židé po roce 1945*. Praha: G plus G. English Orig.: New Brunswick & London: Transaction Publishers, 2006.

⁵ Nešpor, Zdeněk. Antropologie náboženství. Dostupné z <http://antropologie.zcu.cz/index.php?clanek=444&kategorie=88>, 8.8.2009.

Zájem o duchovno, tajemství a mystiku se v 90. letech projevil i v náhlém a velkém zájmu o židovskou kulturu a náboženství. Po desetiletích naprostého potlačení „židovského komponentu“ (*Jewish component*) z veřejné sféry zemí bývalého komunistického bloku nastalo v 90. letech obrovské zviditelnění „židovských věcí“ (*Things Jewish*), jak je nazývá americká autorka Ruth Ellen Gruber.⁶ Toto zviditelnění se paradoxně odehrává právě v době, kdy místní židé už sami viditelní nejsou - početně především. Ve většině evropských měst, a to především v těch, kde židovská populace byla před druhou světovou válkou nejhustší, dnes není vůbec „normální“ být židem. Jeden jediný městský blok v New Yorku je domovem více židům než jsou celá evropská hlavní města. Specifický symptom tohoto zviditelnění, turistická exploatace židovských památek, např. právě židovské Prahy, vyvolává u autorů jako Gruber rozpaky. Autorka jménem Elli Valley dokonce židovskou Prahu nazvala „Jurským parkem judaismu“⁷.

Stejně jako samotní čeští židé příliš viditelní nejsou, není viditelná ani jejich náboženská hudba. Dokonce jsem se doma i v zahraničí často setkala s názorem, že bohatá židovská hudební kultura skončila v Čechách s druhou světovou válkou. Říkají to i sami místní židé. Pokud se však projdeme v pátek večer synagogami, hudbu uslyšíme. Má mnoho různých podob a mnohdy ji samotní participanti za hudbu ani neoznačují, ale stále (a možná i více než v minulosti) vypovídá o tom, jací by místní židé chtěli být.

Specifický sociální svět židovské menšiny v České republice a v Praze především prochází od 90. let velkými změnami. Praha je dnes místem, kde je židovská identita převážně dobrovolná a přesto (či proto) jsme zároveň svědkem jevu, který v Evropě probíhá od sedmdesátých let a k nám přišel se zpožděním - návratem náboženství obecně nebo alespoň některých jeho forem do veřejné sféry. Jedná se o jakousi rechristianizaci, reislamizaci a v případě židovství **rejudaizaci** „zdola“, „která se sice snaží o jakousi nostalgickou obnovu tradiční společnosti, ale využívá k tomu zcela moderní, technologické prostředky, stejně jako jsou přinejmenším inovativní i její věroučné a nábožensko-praktické názory.“⁸

Tento jev, v širším, nejen náboženském rámci zvaný jako **retradicionalizace**, se velmi dobře ukazuje v hudbě. Židovská liturgická hudba a její hlavní interpreti - předzpěváci neboli tzv. kantoři či hebrejsky *chazanim* - jsou úžasným indikátorem proměn židovských identit. Je fascinující sledovat, jak se koncepty s abstraktními názvy jako „**modernita**“, „**neotradicionalismus**“ a „**retradicionalizace**“ zhmotňují v každodenních životech lidí a v tom, co se jim líbí. S nadsázkou můžeme porovnat životní styl židovského předzpěváka v Praze, placeného židovskou institucí⁹ v 80. letech a dnes:

Pokud zrovna nezpíval v synagoze, byl kantor „první generace“ (tj. té, která přežila holocaust) naprosto v ničem k nerozeznání od zbytku československé populace. Možná jen odmítl chlebiček se šunkou a nedal si vepřo-knedlo-zelo. Byl sice už v důchodu, ale profesí byl původně operním zpěvákem, i když úplně nejdřív - před válkou - vystudoval práva a

⁶ Gruber, Ruth Ellen. 2002. *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.

⁷ Ibid.

⁸ Nešpor, Zdeněk. 2004. „Kvalitativní sociologické studium české religiozity“ In *Jaká víra? Současná česká religiozita/spiritualita v pohledu kvalitativní sociologie náboženství*. Zdeněk Nešpor (ed.), Sociologické studie 04,05. Praha: Sociologický ústav Akademie věd České republiky. s. 11. Cituje Kepel, 1996.

⁹ Na základě příspěvku Ministerstva kultury.

hrál jazz. Ted', když si ve volném čase nepřivydělával zpěvem v komorním filharmonickém sboru, oblékl si hladce oholen pólové tričko a šel si zahrát tenis.

Dnešní kantor je mladý, zástupce tzv. „třetí generace“. Studuje hebraistiku. Zpívat moc neumí a nikdy se to ani neučil. Na bradě si pěstuje řídké vousy a dlouhé pejzy si uhlazuje přes den za uši. Pokud není šábés a nevede bohoslužbu, oblékne černý oblek, nasadí jarmulku a na ni černý klobouk, sedne na staré kolo vybrané záměrně a velice pečlivě v bazaru, do otlučeného koženého kufříku na nosiči uloží vedle modlitební knížky laptop a vydá se tahat za provázky loutky v divadle pro turisty. Když si nestihne doma uvařit, tak se po cestě staví na košer oběd v jídelně židovské obce anebo v restauraci, kde občas dohlíží na dodržování kašrutu (pravidel rituální čistoty). Pokud mu to časově nevyjde, tak raději nejí vůbec.¹⁰ Navíc, zatímco československý kantor „první generace“ byl vždy synem židovských rodičů, kantor „třetí generace“ je často konvertita.

Dnešní doba skýtá nejen možnost rozhodnout se židem nebýt nebo naopak se židem stát, ale navíc je dnes v Praze především věcí vlastní volby, *jakým* židem se stát – a pokud to bude ve smyslu náboženském, tak jaký směr judaismu a kterou (sub)komunitu konkrétně si člověk vybere.¹¹ Po roce 1989 se totiž v Praze rozvinula celá škála judaistických směrů, ačkoli vzhledem k malému počtu příslušníků židovského náboženství nedosahuje bohatosti, obvyklé v některých západních zemích.

V centru všech judaistických skupin zůstává Federace židovských obcí, která sdružuje deset právně samostatných českých a moravských obcí. K obcím, sdruženým ve Federaci, se po roce 1989 přihlásilo na tři tisíce členů. Při zachování přibližně stejného počtu probíhá v některých z nich rychlá generační výměna. Předpokládá se ovšem, že u nás žije snad až pětinasobek židů, kteří se společného náboženského a kulturního života neúčastní. Asi polovinu z počtu členů Federace tvoří příslušníci Pražské židovské obce (dále jen „Obec“).

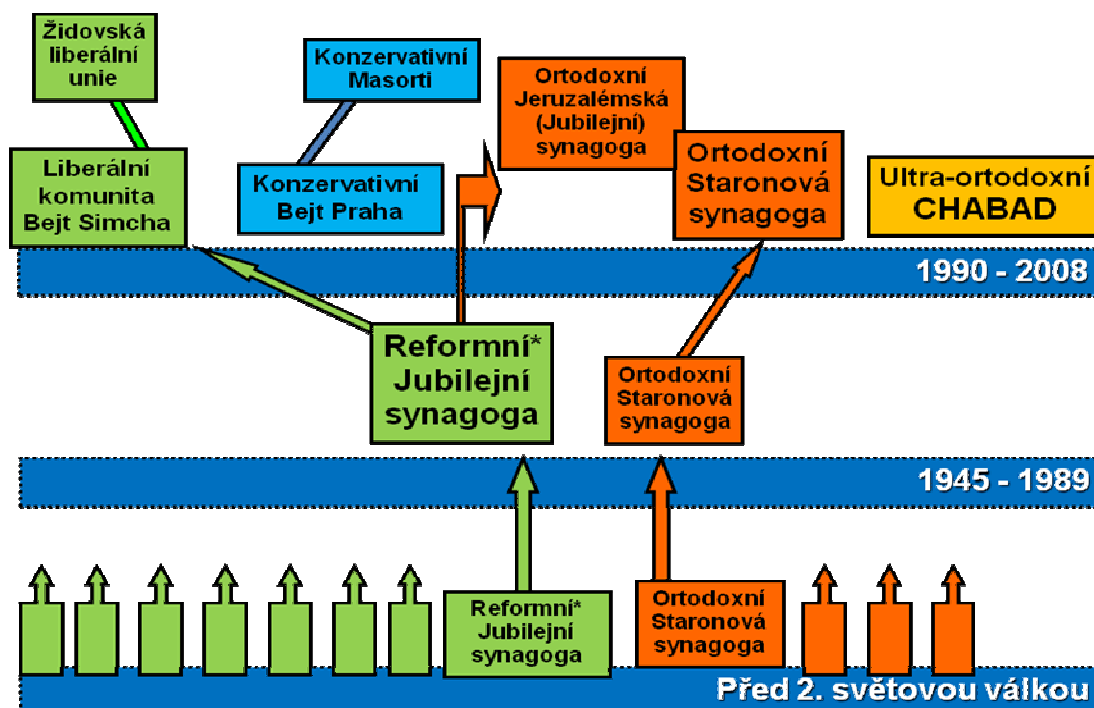
V čele náboženských aktivit Federace působí od roku 1992 Karol Efraim Sidon, který je zároveň vrchním zemským a pražským rabínem. Reprezentuje ortodoxní judaismus, který ovšem nemá v naší zemi velkou tradici. Ačkoliv tedy rabinát Pražské židovské obce koná bohoslužby, ne všichni členové Obce se jich účastní. Mnohým nevyhovuje ortodoxní ritus a vyznávají liberálnější nebo naopak ještě více radikální směr judaismu. Každý pátek večer (a nejen tehdy) se tak v Praze při příznivé konstelaci konají bohoslužby až na sedmi různých místech:

- 1) ortodoxní subkomunita konající bohoslužbu o svátcích a šabatech ve Staronové synagoze, ve všední dny ve Vysoké synagoze
- 2) ortodoxní subkomunita v Jeruzalémské (bývalé Jubilejní) synagoze, která však původně byla místem, kde se ještě do poloviny 90. let částečně uplatňovalo spíše méně ortodoxní až reformní pojetí předválečného stříhu.
- 3) (ultra)-ortodoxní, entuziastická skupina Chabad s modlitebnou v Pařížské ulici
- 4) konzervativní skupina Bejt Praha složená převážně z cizinců konající bohoslužby ve Španělské synagoze
- 5) Od Bejt Praha odštěpená konzervativní skupina Masorti, která vede svoje bohoslužby v jednom ze sálů pražské židovské obce v Maiselově ulici.
- 6) liberální skupina Bejt Simcha s modlitebnou v Mánesově ulici

¹⁰ Analytické terénní poznámky autorky.

¹¹ což o ostatních, mnohem menších židovských obcích v ČR říci nelze.

7) Židovská liberální unie s modlitebnou v Dlouhé ulici.



OBRÁZEK 1 SCHÉMA PRAŽSKÝCH ŽIDOVSKÝCH SUBKOMUNIT¹² PODLE NÁBOŽENSKÉ DENOMINACE¹³

Sedm jmenovaných náboženských skupin představuje celé spektrum přístupů k židovské identitě a tradici. Jedním z vnějších ukazatelů hodnot každé židovské subkomunity je její chápání hudby, a to především její náboženské formy. Hudba v podobě sólového (až na neortodoxní výjimky) zásadně mužského zpěvu v podání *kantora*, jemuž zpěvem odpovídá kongregace, tvoří nedílnou součást židovské bohoslužby. Její konkrétní podoba, tedy **kdo, jak a proč** ji provozuje a **jaké melodie** zpívá, se v závislosti na náboženské denominaci může velmi lišit. Zároveň však je tato podoba pro dané místo velmi individuální, tvořící lokální formu tradice, na níž není možné beze zbytku aplikovat modely z jiných, např. zahraničních židovských komunit. Není ani zcela možné navázat na poznatky o židovské náboženské hudbě, která byla v Čechách provozována v minulosti, neboť to málo, co víme nebo z čeho můžeme čerpat (např. dosud vědecky nezhodnocená hudební sbírka Židovského muzea v Praze), zřetelně ukazuje, že původní předválečnou hudební tradici, která se výjimečně provozovala až do devadesátých let 20. století, již v současnosti naživo neuslyšíme.

¹² Jsem si vědoma toho, že termíny pražská židovská „komunita“ a jejich sedm „subkomunit“ jsou poněkud problematické. „Komunitou“ míním všechny registrované členy Pražské židovské obce, z nichž pouze někteří jsou nábožensky aktivní a/nebo se aktivně účastní zastřešujících komunitních akcí, např.

šábesových večerů či oslav svátků na Obci. Náboženskou aktivitu realizují v jedné ze sedmi náboženských skupin – subkomunit – které nelze chápat jako uzavřené, jasně definované skupiny. Členové jednotlivých subkomunit se totiž často podle potřeby vzájemně přelévají. Tak můžeme člena liberální subkomunity potkat na ortodoxní bohoslužbě (naopak to tolik neplatí) nebo konzervativního žida jednou u liberálů a jindy u ortodoxních. Po své bohoslužbě se pak někteří odeberou na Obec, kde se při šábesové večeri setkají s jinými skupinami. Situaci navíc „komplikují“ lidé, kteří žijí a jsou nábožensky aktivní v Praze, registrováni jsou ale u jiné židovské obce, např. v Liberci. Proto s těmito termíny pracuji spíše ve smyslu Weberových ideálních typů.

¹³ Autor: Veronika Seidlová, 2006.

Mezery v kolektivní paměti zaplňuje hudba importovaná z USA a Izraele, která je však kreativitou členů komunity přetvářena dále, v nové podoby hudební tradice.

Praha se místem mého terénního výzkumu stala nejen pro snadnou geografickou, finanční a jazykovou dostupnost, ale i proto, že už jsem do určité míry byla obeznámena s místním terénem. Hrál zde však roli i jiný důvod: Praha byla historicky vždy centrem židovského dění v Čechách a na Moravě a je jím dodnes. Škála židovských náboženských denominací je zde v celé České republice nejširší, a proto jsem se rozhodla udělat **synchrónní výzkum** ve všech sedmi subkomunitách a popsat jejich hudební praktiky. Od roku 2006 jsem tedy s přestávkami navštěvovala bohoslužby napříč celým pražským spektrem. Významnou část dat tohoto sociálně a hudebně antropologického výzkumu prezentuji v kapitolách následujících po kapitole 2.3.4. a dále.

Kromě nejdůležitějšího faktu, že téma ortodoxizace Obce reflektovali a zdůrazňovali sami aktéři jako vodítko k pochopení (nejen) hudebních proměn, mě k tomuto rozhodnutí vedly ještě další důvody:

Jako výzkumný model mi sloužila práce Jeffreyho Summita *The Lord's Song in a Strange Land: Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*.¹⁴ Summit procházel v 90. letech židovské bohoslužby v Bostonu, z kterých vybral a představil hudební praktiky pěti kontrastních komunit, od ultraliberální formy tzv. *new-age judaism*, kde za doprovodu kytary zpívají všichni všechno od hinduistických manter po folk, přes novou reformu ke konzervativní směru, moderní ortodoxii až nakonec k hudbě ultraortodoxních chasidů. Jako styčný bod mu sloužila šabatová bohoslužba v pátek večer. Ta byla vybrána především proto, že je nejfrekventovanější bohoslužbou během roku a její průběh by měl být v určitých bodech ve všech subkomunitách podobný, nezávisle na denominaci.

Podobně jsem se i já zaměřila na páteční bohoslužbu, ale účastnila jsem se i jiných svátků, protože např. v synagoze v Jeruzalémské ulici se páteční bohoslužba provozuje nepravidelně. Jako srovnání mi sloužily zkušenosti z pozorování šabatových bohoslužeb různých denominací a komunit v Londýně a ve Vídni, což obohatilo můj výzkum o důležitý rozměr: o možnost porovnat, nakolik je hudební projev svázán s místní většinovou kulturou a nakolik je svázán s prožíváním judaismu.

V šabatové bohoslužbě jsem opět po vzoru Jeffrey A. Summita zaměřila svoji pozornost na tři body, které později rozvedu více:

- 1) na píseň **Lecha dodi**, kterou se vítá příchod šabatu, neodmyslitelnou složku liturgického repertoáru nezávisle na denominaci. *Lecha/L'cho dodi* je liturgický hymnus, jenž původně v 16. století složil Shlomo Alkabetz. Avšak již v 18. století obsahovaly kantorské manuály stovky(!) různých melodií na Alkabetzovy slova, které často odrážely hudební styl daného nežidovského prostředí. Ve 20. letech 20. století odhadl Abraham Zvi Idelsohn, že na světě existuje přes dva tisíce melodií pro *Lecha dodi*.¹⁵

¹⁴ Summit, Jeffrey, A. 2000. *The Lord's Song in a Strange Land: Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*. Oxford University Press.

¹⁵ Ibid, s. 4.

Jedním z důvodů existence tolika verzí je fakt, že tuto píseň (nebo alespoň její refrén) zpívá každý týden o *kabalat šabat* vždy celá kongregace. Umožňuje tak zažít a prožít na hlubší úrovni pocit a smysl komunity, stejně jako další již však více méně nepovinné kolektivní metrické zpívání. Etnomuzikolog Marc Slobin takové zpívání nazývá přímo „hudbou participace“ (music of participation).¹⁶

Podle Summita „zaměření na tuto píseň ukazuje míru, do jaké **sólová performance** [hudební vystoupení] ustoupila **participaci** [všichni zpívají všechno] jako hodnota uznávaná jak kongreganty, tak lídry.“¹⁷ Summit dodává, že „členové židovských komunit sbírají, vyměňují, půjčují si, kradou a skládají melodie k tomuto centrálnímu hymnu s tím, že se snaží konstruovat takový zážitek z bohoslužby, který by vyjadřoval hodnoty a ideály jejich vlastní komunity.“¹⁸ Tento autor dále tvrdí, že u bostonských komunit funguje vybraná hudební verze (kterých existují na stále stejný text stovky), jako tzv. **odznak identity** (*identity marker*) té které komunity.¹⁹ Já jsem chtěla zjistit, zda u pražských židovských náboženských skupin funguje podobná strategie.

- 2) na nativní koncept **nusach** (stručně řečeno jde o tradiční systém židovských hudebních modů spjatých s časem a místem rituálů) a způsob, jak s tímto konceptem daná subkomunita nakládá;
- 3) na **důvod výběru konkrétního způsobu hudebního projevu** (od jednotlivých melodií až k hlasové technice a způsobům hudební interpretace) a postoj aktérů k nim (pokládala jsem fenomenologické otázky typu: „jak se Vám jeví / na Vás působí tato melodie / druh zpěvu / hlas?“, ptala jsem se na představu estetického a morálního ideálu předzpěváka, názory na to, co je to židovská „tradice“, co dělá židovskou hudbu židovskou, i na individuální emocionální prožitek z daného hudebního kusu.)

Abych však dané jevy pochopila, musela jsem současně provádět i výzkum **diachronní** – vypátrat více o minulosti, na kterou se informanti neustále odkazovali. Výsledky tohoto historicko-antropologického výzkumu zahrnují převážně kapitoly 2.1. – 2.3.4.

V průběhu výzkumu, který ve své nejdůležitější fázi v rámci magisterského studia trval s přerušeními čtyři roky (od začátku roku 2006 do konce roku 2009), se navíc některá fakta změnila a kromě pozorovaného postupného revivalu synagogální hudby se nakonec jako důležitý fenomén přidala na počátku roku 2008 nově založená Pražská škola synagogálního zpěvu a liturgie - po téměř sedmdesáti letech první instituce pro výuku synagogálního zpěvu v České i Slovenské republice. Tento vývoj ve své práci částečně reflektuji, nicméně velký objem získaných dat pocházejících z terénního výzkumu školy jsem z časových a dalších osobních hledisek zatím nevyužila.

Shrnu-li předchozí text, tak mým cílem bylo celkově popsat vzájemně se prolínající sociální a hudební praktiky, kterými místní židé naplňovali a naplňují svoji představu o tom, co znamená být židem a co je židovské.

¹⁶ Slobin 1989, s. 195ff. Cit. Summit 2004, s.4.

¹⁷ Summit 2004, s. 4.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

Snažila jsem se, aby způsob, jak se toto dozvědět a později i reprezentovat textem, byl etnografií. A to nejen ve smyslu tradiční etnografické metody dlouhodobého zúčastněného pozorování a polo- až nestrukturovaných rozhovorů ve vybrané komunitě, ale také ve smyslu pojetí etnografie, která není pouze

„výhradním mediátorem pohledu zdola. [...] jejím předsevzetím zůstává hledat širší strukturální souvislosti ‚lokální znalosti‘ v mocenském rozložení, a tím přinášet poznání o obecnějších společenských jevech. [...] Většina etnografií se nutně zabývá vztahem kultury a jednání, ideálů a akcí, norem a jejich realizací (praxí), který etnograf pozoruje během svého výzkumu. [...] etnografický výzkum je trvale nucen ke zprostředkování nejen pohledu aktérů, ale zejména sociálních kategorií, které vstupují do konkrétních etnografických situací prostřednictvím etnografa a jeho výzkumu. Toto pronikání je postupné, prochází řadou fází v závislosti na vývoji výzkumu a sledovaných jevech, a proto si žádá temporalizovaný záznam, což způsobuje, že etnografie je vždy zároveň metodou i žánrem, způsobem hledání i jeho reprezentací.“²⁰

Moje struktura textu se tedy snaží reflektovat hermeneutický proces poznávání, kdy na začátku nestála teorie a po ní přišly empirické poznatky - výzkumná data – ale snaha o induktivní postup, neboli získávat nejdříve data a z nich odvozovat interpretace. Často se obojí vyvíjelo zároveň, někdy postupně, někdy ve vlnách, vzájemně se míchalo, nabalovalo, prolínalo a proměňovalo moje chápání.

Sebereflexivní úvahy (tzv. *positioning*), které budou následovat, zde uvádím právě pro to, že jsem společně se současnými trendy v sociální antropologii a etnomuzikologii přesvědčena, že data sociálního výzkumu mají ontologickou povahu – jaký výzkumník, taková data. Během výzkumu identit jiných lidí byla moje vlastní identita v neustálém pohybu – když jsem přemýšlela, kdo jsou ostatní, musela jsem přemýšlet i tom, kdo jsem já - co mě formovalo a formuje, jak a především proč jsem se začala zajímat o téma vztahu židovské hudby a identity. A také jsem musela reflektovat způsob, jak svoji vlastní identitu (Češky, nežidovky, bez vyznání, zpěvačky, studentky programu etnomuzikologie na FHS UK a posléze sociální antropologie) vyjadřuji. A dále, jak konkrétně přizpůsobuji sama sebe své představě o tom, jak bych jako výzkumnice *měla* vypadat a co bych *měla* dělat... Doufám, že tímto způsobem lépe přiblížím svůj vstup do terénu, vývoj formulace konečného tématu výzkumu a jeho vlastní průběh.

Pro jistotu bych chtěla zdůraznit, že následujícím textem zdaleka netvrdím, že jsem pochopila „oč tu běží“. Předkládám vlastní interpretaci toho, co jsem na viděla a slyšela, dočetla se a prožila v „jiném“ světě vzdáleném několik městských ulic.

1.2. POSITIONING

Když se snažím rozpomenout se na den, kdy jsem začala pátrat, kdo jsou Židé a co to vlastně být Židem znamená, vybavím si léto 1994 v Hradci Králové. Seděli jsme s otcem u stolu, on najednou položil dolů noviny a zkoumavě se na mě zadíval. „Hele, tady píšou, že se v Hradci točí válečnej film a že hledají do komparzu lidi, který by hráli židy. S tím tvým nose a vlasama tě tam určitě vezmou.“, řekl nakonec. Do té doby

²⁰ Abu Ghosh, Yasar – Grygar, Jakub – Skovajsa, Marek. 2007. „Zaostřeno na etnografický výzkum. Úvodem k monotematickému číslu ‘Sociální antropologie v postsocialismu’. Sociologický časopis, Volume 43 (2007):1. Praha: Sociologický ústav AVČR, s. 9.

jsem myslím o židech neslyšela a také jsem nechápala, proč by mě měli brát zrovna kvůli mému velkému křivému nosu, ale šla jsem tedy zkusit štěstí. Jaké však bylo mé zklamání, když na místě castingu stála obrovská fronta (v tom filmu se za den „komparzování“ platilo tehdy neuveřitelných šest set korun) a mezi lidmi se šeptalo, že už neberou. A opravdu, po chvílce vyšla ze dveří žena a oznámila: „Dneska končíme, už nikoho nebereme!“ Pak se zadívala do davu a zavolala: „Počkat! Ta slečna s těmi vlasy a nosem přijde ještě sem!“ Příštího dne mě oblékli, učesali a nalíčili a přitom se snažili, abych vypadala co nejvíc otrhaně a zuboženě. Dali mi do ruky otlučený kufr, postavili mě vedle hlavní protagonistky a řekli, že se mám tvářit co nejvíc zoufale, protože jdu do transportu. Atmosféra dobového filmu byla natáčecím štábem navozena velmi sugestivně a tehdy rozbité staré hradecké centrum ji dokreslovalo. Ozbrojení esesmani strašlivě řvali „Schnell, schnell!“ a hrubě nás v jedné scéně honili z bytu dolů po schodech. Po chvíli mi nedělalo problém tvářit se zoufale a svoji roli jsem beze zbytku prožívala a říkala jsem si, že kdybych se narodila o pár desetiletí dříve a v jiné rodině, mohlo se mi přihodit to samé.

Tuto banální osobní historku zde vyprávím proto, abych demonstrovala, že performance „produkuje pravdivé emoce“²¹. Ty byly navíc tak silné, že ovlivnily celý můj následující život.

Po tomto zážitku jsem měla několikrát sen, že jdu do transportu, a moje ve snu prožité emoce strachu byly reálné až příliš. Tehdy jsem začala hltat veškerou memoárovou literaturu žen, které přežily holocaust jako mladé dívky. Také mě překvapovalo, že v mém stotisícovém městě není o zmizelé židovské komunitě žádná zmínka kromě jedné malé bronzové tabulky. Čím více jsem četla, tím jsem se postupně začala s židovstvím určitým způsobem identifikovat. Na gymnáziu jsem nosila na krku židovskou hvězdu a pouštěla se do hádek se všemi spolužáky, kteří nějak otevřeně sympatizovali s neonacismem nebo s těmi, o nichž se mi zdálo, že mají rasistické názory. Také jsem až fanaticky poslouchala dvě jediné cd s židovskou hudbou, které jsem měla. Byl to východoevropský židovský žánr klezmer v podání pardubické folkové kapely Trdlo, která jinak zřejmě neměla s židovstvím nic společného, a rekonstrukce „středověkých“ sefardských balad Židů vyhnaných roku 1492 ze Španělska. (Teprve později jsem pochopila, že všechny tyto nové „autentické“ nahrávky s hudebními nálepkami „klezmer“ a „sefardské balady“ a především narativy s nimi spjaté, jsou novodobými sociálními konstrukty a vypovídají spíše o nás a naší touze zhmotnit zvukovou část naší kolektivní minulosti, než že by vypovídaly o minulosti jako takové.)

Velmi jsem tehdy toužila se s nějakými opravdovými židy setkat, symbolizovali pro mě jakousi místní tajemnou exotiku. V mém městě již ale žádní nežili, a tak jsem se aspoň pustila do „vědeckého“ pátrání po historii místní komunity. Našla jsem synagogu proměněnou na knihovnu, náměstíčko, kde ve středověku bývalo židovské ghetto a pár historických záznamů na papíře – němé pomníky minulosti. Kdybych tak mohla slyšet hlasy oněch lidí, jejich hudbu...

²¹ Schieffelin, Edward L. 1985. „Performance and the cultural construction of reality“ In *American Ethnologist*, Volume 12:4 (Nov., 1985), s. 722.

Lačná objevovat neznámé zvukové krajiny a přesycená svojí zvukovou paletou sborového a sólového vokálního repertoáru západoevropského klasicismu a romantismu, jsem se po krátkém intermezzu studia sólového zpěvu na konzervatoři přihlásila na kurzy etnomuzikologie na FHS UK. Tím se mi otevřely úplně nové, úžasné světy.

Když jsem v roce 2001 prosila doktorku Zuzanu Jurkovou, aby mi navrhla nějaké téma bakalářské práce, řekla mi tehdy něco v tom smyslu: „Aha, tak vy děláte zpěv a zajímáte se o židovskou kulturu? Já jsem znala jednoho úžasného starého židovského zpěváka v synagoze, o kterém nikdy nikdo nic nenapsal. Nechtěla byste o něm něco vypátrat? Jmenoval se Blum.“

Netušila jsem, že on a náboženská hudba pražských Židů bude na příštích osm let téma mých studentských prací, výstupů na mezinárodních konferencích, tří odborných článků, že budu studovat židovskou hudbu ve Vídni a v Londýně, že budu několikrát židům na jejich žádost přednášet o jejich vlastní hudbě a že nakonec, jak by řekli mí informanti, „Baruch ha šem“ (zaplať pán bůh), vydá moji publikaci



historických nahrávek kantora Bluma (1911 Lučenec – 1994 Praha) Židovské muzeum v Praze ve spolupráci s vídeňským Phonogramarchivem rakouské akademie věd ve Vídni.²²

OBRÁZEK 2 LADISLAV MOŠE BLUM (1911-1994), KANTOR JERUZALÉMSKÉ SYNAGOGY V PRAZE V LETECH 1963-1994.²³

Tehdy na začátku jsem si myslela, že jít po stopách jistě velevýznamného člena židovské komunity bude snadné. Věděla jsem, že asi třicet let až do roku 1994, kdy zemřel, působil v synagoze v Jeruzalémské ulici a že na začátku 90. let mu ve Vídni vyšla gramofonová deska.²⁴ Tu mi Zuzana Jurková půjčila a já jsem si jí neustále dokola hrála, naprosto fascinovaná pro mě tehdy nezvyklými melodiemi a především lehounkým vysokým hlasem, který zněl až trochu žensky. Přestože jsem nerozuměla slovům, byl pro mě poslech oněch nahrávek i silným spirituálním zážitkem. S deskou však vyvstávaly otázky: proč ji vydal tak pozdě? Proč mu vyšla ve Vídni a ne v Praze? Proč v tak zanedbatelném nákladu, že je již naprosto nedostupná?²⁵ A proč vlastně gramofonovou desku v době cédéček, navíc v tak příšerné kvalitě? Podle poslechu nebyla natočena ve studiu, ale zřejmě v synagoze. Přebal však neříkal nic. To všechno byly otázky k výzkumu. ...

²² Audio CD a booklet „Zapomenutý hlas pražské Jeruzalémské synagogy: Kantor Ladislav Moše Blum, osobní nahrávky z let 1978 – 1983.“ Seidlová, Veronika (ed.). Praha: Židovské Muzeum v Praze, 2008.

²³ Fotografie z 60. let, autor neznámý, osobní archiv Terezie Blumové.

²⁴ Blum, Ladislav. 1990. Record Album: Aus dem Gebetbuch singt Kantor Mosche Blum [Cantor Mosche Blum Sings from the Prayer Book]. Wien: Holligram, MR 111, LP disc.

²⁵ Jediná instituce v Praze, která Blumovu desku vlastnila, bylo Židovské muzeum v Praze. Malá perlička z výzkumu: muzeum vlastní pouze jedinou kopii, která je určena výhradně k prezenční zápůjčce, tato instituce ale nevlastní gramofon.

Myslela jsem si, že prostě zvednu telefon, obvolám pražské židovské instituce a informace se jen pohnou. Místo toho jsem narážela na ticho, krčení ramen, neurčité odpovědi typu: „ten už dávno zemřel...a jeho žena? Ta už umřela taky.“ Později, když už jsem tlačila trochu víc, jsem se setkala v jednom klíčovém případě s vyslovenou neochotou:

„Nahrávky nebo noty? Nemám. Ale i kdybych je měl, tak Vám je - s prominutím - nedám, protože to byl osobní dar [?!]. Interview? Ne ne ne, to já teď mám strašně moc práce.“

Jednou byl můj zájem o typicky mužskou záležitost synagogálního zpěvu dokonce interpretován jako sexuální. Měla jsem pocit, že mě nikdo nebere vážně a po několika zdvořile vlašných odpovědích: „Nezlobte se, nemám čas“, jsem to skoro vzdala. Dnes to vidím tak, že to bylo způsobeno nejen mým zřejmě neobratným chováním (např. jsem potřásla ortodoxnímu rabínovi rukou) a vzezřením, ale také prostě únavou místních z naivních dotazů *outsiderů*²⁶, ovlivněných módní vlnou zájmu o židovství jako o něco, co je mystické, jaksi alternativní a „cool“, studentů anebo novinářů, kteří bez hlubší znalosti chtějí vědět všechno „tady a teď“ a pak už se třeba nikdy neobjeví.

Pak jsem jednoho dne naprostou náhodou získala díky svým pěveckým kontaktům telefonní číslo na jakousi paní Blumovou, učitelku zpěvu. Tak jsem zjistila, že lidmi „pohřbená“ manželka kantora Bluma stále žije. Terezii Blumové (1909 Budapešť – 2008 Praha) bylo tehdy 92 let, již nevycházela ze svého strašnického bytu a s



pražskou židovskou komunitou se již prakticky nestýkala. Nicméně byla stále mentálně fit a neuvěřitelně – dávala hodiny zpěvu alternativní pěveckou technikou maďarského židovského kantora Lajose Szamosiho, kterou zpíval právě i kantor Blum (paní Blumová totiž byla nejdříve jeho učitelkou zpěvu). Tak jsem z první ruky získala informace jak o životní dráze kantora Bluma a jeho době, tak o jeho hudebním a hlasovém vývoji, i okolnostech, za kterých vznikla ona zvláštní gramofonová deska. Zjistila jsem, že se skládá z amatérských osobních nahrávek, zachycených na jedné audiokazetě, které si v Jeruzalémské synagoze v roce 1980 pořídil sám pro sebe na kazetový přehrávač.

OBRÁZEK 3 NA VÝZKUMU U TEREZIE BLUMOVÉ²⁷

V době totalitní beznaděje počátku osmdesátých let bylo nepředstavitelné, aby mu státní nahrávací společnost dovolila natočit něco podobného (tj. náboženského a ještě k tomu židovského) ve studiu, a tak chtěl zřejmě aspoň takto uchovat místní tradici příštím

²⁶ ve smyslu „nežidovský“. Antropologie používá termín *insider*, příslušník dané kultury versus *outsider*, tedy ten, kdo do dané kultury nepatří.

²⁷ Archív autorky.

generacím. On sám se totiž umění židovské liturgie a zpěvu naučil tradičním způsobem (ústním předáváním z generace na generaci) v rodině²⁸, ale v dobách komunismu jej neměl komu předat dále - pro mladé lidi byla tehdy účast na židovské bohoslužbě riskantní. Nakonec svého následovníka, který by ovládal jak židovskou liturgii, tak i náročný způsob zpěvu, opravdu nenašel.

Ohmataná, rukou kantora Bluma popsaná a mnohokrát hraná audiokazeta, stejně jako ostatních třicet devět, čekajících v zásuvce²⁹, byla pražské židovské komunitě i odborníkům až do nedávna naprosto neznámá. Nahrávky, zachycující v průběhu let 1976 - 1988 šabaty i Vysoké svátky v Jeruzalémské synagoze, tryzny za zemřelé v Terezíně, a dokonce i mnohá vystoupení pěveckého sboru Židovské náboženské obce, který vedl, vzbudily v roce 2004 pozornost světových etnomuzikologů a od roku 2006 je sbírka kantora Bluma uložena ve Phonogrammarchivu Rakouské akademie věd ve Vídni. Jde o unikátní dokumenty, protože naživo zachycují důležité židovské bohoslužby během celého liturgického roku, což je vzácné i ve světovém kontextu, a dokumentují část náboženského a hudebního života pražské židovské obce za totality. Žádná podobná zvuková sbírka v České republice neexistuje.³⁰ Význam nahrávek umocňují Blumovy

²⁸ Jako první učil kantora Bluma během jeho mládí ve slovenském Lučenci jeho dědeček Adolf Rothstein, který byl v letech 1892 - 1942 proslulým kantorem zdejší neologické synagogy, největší na Slovensku.

²⁹ Z metodologického hlediska je vhodné poznamenat, že ony kazety na mě nečekaly při prvním interview. Na první schůzce jsem získala audiokazetu s kopií desky, po několika dalších interview mi paní Blumová světila šest originálních audiokazet a teprve po třech letech vzájemné známosti, kdy se již počáteční vztah výzkumnice a subjektu výzkumu změnil v přátelství a důvěru, a já šla tlumočit nabídku Phonogrammarchivu vídeňské akademie věd, že oněch šest kazet digitalizuje a odborně archivuje, mi paní Blumová řekla: „přijď příště a já to tady do té doby trochu prohledám“. Na příští schůzce u ní doma mi předala dalších třicet čtyři kazet, na které sama mezitím zapomněla.

³⁰ Kromě LP desky kantora Bluma *Aus dem Gebetbuch singt Kantor Mosche Blum* z roku 1991 je známo jen velmi málo publikovaných nahrávek kantorů, kteří působili v Čechách a na Moravě. Časová posloupnost židovských hudebních publikací přímo souvisí s politickými událostmi. Těsně po druhé světové válce před politicky zlomovým rokem 1948 vyšly studiové nahrávky pražského kantora Salomona Weisze, pocházejícího z Moravy (Supraphon: 1945, 2 stopy) a pražského kantora Josefa Weisse (Supraphon: 1948, 6 stop; žádné bližší údaje o těchto kantorech nejsou známy. V roce 1953 natočil podle informace Jiřího Neufelda brněnský rozhlas dvě nahrávky kantora Alexandra Neufelda a jeho dvou synů Arnošta a Jiřího. Později, v době politického uvolnění druhé poloviny 60. let, byla natočena velmi krátká nahrávka, kterou nazpíval pražský kantor Alexandr Singer (v Supraphonu vydána až 1971, 1 stopa). Působil v Jeruzalémské synagoze mezi lety 1960-1967. V následujících letech, t.j. od roku 1968 až do roku 1989 už žádné další oficiální nahrávky natočeny nebyly. Tato situace trvala až do roku 2002 (LP deska Ladislava Moše Bluma totiž vyšla ve Vídni). V tomto roce Český rozhlas 3 Vltava ve spolupráci s Židovským Muzeem v Praze zachytil zpěv brněnského kantora Arnošta Neufelda a vysílal jej v pořadu *Judaismus a křesťanství v hudbě*. Kvůli vysokému věku Arnošta Neufelda musel však tento pořad dokončit mladý izraelský rabín Jehuda Ješarim, který v té době v Praze působil. A tak autentický zpěv moravského kantora předválečné generace máme zachycený jen ve zlomku. Na tomto místě lze zmínit také nahrávky Eduarda Frieda (1911-1992) narozeného v Oradei, který jako kantor působil a byl vzdělán v Praze. Roku 1948 se stal kantorem v Kodani, kde ho nahrála při bohoslužbě roku 1967 etnomuzikoložka Jane Mink Rossen (Mink Rossen 2006, 6 stop). Bohužel není možné do tohoto výčtu zahrnout na českém i světovém trhu jediné dostupné CD se synagogálními zpěvy natočenými v Praze, ve studiu Domovina v letech 1956 a 1960 kantorem Marcellem Lorádem a jeho triem [re-edice Supraphon: 1996]. Jedná se totiž o tradici maďarskou a tito kantoři v Praze nikdy dlouhodobě nepůsobili. Výjimečně se také v antikvariátech objeví nahrávky natočené v Praze u Supraphonu hned po válce roku 1946 bukurešťským kantorem Shalomem Katzem (reprint 1964), který se později velmi proslavil v Americe, avšak v Československu nikdy nepůsobil, zřejmě zde tudy pouze projížděl na cestě domů z koncentračního tábora v Osvětimi (dle ústní informace dnes nejslavnějšího kantora Izraelce Naftali Hershtika, který Shaloma Katze znal.) I v tomto směru je tedy současná publikace uceleného komplexu nahrávek Ladislava Bluma ojedinělá. (viz Diskografie)

výjimečné hlasové a hudebně-interpretiční kvality i fakt, že Ladislav Blum byl poslední český *chazan* (neboli kantor), který zpíval klasickou technikou italského *belcanta*, a zároveň byl posledním představitelem hudebního stylu, jenž před druhou světovou válkou zněl ve většině českých a moravských synagog.³¹

ZVUKOVÝ PŘÍKLAD 1 LADISLAV BLUM, *HAŠKIVEJNU*.³²

Posledně zmíněné jsem zjistila hned v počátcích svého bakalářského výzkumu, když jsem se v roce 2002 vydala Jeruzalémské synagogy hledat něco podobného tomu, co jsem znala z desky. Slyšela jsem zpěv, ale virtuózním sólovým recitativům³³ a jemným blízkovýchodním koloraturám³⁴ (viz notový příklad 1) za doprovodu varhan se to k mému překvapení ani zdaleka nepodobalo...



NOTOVÝ PŘÍKLAD 1 BĚŽNÁ PĚVECKÁ LINKA KANTORA BLUMA³⁵

Musím přiznat, že jsem byla z prvních návštěv terénu po hudební stránce hloupě zklamaná. Vydala jsem se do Staronové synagogy a co se zpěvu týče, dojem zůstal stejný. Zúčastněným pozorováním jsem také zjistila, že ačkoli byla Jubilejní synagoga postavena roku 1906 jako typicky reformní templ, v současnosti se v ní evidentně konají bohoslužby ortodoxní. Aby můj zmatek byl ještě větší, tak jsem z historických nahrávek cizích kantorů přišla na to, že Blumův styl na gramofonové desce je v podstatě stylem slavných ortodoxních kantorů východoevropské provenience, zatímco na živých nahrávkách o svátcích se podobá stylu reformnímu! Moje vyčtené znalosti ze zahraničních encyklopedií, radící vše do přesných kategorií, v porovnání s místní realitou příliš nepomáhaly. Do jaké „škatulky“ kantor Blum zapadal? Terezie Blumová mi říkala, že nikdy ortodoxní nebyl, zatímco v Jeruzalémské synagoze mi říkali: „my tady jsme a vždycky jsme byli ortodoxní“. Dokonce popírali, že by se varhany za působení kantora Bluma používaly o svátcích a šabatech (znak reformy), přestože já jsem měla v ruce nahrávky, které říkaly opak. Jak to vše lze vysvětlit?

Navíc se ve mně začal probouzet osobní zájem o pochopení tehdejší nevyřčené avšak více méně zjevné marginalizace posledního vynikajícího náboženského hudebníka ortodoxní komunitou v průběhu postsocialistické proměny.

Protože kontaktů v terénu bylo zatím málo a – upřímně – moc úspěšná ani vytrvalá jsem tehdy v jejich získávání nebyla (mylně myslela jsem si, že se tam z hlediska mého výzkumu o kantoru Blumovi „nic zajímavého“ neděje), prováděla jsem nadále metodou

³¹ více viz Audio CD a booklet „*Zapomenutý hlas...*“, 2008.

³² („Dej, abychom ulehli“), poslední *B'rocho* (požehnání) recitované během večerní bohoslužby o šabatech a svátcích. Slova: Talmud, traktát Berachot 4:2. Autor hudby neznámý. Viz CD „*Zapomenutý hlas...*“ 2008.

³³ Recitativ je styl zpěvu, používaný především v operách, oratoriích a kantátách, při němž pěvec napodobuje rytmus běžné řeči. Jako (liturgický) recitativ se také někdy označují jednoduché nápěvy gregoriánského chorálu používané pro biblická čtení a modlitby.

³⁴ Koloratura (z německého Koloratur, to z latinského color, barva, barvit, zdobit) je melodická výzdoba především zpěvního hlasu. Je charakteristická rychlými běhy, skoky, trylky či sekvencemi.)

³⁵ Manuskript Ladislava Bluma z 80. let, modlitba *Š'ma jisroeil*, autor této hudební verze původně Leib Glantz.

oral history rozhovory s Terezií Blumovou a varhaníkem Josefem Kšicou a ponořila jsem se do analýzy nahrávek a autografů Ladislava Bluma. Dala jsem se rovněž do hledání historických pramenů a literatury.

Díky stipendiu CEEPUS jsem mohla roku 2004 uskutečnit měsíční výzkumný pobyt ve Vídni a zkoumat obsah sbírek ve Phonogramarchivu rakouské akademie věd. Bohužel, zdejší rozsáhlé sbírky židovské hudby neobsahovaly z českého území žádné nahrávky, poskytl však alespoň zajímavé srovnání (např. pozůstalost a *oral history* projekt s vídeňským kantorem Abrahamem Adlerem, současníkem pražského kantora Bluma). Zároveň jsem mohla nerušeně zkoumat místní židovský hudební život a především se poprvé naživo zúčastnit bohoslužeb opravdového kantora-zpěváka a performerera světové úrovně Schmuela Barzilaie v nejvýznamnější vídeňské synagoze v Seittenstetengasse. K hlubší orientaci v rozmanitosti židovských náboženských hudebních projevů v současnosti mi významně pomohl stipendijní pobyt ERASMUS na *School of Oriental and African Studies* při *University of London* roku 2005, kdy jsme v rámci kurzu Židovská hudba kromě seminářů chodili po celý trimestr s vyučujícím Alexandrem Knappem každý pátek nebo sobotu do londýnských synagog různých židovských subetnik a náboženských denominací. Po návratu do Prahy jsem pak roku 2006 získala brigádu v Židovském muzeu v Praze, kdy jsem dokončovala evidenci sbírky synagogálních hudebnin, jediné sbírky tohoto typu v České republice. Rozsáhlá sbírka, která byla založena za druhé světové války, nebyla až do dokončení evidence po mnoho let přístupná, a tudíž i možnost evidovat „posledních několik krabic“, byla pro mě úžasnou příležitostí, jak se k nedostupnému materiálu dostat. Teprve v té době jsem se odhodlala opět vkročit do pražského terénu. V terénním výzkumu v komunitě, která si výrazně zakládá na vzdělanosti, mi pak moje nově nabitá erudice významně pomohla. Už jsem se necítila, že někoho otravuji, tentokrát se lidé sami chtěli se mnou bavit a sdělovat mi svoje názory na hudbu...

1.3. PŘEHLED DOSAVADNÍCH POZNATKŮ O NÁBOŽENSKÉ HUDBĚ ČESKÝCH ŽIDŮ

Pokud se český/á student/ka etnomuzikologie rozhodne zajímat se o židovskou hudbu, nalezne v zahraniční literatuře širokou paletu publikací o různých židovských hudebních kulturách na světě: o hudbě Židů syrských, etiopských, bucharských, indických, jemenských a mnoha dalších. Co však nenalezne u nás ani v zahraničí, jsou přehledné informace (natož monografie) o hudbě Židů, kteří již po tisíc let žijí v jeho/její zemi, tedy na území dnešní České republiky přestože židovští hudebníci hráli v české společnosti do druhé poloviny dvacátého století mimořádnou roli. Částečně tento jev lze vysvětlit etnocentrickou historií evropské muzikologie:

„Evropská hudební historiografie byla dlouho poznamenána – a do značné míry je tomu tak dosud – komplexem výlučnosti evropské hudby. Do druhé světové války byla hudební historiografie takřka výlučně evropskou vědou, jejímž předmětem byl vývoj evropské hudby, nesoustavně doplňovaný v syntetických pracích přiřazováním poznatků [...] o mimoevropských kulturách. Ty byly v zásadě

nahlíženy a pojednávány jako vývojově nižší předstupně nejvyspělejší hudební kultury světa, tj evropské.³⁶

S nutností zkoumat i hudbu mimoevropských kultur byla srovnávací hudební věda konfrontována na začátku 20. století, toto zkoumání se však až do 50. let 20. století neslo v duchu evolucionistického paradigmatu. Co se židovské hudby týče,

[...Velký] otřes zažili badatelé o gregoriánském chorálu (po dlouhá desetiletí to byli převážně členové katolických náboženských řádů, zvláště benediktini), když v prvních desetiletích 20. století etnomuzikologické výzkumy v zemích Blízkého východu potvrdily jako nesporný zdroj nejstarších forem gregoriánského chorálu židovské synagogální zpěvy.³⁷

Průkopníkem a vedoucí osobností etnomuzikologie v oblasti židovské hudby se tehdy stal Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938). Jeho fenomenálně rozsáhlý terénní výzkum mezi židovskými komunitami v Jeruzalémě se soustředil na hledání židovských hudebních idiomů od hudby jemenských židů až po východoaškenázké. V duchu tehdejší doby se snažil dokázat, že i židé mají svoji národní hudbu. Idelsohnova slavná kniha *Jewish Music in Its Historical Development* (1929)³⁸ se okrajově dotýká i hudby židů v českých zemích. Bohužel pokrývá pouze období od raného novověku do poloviny 18. století. Přesto i těch málo stránek věnovaných Čechám a Moravě obsahuje jedinečné, jinde nedostupné, a přesto věrohodné informace. V mém výzkumu pro mě tato kniha představuje jeden ze zásadních titulů, z kterých čerpám.

Druhá, v zahraniční literatuře také často citovaná publikace pochází z roku 1929 z pera německy píšícího židovského muzikologa z Prahy, Paula Nettla, otce slavného amerického etnomuzikologa Bruno Nettla.³⁹ Je věnována již výhradně českým zemím. Tím však výčet původních publikací na téma historie židovské hudby v českých zemích v podstatě končí. Všechny další publikace – Sendrey (1970)⁴⁰, Salmen (1991)⁴¹, Zaagsma (2000)⁴² - čerpají, co se českých zemí týče, pouze ze dvou výše uvedených autorů.

Paul Nettl (1913 Vrchlabí – 1972 Bloomington) v tehdejší moderním, intelektuálním, urbáním a středoevropském diskurzu židovské náboženské reformy a trendu asimilace do většinové společnosti nastavil linii, po které se posléze ubírali historičtí hudební vědci během socialismu a ubírají se stále: zabýval se především profesionálními židovskými hudebníky provozujícími hudbu **majoritní společnosti**. V období od druhé světové války do současnosti tak byla v oblasti židovské hudby v Čechách a na Moravě zpracována pouze kapitola židovská hudba v koncentračních táborech, zejména

³⁶ *Hudební věda III. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj, disciplíny hudební vědy, hudebně vědecká dokumentace.* Vladimír Lébl – Ivan Poledňák (eds.) Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. (1. vydání). Kap. Etnomuzikologie (Hudební folkloristika), s. 663.

³⁷ Ibid.

³⁸ Idelsohn, Abraham Zvi. 1932. *Jewish Music, Its Historical Development*, New York 1932.

³⁹ Nettl, Paul. 1929. *Alte Jüdische Spielleute und Musiker*. Praha.

⁴⁰ Sendrey, Alfred. 1970. *The Music of the Jews in the Diaspora (up to 1800). A Contribution to the Social and Cultural History of the Jews*. New York: A. S. Barnes & Co.

⁴¹ Salmen, Walter. 1991. „...denn die Fiedel macht das Fest“: *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbing.

⁴² Zaagsma, Gerben. 2000. „The Klezmerim of Prague: About a Jewish Musicians' Guild“ In *East European Meetings in Ethnomusicology*, 7th volume, 41-47.

v Terezíně (např. Kuna: 1997, 2001), zabývající se perzekuovanými židovskými skladateli a interprety západní umělecké hudby. Této oblasti se velkým rozsahu věnuje i *Musica Iudaica*, sborník ze stejnojmenných konferencí.

O hudbě **české židovské minority** provozované **pro vlastní komunitu** víme tedy velmi málo. (Více se tomuto tématu věnuji ve svém článku z roku 2007.)⁴³ Podobně jsme až do nedávné doby mnoho nevěděli ani o hudbě dalších menšin, žijící v Čechách - např. Romů. Etnomuzikolog Oskár Elschek tento fakt vysvětluje tak, že zájem malého českého národa (který existoval několik staletí jako marginální součást multinárodnostního Rakouska-Uherska a později v analogicky inferiorní politické situaci během německé a sovětské okupace) se soustředí mnohem více na konzolidaci vlastní kulturní identity než na poznávání jiných kulturních skupin a tím méně menšin.⁴⁴

V této souvislosti nepřekvapí, že etnomuzikologie jako vědní obor v západním smyslu slova, tj. využívající antropologických metod a teorií, u nás v podstatě neexistovala až do 90. let. Problémy zde byly (a do jisté míry stále jsou) téměř totožné s potížemi, kterým „čelila a čelí sociální antropologie prakticky ve všech zemích střední a východní Evropy, nejen během socialismu, ale i v postsocialistické společnosti, když se snaží etablovat vedle národopisu a jiných disciplín jako plnohodnotný akademický obor.“⁴⁵ Nejviditelnější rovinou těchto potíží je totiž právě kontrast sociální antropologie, považované za „západní“ obor, oproti

„[...] disciplíně, pro niž se v češtině vžilo označení národopis, ale vystupuje také pod názvy etnografie, etnologie nebo evropská etnologie, a která existuje v příslušné lokální variantě ve všech zemích, jež byly v minulosti silně ovlivňovány německou akademickou tradicí. Střetání mezi 'Západem' a 'Východem' se odráží i na pojmové rovině, jak to velmi dobře ilustruje [...výraz] „etnografie“. Běžným slovníkovým významem tohoto termínu je vědecké zkoumání národní, nejčastěji lidové kultury, a jedná se tedy o ekvivalent národopisu. V 'západní' antropologické literatuře naproti tomu též termín neoznačuje akademickou disciplínu, nýbrž specifickou výzkumnou metodu a současně také výsledky jejího použití. Touto metodou je dlouhodobý terénní výzkum spojený se zúčastněným pozorováním, který ústí v holistický popis zkoumaného sociálního prostředí, jímž zdaleka nemusí být jen tradiční rurální pospolitost a její pozůstatky.“⁴⁶

Podobně v České republice existují dvě paralelní linie, vymezující se vůči paradigmatu klasické muzikologie (která zkoumá více méně pouze tzv. uměleckou hudbu) – jednou je hudební folkloristika, nazývající sama sebe „etnomuzikologií“ a zkoumající české národní písně a tance⁴⁷, druhou je disciplína stejného jména snažící se o antropologii hudby, s institucionálním zázemím na FHS UK pod vedením Zuzany Jurkové. Její výzkumy v oblasti romské hudby, které pro mě byly inspirací, zapadají do širšího

⁴³ Seidlová, Veronika. 2007. „Still Waters Run Deep? How Music of the Czech Jews has (not) been studied“ In *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.

⁴⁴ Elschek, 1991. Cit. Jurková 2009, s. 8.

⁴⁵ Abu Ghosh 2007, s. 9.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Viz aktivity oddělení etnomuzikologie na Etnologickém ústavu AVČR (<http://www.eu.cas.cz/old/etnomuzikologie.html>), např. publikace *Lidové písně z Pelhřimovska III. (Pacovsko)*. K vydání připravil Lubomír Tyllner. Praha 1993, aj.

kontextu výzkumu hudby menšin v Evropě, realizovaném na půdě mezinárodní pracovní skupiny „Music and Minorities“ při ICTM (International Council of Traditional Music). Ve spolupráci etnomuzikologů z této skupiny a FHS UK se v ČR konaly dvě mezinárodní etnomuzikologické konference a vznikly tři sborníky: *The Central European City as a Space for Dialogue?*⁴⁸, *Minority: Construct or Reality?*⁴⁹ a nejnověji *Voices of the Weak*⁵⁰.

Malým pokusem v oblasti studia náboženské hudby židovské menšiny v Čechách byla moje bakalářská práce na FHS UK s názvem „Synagogální kantor Ladislav Moše Blum“ (2003), založená na polostrukturovaných rozhovorech pořizovaných metodou *oral history* a na analýze dobových dokumentů, zvukových nahrávek a not, která o dva roky později podnítila archivaci, digitalizaci a dosud probíhající evidenci rozsáhlé pozůstalosti osobních nahrávek Ladislava Bluma ve vídeňském Phonogramarchivu a o tři roky později publikaci výběru z této sbírky ve spolupráci s Židovským muzeem v Praze.

První mně známou českou novodobou sondou do židovské hudby sekulární a paraliturgické je zatím bakalářská práce studentky FHS Petry Hlávkové „Mišpacha – příběh jednoho sboru“ (2006) a společný článek nás obou, který vznikl v rámci hudebně-etnografického semináře. Analýza rozhovorů vedených Petrou Hlávkovou s členy Mišpachy porovnaná s analýzou mých rozhovorů o kantoru Blumovi ukázala zajímavé prolnutí osudů amatereského židovského sboru za totality s osudem kantora Bluma. Poprvé se zde objevuje téma hledání „pravého“, „autentického“ židovského hudebního výrazu, kdy aktéři uvádějí své názory o tom, „kdo zpívá židovsky“ a „co“ a „kdo“ znít židovsky může a kdo ne.⁵¹ Na toto téma hledání židovské identity v hudbě a hudbou jsem navázala ve svém dalším výzkumu a stalo se nosným tématem této práce.

O **současné** situaci náboženské hudby v pražských synagogách, kdy se od války více méně homogenní židovská náboženská komunita rozštěpila v devadesátých letech na sedm různých subkomunit, jejichž hudební projevy jsou značně rozdílné; a kdy se musela vyrovnat se ztrátou původních *kantorů* – pamětníků – a čelit novým hudebním vlivům přinášeným rabíny z Izraele a USA, nebyl dosud prováděn žádný dlouhodobý systematický výzkum. Avšak již první výsledky z pilotního výzkumu (publikovány v roce 2008⁵²), ukázaly, že tato oblast poskytuje plodnou platformu pro takovou činnost, a to především v souvislosti s hledáním židovské identity v postmoderní globalizované době.

V zahraničí se konaly tyto podobné výzkumy: na téma současného hudebního života židovských komunit (např. bucharských či gruzínských židů) ve Vídni provádí výzkum

⁴⁸ 2006. *The Central European City as a Space for Dialogue*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.

⁴⁹ 2007. *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.

⁵⁰ 2009. „Voices of the Weak“ In *Voices of the Weak: Music and Minorities*, Zuzana Jurková & Lee Bidgood (eds.). Praha: Slovo 21 a Fakulta humanitních studií.

⁵¹ Seidlová, Veronika – Hlávková, Petra. 2006. „Mishpaha – Myth of Continuity? A Concert of Jewish Music in Prague.“ In *The Central European City as a Space for Dialogue*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.

⁵² Seidlová, Veronika. 2008. „Music – Religiosity – Community: A Case Study of the Jewish Community in Prague“ In *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group 'Music and Minorities' in Varna, Bulgaria 2006*. Statelova, R. et al. eds. Sofia: Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Science.

vídeňský Phonogramarchív Rakouské akademie věd.⁵³ Jeffrey A. Summit (Tufts University, USA) vedl terénní výzkum o vztahu hudby a identity v současné bohoslužbě židovských komunit v okolí Bostonu⁵⁴; Bozena Muszkalska (Uniwersytet im. A. Mickiewicza) se inspirovala jeho modelem při terénním výzkumu hudebního života židovských komunit v Polsku.⁵⁵ Na model Jeffreyho Summita jsem ve svém výzkumu navázala i já (viz další podkapitola).

Co se „nehudební“ literatury týče, můžeme si společně s kanadsko-česko-židovskou socioložkou, Prof. Alenou Heitlingerovou povzdechnout, že: „O poválečné historii českého a slovenského židovstva toho zatím nebylo moc napsáno [...]. I slavné Židovské muzeum v Praze poskytuje minimální informace o komunistickém období, věnuje mu pouze jeden panel v expozici.“⁵⁶ Zároveň se lze však radovat, že to takový výzkum činí obzvlášť vzrušující. Její sociologická studie *Ve stínu holocaustu a komunismu: Čeští a slovenští židé po roce 1945* z roku 2007 pro mě byla vedle Summitovy práce klíčová. Poskytla mi jak kvantitativní tak kvalitativní data pro můj výzkum nepostradatelná a jinde nenaleznutelná. Velmi důležitým zdrojem informací pro mě také byly články doc. Blanky Soukupové a Nóry Hamar.⁵⁷

⁵³ Lechleitner, Gerda 2008. „Education, Tradition and Rules – Pillars of Immigrant Societies: Bukharian Jews in Vienna“ In *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group 'Music and Minorities' in Varna, Bulgaria 2006*. Statelova, R. et al. eds. Sofia: Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Science.

⁵⁴ Summit 2000.

⁵⁵ Muszkalska, Bozena. 2004. „Expression of the Jewish Identity in the Contemporary Synagogue Chant in Poland“ In *Manifold Identities. Studies of Music and Minorities*, U. Hemetek – G. Lechleitner – I. Naroditskaya – A. Czekanowska (eds.) London: Cambridge Scholars Press.

⁵⁶ Heitlingerová 2007, s. 17.

⁵⁷ Viz přehled literatury.

1.4. ZVOLENÝ TEORETICKÝ RÁMEC

Moje práce je nutně interdisciplinární, protože pojednává tři různé (na sobě však závislé) fenomény: hudbu, náboženství a židovství – specifickou židovskou identitu.

1.4.1. TEORETICKÉ PŘÍSTUPY ANTROPOLOGIE NÁBOŽENSTVÍ

Judaismus pojmám z hlediska antropologie náboženství, tj. ne z teologického ani filosofického hlediska. Zdeněk Nešpor definuje antropologii náboženství následovně:

„Antropologie náboženství není teologická ani filosofická disciplína. [...] badatelé se snaží konstruovat subjektivně zakoušené významy sociálního jednání, které je považováno za náboženské nebo takového, které na základě komparativních zkušeností pokládají za náboženské sami, aniž by diskutovali jejich „pravdivost“. Narozdíl od religionistického studia náboženství, alespoň toho současného českého, přitom je kladen důraz na standardní sociální praxi, která se téměř vždy odlišuje od elitních, respektive ortodoxních náboženských představ, a v níž hraje důležitou roli ritualizované jednání, myšlení i cítění. Antropologii náboženství to samozřejmě úzce přibližuje kvalitativní sociologii, liší se však výzkumnou perspektivou, která v případě sociologie vychází z (nej)větších sociálních útvarů, zatímco antropologie dává přednost studiu sociokulturně odlišného. Zatímco sociolog se může ptát, proč různé společnosti daly vzniknout odlišným typům náboženství, současný antropolog bude spíše zkoumat, jak fungují instituce a symboly v různých sociokulturních kontextech.“⁵⁸

Moje práce tedy nediskutuje „pravdivost“ judaismu či obecné normy „jak by se měly věci správně dělat“, ale zajímám se o standardní sociální praxi v místním prostředí. Ačkoli se zabývám náboženskou praxí pražské (tj. i české) židovské elity, nečiním tak s úmyslem dát ji ostatním za vzor. Snažím se popsat vztah mezi obecnými ortodoxními představami a jejich naplňováním v realitě (ortopraxe) hudebními i nehudebními prostředky. Také mě zajímá, jak v daném sociokulturním kontextu fungují instituce a symboly. Nezapomínám při tom, že jak náboženství, tak hudba nezahrnují „pouze sociální jednání, nýbrž i vnitřní prožitkovou a emocionální rovinu.“⁵⁹

1.4.2. HUDBA JAKO KULTURA: TEORETICKÝ MODEL PRO UCHOPENÍ HUDBY Z ANTROPOLOGICKÉ PERSPEKTIVY

Na hudbu jsem se snažila nepohlížet pouze jako na zvukový fenomén, z „jehož samotného notového zápisu vyčte muzikolog vše“⁶⁰, ale z pohledu hudební antropologie – současného nejvýznamnějšího směru disciplíny zvané etnomuzikologie.

Nezákladnějším rámcem mé práce je v západní etnomuzikologii známý tříložkový model Alana P. Merriama, který se ve své knize *The Anthropology of Music*⁶¹ jako první úspěšně pokusil o komplexní, holistické pojetí hudby v jejím kulturním kontextu

⁵⁸ Nešpor, Zdeněk. Antropologie náboženství. Dostupné z <http://antropologie.zcu.cz/index.php?clanek=444&kategorie=88>. 8.8.2009.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ jak mi ústně sdělila moje česká známá, vystudovaná muzikoložka.

⁶¹ Merriam, Alan. 2000. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. (1. vydání 1964).

prostřednictvím konceptu nazvaného „Hudba jako kultura“ (*music as culture*). Autor, původním školením antropolog, zde představuje hudbu na třech analytických rovinách:

- 1) jako zvukový jev, který je výsledkem
- 2) lidského chování, které je výsledkem
- 3) myšlenkových, kulturních konceptů, které „integrují hudbu do aktivit společnosti jako celku a definují ji jako fenomén života mezi jinými fenomény“.⁶²

Merriam zdůrazňuje „že části modelu uvedené výše nejsou koncipovány jako různé entity oddělitelné jedna od druhé, ne na jiné než teoretické úrovni“.⁶³ Říká, že „hudební zvuk je výsledkem činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří určitou kulturu. Hudba nemůže být vytvořena jinak než člověkem pro jiné lidi, a i když můžeme pojmově oddělit hudbu od kultury, ani jedna není bez druhé kompletní“.⁶⁴ Třetí analytická rovina – konceptualizace hudby – rozlišuje, co je pro danou kulturu hudba a co hluk a dále (což mě zajímá především), jak by taková hudba *měla* znít. Teprve na základě toho mohou lidé daný hudební výkon ohodnotit. A pokud je výkon (tj. lidské chování) úspěšný může zase zpětně ovlivnit koncept – může jej posilnit anebo napadnout a pozměnit. Nicméně zde si je třeba uvědomit, že sousloví „jak by měla znít“ nutně neznamená „jak by měla znít, aby byla krásnější“. Pro mnoho kultur mimo západní civilizaci je totiž kategorie estetická v hudbě irrelevantní. Jak říká Zuzana Jurková:

„Je-li pro Afričany často hudba především ‚*music-making*‘, tedy společenská aktivita (v čemž se jejich pojetí blíží pojetí etnomuzikologů), která má shodou okolností zvukovou podobu, pak není divu, že ona zvuková podoba je pokaždé jiná, protože mnohé kupříkladu rekreační (ale i rituální) aktivity také probíhají pokaždé jinak. To, že západní kultura zavedla pro onu skutečnost proměnlivosti zvláštní termín ‚improvizace‘, svědčí o jeho výjimečnosti [v západní kultuře]. Užití takového termínu je ale jaksi zcela irrelevantní tam, kde jde o jeden z podstatných rysů hudební praxe. A je-li pro australské Aborigíny (podobně jako pro některé amazonské indiány) hudba způsobem transformace v čase, nejen že je estetický aspekt irrelevantní, ale výsledná zvuková podoba onoho procesu transformace, tedy výsledná ‚píseň‘ – *tatáž* - se může provedení od provedení značně lišit.“⁶⁵

Ve světle těchto úvah (jak uzavírá Zuzana Jurková) pak Merriamovo tvrzení, že „vlastní hudební zvuk, stejně jako dění kolem něj [je] výsledkem lidských představ a myšlenek o hudbě, není vlastně příliš překvapivé“.⁶⁶

Funkcionalistické implikace Merriamova modelu prošly důkladnou kritikou, někteří etnomuzikologové navrhnou dynamičtější model (např. Timothy Rice).⁶⁷ Zajímavé je, že Merriam sám překvapivě přesně předpověděl boaziánskou trajektorii etnomuzikologie ve Spojených státech v 70. a 80. letech jako vývoj od koncentrace na hudebně-zvukovou strukturu přes zaměření na hudbu jako socio-kulturní fenomén až k současnému zájmu

⁶² Ibid., s. 63.

⁶³ Ibid., s. 35.

⁶⁴ Ibid., s. 6.

⁶⁵ Jurková, Zuzana. 2009b. „Myth of Romani Music in Prague“ In *Urban People/Lidé města*, 11, 2009, 2, Praha: FHS UK, s.355-356. (český text Zuzana Jurková)

⁶⁶ Ibid., s. 356.

⁶⁷ Rice 1987. Cit. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* 2002, s. 581

o hudební emoci, feeling a význam (*musical emotion, feeling and meaning*).⁶⁸ A zatímco mnohé antropologické analýzy urbanismu, genderu a class, které vznikly jako reakce na kolaps strukturálněfunkcionalistických paradigmat a etnografie kmenů a vesnic, následně zformovaly mnohé významné etnomuzikologické studie (např. Bruno Nettla⁶⁹), tak na druhou stranu etnomuzikologie zřejmě časově předběhla antropologii v zájmu o performanci.⁷⁰

1.4.3. HUDBA JAKO PERFORMANCE: HUDEBNÍ ANTROPOLOGIE A TEORIE PERFORMANCE

Slavná studie etnomuzikologa Anthonyho Seegera o severobrazilském kmeni Suyá z roku 1987 nastiňuje důležitost chápání hudby v kontextu antropologie performance. Seeger převrací konvenční a poněkud reduktivní chápání hudby formované Merriamovou definicí etnomuzikologie jako „studia hudby v kultuře“ v rámci antropologie hudby a mluví o sociálním životě jako o něčem, co se koná, uskutečňuje v hudební performanci.⁷¹ Tedy hudba se již pouze nekoná v sociálním životě, ale sociální život se uskutečňuje, performuje v hudbě. Seeger svůj přístup proto také nenazývá již „antropologií hudby“, ale naopak „hudební antropologií“:

„Studium hudební performance přispívá antropologii porozuměním performativních procesů obecně. Hudba je performativním žánrem a antropologické studium hudby zdůrazňuje důležitost sociálních procesů jako procesů performovaných a [v performanci] stále reformulovaných kreativními, nicméně vzorovými způsoby. Hudební performance je *strukturování* času, tónu a amplitudy daným způsobem danou skupinou lidí, kteří můžou strukturovat svoje vzájemné interakce použitím velmi podobných organizačních principů. Hudební projevy jsou při každé performanci odlišné. Myší obřad [kmene Suyá] nebude nikdy dvakrát stejný, protože aktéři i jejich intence se mění. Hudební performance Suyá obsahovaly kreativitu, zábavu a zároveň vzorec a kontinuitu. Antropologické teorie se v 80. letech vyznačují sblížením myšlení s ohledem na procesy, prostřednictvím nichž se společnosti samy reprodukuje [*perpetuate themselves*]. Pokud se o společnostech dříve přemýšlelo jako o entitách konstruovaných z pravidel, zákonů, smluv a sociálních skupin, tak v 80. letech se více důvěřuje vizím sociálního života jako výsledku vyjednávání, praxe, produkce, performance a ‘strukturace’ (viz Ortner 1984; Bourdieu 1977; a Giddens 1979). Souběžně s touto literaturou se zvyšuje zájem o performanci v jazyce, hudbě a tanci. Hudební antropologie je antropologií pozornou k sociálním procesům jako intencionálních performancí, ‘strukturací’ a kreativních řešení v rámci rejstříku vzorců a v rámci určitých vnímaných historických situací.

Společnost Suyá byla orchestrem, její vesnice koncertním sálem a její rok byl písní. Jejich zpívání vytvořilo určitý typ dohody, ve které zvuky odhalily to, co nemohl odhalit zrak. [...] Zpěvem [...] inkorporovali sílu vnějšího světa do své sociální reprodukce a zároveň ustanovovali měnící se a rostoucí vědomí sebe samotných jako členů komunity a znovu-ustanovovali formu a bytí komunity jako takové.“⁷²

⁶⁸ Ibid., s. 581

⁶⁹ Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. (1. vydání 1983).

⁷⁰ 2002. *Encyklopedia of Social and Cultural Anthropology*, s. 581

⁷¹ Ibid.

⁷² Seeger, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing? A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press. (1. vydání: 1987). Str. 139-140.

Zájem antropologie o performanci částečně podnítila průlomová kniha Ervinga Goffmana „Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě“ z roku 1959,⁷³ nicméně skutečné zařazení studia performance do antropologie odstartovali až roku 1986 Victor Turner svým dílem „Antropologie performance“⁷⁴ a Richard Schechner roku 1988 dílem „Teorie performance“⁷⁵.

Kulturními performancemi se v antropologii nemyslí pouze to, co (jak říká Singer) „my na západě nazýváme tím jménem, jako např. divadelní hry, koncerty a přednášky. [Antropologové] sem zahrnují také modlitby, rituální čtení a recitace, rity a ceremonie, svátky a všechny tyhle věci, které obvykle klasifikujeme jako náboženské a rituální spíše než kulturní a umělecké.“⁷⁶ Schechner chápe performativitu ještě širěji, a to jako kategorii aplikovatelnou na široké spektrum lidských aktivit od rituálů preliterárních společností přes hry a sportovní události až po politiku a sociální hnutí.⁷⁷

V současnosti se teorie performance učí na světových katedrách antropologie často jako nedílná součást kurikula. Americký antropolog, teoretik performance a zároveň profesionální operní zpěvák William O. Beeman svým studentům ukazuje, že performance je intencionální a snaží se být transformanční. Říká, že performance nese kvality řečového aktu a pokud je úspěšná, dělá ve světě „kulturní práci“⁷⁸, tedy „usiluje o ovlivňování lidských záležitostí, kdy jednotlivce zaangażované v performativním aktu ponechává ve změněném stavu. Tento přístup je v kontrastu k mnoha antropologickým přístupům ke kultuře, které nahlížejí kulturní produkty jako pasívní deriváty kulturní dynamiky dané společnosti.“⁷⁹

Jak jsem však již uvedla, první myšlenky performance theory nastínil Goffman. Tvrdí, že společenský život je scéna na níž stále něco performujeme. Učitel performuje ve škole svoji roli učitele, student svou roli studenta, v obchodě performujeme zákazníky, doma u rodičů poslušné a spolehlivé děti.⁸⁰ Klasici performance theory Turner a Schechner k jeho tezi dodávají, že na performanci je důležitý především vztah mezi dramatem na scéně a dramatem života. Drama života (*life drama, social drama*) je to, co každodenně prožíváme; dramatem na scéně (*stage drama*) myslí Turner a Schechner rituál, divadlo, (zdaleka nejen to na prknech, co znamenají svět), ale i to, o čem se píše v knihách, co se děje ve filmu, v kostele, v prvomájovém průvodu, na tribuně anebo třeba na večírku, kde někdo cosi líčí celému stolu. Turner s Schechnerem vytvořili analytický model, jak se vztahem mezi dramatem života a dramatem na scéně nakládat. Říkají, že první část vztahu je banální: drama na scéně čerpá náměty z dramatu života. Historický film bere realie z historie, román ze školního prostředí ze školy atd. Druhá strana mince je již složitější: říká, že tok života, tedy my lidé, se z dramatu na scéně poučujeme. Bereme z

⁷³ Goffmann, Erving. 1999. Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon. (1. ang. vydání 1959).

⁷⁴ Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

⁷⁵ Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*: London and New York: Routledge. (1. vydání 1988).

⁷⁶ Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger., s. 71.

⁷⁷ Schechner 2003, s. 282

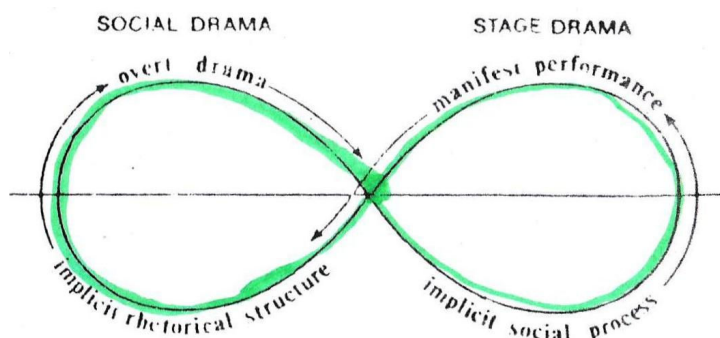
⁷⁸ William O. Beeman. 1997.

<http://www.brown.edu/Departments/Anthropology/publications/PerformanceTheory.htm>, 8.11.2009.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Goffmann 1999, s. 27.

něj vzory a aspirace, na druhou stranu jej však i odmítáme, karikujeme a stavíme na hlavu. Např. se dívám na televizní seriál *Sex ve městě* a vidím, jaké tam má Carrie šaty a říkám si: „aha, tohle se nosí, tohle bych si měla koupit“ a zároveň vidím, jak se tam trpí jako v obyčejném životě. Někdo jiný zase, tentokrát v dosti jiné performanci, vidí Krista na kříži, který se vydal za nás za všechny a hlavou se mu honí: ‘takoví bychom měli být’. Další člověk vidí v nějakém zbojnickém nebo partyzánském filmu, jak se někdo obětoval za všechny, že radši než by se vzdal, tak padl... a tak se nechá povstalec Adem Jašari na Kosovu opravdu postřílet i s rodinou, tak jak to zná ze slavného filmu o albánském zbojníkovi Čerčizu Topulli, nebo z historického románu o Osu Kukovi. Dramata na scéně tedy ovlivňují dramata života. Performance theory tedy podtrhává, jak taková dramata mění nás samotné, naši identitu: v životě se snažíme být nějak těmi jinými, naplnit, či vyhranit se vůči svým dramatickým vzorům. Jako bychom hráli to, co *zatím* nejsme, ale jsme tím vtahováni a měníme se. Turner s Schechnerem tento proces vidí jako nikdy neukončený začarovaný kruh - jakousi ležatou osmičku, v němž náměty z našeho života jsou inspirací *dramatu na scéně* a náš život je v jistém smyslu často sycen performováním toho, co v *dramatech na scéně* vidíme:



OBRÁZEK 4 SCHECHNEROVO SCHÉMA VZTAHU SOCIÁLNÍHO A JEVIŠTNÍHO DRAMATU⁸¹

Pro školu performance theory je performance mimořádně internalizovanou složkou života (jak např. ukazuje Barbara Myerhoff ve své práci o domově židovských důchodců ve Venice v Kalifornii)⁸². Internalizace probíhá doslova na každodenní rovině. Už pouhý fakt, v jaké “roli” se člověk rozhodne vystupovat a jak se k té příležitosti oblékne, ovlivňuje jeho chování. Jinak mluví a jinak se cítí, když je člověk oblečen ve slavnostním fraku a motýlku a jinak, když má na sobě doma tepláky. Zvláště hluboká je tato proměna v případech uměleckých performancí. Prožitek události, kdy si společně zpívám v kruhu známých a hraji na kytaru, je značně odlišný od prožitku performance, kdy zpívá pouze sólista za doprovodu varhan a lidé tiše naslouchají ve svátečních šatech, škrťící kravatě, dámy v kloboucích a rukavicích. Performance nahlížena z perspektivy vnitřního prožitku není jen prázdným symbolem, který může být kdykoliv naplněn jinak. Je hluboká právě proto, že zde hraje zásadní roli tělesnost (jak jsme oblečeni, jakou uvolněnost či restrikcí gest a pohybů si dovolíme, jak mluvíme či zpíváme. Jinak je zažívána tělesnost a tudíž i identita, když se nás účastní performance čtyřicet, dvě stě anebo pět tisíc a sborově zpíváme budovatelské nebo vojenské písně, anebo když hrajeme a zpíváme ve třech jako hippies okolo ohně, a zase jinak, když budeme zpívat skákajíc uprostřed zpoceného davu

⁸¹ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982. Chapt. Social Dramas and Stories about them., s. 73.

⁸² Meyerhoff, Barbara. 1980. *Number Our Days: A Triumph of Continuity and Culture Among Jewish Old People in an Urban Ghetto*. New York, N.Y.: Touchstone Books.

na punkovém koncertě. Náš tělesný prožitek bude jiný.) Zde se pak vyjevují tři nedílně provázané hlavní momenty performance theory: na jedné straně stojí identita s politikou, na straně druhé performance s její estetikou a most mezi nimi tvoří lidská tělesnost, která obě strany formou zážitku a tedy i internalizace spojuje.

V předkládané práci se tedy snažím židovskou náboženskou hudbu uchopit právě z tohoto pohledu, kdy lidský svět je světem v němž si neustále performativně nastavujeme zrcadla performancí, jenž jsou nám zdrojem nápodoby, karikování i odmítání. To je jeden z modů v němž člověk formuje svou identitu, či spíše identity. Uvědomuji si však, že tento proces nemusí být symetrický, ale že může spíše připomínat odraz v jakémsi *kouzelném* zrcadle. Turner vysvětluje, že v komplexní kultuře je možné nahlížet soubor performativních a narativních žánrů jako zrcadlový sál nebo lépe jako sál kouzelných zakřivených zrcadel – zrcadel různě vydutých a vypuklých, které reflektují sociální problémy a krize (od makrosociálních až po každodenní) v různě transformovaných obrazech typických pro jednotlivé žánry. V tomto zrcadlovém sále jsou odrazy vícečetné, některé zvětšující, jiné zase zmenšující a některá zrcadla zohavují tváře, jež do nich zírají. Zohavují je ale takovým způsobem, aby v myslích zírajících provokovaly nejen pouhé myšlenky, nýbrž i silné pocity a vůli změnit svůj každodenní život.⁸³

Victor Turner rovněž zmiňuje další důležitý bod: totiž že mainstreamová společnost (struktura) často generuje svůj protiklad, svoji antistrukturu, neboli jakousi kontrakulturu. Navrhuje uvažovat o dvou modalitách sociální zkušenosti: na jedné straně stojí „struktura“ (structure), která charakterizuje společnost jako diferencovaný a často hierarchický systém; a na druhé straně stojí „komunitas“ (communitas), nebo také antistruktura, pro niž je typická nestrukturovaná a relativně nediferencovaná jednota vzájemně si rovných jedinců. A zatímco ve strukturované společnosti se lidé odlišují sociálními statusy a rolemi a jsou řazeni do ekonomických, politických a právních systémů, tak v komunitas převládají naopak aspekty tzv. liminality.⁸⁴

Koncept liminality zavedl Turner na základě modelu přechodových rituálů Arnolda van Gennepa, který vyzníval, že se tyto rituály skládají ze tří samostatných a na sebe navazujících fází: z odloučení, pomezí a přijetí. Pomezí, tj. liminální⁸⁵ fáze je obdobím, kdy v níž je člověk zbaven sociálního statusu, obnažen a vystaven ponížení a traumatu, existuje současně uvnitř i vně světské sociální struktury. Turner tento pomezí stav považoval za důležité nejen pro rituál, ale také pro běžný život společnosti. V jeho komunitas totiž převládají atributy liminality, kdy se na jedince nevztahuje normální sociální status a formální pravidla pozbývají platnost. Se stavem liminality se pak můžeme setkat nejen v rituálech, ale také v subkulturách a kontrakulturách lidí, stojících na okraji společnosti. V moderní společnosti představovali hodnoty permanentní liminality např. „beatnici“ nebo „hippies“.⁸⁶ V židovském kontextu představují snahu o permanentní komunitas např. kibucy v Izraeli.⁸⁷

⁸³ Turner 1982, s. 104 – 105.

⁸⁴ Soukup 2004, s.537.

⁸⁵ z lat. slova *limen* – práh.

⁸⁶ Soukup 2004, s. 536-537.

⁸⁷ Turner 2004, s. 134.

Komunitas již svou pouhou existencí bojují proti strukturované společnosti. Spontánní komunitas je bohatá je bohatá na pocity, především na ty příjemné. Život ve struktuře je naplněn objektivními těžkostmi. Jenže: vždy musí být někdo, kdo po oslavě vynese odpadky a uklidí, a tak každá společnost potřebuje oboje - jsou její nedílnou součástí.⁸⁸

Relevantní pro moji práci je zejména, že neustálý boj *communitas* a strukturované společnosti proti sobě navzájem se prezentuje v performativních rámcích s cílem indikovat buď možnost změny, anebo důležitost základní společenské struktury.⁸⁹ Turner nazývá tyto performativní rámce jako sociální dramata v užším slova smyslu. Míjí jimi veřejné události s rituálním nebo semi-rituálním charakterem, které mají konfliktní či disharmonický náboj a jež si vynucují nejen zaujetí nějakého postoje, ale přímo vykonání určité akce.

Turner mluví o čtyřech fázích sociálního dramatu: 1) porušení běžných norem; 2) krize, během níž se trhlina v řádu rozšiřuje; 3) jednání směřující k urovnání, opravení struktury; 4) a konečně reintegrace sociálního řádu, která však může nabýt i podoby přijetí schizmatu.⁹⁰ Sociální dramata mohou mít ve své nejznámější formě podobu politické demonstrace, stávky železničářů či několikadenní protest *squatterů* odmítajících slézt ze střechy. Nicméně mohou mít i podoby jemnější, např. když uvnitř jedné náboženské skupiny, třeba zrovna židů, vzniknou dvě konfliktních skupiny, jejichž hodnoty a cíle jsou natolik odlišné, že se od sebe po mnoha diskusích a hádkách odtrhnou a vzniknou dvě náboženské denominace – jedna, která zůstává jako *status quo ante* (tj. v židovském případě nově nazvaná jako ortodoxní) a druhá reformovaná. Ve společnosti pak sociální dramata fungují jako intuitivní autoterapie.

Se sociálními dramaty jsou úzce provázána dramata estetická – odmítnout jednu estetiku a přiklonit se k jiné, alternativní a tu záměrně pěstovat, „je větší politikum než by se na první pohled zdálo. Není politiky bez estetiky a estetiky bez politiky.“⁹¹ S tímto momentem pracuji ve své studii nejvíce.

Každá performance, ať je to náboženský rituál v synagoze, demonstrace na Václavském náměstí nebo koncert v Rudolfinu či v Sazka aréně, má také svoje jeviště a hlediště. Vzdálenost mezi jevištěm a hledištěm lze překonat pouze jedním způsobem: snažit se alespoň dočasně vytvořit Turnerovu spontánní *communitas* či liminální antistrukturu, která je co do efektu v podstatě katarzí. Mnohahodinové hudební happeningy či náboženské rituály jsou v podstatě „cíleným pokusem vyprat v bubnu performance špinavé prádlo všech, kteří se účastní, a alespoň na chvíli spolu zůstat nazí.“⁹²

Z této úvahy se odvíjí úvaha další, a to, že aby se mohlo „prádlo vyprat“ a dojít k nějaké změně, či přímo autoterapii, tj. aby mohla být performance úspěšná, musí být performance provedena správně (v měřítkách dané kultury). Především musí být zdatní její aktéři – performeři. Performance se může nepodařit nebo úplně zhroutit ze čtyř důvodů: 1) performer není dost zdatný, aby komunikoval to, co chce 2) diváci postrádají dostatek receptivity nebo se 3) přihodí nepředvídatelné události (přírodní katastrofa

⁸⁸ Soukup 2004, s. 537.

⁸⁹ Turner 1986, s. 25.

⁹⁰ Schechner 2003, s. 166-7.

⁹¹ Kurz Radovana Haluzíka o materiální kultuře, FHS UK, letní semestr 2009.

⁹² Němec 2007, s. 57.

apod.) anebo 4) nejsou dodrženy ostatní podmínky performance jako specifický čas, prostor, rekvizity a pravidla. Z toho důvodu lze hodnotit individuální performanci a individuální performativní výkon jako relativně úspěšné nebo neúspěšné, i když stále platí tradiční kulturně-relativistický přístup antropologie, že nelze hodnotit nějakou kulturu či hudbu jako obecně špatnou či dobrou, lepší či horší.

Proto pokud zde píšu o tom, že nějaký židovský předzpěvák neumí zpívat natolik, že pozoruji, jak u účastníků nejen nedochází k žádné změně - že by lidé byli „pohnuti“, ale pozoruji, jak se navíc všichni kolem něj nudí nebo dokonce trpí, tak hodnotím individuální performanci a současný stav performativních schopností aktéra, ne židovskou hudbu a rituál jako takový.

Navíc, hudba stejně jako tanec jsou kulturními univerzáliemi a nesou určité univerzální rysy, takže člověk z cizího prostředí může být „pohnut“ hudebním či tanečním výkonem v rámci nějaké jiné kultury. Měřítko úspěšnosti performativního výkonu jsou intuitivní - všichni tu úspěšnou performanci prostě nějak poznáme: začneme si podupávat do taktu, máme chuť se přidat a zpívat s nimi „jako na lesy“ či tančit k padnutí. Proto se domnívám, že je v rámci hudební antropologie důležité popisovat nejen hudbu dané skupiny jako takovou, ale i jednotlivé performativní výkony v jejím rámci - od sebe se totiž nedají oddělit. Když je hudba „dobrá“, ale performer špatný (např. daný part neuzpívá), tak si skupina může vybrat jiný způsob hudebního projevu, kterým se k účinku přiblíží lépe, přestože to třeba odporuje logice dané hudební tradice.

Performativních schopností si společnost obvykle vysoce považuje a úspěšní performeři bývají odměňováni - stačí se podívat na všechny slavné rockové hvězdy kolem, [příkladem par excellence jsou The Beatles, kteří byli skvělými performery, William Beeman uvádí skvělého řečníka Ronalda Reagana]. Performeři pak často mají moc ovlivňovat veřejné mínění - invectivy, chvála, veřejné uznání či hanobení tvoří významné nástroje pro přetváření sociálního univerza. Beeman říká, že mnoho antropologů zachází s kulturou jako s „textem“ [např. Clifford Geertz], který lze číst a analyzovat. Studium performance v lidském životě ale těmto pučícím antropologiím může ukázat, že lidský život je dynamický a proměnlivý, a že mnoho nepředvídatelných změn, které v sociálním životě nastávají, jsou výsledkem efektivní performativní aktivity ze strany silných jedinců.⁹³ Aneb, jak mi často říká Zuzana Jurková: „za vším stojí jedinci“.

Tímto způsobem může studium performance pomoci antropologii pochopit zásadní roli, kterou hrají jedinci ve společnosti. Mně samotné tento pohled pomáhá lépe pochopit získaná data během výzkumu, kdy se neustále ukazovalo, jak významnou roli hrají silní jednotlivci v poměrně početně malé komunitě židů v Praze.

1.4.4. HUDBA A IDENTITA

Na závěr teoretické kapitoly se nemohu vyhnout ještě bližšímu přiblížení mého chápání pojmu identity, který se objevuje i v názvu mé práce.

Společně s Norou Hámrovou, která se zabývá sledováním procesu narativní konstrukce židovské identity, zastávám stanovisko, že:

⁹³ Beeman 1997.

<http://www.brown.edu/Departments/Anthropology/publications/PerformanceTheory.htm>, 8.11.2009.

„Osobní identita se konstruuje z mnohosti diskurzivních pozic subjektu (Hall 1996). Připojuje se k pozicím produkovaným diskurzivními praktikami, jako jsou například kategorie etnicity, genderu či občanství. [...] subjekt se k těmto kategoriím nevztahuje stejným způsobem. Hierarchizuje mezi nimi a toto hierarchizování během plynutí času přehodnocuje. Navíc je třeba rovněž odpovídat na vnější a vnitřní nároky [tj. snažit se o] harmonizaci konstitutivních složek osobní identity (tj. odpovídat pro sebe a vyhovět současně společenským očekáváním). [...] Na základě teorií narativní konstrukce reality a/či identit můžeme tvrdit, že [...] odpovědět na otázku "kdo jsem" a syntetizovat rozdílné a měnící se pozice subjektu, do nichž se během životní dráhy jedinec chťe nechťe dostává, lze nejméně pomoci vyprávění příběhů. Jinými slovy: osobní identita se formuje v nepřetržitém procesu narativního zvyznamňování naší fragmentované, nahodilé a chaotické minulosti (viz Ricoeur 1990; Arendt 1998, Giddens 1996). [Právě] pomocí narativní struktury [můžeme] poskytnout vykládanému význam. Osobní identita je tedy nalezená a vynalezená zároveň. Životní příběhy nejsou tedy jenom mimetickou reprezentací identity a života jedinců, ale současně také jejich interpretací a konstrukcí. Z hlediska výše popsané teorie narativní konstrukce identity se osobní identita jedinců neformuje jenom v událostech (*life as lived*) a ve zkušenostech (*life as experienced*), ale také v samotném vyprávění (*life as told*). [...] sledování procesu narativní konstrukce je cestou, jak se o současných židovských identitách něco dozvědět. Nedozvíme se samozřejmě nic o "židovské identitě" jako takové. Naší jedinou možností je získat představu o tom, jak se člověk stává Ž/židem v partikulárním sociálně-kulturním kontextu, v partikulárních životních příbězích.⁹⁴

Vzhledem k výše uvedenému konceptu performance theory je zjevné, že životní vyprávění je rovněž performancí, jejímž prostřednictvím se hledá a nalézá identita. A tak dalším způsobem, jak identity zkoumat, může být právě analýza vyprávění o individuální volbě, jakou poslouchat a/nebo performovat hudbu. Také ve smyslu teorie materiální kultury⁹⁵ je hudba často komoditou, kterou „nakupujeme“, abychom harmonizovali a performovali svoje složky identity. A lidé velmi rádi mluví o konkrétních věcech – co nosí, co jedí, co rádi poslouchají - abstraktní pojmy jako identita nemusí v rozhovoru vůbec zaznít a přesto se o jejich identitách můžeme dozvědět mnohem více. Etnomuzikolog Laurent Aubert mluví o hudbě jako o (doslovně toporně přeloženo) „vyjevovači identity“ (revealer of identity):

„individuální volby demonstrují pozici osobnosti, někdy dokonce opozici, ke způsobům a konvencím sociální skupiny, k níž náleží. A tedy [osobní] obliba barokní hudby, rapu nebo techno není neutrální: do určité míry v každém případě implikuje sounáležitost s vizí představovaného světa.“⁹⁶

Identifikujeme se s hudbou, kterou máme rádi, protože koresponduje s naším vnímáním a vizí světa; a zároveň se od určité odvracíme, když s naší vizí nerezonuje. Hudba je tedy vždy nositelkou významů. Doufám, že se mi v této práci podaří představit, jakými významy je nasycena v židovském prostředí synagog a modliteben v Praze.

⁹⁴ Hámara, Nora. 2002. „Nalézání a vynalézání sebe v příběhu: O narativní konstrukci židovských identit“. *Biograf* 27, 43 odst.

<http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=v2703>, 23.8.2008.

⁹⁵ 2005. *Materiality: An Introduction*. In D. Miller Ed. *Materiality*. Durham: Duke University Press pp 1-50.

A také Bowsher, Andrew. Limited Edition: *The Consumption of Music Box Sets and the Politics of Distinction*. Institute for Social and Cultural Anthropology at Oxford University.

<http://www.materialworldblog.com>, 12.11.2008

⁹⁶ Aubert, Laurent. 2007. *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a global age*. Aldershot: Ashgate, s. 1-2.

1.5. METODOLOGIE

Můj výzkum a analýza vychází především z následující metodologické literatury, zaměřené na kvalitativní výzkum obecně: Silverman (2005),⁹⁷ Hendl (2005)⁹⁸; a na metody antropologického výzkumu: Bernard (2002).⁹⁹

Dále jsem se držela etnografického přístupu, jenž židovství či nežidovství výzkumníka nepovažuje za překážku v uskutečnění výzkumu. Vztahu důvěry a dialogu, který je nepostradatelný pro úspěšný výsledek kvalitativního výzkumu, bylo dosaženo buď díky empatickému vztahu, a/nebo díky tomu, že jsem se postupně stávala odborníkem na židovskou hudbu.

1.5.1. METODY ZÍSKÁVÁNÍ DAT – PŘIROZENÁ HISTORIE VÝZKUMU

Způsob, jakým jsem získávala data pro svůj magisterského výzkum, bych ráda nastínila v kontextu přirozené historie výzkumu tak, jak o tomto způsobu prezentace zvolení metodologie mluví Silverman¹⁰⁰. V této kapitole se tedy budu snažit podat skutečný příběh svého rozhodování včetně dilemat a překážek. Přirozenou historii výzkumu, který předcházela výzkumu na magisterském stupni studia jsem popsala v kapitole nazvané *Positioning*.

Vzhledem k interdisciplinaritě mého výzkumného tématu jsem neměla dopředu vytyčen žádný pevný výzkumný design kromě dvou jasných požadavků – aby můj výzkum byl výzkumem kvalitativním a byl z velké části postaven na dlouhodobém terénním etnografickém výzkumu.

Svá hlavní data jsem tedy získala etnografickou metodou zúčastněného pozorování, kdy jsem během let 2006 – 2009 navštěvovala především páteční šabatové bohoslužby v pražských židovských subkomunitách. Zúčastňovala jsem se ale i dalších vybraných akcí subkomunit jako byly bohoslužby v jiných dnech (např. o sobotách a židovských svátcích), šabatové večere a další např. kulturní akce Židovské obce v Praze, a dále výuka a akce pořádané Pražskou školou synagogálního zpěvu a liturgie, založené roku 2008 Federací židovských obcí. Vzhledem k časovým a jiným osobním limitům nebyl můj výzkum nepřetržitý, některé měsíce jsem byla aktivní více, jiné méně nebo vůbec. Na druhou stranu mi taková pauza vždy poskytla určitý odstup, takže jsem mohla lépe vnímat změny, které se během těchto čtyř let udály. Místa bohoslužeb jsem rovněž nenavštěvovala rovnoměrně, ale podle toho, nakolik byla má data ze zúčastněných pozorování dané komunity nasycena.

⁹⁷ Silverman, David. 2005. *Ako robíť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar. (Z angl. orig.: *Doing Qualitative Research, A practical Handbook*, London: Sage Publications, 2003.)

⁹⁸ Hendl, Jan. 2005. *Kvalitatívny výskum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. (2. vydání)

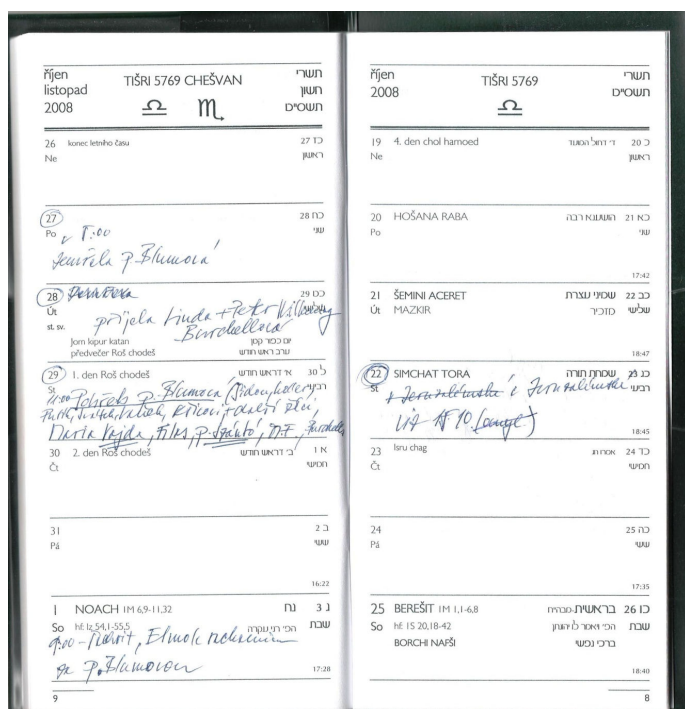
⁹⁹ Bernard, R. *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Atlantic Press. 2002.

¹⁰⁰ Silverman 2005, s. 249-250.

Zúčastněná pozorování během pátečních šabatových bohoslužeb jsem nejvíce prováděla na jaře a v létě 2006, kdy jsem všech sedm subkomunit navštívila min. třikrát, tj. v té době jsem provedla cca. čtyřicet návštěv s tím, že jsem někdy během pátečního večera stihla navštívit dvě bohoslužby na různých místech vzhledem k jejich rozdílné době konání. Co se mé identity výzkumnice týče, tak jsem ji na začátku výzkumu vždy dopředu odhalila minimálně lídrům nebo důležitým členům všech sedmi kongregací. Účastníkům bohoslužeb jsem však svou identitu explicitně nevyjevovala, pouze když se mě někdo zeptal nebo když jsem naopak já někoho oslovila s otázkou týkající se výzkumu. Nikdy jsem však o své identitě nelhala a nepřestírala, že jsem Židovka.

Nepostradatelnou pomůckou pro orientaci o termínech židovských svátků v daném liturgickém roce mi byly nejen internetové stránky jednotlivých subkomunit, ale také speciální liturgický kalendář zvaný *luach*, který vydává Federace židovských obcí v ČR:

OBRÁZEK 5 LUACH, ŽIDOVSKÝ KALENDÁŘ PRO ČR.



Má zúčastněná pozorování probíhala tak, že jsem se plně účastnila bohoslužby: sledovala stejně jako ostatní její průběh v siduru (modlitební knížce), vstávala a klaněla se jako ostatní, zpívala jsem když zpívali ostatní a účastnila se závěrečného požehnání nad vínem stejně jako ostatní. Průběh bohoslužby jsem viditelně nenarušovala psaním poznámek ani fotografováním či nahráváním na diktafon a kameru, pouze v naprosto výjimečných případech v liberálních komunitách.¹⁰¹ V konzervativních a ortodoxních komunitách není totiž při šabatových bohoslužbách nahrávání na žádné médium možné.

Nemožnost jakéhokoli nahrávání jsem zpočátku vnímala jako velké etické dilema. Nevěděla jsem, jak zařídit, abych si zapamatovala vše, co se zpívá, když si to nemohu nahrát. Summit navrhuje, že je možné toto dilema vyřešit také tak, že se požádají někteří členové ortodoxní komunity, aby šabatové melodie nahráli mimo šabat, tj. aby rituál „rekonstruovali“ v jiné době.¹⁰² (To by bylo možno provést např. při výuce ortodoxní Školy synagogálního zpěvu a liturgie, kde je nahrávání naopak nutné, protože se adepti učí odposlechem nahrávek. Tato škola však začala fungovat až v průběhu roku 2008, kdy jsem hlavní část zúčastněných pozorování měla již za sebou. Přesto jsem tam mnoho nahrávek opravdu pořídila.) Jenže a především: takové nahrávání stejně nebylo pro moji

¹⁰¹ Fotografie z bohoslužeb vložené do mého textu většinou pocházejí z veřejných webových stránek jednotlivých subkomunit a jako s veřejnými dokumenty s nimi tedy zacházím. Vždy odkazuji na jejich zdroj.

¹⁰² Summit 2000, s. 9-10.

výzkumnou otázku zásadní. Ve výzkumu mi nešlo o to, abych celý rituál transkribovala do not, šlo mi o celkové performance (i s jejich nehudebními složkami) a významy, které členové komunit přikládají hudbě. Postupně jsem našla lepší řešení. Jak jsem již zmínila dříve, začala jsem se soustředit především na performance písně *Lecha dodi* jako na hudební symbol, kterým kongregace komunikuje svoje hodnoty. Její melodii jsem si pak doma přezpívala na diktafon, abych ji mohla později transkribovat. O ostatním jsem si pak často ještě cestou domů napsala poznámky do terénního deníku.

Dalším limitem mého výzkumu byl fakt, že jsem žena. V ortodoxních synagogách sedí muži a ženy přísně odděleně, za zástěnou, zdí s průzory nebo na balkóně. Možnost vlastního aktivního účastnění se, avšak i pouhého pozorování rituálu byla tedy v ortodoxních synagogách někdy značně omezena. Na začátku jsem toto omezení pociťovala velmi výrazně. Postupně jsem však zjistila, že být ženou účastnicí se rituálu, který je v ortodoxním židovství výlučně mužskou záležitostí a kde jsou ženy „odsunuty“ za zástěnu, má i své výhody. Od ženy zde totiž nikdo aktivitu ani žádné zvláštní znalosti nečeká ani nevyžaduje. Proto bylo pro mě jako nežidovku s téměř žádnou znalostí hebrejštiny poměrně jednoduché splynout s ostatními ženami, které byly stejně jako já spíše v roli pasívních pozorovatelek. A tak nebylo příliš divné, že jsem se někdy v hebrejském siduru ztratila a nevěděla, v jakém bodě se zrovna bohoslužba nachází. A protože výkumník nejen pozoruje, ale *je i pozorován*, byla jsem nakonec často ráda, že se na mě zde pozornost příliš nezaměřuje a mohla jsem v klidu pronikat do tajů rituálu. Osobně si dokonce myslím, že muž-výkumník by to bez znalosti hebrejštiny a důkladné znalosti židovského rituálu měl těžší. Uvědomuji si však, že muž, navíc s židovskou identitou a důkladnými znalostmi, by mohl v ortodoxním prostředí zase naopak získat data, která jsem já jako žena získat nemohla. Mimo synagogu jsem občas narážela také a někdy se mi dostalo poněkud ambivalentního přijetí. Na jednu stranu jsem byla respektována pro své znalosti, na stranu druhou kolem mě stále kroužily čtyři danosti: „mladá“, „žena“, „nežidovka“, „s omezenými znalostmi“, která zkoumá, co dělají většinou starší, v židovství vzdělaní, židovští muži. Jednou jsem byla například představena následujícím způsobem:

„This is Veronika, as you see, she is a beautiful young girl and *shikse*¹⁰³, but don't make faces! Firstly, she doesn't want to convert! But! She studies this *etno-shmetno* at „*univerzita*“ and she knows about Jewish music and *chazonus* more than you all! And she is something like my assitant. So, treat her nicely.”¹⁰⁴

Jak jsem již zmínila, k získání respektu a důvěry mi pomohly mé znalosti židovské náboženské hudby, statut univerzitní studentky a dále deklarace faktu, že nejen že nejsem židovka, ale že rovněž nechci konvertovat – že mohu něčí náboženskou hudbu mít ráda, obdivovat a zkoumat a přesto se nemusím chtít stát součástí dané kultury. Naprostá většina tuto deklaraci brala pozitivně. Často mi souhlasně odvětili ve stylu: „no jasně, když se mi líbí jánevím anglická muzika, nemusím se proto stát Angličanem, že jo?“¹⁰⁵ Později mi také výrazně pomohl fakt, že jsem pro Židovské muzeum v Praze zpracovávala projekt vydání autentických nahrávek kantora Bluma, o němž jsem se zmínila dříve – tedy, že mě jako odborníka akceptovala i místní židovská instituce,

¹⁰³ „nežidovka“, někdy má toto slovo pejorativní význam se sexuálním podtextem.

¹⁰⁴ terénní poznámky, leden 2008.

¹⁰⁵ terénní poznámky, březen 2008.

kteřou členové komunity považují za autoritu. Posléze, jak se moje pozice upevňovala, mě začali lidé vyhledávat sami, často aby si mi – jako „autoritě“ na hudbu - postěžovali, jak to jde s hudbou v komunitě „z kopce“.

V konzervativním a liberálním prostředí, kde se uplatňuje egalitářský přístup, jsem limity vzhledem k své identitě ženy-nežidovky nepocítovala. Zde jsem se mohla plně účastnit všeho. A i když jsem zde byla více „na očích“, nevadilo to tolik, protože těchto subkomunit jsou zvyklí, že k nim často přicházejí lidé bez předchozí znalosti judaismu a hebrejštiny.

Postupně, jak jsem se seznamovala s členy kongregací, začala jsem svoji pozornost přesunovat od zúčastněných pozorování více směrem k hloubkovým rozhovorům. Nicméně stále jsem se do některých kongregací vracela, abych např. ověřila některá sdělení. Do některých kongregací jsem se vracela častěji, do jiných méně, podle toho, jak bylo potřeba.

S vybranými informanty jsem většinou vedla kvalitativní rozhovory, které jsem natáčela na diktafon. Vždy jsem člověka informovala o to, že náš rozhovor je určen pro můj výzkum, jehož výstupem bude diplomová práce, a dohodli jsme ústně na tom, zda si přeje být anonymizován. Vzhledem k tomu, že k hloubkovým rozhovorům informanti svolili často až ve chvíli, kdy mě již nějakou dobu znali, proběhlo mezi námi několik neformálních rozhovorů a měli ke mně alespoň elementární (většinou však větší) důvěru, nikdo nevyžadoval písemný informovaný souhlas, přestože jsem jim ho nabídla. Většinou mávnuli rukou s tím, že vědí, že jejich výroky nepoužiji proti nim. Pokud přišlo na choulostivá témata, vždy mi řekli anebo jsem se sama zeptala, zda mohu jejich výrok použít v souvislosti s jejich jménem nebo anonymně či vůbec. Jejich rozhodnutí jsem respektovala. Nikdo nevyžadoval autorizaci rozhovoru. Jeden informant mi dokonce řekl (a já jeho výrok považuji za krásný důkaz přijetí mé osoby jako výzkumnice):

F.: „Tyhle věci, co ti teď říkám, ty si my [jedna z židovských kongregací] říkáme jenom mezi sebou, ale já tě vlastně jako za jednu z nás považuju...nevím, jak bych to...prostě, jak bych to řekl...vím, že nejseš nepřítel...že seš jedna z nás...a taky možná, že kdybys zapátrala v rodokmenu, že bys našla zajímavý věci...“

Celkově jsem se snažila veškerým svým chováním poskytnout jistotu, že jsem vždycky na jejich straně. Vzhledem ke své snaze pochopit, ale neublížit, používám v textu k označení vypravěče na mnoha místech pouze vymyšlené iniciály. Od pseudonymů jsem v procesu psaní práce upustila. Přestože si uvědomuji, že tak ztrácím jednotlivé celistvé „postavy příběhu“, činím tak ze dvou důvodů. Za prvé v případě zkoumání židovské identity antropolog pozměňující jména totiž riskuje, že „zahalí či eliminuje tak klíčový fenomén problematiky identity, jakým je identifikace s vlastním jménem, nejrůznější strategie zakrývání nebo naopak vystavování odlišnosti prostřednictvím změny či volby jména, nebo jejich použití jako symbolických znaků. Jména nejsou prázdné kódy pro rozlišování lidí, jsou také nasyčena kulturními významy.“¹⁰⁶ Dbaje na tyto okolnosti bych musela zvolit pro vypravěče takové nové jméno, které je - co se jeho rozšíření a kulturních konotací týče - původnímu jménu podobné. Jenže tím by v mém případě výzkumu tak úzké komunity vznikla postava, jejíž jednotlivé výroky si člověk může dát

¹⁰⁶ Hámar 2002, s.p.

dohromady a lehce pravou identitu odhalit. Pro pozměněné iniciály jsem se tedy rozhodla z tohoto důvodu. Celá jména, která v textu uvádím, jsou pravá. Jedná se totiž v rámci zkoumané komunity a kontextu vyprávění o veřejné osoby.

Kromě více než dvou desítek dlouhých více či méně formalizovaných rozhovorů, jsem vedla samozřejmě i nepočítatelně rozhovorů neformálních a celkově jsem se řídila poučkou, že:

„...etnograficky založený výzkum není výzkum postavený výhradně na zúčastněném pozorování, ačkoli představuje jeho nejvýraznější prvek. Etnograf v drtivé většině sbírá terénní data různé povahy, of oficiálních dokumentů po soukromé fotografie, od formalizovaných rozhovorů po ‚drby‘. Status těchto dat musí být vždy určen a odpovídajícím způsobem zahrnut do analýzy.“¹⁰⁷

Kromě terénních poznámek, transkribovaných rozhovorů, zvukových nahrávek (z nichž jsem vzhledem k časové náročnosti notové transkribce přepsala do not pouze ty naprosto nejdůležitější), jsem sesbírala velké množství tištěných i internetových dokumentů, fotografií a historických zvukových nahrávek. To vše mi sloužilo jako odrazový můstek pro analýzu dat.

1.5.2. ZPŮSOB ANALÝZY DAT

Získaná data jsem organizovala kódováním. Zprvu jsem kódovala na okraj vytištěné transkribce, posléze rovnou v textovém editoru, avšak nakonec se můj materiál rozrostl do takové míry, že se mi nepostradatelnou pomůckou pro organizaci a kódování dat i jejich následnou analýzu stal *Atlas/ti 6.0*, software přímo určený pro kvalitativní analýzu dat. (V jeho nejnovější verzi lze navíc kódovat nejen data převedená z textového editoru, ale i obrázky, naskenované dokumenty, a dokonce videa. Osobně velmi lituji, že jsem tento software pro sebe „objevila“ až na začátku roku 2009.)

Podobně jako jsem písemně kódovala text, kódovala jsem i hudbu – v rámci několikaletého poslechu zvukových nahrávek židovské hudby z celého světa jsem poslouchala hudbu z terénu a porovnávala ji s nahrávkami i notovými záznamy z jiných lokalit, na základě čehož jsem si utvářela jakési zvukové kódy a následně kategorie, které mi nyní pouhým poslechem dovolí ony kategorie poznat. Např. zpěv aškenázský od chasidského poznám bezpečně atd., rozeznám jednotlivé kantory po hlase a dokonce i když je někdo schválně imituje apod.

Na základě kódování jsem pak vytvářela kategorie a upřesňovala výzkumné otázky. Stále více jsem se pak zaměřovala na vybrané aspekty sledované kultury. Interpretace jsem z dat vyvozovala analytickou indukci. Nepracovala jsem tedy s hypotézou, kterou bych chtěla ověřit, ale teprve z dat jsem odvozovala závěry. Své interpretace pozorování a rozhovorů jsem srovnávala s dokumenty různé povahy, abych tak docílila triangulace výsledků a využívala techniky „nepřetržitého porovnávání“ dat.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Abu Ghosh 2007, s. 9.

¹⁰⁸ Hendl 2005, s. 238-240.

Analytická činnost probíhala i v průběhu vlastního psaní zprávy, kdy jsem se snažila, aby můj získaný materiál postupně nabyl etnografického tvaru jako popis, co se děje uvnitř sociální skupiny a interpretace toho, jaké má určité chování pro členy skupiny smysl.¹⁰⁹

Ve vlastním textu se snažím rozlišovat emic a etic perspektivu a co nejvíce „nechávám mluvit samotné aktéry“. Přestože se na povrchu ve struktuře textu držím kategorií, které jsem „nevymyslela“ a člením vyprávění částečně chronologicky a částečně podle jednotlivých subkomunit, tak doufám, že po přečtení bude čtenáři zjevné v čem se tyto „nevymyšlené“ kategorie prolínají, co je spojuje a jaké dávají jejich hudební projevy dohromady smysl.

1.6. VYJASNĚNÍ NĚKTERÝCH POJMŮ

Jsem vědoma debat na téma, jak psát slovo Ž/žid, které probíhají v českém okruhu kvalitativních výzkumníků zbývajících se židovskou identitou. Mnozí si vybrali variantu psaní slova právě způsobem „Ž/žid“. Jak vysvětluje Nora Hámar, která tohoto označení užívá:

„Používání tvaru "Ž/žid" [...] chce upozornit na komplexní povahu vymezení kategorií identit. Klasifikační systém české gramatiky je založen na možnosti jednoznačného rozlišování mezi malým a velkým začátečním písmenem v závislosti na tom, jestli jde o náboženství na jedné straně a národnost či etnicitu na straně druhé. Osobní a teoretická reflexe židovské identity oproti tomu ukazuje, že v tomto případě jde o složitější jev. Jednotlivé formy identity nelze striktně oddělit od sebe, alespoň ne vždy a ne důsledně. A protože osobní výpovědi vypovídají o vzájemném prolínání jednotlivých kategorií identit, či o váhání v upřednostění jedné z nich, tvar Ž/žid používám také v citovaných prepisech rozhovorů.“¹¹⁰

Přestože jsem si vědoma, že jednotlivé formy židovské identity nelze oddělit od sebe, zvolila jsem způsob psaní slova Ž/žid s malým „ž“. Je to proto, že můj výzkum se zabývá náboženským fenoménem - náboženská složka identity je pro aktéry mého výzkumu v tomto kontextu podstatnější než identita postavená především jako etnická.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Hámar 2002, s.p.

1.7. ÚVODNÍ VERBÁLNÍ SNAPSHOT: ŠABAT VE STARONOVÉ A JERUZALÉMSKÉ SYNAGOZE

Je teplý a světlý červenecový večer, za chvíli bude osm. Jdu na šábés. Ze Staroměstského náměstí je to Pařížskou ulicí, plnou luxusních obchodů, jen pár kroků ke starodávné Staronové synagoze posazené pod úrovní chodníku. Seběhnu schůdky, projdu kolem ní a jsem v Maiselově ulici, u Židovské radnice. Magické a romantické genius loci tohoto místa, které jako mnozí podvědomě hledám, lze cítit snad už jen brzo po ránu po prohýřené noci. To člověku samy naskakují Apollinairovy verše:

*„Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy
Cítíš se šťasten na stůl růži ti dali
A místo abys psal svou povídku lenošíš po hříchu
Hledě na mandelinku spící v růžovém kalichu
V achátech Svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy
Na smrt jsi smuten byl v den kdy sebe v nich objevil jsi
Podoben Lazaru kterého světlo drtí
Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti
A ty couváš ve vlastním životě pomalu
Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje k večeru
Jak v hospodách české písně zpívají.“¹¹¹*

Nyní člověk couvá maximálně před houfy turistů. Se sluchátky od audio průvodce na uších, jedním okem sledují, co by se dalo vyfotit, druhým vztyčený deštník. Mezi davy promenádující Maiselovou vyhlížím R. Nikde ho ale nevidím, asi už bude uvnitř. Otáčím se tedy zpět a jdu ke vchodu do Staronové. Už tam stojí fronta turistů a ochranka je zpovídá, kdo jsou a co tam jdou dělat. Mně naštěstí už asi od pohledu znají, protože mě bez řeči pouštějí dovnitř.

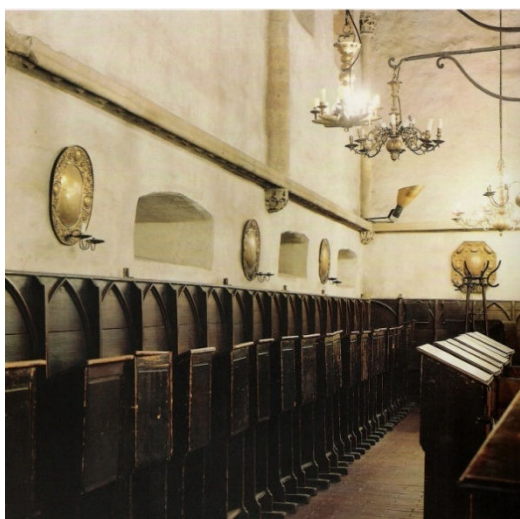
Shýbám hlavu, abych se nebouchla o kamenné futro a jak sestupuju po schodech do hloubi, dýchne na mě 13. století.¹¹² Z předsíně vidím, že v mužské části už je plno lidí, ale zatím žádné povědomé tváře. Vypadá to spíše na chasidské turisty z Brooklynu nebo Izraele. Zahýbám doleva do ženské části. Přestože má bohoslužba začít v osm, jsem v ženské sekci jenom já a další dvě ženy. Stoupám si k jednomu z šesti průzorů do mužské části. Jsou asi 30 cm vysoké, 50 cm široké a asi 2 m hluboké. Byly dělané pro tehdejší úroveň očí, zhruba 150 cm od země. Připomínají střílny na středověkých hradech... Nejenom že přes ně není skoro nic vidět, ale bohužel, což je horší, není ani moc slyšet. Nahrávací zařízení muselo zůstat doma z respektu k ortodoxním pravidlům těch, co se chystám více či méně zúčastněně pozorovat. Možnost, že bych strčila mikrofon někam, kde zní lépe, tedy jako téměř vždy odpadá. Budu se muset spolehnout na svou paměť...

¹¹¹ Apollinaire, Guillaume. *Alkoholy*. Překlad Karla Čapka z r. 1936.

¹¹² Staronová synagoga je nejstarší památkou pražského Židovského Města a nejstarší dochovanou synagogou v Evropě. Již po více než 700 let slouží jako hlavní synagoga pražské židovské obce. Byla zbudována v poslední třetině 13. století



OBRÁZEK 6 STARONOVÁ SYNAGOGA

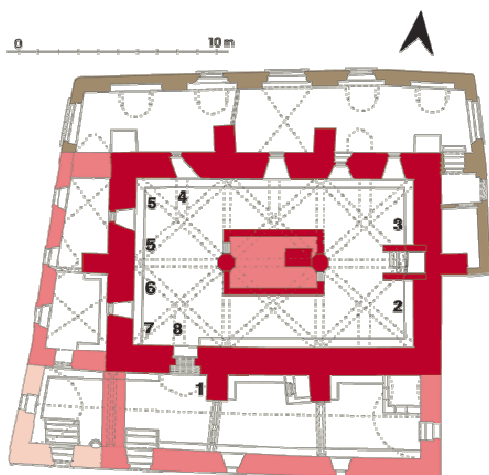


OBRÁZEK 7 STARONOVÁ SYNAGOGA INTERIÉR

Protože se neodvažuji postavit se na práh mužské části a rychle se kouknout, kdo je vevnitř, obíhám zatím postupně všechny průzory. S vypětím všech sil a s vykrouceným krkem zjišťuji, že vevnitř je asi dvacet místních mužů a dvacet turistů. Místní mají tmavé obleky se světlou košilí, na hlavách jarmulky (typické malé kulaté pokrývky hlavy, kterým se v Čechách před válkou říkávalo také hezky česky šábesdekl). Jiní mají černé klobouky, hodně si jich přehodilo přes ramena modlitební šál talis, zpod černých sak vykukují rituální třásně cicis. Někteří mají plnovousy, jiní ne. Chasidé vypadají podobně, jen saka, vousy a pejzy delší, klobouky výraznější. Jeden má dokonce obrovský černý klobouk olemovaný kožešinou a kaftan až na paty. Mezi nimi američtí turisté buď s jarmulkou nebo baseballkou na hlavě (to jsou ti sebevědomější, kteří listují zkušeně v siduru - modlitební knížce) a pak ti zmatení s erární modrou papírovou jarmulkou na hlavě, kterou nafasovali u vchodu, a moc neví, co dělat. Někteří muži se již modlí, jiní se různě proplétají, povídají a zdraví. Předzpěvák, mladý rabín, stojí zády k mužům čelem k východní zdi (na plátku u bodu 2), před očima tabulku s hebrejským nápisem: „Představuji Hospodina vždy před obličej svůj“ (Žalm 16:8). Zpívá rychle a potichu, vše ještě více tlumí šum v místnosti a samozřejmě i průzory. Připadá mi ve svém snažení trochu osamocený, jako kdyby muže vevnitř samotný rituál vlastně zatím příliš nezajímal. Přicházejí postupně, hledají místo na staletých dřevěných sedadlech, upravují talis, mluví se sousedem. Jeden, dva stojí osamoceně čelem ke zdi a svým vlastním tempem si rychle polohlasem modlí s typickými kývavými pohyby. Moje druhé dvě souputnice stojí zatím poloskrčené před průzory a snaží se s uchem v díře zjistit, co se právě odehrává, aby také mohly najít v siduru odpovídající pasáž. Jenže sled rychlých hebrejských slov se v tunýlku slévá dohromady. Za chvíli to jedna z nich se zoufalým pohledem vzdává a rezignovaně si sedá na židli.

„Chytit“ odpovídající pasáž není opravdu úplně jednoduché, i když vám někdo ukáže, kde jste – kromě znalosti alespoň nezákladnějších hebrejských slov totiž musí člověk znát systém, kterým se bohoslužba vede. Například u žalmů přečte předzpěvák vždy pouze posledních pár vět jednoho a hned bez přestávky přejde do dalšího, z kterého přečte několik počátečních vět. Text, který je mezitím, si lidé většinou polohlasem mumlají svým vlastním tempem, a tak vzniká charakteristická kakofonie hlasů. Pak zase předzpěvák přečte konec žalmu a začátek dalšího a tak pořád dokola. Tím udává bohoslužbě tempo, dokud nepřijde úsek, který se zpívá společně a který samozřejmě také svým hlasem vede –

začne hlasitě zpívat a ostatní se přidávají k melodii a tempu, které vybral. Mezitím se v ortodoxní bohoslužbě nedávají žádné slovní instrukce typu „ted' budeme dělat toto a toto“, vše plyne samo. Osoba předzpěváka je tedy velmi důležitá, protože pokud předřikává či předzpívává potichu a vyslovuje nesrozumitelně, je udržení pozornosti obtížné i pro zkušené.



- KOLEM ROKU 1270 – RANĚ GOTICKÉ DVOULODÍ SYNAGOGY
- KOLEM ROKU 1300 – JIŽNÍ PŘEDSÍŇ A ZÁPADNÍ PŘÍSTAVEK PRO ŽENY
- 14. STOL. / POČÁTEK 15. STOL. – PŘEDSÍŇ VSTUPU DO ŽENSKÉ LODI
- 1731/32 – SEVERNÍ ŽENSKÁ LOŽ

OBRÁZEK 8 PLÁN STARONOVÉ SYNAGOGY¹¹³

Přestože je rabín špatně slyšet, je jasné, že – při vši úctě - žádným velkým zpěvákem není. Rozsah melodie se pohybuje na třech tónech, maximálně pěti. Ozdoby žádné, hlas neškolený. Kdepak jsou ti „pražští chazonim [předzpěváci] slavní po celé Evropě a bohatá židovská hudební kultura srovnatelná s Mantovou a Benátkami“?¹¹⁴ Po chvíli zaslechnu, že muži začínají hromadně zpívat. Dosud odpovídali jen krátkými responsemi typu „Amen“. Je to povědomá melodie metrické písně Jedid nefeš a já jásám, že už vím, kde jsme. To znamená, že začíná část páteční bohoslužby zvaná kabalat šabat. Stále více mužů se přidává a jak zpívají hlasitěji, rozpoznávám i slova. Také se tedy přidávám ke zpěvu. Tunýlkem přichází zvuk zpožděně, tak to není úplně snadné. Postupně se blížíme k Lecha dodi, ústřední písni kabalat šabat, a já se sama se sebou vsázím, že Izraelci převálcují místní nějakým známým chasidským hitem...a je to tak.

Kabalat šabat mezitím plynule přechází do večerní bohoslužby maariv a do naší ženské části přichází skupina asi dvaceti mladých amerických židovek, evidentně turistek. Jsou oblečené a nalíčené podle poslední americké mainstreamové módy, trochu slavnostně, žádné odrbané džíny, ale také žádné dlouhé sukně ani šátky - zřejmě budou patřit k

¹¹³ <http://www.synagogue.cz/index.htm>

¹¹⁴ Sendrey 1970, s. 348.

některým neortodoxním směrům. Nejdříve si zvědavě prohlížejí středověký interiér a jsou poměrně šokovány „střílnami“. Pak se některé začnou shánět po sidurech a poctivě v nich hledají. Jenže brzy je to přestane vzadu bavit a vypadají otráveně, ale neodcházejí - zřejmě čekají, až si je někdo vyzvedne. Začnou si tedy postupně povídat mezi sebou. Nejdřív šeptají, po chvíli již mluví polohlasem a za další chvíli tak nahlas, že ze „střílen“ už není slyšet vůbec nic. Jedna místní žena jim naznačuje, ať se ztiší, ale nic naplat. Potom jejich hlasy dolehnou až k mužům, kteří brzy ztratí trpělivost a ozývá se podrážděné „pšt“ a syčení. Trochu se uklidňují, ale o moc lepší to není. Vrháme na sebe se ženami zoufalé a otrávené pohledy. Takhle to tady bylo zatím skoro pokaždé...

Po skončení si všichni podávají ruce a říkají si „Šabat šalom!“. Postupně se takto zdravíme s ženami okolo a vycházíme. Mnoho místních, členů Židovské obce v Praze, jde za roh do Maiselovy ulice do obecní košer restaurace Šalom a zároveň největšího společenského prostoru židovské radnice, kde se konají všechny oslavy, koncerty i besedy a kam také mnoho hlavně starších členů a zaměstnanců obce chodí na obědy. Dnes, jako každý pátek večer, se zde bude konat kiduš (požehnání nad vínem) a podávat šabatová večeře. Já nejdu, protože dostat se tam je pro mě poměrně složité, vzhledem k tomu, že nejsem halachická židovka, a tudíž se nemohu stát členkou obce. Pro členy pražské obce a dalších obcí, které patří do Federaci židovských obcí, je zde košer jídlo dotované. Musí si však na obci koupit speciální stravenky (jedno jídlo ve všední den pro dospělého stojí 45,-, sváteční 75,-). I nečlenové mají přístup, ale musí si koupit stravenky v prodejně suvenýrů u Vysoké synagogy a cena za denní menu je pro ně 450,-, sváteční 680,- (víno na kiduš, barches, předkrm, polévka, hlavní jídlo, salát, moučník, voda)¹¹⁵... Nicméně několikrát se mi už stalo, že mě některý z členů pozval a rozdělil si se mnou oběd nebo večeři napůl, zatímco jsme si povídali. Tak jsem zjistila, že to je velmi výhodný prostor jak na navazování nových kontaktů pro výzkum, tak i pro pozorování interakcí členů poměrně uzavřené skupiny. Chodí sem totiž pravidelně stále stejní lidé, kteří se navzájem znají a vždy se snaží s ostatními prohodit pár slov či alespoň pozdravit. Zní tu především čeština, ale i hebrejšтина a angličtina, protože někteří čeští židé mají své manželky z Izraele či jiných cizích krajů (např. z Buchary) a naopak. Panuje zde lidsky přátelská, až rodinná atmosféra. A protože, jak známo, společný zpěv utužuje komunitu, tak se zde někdy při večeři oživí tradice a spontánně se zpívají šabatové „table songs“ zvané zemirot, což se mi jednou také poštěstilo zažít. Takový večer má neopakovatelnou atmosféru, kdy i člověk, který není členem komunity, se cítí být její součástí. Nedílnou součástí dění jsou i důchodci, mnozí přeživší holocaustu, kteří sem chodí pravidelně na jídlo i společenské programy, místo aby seděli osamoceně sami doma u rádia nebo televize. Povídají si mezi sebou, mladší lidé je minimálně aspoň pozdraví a jsou součástí všeho, co se děje kolem. Realita samozřejmě není vždy tak idylická, neustále se zde tvoří různé názorové kliky a ten mluví s tím nebo oním, ale přesto zde lze pocítit komunitní život, který je v dnešní společnosti poměrně vzácný.¹¹⁶

¹¹⁵ Nutno poznamenat, že košer jídlo stojí logicky více než běžné, protože musí projít speciálními kontrolami a nelze jej „nastavit“ různými běžnými triky potravinářského průmyslu (např. přidat do kuřecí šunky vepřové apod.)

¹¹⁶ Terénní poznámky, 28.7.2006.

Příští ráno jdu na šabat šachrit (bohoslužbu v sobotu dopoledne) do synagogy v Jeruzalémské ulici – kromě Staronové je to jediná ze dvou synagog, kde se v Praze v současnosti odehrávají ortodoxní bohoslužby. Podle svého umístění se dnes nazývá



Jeruzalémská, avšak v době, kdy vznikla, nesla jméno „Jubilejní synagoga císaře Františka Josefa“.

OBRÁZEK 9 JERUZALÉMSKÁ SYNAGOGA V PRAZE
(BÝVALÁ JUBILEJNÍ SYNAGOGA CÍSAŘE FRANTIŠKA JOSEFA)¹¹⁷

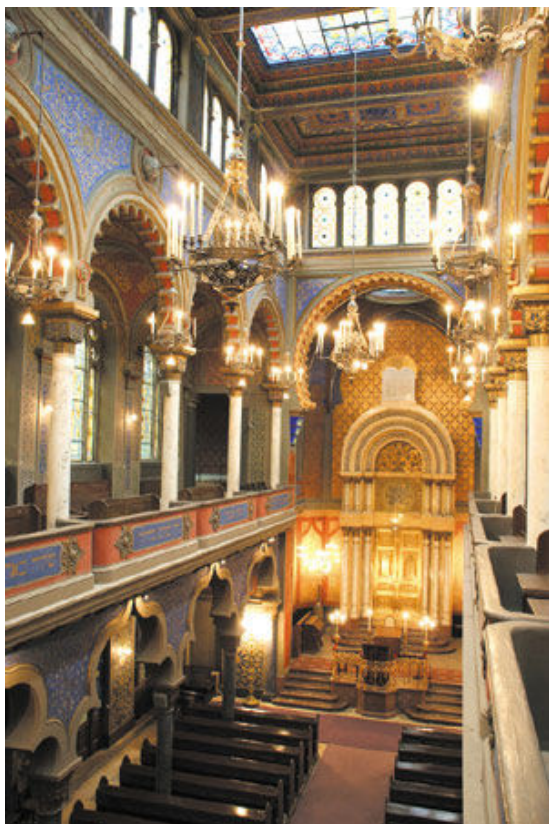
Oproti včerejšímu frmolu v bývalé židovské čtvrti tady není ani noha. Směrem od Jindřišské věže přicházím do víkendově vylidněné Jeruzalémské ulice. Jediní lidé venku jsou dva muži z ochranky v černém military oblečení postávající u betonových zátarasů před synagogou. Krásně zrekonstruovaná, postavená v maurském stylu z roku 1906, bývala symbolem předválečné židovské náboženské reformy, která chtěla být moderní alternativou hodné plnoprávných občanů monarchie. Upoutává v plynulé řadě činžovních domů z přelomu století svou nádherně barevnou fasádou, orientálními sloupky a oblouky. Ochranka mě přísně zpovídá, koho znám vevnitř a jestli jsem členka Židovské

obce. Odpovídám, že jsem po telefonu mluvila s panem X. a že mě pozval. Kontrolují mi tedy obsah kabelky a pouštějí dovnitř s instrukcí: „oni to maj dneska dole“, tedy v hlavní, monumentální lodi s lavicemi v řadách za sebou jako v kostele. Vcházím proto hlavním vchodem. V obrovském prostoru chrámu vidím daleko před sebou několik desítek postav sedících v předních lavicích a kantor s asistentem obrácené k lidem zády, k áron hakodeš¹¹⁸ předem. V typicky nahalené kostelní akustice je sice kantorův slabý hlas trochu slyšet, ale pár metrů od něj už slova i tóny splývají v monotónní zvukové klubko, které se převaluje vzduchem a uspává lidi v lavicích. V malém, intimním prostoru modlitebny v patře, kde jsem byla minule a kde lidé sedí blízko u sebe, by to vyznělo asi jinak, ale tento monumentální prostor byl postaven pro stovky věřících, zvuk operních sólových hlasů, velký smíšený sbor a varhany. Kantorův neškolený hlas bez dechové opory je nejistý a na tak velký prostor logicky nestačí. Soucítím s jeho snahou jakkoli uzpívat těžkou hmotu vzduchu kolem sebe po celé tři dlouhé hodiny a definitivně ještě během obřadu neochraptět.

¹¹⁷ Foto archiv Židovského muzea v Praze.

¹¹⁸ Svatá schrána v synagoze, ve které jsou umístěny především svitky Tóry, sváteční svitky a bohoslužebné náčiní. Bývá kryta bohatě zdobenou oponou (*parochet*).

Procházím kolem prázdných zadních řad a počítám dohromady asi padesát věřících. Všímám si, že v zadních lavicích sedí pouze ženy, zatímco muži sedí v předních. Ženskou sféru od mužské improvizovaně odděluje garnýžová tyč s bílou záclonou, vklíněná v úrovni pasu v prostřední uličce mezi dvě lavice. Dříve sedávaly ženy na balkónech po obou stranách chrámové lodi, ale v současnosti je vstup nahoru z bezpečnostních důvodů zakázán.



(Dalším důvodem pro toto uspořádání je zřejmě malý počet věřících.) Sedám si do poslední ženské řady a prohlížím si secesní barevné vitráže s věnováním od zámožných židovských rodin nadepsané zdobným písmem: „Gewidmet von Familie Roubitschek“ a ovane mě duch rakouského mocnářství...nade mnou prázdné balkony, z kterých se dříve nakláněly dámy v kloboucích a rukavicích, za mnou ve výšce na kúru mlčí velkolepé varhany, již dávno v nehratelném stavu¹¹⁹.

OBRÁZEK 10 INTERIÉR JERUZALÉMSKÉ SYNAGOGY¹²⁰

Později se dozvídám, že dnes je speciální šabat, tzv. šabat chazon, proto se bohoslužba koná dole. Místní minjan prý museli nicméně doplnit třemi turisty, aby dosáhli povinného počtu deseti mužů. Také si všímám, že z žen jsou asi pouze tři místní, ostatní je zájezd čtyřiceti mladých Američanů, převážně holek. Jen hrstka

z nich věnuje plnou pozornost tomu, co vepředu dělají kantor s asistentem a gabajem, který právě obřadně vyjímá Tóru. [...] kantor zpívá všechny texty stále dokola na několik málo tónů, maximálně v rozsahu kvinty, ve stejném středním tempu, bez dynamických rozdílů. Lidé jsou spíše pasivní, občas někdo odpoví amen. Mám problém udržet pozornost. V poledne doléhá zvenku do synagogy zvuk kostelních zvonů, ale tady se bohoslužba ke konci stále nechýlí. Přestože jsem měla snídani, začne mi strašně nahlas kručet v břiše. Akustika ten zvuk okamžitě násobí a lidé začnou otáčet hlavami. Když kručení neustává, rozhoduju se odejít před koncem. Nechtěně při tom trochu kopnu do dřevěné lavice a rozlehne se strašná rána. Opět otáčení hlav...¹²¹

¹¹⁹ Před několika lety uspořádala Pražská židovská obec benefici na záchranu varhan. Vybralo se 150.000, ale jak mi řekl varhaník Josef Kšica, který na tyto varhany hrával, bylo by na jejich restaurování potřeba investovat částku kolem tří miliónů.

¹²⁰ Foto archiv Židovského muzea v Praze.

¹²¹ Terénní poznámky, červenec 2006.

2. TEORETICKÁ ČÁST

Motto:

...Gaón z Vilny řekl: Žid nemůže porozumět Tóře bez hudby. Hudba má tu sílu roztavit člověka k smrti i vzkřísit mrtvého. A kdybychom nevěděli, že Žid má studovat Tóru, Židé by studovali hudbu [...] Natolik je hudba v židovském světě významná...¹²²

2.1. ZÁKLADNÍ FAKTA O ORTODOXNÍM JUDAISMU A ŽIDOVSKÉ OBCI V PRAZE

Ortodoxní židé jako celek jsou tradiční stoupečníci rabínského judaismu, kteří se považují za jediný věrný zdroj neměnné víry Izraele. Kladou silný důraz na autentičnost zjevení Tanachu a plnou autoritu rabínského zákona (*halacha*) a jeho interpretace v Talmudu a dalších dílech rabínské literatury. Tento proud judaismu v současnosti zastává zhruba 20-30% židů na světě. Termín „ortodoxní“ se objevil počátkem 20. století, když se od judaismu začaly odštěpovat volněji smýšlející skupiny, ze kterých později vzešel reformní, liberální a konzervativní judaismus. Ortodoxní židé o sobě též často hovoří jako o „tradičních židech“, čímž zdůrazňují věrnost konkrétně tradici židovského náboženského života tak jak byla ustálena především ve východní Evropě (tj. v oblasti aškenázských židů) v době od středověku až do konce 19. století. (Neortodoxní židé myslí výrazem tradice trochu něco jiného, jak uvidíme dále. Každopádně otázka, co je vlastně „tradiční“, je nekonečným a tisíce let dlouhým sporem). Ortodoxní judaismus není monolitní ideový celek, naopak sám se dělí na další podskupiny. Nejznámější a nejdůležitější jsou: *charedim* – tzv. „ultraortodoxní židé“. (Tvoří zhruba 5% všech židů) a naopak představitelé moderní formy ortodoxie, tzv. *datim* („náboženští“, tento výraz někdy označuje všechny věřící židy jako celek oproti sekulárním).

Pražským a hlavním představitelem moderní židovské ortodoxie u nás je Židovská obec v Praze (ŽOP), neboli *kehila*, většinou však v jazyce svých informantů prostě „obec“. Na svých webových stránkách www.kehilaprag.cz uvádí, že: „sdružuje občany, hlásící se k židovskému vyznání, národnosti nebo původu z více než 40 % území České republiky. V současné době má necelých 1600 členů. Od roku 1989 však počet členů obce vzrostl o zhruba 900 osob a průměrný věk členů klesl z 80 na 57 let.“ Dále se dozvíme, že:

„ŽOP je členem Federace židovských obcí v České republice (FŽO) a má samostatnou právní subjektivitu dle zákona č. 3/2002 Sb. v platném znění, zajišťuje zejména náboženský a kulturní život svých členů a přispívá k zajištění jejich sociálních a zdravotních potřeb [Domov sociální péče HAGIBOR apod.]. V okruhu své působnosti provozuje Staronovou synagogu a další kulturní a náboženské objekty (synagogy, hřbitovy, muzea, památníky apod., pokud nejsou v péči FŽO). Provozuje košer stravování [košer restaurace a obchod] a v rámci svých možností podporuje vzdělávání svých členů v židovských tradicích a přispívá k všeobecnému vzdělání v judaismu a židovské historii, zejména při práci s mládeží

¹²² Kantor Benjamin Glikman k studentům pražského semináře chazanut, Praha, 2008.

[Knihovna a informační centrum apod.]. [...] Aktivně vystupuje proti všem projevům antisemitismu, rasismu, xenofobie, nacismu, fašismu, proti diskriminaci a netoleranci a chrání památku židovských obětí. [...] poskytuje finanční oporu a prostory řadě spolků a sdružení. Škála jejich činnosti je rozmanitá (sport, kultura, zájem o problémy druhé generace apod.)“¹²³

Pro naše účely nás z oddělení obce nejvíce zajímá rabinát. Sídlí v budově ŽOP, Maiselova 18, Praha 1, zodpovídá za náboženský život obce, který mají na starosti jeho pracovníci. Ti zajišťují pravidelné konání všedních a svátečních bohoslužeb a výuku judaismu, obstarávají obřizky, svatby, oslavy *bar micva* a pohřby. Pod rabinát též spadá provoz rituální lázně (*mikve*) a dohled nad *kašrutem* (kuchyní) a produkcí *košer* výrobků. V rámci rabinátu zasedá 2-krát až 3-krát ročně mimořádný rabínský soudní dvůr (*Bejt din*), jehož členové (*dajanim*) jsou z Izraele. Vrchním pražským a zemským rabínem je Karol Efraim Sidon. Bohoslužby se konají ve všední dny ve Vysoké synagoze, o šabatu a svátcích v synagogách Staronové a Jeruzalémské. Na webových stránkách obce se nikde explicitně neobjevuje slovo „ortodoxní“, přestože rabín a tedy i rabinát ortodoxní jsou, tzn., že všechny rituální záležitosti jsou prováděny na obci ortodoxním způsobem. Výmluvný býval především výčet, na jakých místech se konají bohoslužby. Zmiňoval pouze místa ortodoxní. Teprve nedávno se zde začaly objevovat i selektivní zmínky o neortodoxních bohoslužbách. A to přesto, že ŽOP je obcí, která nesdružuje pouze ortodoxní židy a mnoho jejích členů je úplně nenáboženských či mají náboženské názory jiné.¹²⁴ Je to mimo jiné proto, že tato forma židovství jiné, „méně striktní“ bohoslužby de facto za bohoslužby nepovažuje. To platí především pro liberální směr. Stanovy ŽOP říkají, že obec podporuje pouze ortodoxní a konzervativní judaismus. Konzervativní směr je do určité míry brán na milost, ale pouze do určité míry, viz příklad:

„Bavíme se o konzervativním rabínovi z USA, žijícím v Praze. L. říká: no víte, přestože my ho máme mezi sebou rádi, tak za rabína, za rabína jako takového my ho vlastně nepovažujeme, pro nás je to ‚pouze‘ obyčejný člen, právoplatný člen *minjanu* [počet deseti židovských mužů nutných pro bohoslužbu].“

Podobný přístup má ortodoxní židovství k ženám: ženy se mohou bohoslužby pasivně účastnit, ale pouze za určitých podmínek a nepřipadá v úvahu, že by bohoslužbu vedly jako předzpěvačky, či se staly rabínkou.¹²⁵ (Naopak konzervativní a liberální judaismus již ženám tyto role několik desetiletí umožňuje. Rabíny a kantory se zde mohou nejnověji stát dokonce i židovští homosexuálové, které ortodoxní judaismus odmítá úplně.)

¹²³ www.kehilaprag.cz

¹²⁴ Více se o problematiku ŽOP zabývám v kapitole „Pražská *Kehila*“.

¹²⁵ Žena má své specifické vymezené místo ve společnosti, především jako matka dětí. (Homosexualitu ortodoxní judaismus odmítá úplně.) Když jsem se minulý léto účastnila Evropské konvence kantorů v Londýně, pořádané Institutem židovské hudby (JMI) při *School of Oriental and African Studies, University of London*, obdržela jsem od organizátora již dlouho předem varovné instrukce typu: „budete vítána jako studentka etnomuzikologie a těšíme se na Váš příspěvek o kantoru Blumovi a jeho velmi zajímavých nahrávkách. Nicméně, vzhledem k tomu, že toto je konference ortodoxních kantorů, nebude možné, abyste se účastnila zpěvu a mistrovských lekcí“ (e-mailová korespondence z 18.6.2008). Mezi čtyřiceti muži jsme byly pouze dvě ženy: já a známá židovská reformní kantorka a zároveň velmi dobrá zpěvačka z Německa, které vyšlo již několik CD s reformní synagogální hudbou. Za celé tři dny nezaspívala opravdu ani jednou a ani se aktivně neúčastnila diskusí mužů - pouze stejně jako já celou dobu pozorovala.

Kdo tedy vlastně může vést bohoslužbu, kde, kdy a jak? Přejdeme k úvodu do židovské bohoslužby a synagogální hudby...

2.2. PŮVOD SYNAGOGY A SYNAGOGÁLNÍ LITURGIE, TEOLOGICKÝ KONCEPT MODLITBY A STUDIA TÓRY JAKO BOHOSLUŽBY

J: Moše byl na hoře Sinaj a tam se všechno naučil, ty *halachy* [zákony], který dodržujeme dodnes...a neučil [se] jenom to. Když ho učili, jak [se] modlit a jak číst Tóru, tak už ho přímo HAŠEM¹²⁶ učil ty melodie. A proto je důležité, aby to bylo přesně.¹²⁷

Aneb jak píše Jeffrey A. Summit: „V každé denominaci jsou Židé, kteří ctí bohoslužebné tradice tak, jako kdyby je předal Bůh Mojžíšovi na hoře Sinaj. Většina komunit má členy, kteří trvají na tom, že se obřad v synagoze vždy vykonával přesně stejným způsobem. Ti pak ostražitě sledují, aby se nic neměnilo. Avšak ve skutečnosti byla historie židovské liturgie historií nepřetržitého vývoje, [hledáním] rovnováhy mezi tradicí a inovací.“¹²⁸

Jak uvádějí čeští teologové - judaisté Nosek a Damohorská, původ domu modlitby, později známého jako synagoga, není zaznamenán ani v Bibli ani v pobiblických dokumentech. Nejlogičtější se jim zdá verze, že vznikla z původně spontánních, neformálních shromáždění židovských exulantů v Babylonii. Těm by jinak byla zcela znemožněna komunikace s Bohem, protože oběti bylo možno přinášet pouze v Chrámu v Jeruzalémě.

A co tedy Židé během těchto neformálních setkání v době babylonského exilu dělali? Místní předák, prorok, nebo kněz (kohen) pravděpodobně četl a vykládal pasáže z Písma, až se postupně během staletí přeměnilo neformální předčítání z Tóry v ústřední instituci judaismu a její studium je pojímáno jako bohoslužba. Až do současnosti je při synagogální bohoslužbě svitek Tóry rozvinut, je ukázán obci věřících a obec povstane.¹²⁹

Tóra se předčítala „zřetelně a jasně“ a postupně se její přednes proměnil v melodickou deklamaci, až tzv. kantilaci, v současnosti známou také pod termínem „chanting“ a v českém židovském prostředí jako „čantování“. Anglické „chanting“ má totiž trochu jiný význam než „singing“, osobně tento významový posun chápu víceméně jako rozdíl mezi vokálními formami nemetrickými a metrickými a také jako jakousi binární opozici sakrální – profánní. Lze si také povšimnout paralely v hinduismu. Jak mi řekl český člen Hnutí Háré Krišna, „védy se čantují, nezpívají“.¹³⁰

V: Co je to „čantování“ a „lajnování“?

F: Čantování? Čantuje se Tóra. A lajnování? To je to, co dělají nudníci. To je od slova nuda, opravdu. Takže některý to nudí, ale oni to myslejí poctivě. Někdo taky ne, ale to není podstatný. .. Lajnováním je myšleno furt jako se modlit. Když někdo lajnuje, tak říká modlitby jednu za druhou. Od německého slova „leinen“, také se říká „daven“, a v Čechách se říkávalo „oren“... lajnovat znamená modlit se. Že jede

¹²⁶ Jméno Boha se nevyslovuje. „Ha-šem“ doslova znamená „to jméno“.

¹²⁷ Interview vedené autorkou 29.7.2008

¹²⁸ Summit 2000, s. 23

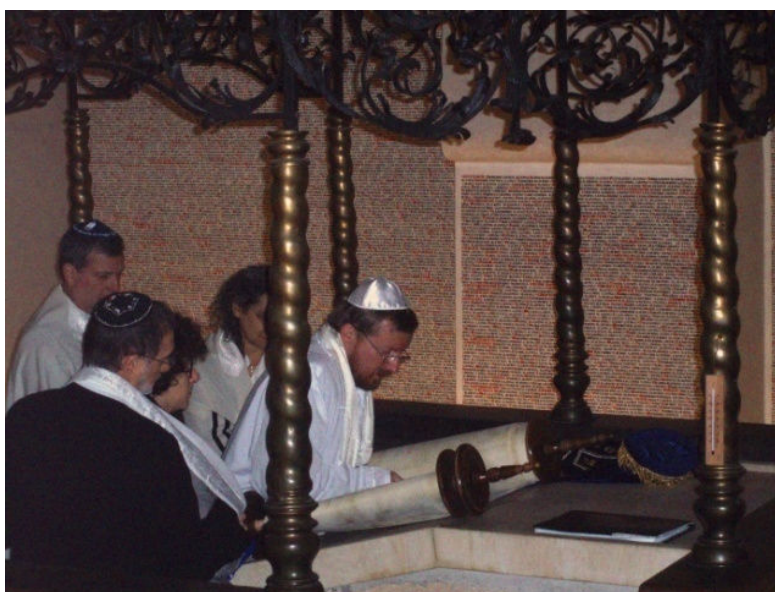
¹²⁹ Nosek - Damohorská 2005, s. 54-56.

¹³⁰ Neformální rozhovor s autorkou při kurzu vaření, květen 2006.

ten navyklý rytmus, jede si to pořadí modliteb na ten který den, ve všední dny je to stejný, o svátcích je ta liturgie maličko jiná, proměňuje se to taky na šábes, ale jinak je to to samý... a zároveň není samozřejmě. A ten rytmus modlitební někdy převáží nad tím rytmem životním a ono by to mělo být propojené...¹³¹

Nosek a Damohorská se také domnívají, že se neformální společenství v synagoze inspirovala bohatou hudební produkcí při rituálech v Jeruzalémském Chrámu a že stejné žalmy, které zpívali chrámoví zpěváci (levité) při chrámovém obřadu, byly v ten den recitovány i v synagoze předákem a lid odpovídal tradičními responsemi.¹³² Co se významu hudby v samotném Chrámu týče, Levité měli při rituálu zásadní funkci:

„V časech chrámu, když člověk vykonal oběť, tak levitové zpívali a pokud udělali chybu v hudbě během toho určitého obětování, tak ta oběť byla odmítnuta. Takže jinými slovy, nemohli jste obětovat bez té správné hudby.“¹³³



OBRÁZEK 11: MICHAL FORŠT ČANTUJE Z TÓRY BĚHEM RANNÍ BOHOSLUŽBY (ŠACHRIT) V PRVNÍ DEN SVÁTKU ROŠ HAŠANA, 30.9.2008, PINKASOVA SYNAGOGA V PRAZE.¹³⁴

Synagogy nabyly klíčového významu po zničení Druhého jeruzalémského chrámu Římany v roce 70 občanského letopočtu¹³⁵. „Nemožnost konat chrámové obětní bohoslužby byly velkou ranou. Lid zachvátila prázdnota, ohroženo bylo jeho přežití jako náboženské komunity.“¹³⁶ Instituce synagogy se ukázala být v nové situaci ideální:

¹³¹ Interview vedené autorkou 28.7.2006.

¹³² Nosek - Damohorská 2005, s. 54.

¹³³ Kantor Benjamin Glikman k studentům pražského semináře chazanut, Praha, 2008.

¹³⁴ Foto archiv autorky.

¹³⁵ Židé při udávání letopočtu logicky nepoužívají označení „po Kristu“, ale ani u nás rozšířené „n.l.“ („našeho letopočtu“), protože jejich letopočet je jiný. V době dokončování této práce se psal židovský rok 5769. To je sice poměrně známý fakt, já však přesto považuji za zajímavé na něj upozornit, protože používání jazykového obratu „občanský letopočet“ je jedním z mnoha symbolů židovského vymezování vůči křesťanství. Několikrát jsem v souvislosti s židovskými dějinami použila v hovoru nevědomě obrat „n.l.“ a vždy mě důrazně opravili.

¹³⁶ Nosek, Damohorská 2005, s. 62.

„Bez [synagog] by židovství nepřežilo. Ústředn bohoslužba a obětní obřady se vždy konaly v jeruzalémské svatyni, kde vykonávali kněží spolu s veleknězem svůj úřad. Tam izraelský národ přicházel na poutě o hlavních svátcích, protože ve svatosvatém místě, centrální místnosti se nacházela *šchina*, Boží přítomnost na zemi. [...] V diaspoře putoval se svým národem do exilu i *šchina*. [...] Pokaždé, když se sejde nejméně deset mužů k modlitbě, snese se na ně *šchina*, a tak je znovu přítomna na zemi. Takto společná modlitba získává novou dimenzi, kterou by modlitba jednotlivce nikdy mít nemohla. [...] Díky nové interpretaci přítomnosti Boží na zemi byli židovští uprchlíci nuceni zůstat pohromadě. Museli v cizině budovat stále komunity, aby Boha neztratili. Toto velmi moudré rozhodnutí učených mužů podstatně přispělo k přežití židovství do dnešních časů.“¹³⁷

Právě *šchina* tak zar učila či pojistila i nutný transcendentální rozměr rituálu. Tento termín se ukazuje být důležitý v naracích aktérů o rituálním zpěvu. Je důležité, aby předzpěvákův projev měl při zpěvu *nešama/nešume* (duši), aby bylo možné pocítit *šchina*. Rabi Dushinsky vybízí během zpěvu své žáky: „Give me a *bissl* more *nesume!!!*“¹³⁸ A podobně se hodnotí, zda kantor je či není dobrý: „Krásný hlas, ale žádná *nesume*.“ Když jsem rabi Dushinskému poprvé pouštěla nahrávky kantora Bluma, během minuty se zaposlouchal, zavřel oči a přestože nahrávku neznal, občas se správně přidával ke zpěvu, dýchal a prožíval se zpěvákem, virtuózní koloratury na nahrávce doprovázel emotivními gesty. Když skončil, otevřel oči a řekl: „Beautiful voice, beautiful *nusach*, but the *nesume!* The *nesume!* You see, I have tears in my eyes.“¹³⁹

2.3. PROSTOR PERFORMANCE A ZACHÁZENÍ S NÍM

Jak uvádí Schechner, všechny performativní žánry včetně rituálu sdílejí několik základních kvalit: speciální časové určení; speciální hodnotu přikládanou objektům; neproduktivitu ve smyslu zboží; pravidla; a jsou jim často vyčleněna nebo pro ně postavena speciální, neobyčejná místa, kde se tyto aktivity provádějí.¹⁴⁰ Začneme místem, tedy vlastním prostorem synagogy a obecnými koncepty nakládání s tímto prostorem.

Slovo synagoga znamená starořecky „shromažďovat se“ a je to doslovný překlad hebrejského *bejt ha-kneset*. Říká se jí ale také *bejt ha-midraš*, protože byla a je, jak již bylo řečeno, domem učení a výuky. V určitou dobu se tam lidé modlili, jinak se tam scházeli, aby studovali svaté knihy a vyučovali děti. Římané ji proto nazývali *schola judaeorum*. V jidiš se jí proto říká *šul* a toto slovo je mezi ortodoxními aškenázskými Židy živé dodnes. Na letošní Konvenci evropských kantorů pořádané v Londýně Institutem židovské hudby tak byla nejčastější úvodní větou slova: „When you *daven* in your *shul*...“¹⁴¹ Od slova *šul* také pochází rčení „Tady to vypadá jako v židovské škole,“ které jsem slýchávala od starších Čechů, když chtěli říct, že někde vládne zmatek, hluk a chaos. Paul Spiegel o tomto rčení říká:

¹³⁷ Spiegel 2007, s. 44-46.

¹³⁸ „Dej do toho trochu víc duše!“

¹³⁹ „Krásný hlas, krásný *nusach*, ale ta duše! Vidíš, mám v očích slzy.“ Int. s autorkou, červen 2008.

¹⁴⁰ Schechner 2003, s. 8.

¹⁴¹ „Když se modlíte ve své synagoze...“ 3rd Jewish Music Institute European Cantors Convention, London, 8-10.7.2008.

„Tato hloupá pomluva vzešla z povrchního pozorování toho, co se v synagoze děje. Zejména na východě Evropy v chasidských synagogách panuje na první pohled chaos a hluk. Pobíhají tu děti, někteří muži se baví, další lidé se modlí a kolébají se při tom, jiní společně sedí nad Talmudem, docela vpředu stojí předříkávač modliteb, který stále něco zpívá. Někteří se ke zpěvu přidávají a pak zase všechno ustane. Teprve když porozumíme, jak to spolu všechno souvisí, pochopíme, že se tu v každém případě prolínají dva jevy. Zaprvé se Židé v domě Božím pohybují tak samozřejmě, jako by byli doma. Skutečně! Dům Boží je domem otce, i když otce nebeského. Proto se zde také bez ostychu chovám jako v domě svého fyzického otce. Zadruhé, synagoga je něco více než místem pro konání posvátné, pokorné bohoslužby. [...] Židé se zde setkávali, aby se modlili, aby se učili, ale aby také společně oslavovali. Synagoga se [postupně] zvětšovala a brzy k ní byly připojeny [další] místnosti. [Zde] se mohlo po modlitbách společně oslavovat [...] zde se pro celou obec mohl při významných příležitostech pořádat *kiduš*, slavnostní pohoštění.“¹⁴²

Spiegel zde podotýká, že fakt, že se v synagoze lidé chovají „jako doma“ platí především v určitých komunitách, hlavně v chasidských a ortodoxních – je tedy součástí performance jen určitého modu židovství. Naopak v mnohých pražských komunitách, kde se performují mody jiné, toto neplatí. Někdy to vypadá spíše jako v katolickém kostele, kde jsou často lidé pasivní a neodvažují se pohnout, aby neudělali něco nepřístojného. Obecně však víceméně platí, že součástí performance jsou více méně všichni muži a proto rabín či kantor nejsou knězem, vycházejícím ze sakristie a performujícím rituál pro pasivní obecnost, nejsou „autorizovaným“ prostředníkem mezi Bohem a lidmi, ale jsou jedním z nich a fungují pouze jako jejich vyslanci.¹⁴³

Synagogy, stejně jako mnohé jiné prostory performancí jako jsou kostely, stadióny a divadla bývají ekonomicky nesoběstačné. Situovány bývají v populačních centrech a členové komunity se snaží bydlet co nejbliže. Jedním z důvodů je, že o šabat chodí ortodoxní Židé do synagogy a zpět pěšky, resp. nesmí jet hromadnou dopravou ani autem. Kolem synagogy se také soustřeďují obchody a restaurace s košer jídlem a další židovské instituce. Soustředění židovských institucí a domácností kolem synagog vychází nejen ze své praktičnosti a potřeby lidí s podobným životním stylem a hodnotami bydlet co nejbliže, ale i z historie středověkých ghatt, kdy segregace od okolní křesťanské většiny byla vynucená. V Praze, kde se v současnosti ceny nemovitostí na území bývalého středověkého židovského ghettu pohybují v závratné výši, je však taková touha naplnitelná velmi těžko.¹⁴⁴

¹⁴² Spiegel 2007, s. 43-44.

¹⁴³ Jak vysvětluje Paul Spiegel, v židovství neexistuje autorita jednotlivce: „Jednotlivý věřící nemá větší či menší hodnotu než největší rabín všech dob. Sám jsem zodpovědný za vše, co činím před Bohem. Mohu sice poprosit nějakého rabína, aby se za mě modlil, ale jestliže se s Bohem nevyrovnám sám, nebude mě jeho orodování nic platné. Rozmluva věřícího člověka s Bohem je tedy přímá a bezprostřední. Kdo viděl muzikál *Anatevka*, ví, jak se mlékař Tevje s Bohem neustále dohaduje o svém osudu, jak s ním diskutuje o problémech jeho života. Zde je zprostředkován typický židovský životní pocit. My Židé jsme děti Boha, Jediného, a máme proto k němu vztah jako dítě ke svému otci: naplněný úctou a respektem, někdy se ho i bojíme, přesto jsme vůči němu velmi důvěrní, tykáme mu a často se s ním i přeme. [...]“ Ibid. 42-43.

¹⁴⁴ Např. komerční cena bytu 4+1 v Maiselově ulici o velikosti 120m² a ve s tavu před rekonstrukcí se v současnosti pohybuje okolo patnácti miliónů českých korun, po rekonstrukci okolo dvaceti. Viz inzerát z 8.5.2009 <http://www.sreality.cz/byty/prodej/4+1-praha-1-josefov-1976800760>. Ne příliš častou možností je bydlet v bytě s regulovaným nájemným či získat byt za nekomerční nájem od Pražské

Jak tedy synagoga vypadá? Vnější architektura se neřídí žádnými pravidly a exteriér se po celém světě vždy přizpůsoboval svému okolí a stylu doby. Velkou roli hrála také snaha o nenápadnost, někdy vnučená pravidly majoritní společnosti, někdy jako záměrně zvolená strategie neviditelnosti.¹⁴⁵ Často splývají s okolní zástavbou tak, že je rozpoznají pouze místní Židé a lidé žijící v bezprostředním okolí. Např. slavná a velkolepá synagoga v Seitenstettengasse ve Vídni vypadá zvenčí jako jeden z mnoha secesních činžovních domů v ulici a vůbec bych ji bývala nepoznala, kdyby před ní nestála všudypřítomná ochranka.

Rozhodující vždy bylo a je vnitřní uspořádání synagogy. Směřuje k Jeruzalému a tímto směrem se věřící také modlí. Při stěně směřující k Jeruzalému stojí *aron ha-kodeš*, posvátná schránka uchovávající svitky Tóry. Uprostřed je v ortodoxních synagogách vyvýšené pódium, zvané *bima*, se čtecím pultíkem nebo stolem, na němž se předčítá ze svitků Tóry (viz obr. 1). V aškenázských synagogách je ještě před empórou směřující k *aron ha-kodeš* pultík pro předzpěváka.¹⁴⁶ Jeho pohled tak směřuje pouze k východní zdi, tedy k Jeruzalému, a obec má za zády. V některých synagogách je jeho místo dokonce mírně pod úroveň podlahy, aby si uvědomoval, že má reprezentovat svoji obec s pokorou (obr. 2). Před očima může mít tabulku s textem *Šivísí*, což je biblický verš „Hospodina stále před sebe si stavím“ (Ž. 16:8). Na *bimu* přichází předzpěvák předčítat pouze modlitby a číst z Tóry.



OBRÁZEK 12: SNÍŽENÉ MÍSTO A PULTÍK PRO KANTORA (PŘEDZPĚVÁKA) PŘED ARON HA-KODEŠ V PINKASOVĚ SYNAGOZE V PRAZE POSTAVENÉ VE 30. LETECH 16. STOLETÍ.¹⁴⁷

Řady lavic či sedadel jsou v tradičních aškenázských ortodoxních synagogách uspořádány kolem *bimy* nebo směřují k východu, tedy k Jeruzalému. V neortodoxních synagogách tomu může být jinak, jak uvidíme později. Během modliteb, při kterých se stojí, se modlící člověk otáčí ve směru Jeruzaléma. Jak již bylo řečeno v úvodu, v ortodoxních synagogách sedí muži a ženy přísně odděleně, v moderních konzervativních, reformních a liberálních ne. Interiér je vyzdoben většinou jednoduše nebo pomocí krásných ornamentů jako v mešitách, protože zde platí zákaz zobrazování („Neučiníš si obrazu“).¹⁴⁸

Přes určité odchylky (předzpěvák může stát u *aron ha-kodeš* dokonce o stupínek níž a lidé sedící za *bimou* ho nevidí) však můžeme konstatovat, že organizace vnitřního prostoru synagogy odpovídá Schechnerově definici performativního prostoru, tj. že je

židovské obce, která spravuje mnoho nemovitostí po židovských obětech holocaustu získaných v restitucích, nebo získat nájem v některém bytě určeném pro duchovní. Jeden můj informant tak bydlí přímo v bytě v pražské Jeruzalémské synagoze za velice lidové nájemné.

¹⁴⁵ “Tak vznikla v Číně synagoga s pagodovými střechami, v USA na ‘Divokém západě’ se synagogy podobaly dokonce chýši dřevorubců. V orientálních krajích připomínají mešity, v Evropě románské nebo gotické kostely.” Ibid. 48.

¹⁴⁶ Ibid. 48.

¹⁴⁷ Foto archiv autorky.

¹⁴⁸ Ibid. 49.

organizován tak, aby velká skupina mohla pozorovat menší a zároveň si být sebe sama vědoma. Toto vědomí sebe sama a vědomí vědomí, tj. reflexivita, je funkcí jak aktivit, tak prostorů, kde se tyto aktivity odehrávají. Obecenstvo si sebe samo uvědomuje jak formálním, tak neformálním způsobem. Formální způsob zahrnuje responsivní čtení a společné zpívání, neformálním způsobem je myšleno např. setkávání během příchodu a odchodu v „předsálí“. Takové aranžmá prostoru podporuje obřadní a slavnostní pocity a umožňuje performanci morálních hodnot komunity. Více než kdekoli jinde také podporuje sociální solidaritu.¹⁴⁹ Lidé tak „chodí“ do „své“ synagogy a často již přicházejí v hloučkách, či hloučky rychle utvoří.

2.4. ČAS PERFORMANCÍ A HIERARCHIE PODLE DŮLEŽITOSTI

Okolo roku 200 o.l. se modlitba stala povinnou a od židovských mužů se očekávalo, že se budou modlit třikrát denně: ranní bohoslužba se nazývá *šachrit*, odpolední *mincha* a večerní *ma'ariv*.

„Odpolední a večerní modlitba se běžně spojují, aby zaměstnaný člověk nemusel chodit třikrát za den do synagogy. Večer začíná, jakmile se objeví tři první hvězdy na obloze. Do té doby je odpoledne. Tuto dobu lze přesně určovat kdekoliv. V synagoze se tedy setkají lidé chvíli před večerem, kdy mají poslední příležitost pomodlit se odpolední modlitbu. Pak se chvíli počká a čas se využije ke studiu nějakého kratšího textu nebo k hovoru s přáteli. Poté se pokračuje ve večerní modlitbě *ma'ariv*.“¹⁵⁰

V pražských ortodoxních synagogách vypadá „rozvrh hodin“ takto:

„Staronová synagoga: *Kabalat Šabat* a večerní B-hoslužba *maariv* se koná každý pátek večer hodinu před setměním a B-hoslužba *šacharit* každou sobotu ráno od 9.00. Od května do srpna začíná *Kabalat Šabat* a *Maariv* od 20.00.

Vysoká synagoga: Zde se B-hoslužby konají každý všední den. Ranní B-hoslužba *šacharit* od 8.00, odpolední modlitba *mincha* od 14.00 a večerní *maariv* od 19.30.

Jeruzalémská (Jubilejní) synagoga: pátek večer *mincha*, *kabalat šabat*, *maariv* duben - září 20:00; v sobotu a o svátky *šachrit* 9:00“¹⁵¹

Každá židovská bohoslužba má svoji přesně danou sekvenci a všechny kroky sekvence by se měly provést nezávisle na tom, jak dlouho trvají. V Schechnerově terminologii se jedná o kategorii událostního času (*event time*) na rozdíl od performancí, kde platí tzv. daný čas (*set time*), kdy se performance musí ukončit za určitou pevně danou dobu, i kdyby se všechny kroky nestihly, nebo symbolického času (*symbolic time*), např. „času snění“ australských aboriginců.¹⁵²

¹⁴⁹ Schechner 2003, s. 14 a 24.

¹⁵⁰ Spiegel 2007, s. 45.

¹⁵¹ http://www.kehilaprag.cz/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=56

¹⁵² “Event time, when the activity itself has a set sequence and all the steps of that sequence must be completed no matter how long or short the elapsed clock time. Examples: baseball, racing; ritual where a ‘response’ or a ‘state’ is sought, such as rain dances, shamanic cures, revival meetings; scripted theatrical performances.” (Schechner 2003, s. 8)

Podle ortodoxního ritu trvá ranní modlitba přibližně hodinu, odpolední a večerní asi tři čtvrtě hodiny.¹⁵³ O šabat a významných svátcích se ráno přidává ještě modlitba *musaf*, např. šabatový šachrit tak trvá kolem tří hodin. Délka bohoslužeb ve sváteční dny se různí, nejdelší je na Jom Kipur, kdy trvá celý den. Především u *minchy* jsem vyzorovala snahu rituál co nejvíc uspíšit. Tempo deklamace textu a doprovodné kývání tělem je poměrně vysoké. Jak řekl můj izraelský informant svému žákovi ze Slovenska, který se od něj učil *minchu* na kurzu v Praze: „Why are you *shlepping* it so much, people don't have time for this.”¹⁵⁴

Z různého časového objemu přiřknutého jednotlivým rituálům lze také usuzovat na to, jakou důležitost jim komunita přisuzuje. Svědčí o tom i rozhodnutí, komu svěřit vedení jednotlivých bohoslužeb. Vedení *minchy* se často nechává (mladým) adeptům na post kantora, nebo prostě „těm horším“, myšleno jak ve zběhlosti v liturgii, tak v hlasovém projevu:

D: noo, totiž ta všednodenní *mincha* jako, to se vždycky dává tak jako odflinknout takovej tím totálním béčkům druhořadejm, jako takovej sem měl pocit, když ve Staronový nechali dělat *minchu* mě, jako takový to: vlk se nažral a koza zůstala celá...¹⁵⁵

Šabatovou bohoslužbu v pátek večer a v sobotu ráno vedou pravidelně většinou etablovaní místní lídři a na druhém konci kontinua jsou nejdůležitější svátky roku, tzv. vysoké svátky (Roš hašana a Jom Kipur), kdy vedou bohoslužbu „ti nejlepší“ (ne nutně hlasově, ale „vyhovující co nejlépe představám komunity o židovskosti a správném provedení rituálu“). Ve světě je běžnou praxí, že se na vysoké svátky najímají kantoři-zpěváci ze zahraničí, jako taková „třešnička na dortu“ liturgického roku. Konzervativní a liberální komunity si často najímají zahraniční rabíny (např. letos si konzervativní komunita Bejt Praha najala rabína z USA).

2.5. OBJEKTY PERFORMANCE

Pro vytvoření či dotvoření symbolické reality jsou při performanci potřeba materiální pomůcky, objekty. Často u nich existuje obrovský nepoměr mezi reálnou ekonomickou hodnotou a symbolickou hodnotou, která jim je v daném kontextu přisuzována. Klasickým příkladem jsou divadelní kostýmy nebo baseballová pálka. (A jakou ekonomickou hodnotu mají například kosti světce?)¹⁵⁶ Určité rituální objekty a např. i hudební nástroje však bývají výjimkou, protože bývají umělecky zpracovány a navíc bývají vyráběny z materiálů, jejichž ekonomická hodnota je značně vysoká. Vzpomeňme třeba korunovační klenoty.

Nejinak je tomu v židovském rituálu. Symbolickým objektem *par excellence* jsou samozřejmě svitky Tóry (*Sefer Tóra*). Ty jsou velmi drahou záležitostí, neboť jsou ručně psané na pergamenu z košer zvířecí kůže a práce speciálně vyškolenému písaři (*soferovi*), který se musí před každý den před psaním očistit v rituální lázni *mikve*, trvá její dokončení několik měsíců. Pro nakládání s Tórou existují přísná pravidla¹⁵⁷, kantora

¹⁵³ Spiegel 2003: 47.

¹⁵⁴ „Proč to tak táhneš, lidi na tohle nemaj čas.“ Fieldnotes, únor 2008.

¹⁵⁵ Int. s autorkou, DV I-III 170808, 190808.rtf - 1:114 (516:516)

¹⁵⁶ Schechner 2003, s. 11.

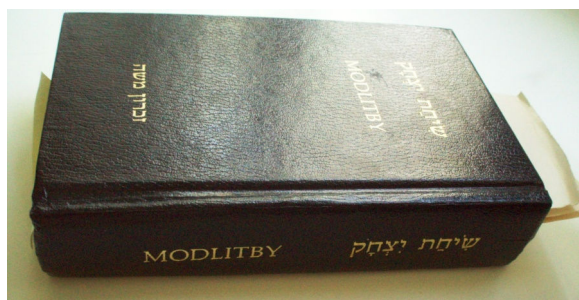
¹⁵⁷ Víc viz Sivan – Newman 1992, s. 170.

nebo toho, kdo čte z Tóry se týká zákaz dotknout se svitku holou rukou, takže při čtení používá zvláštní stříbrné ukazovátka ve tvaru ručičky (*jad*). Svitky Tóry zdobí drahé ozdoby¹⁵⁸ a přestože Tóra není sama o sobě předmětem uctívání, požívá vysokého stupně svatosti a při nesení Tóry v průvodu se jí lidé uklánějí, dotýkají svou modlitební knížkou nebo líbají její pláštík. Pokud se v nějakém slově v Tóře najde při předčítání chyba, musí se okamžitě vyměnit:

Už snad několik desítek minut předčítá z Tóry někdo z pozvaných kantorů z Izraele, přestávám to registrovat. Začínají se mi klížit víčka, ale snažím se ovládnout, protože spát se v synagoze nesmí. Najednou sebou trhnu, protože v mužské části se strhnul divoký šum a šeptání. Prý je v Tóře chyba v zápisu. Okamžitě ji odnášejí a přinášejí novou.¹⁵⁹

Dalším důležitým objektem je modlitební knížka, neboli *sidur* či sváteční *machzor*.¹⁶⁰ Nejen konkrétní historické svitky Tóry, ale i historické sidury mohou evokovat silné emoce a mají svůj vlastní sociální život:

V: Strašně mě rozzuřilo, když jsem zjistil, že ty starý, ještě předválečný sidury, ohmataný a podepsaný lidmi, co skončili v koncentráku, a který se ještě nedávno v Jeruzalémské [synagoze] používaly, najednou zmizely a nahradil je sterilní moderní *Art Scroll*. Prý je někdo dal do *genizy*¹⁶¹.



Kolektivní paměť se materializuje v předmětech právě jako je *sidur*. Někteří informanti často zmiňovali, po kom jej z minulých generací mají. Ošoupaný a ohmataný, uchovávají ho jak oko v hlavě.

OBRÁZEK 13 SIDUR, KTERÝ POUŽÍVAL KANTOR BLUM.

K modlitebnímu rituálu se také potřebuje ortodoxní muž určitým způsobem ustrojit. Minimálně musí mít *kipu*, pokrývku hlavy. Židovská pokrývka hlavy má mnoho různých podob, podle které lze poznat, z jaké části světa muž pochází, příslušníkem jakého židovského směru je, a případně lze odvodit dokonce jeho vztah k sionismu.¹⁶² Dále potřebuje bílý modlitební přehoz *talit* (aškenázkou výslovností *talis*) většinou s černými pruhy. Na čtyřech koncích talitu visí třásně, zvané *cicit* (*cicis*). *Talit* se nosí od třinácti let a v některých komunitách jej nosí až ženatí muži:

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Fieldnotes, Jeruzalémská synagoga, *šabat šachrit*, 6.9.2008.

¹⁶⁰ Modlitba byla podle Sivana a Newmana původně spontánním, improvizovaným projevem *šlich cibur* (předáka, předzpěváka). V raném rabínském období (okolo 200 o.l.) začali rabíni kodifikovat biblické pasáže, žalmy a modlitby do formálního pořadí, neboli sederu. Z kořene tohoto slova pochází slovo *sidur*, což je kniha uspořádaných liturgických textů, tedy modlitební knížka. "První modlitební knížkou byl Seder tefilot od gaóna rava Amrama (9. stol.). První modlitební knížkou Aškenázů se stal *Machzor Vitry* (11.stol.). Zkomponovala jej Rašiho škola pro Židy, kteří se přidržovali rituálů (*nosach*) severní Francie a Porýní." Sivan - Newman. 1992, s. 175.

Machzor, speciální modlitební kniha, zachycuje liturgické texty vždy pro určitý svátek.

¹⁶¹ Úkryt nepoužitelných rituálních předmětů, které, když se *geniza* naplní, se pohřbí na hřbitově.

¹⁶² Více viz Spiegel 2007, s. 110-111.

„Zbožní muži nosí totiž stále pod oděvem ještě malý přehoz, takzvaný *talit-katan*. Tak plní neustále příkázání o třásních [...*abyste si při pohledu na ně neustále připomínali všechna Hospodinova příkázání a plnili je...*]¹⁶³. Velký talit oblékají teprve na znamení svého nového sociálního statusu.“¹⁶⁴

Někteří si ho během modlitby přetahují přes hlavu, aby dosáhli větší koncentrace. Během jednoho *šabatového šachritu* v pražské Jeruzalémské (ortodoxní) synagoze jsem si poznamenala:

*Pozoruju J., jak se neustále halí do talisu. Vypadá, že je jím úplně fascinován: pořád se ho dotýká, každou chvíli si ho přetahuje přes hlavu a stahuje přes obličej, za chvíli si ho zase znovu přehazuje přes záda a upravuje záhyby. Přemýšlím, jak to, že jsem si toho u něj nikdy dřív nevšimla. A měl ho dřív vůbec...? Po skončení se nenápadně ptám Y. Říká, že si myslí, že ho X dřív neměl a dostal ho až teď, protože se nedávno oženil.*¹⁶⁵



OBRÁZEK 14.: *Talit*¹⁶⁶

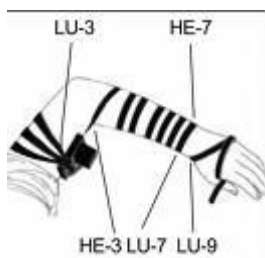


OBRÁZEK 15.: *Talit katan*¹⁶⁷



OBRÁZEK 16.: *Cicit*¹⁶⁸

V moderních obcích bývá talit redukován na úzký hedvábný šál. Pro mnohé lidi, kteří nejsou Židé, bývají nejzvláštnější a nejtajemější pomůckou *tfilin* – dvoje modlitební černé kožené řemínky s krabičkami, ve kterých jsou malé svitky s pasážemi z Tóry. Krabičky se přikládají nad čelem a na biceps slabší ruky, u většiny lidí levé. Nosí se pouze k ranní modlitbě ve všední dny.¹⁶⁹



OBRÁZEK 17.: *Tfilin šel jad*¹⁷⁰
roš¹⁷¹



OBRÁZEK 18.: *Tfilin šel*

¹⁶³ Nu. 15,37-40

¹⁶⁴ Spiegel 2007, s. 49.

¹⁶⁵ Fieldnotes, Jeruzalémská synagoga, 5.9.2008.

¹⁶⁶ www.israel1shop.com/catalog/index.php?cPath=27. 9.10.2009.

¹⁶⁷ www.tzitzitetc.com/ 9.10.2009.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Více viz Spiegel 2007, s. 50-52 a Sivan – Newman 1992, s. 226-227.

¹⁷⁰ www.tmurot.org.il 9.10.2009.

V nošení *tfilin* se židovská identita materializuje obzvláště silně.¹⁷² Na příkladu *tfilin* mi také jeden mladý pražský ortodoxní kantor se vzděláním v Izraeli vysvětloval, proč podle jeho názoru není Tóra otevřená interpretacím:

J: Ono nejde říct: „To je Tóra a tomu dneska můžem rozumět jinak.“ Lidi nechápou, že...jak to prvně bylo. Ted' [si] vezmi, že není všechno napsané v Starý zákon. Představ si, že v Starý zákon je napsané jenom...když budeš číst český překlad, uvidíš, že tam je třeba napsáno: „Bůh poprosil Moše, aby Moše řekl Izraeli, aby si udělali...*tfilin*, ty řemínky. Jo? Tam vůbec není uvedeno, co to je *tfilin*, jak to má vypadat, jaký maj *halacha* [zákon] kdy se to přesně dává, jo...nic tam není. Tak jak si to mohli vyrobit? [...] Ti Židé, když byli v poušti, museli hned začít dělat ty *micvy*, jo? Oni to dostali [příkazem] a hned druhý, třetí den to začali dělat...hned začali dělat ty řemínky, hned začali všechno. Ale jak [...], když to tam nebylo napsané? Protože to bylo tak, že Moše byl na Sinaji čtyřicet nocí a dní. A tam mu [...] Bůh, nebo já mu říkám Ha Šem [...] všechno vykládal, do detailu. Všechno. [A...] on jak šel dolů, tak všem to vykládal a všechny to učil. A [...] říkal, jak mu Ha Šem, Bůh, vysvětlil, jak to má vypadat, ty *tfilin*, jak se to dává, z čeho se to vyrobí, jaký jsou ty velikosti, ...různý parametry... [...] My víme, že to hned začali dodržovat, to znamená, že [...] už to uměli a [znali]. A odkud? Moše se to všechno naučil PŘÍMO od Boha pak, když šel dolů, tak to učil. A... tam byly statisíce lidí, který se to naučily. A... [pak se to předávalo] z otce na syna, [...] po generace [...]. Ty generace podle tradice věděly, jak to vypadá a takhle to pořád až dodnes [...] dodržují. Takže vlastně tam nebylo nic, co změnit. Jo...takže to není něco, [čemu] dneska můžem rozumět jinak, protože...jak tomu chceš rozumět? Podle Starý zákon? Tam stejně nic není. Tam nemá ty detaily. [...] Tam jsou jenom takový ty základy, v ten Starý zákon, ale Moše věděl přesně ty detaily. A pak z toho sepsali *Mišna*...*Talmud*...*Šulchan aruch* a všechno, co ted' máme do dneska. Takže tam žádný prostor na změnu není.¹⁷³

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² „V Izraeli se ve vykopávkách našly řemínky více než tři tisíce let staré. Je to zvláštní pocit, když si Židé dnes přikládají *tfilin* a vědí, že tak činily všechny předchozí generace po více než tři tisíce let. Je skutečně velmi emotivní být posledním článkem řetězce generací, které zachovávaly tradici, odolaly všem útokům a změnám, přežily a zachovaly jádro své víry dodnes. V našem světě, který se neustále zrychluje a v němž se dnešní politické a kulturní jistoty již zítra mohou měnit, má tato židovská tradice v sobě něco útěšného. Síla prastarého rituálu dojmá i nevěřícího člověka. *Tfilin*, *talit*, *cicit*, modlitba – sama tradice jim dává sílu věčnosti. [Člověk dosáhne transcendence] neustálým opakováním [rituálu] během nesčetných generací.“ Spiegel 2007, s. 52.

¹⁷³ Interview vedené autorkou 29.7.2008.

2.6. PRAVIDLA PERFORMANCE

Za dostatečný počet osob pro provozování modlitby se v ortodoxních obcích považuje skupina nejméně deseti mužů, tzv. *minjan* – počet. Za muže se považuje každý, komu je více než třináct let a kdo již prošel přechodovým rituálem *bar micva*. Některé modlitby se totiž nemůže jednotlivec modlit sám. Přednáší je vedoucí modlitby a *minjan* musí odpovídat druhou částí textu. K takovým modlitbám patří např. *kadiš* za zemřelého příbuzného.¹⁷⁴ Moderní konzervativní, reformní a liberální komunity počítají do *minjanu* i ženy – buď musí mít již po *bat micva*, nebo musely oficiálně konvertovat. Několikrát jsem byla při neortodoxních bohoslužbách do *minjanu* omylem počítána i já:

Čekáme a čekáme a pořád ještě není *minjan*. Beze mě zatím osm. Najednou někdo přichází a rabi hned začíná. Aha, asi neví, že nejsem Židovka. Myslela jsem, že mu to F. řekl.... Nevím, co mám dělat.... Mám mu do toho skočit? Nakonec to nechávám radši plynout...¹⁷⁵

Všechna výše popsaná pravidla se v ortodoxní tradici netýkají žen. Přestože ženám je dovoleno (a často jsou i povzbuzovány), aby se modlily, tradičně nemají tolik liturgických povinností jako muži, protože časově vázané *micvot* prý mohou kolidovat s jejich základní zodpovědností, a to postarat se o domácnost a rodinu.¹⁷⁶ Proto je prý v ortodoxním židovství aktivní účast na rituálu v synagoze vyhrazen mužům: vedení bohoslužby je svěřeno *chazanovi*/kantorovi, *drašu* (neboli kázání) mívá rabín, organizačně bohoslužbu zajišťuje *gabaj*, který také určuje, kdo z *minjanu* dostane tu čest a bude vyvolán ke čtení z Tóry (tomu se říká *alija la-tora*). Ženám je určeno místo za dalším důležitým rituálním objektem, *mechicou*, symbolickým oddělením mužského a ženského světa, které může mít, jak dříve řečeno, podobu zdi nebo dřevěné zástěny s průzory anebo balkónu nad hlavním prostorem. *Mechica* bývá muži ospravedlňována argumentem, že by se pohledem na ženy příliš rozrušovali či vzrušovali a nemohli by se tak koncentrovat na modlitbu, nebo tím, že ženy ruší (protože je prý rituál v podstatě nezajímá).¹⁷⁷ Bývá také zdůrazňováno, že rituál je důležité poslouchat, ne vidět, čímž argumentují snad i samy ženy. Viz moje nedávná příhoda:

Rabi se mě ptá: „Jak se Ti líbil *šachrit*?“. Odpovídám váhavě, ale pak to nakonec vyslovím: „No, líbil. Až na tu novou *mechicu*. Není přes ni nic vidět.“ „Aha...no, to byl můj nápad“, odpovídá. Naší konverzaci byla přítomna i jeho manželka a tvářila se neutrálně. Po několika dnech ho potkávám: „Mimochodem, jedna paní ti vzkazuje, že s tou *mechicou* jsi úplně vedle. Prý bys měla pochopit, že není důležité vidět, ale SLYŠET.“ Mám se sto chutí zeptat, proč muži vidět můžou, ale polykám to a připomínám si svoji úlohu pouhé pozorovatelky.

Naprosto nejzákladnější pravidlo však je, že bohoslužbu smí vést pouze Žid. Jakkoli se to může zdát logické a samozřejmé, v reálném životě komunit, a to především komunit s tradicí přervanou holokaustem a komunismem, vznikají občas situace, kdy dodržet

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Fieldnotes, červen 2006.

¹⁷⁶ Summit 2000, s. 24.

¹⁷⁷ V případě rušení je však otázkou, co je akce a reakce.

toto základní pravidlo nemusí být tak jednoduché, jak to vypadá. Jako příklad může sloužit situace, která se stala v říjnu tohoto roku v jedné židovské komunitě na Moravě:

Na bohoslužbu o svátku Jom Kipur přišli do synagogy Z. a jeho příbuzný z rodiny se slavnou kantorskou tradicí z jednoho okresního města. Z., ač z halachického hlediska Žid po matce, není a nebyl nábožensky praktikující a stejně tak jeho příbuzný, který z halachického hlediska Židem není – tzn. neměl židovskou matku a nekonvertoval ortodoxním (ani ve skutečnosti žádným jiným) způsobem. Oba dva však umí na místní poměry dobře zpívat několik skladeb z kantoriálního repertoáru, i když neumí hebrejsky, protože to odposlouchali v rodině. Navíc vládnou přirozenou autoritou a sebevědomím. Přidali se tedy ke zpěvu a postupně mladého ortodoxního kantora poslaného z Prahy „vyšachovali“. Můj informant, který mi o tom vyprávěl, se příšerně pohoršoval: „To je taková *chucepe*, tohle udělat! Tady nejde o to, kdo umí líp zpívat, ale kdo může být vyslanec komunity před Bohem! A to nežid být nemůže, ani kdyby zpíval sebelíp. To je jako kdyby ses ty teď rozhodla, že budeš kantorka, protože ty melodie umíš.“ Otázka, jestli se někdo Židem být cítí, byla pro něj naprosto – a podle halachického hlediska právem – irrelevantní.

Kdo se tedy může stát v ortodoxním pojetí judaismu kantorem? Na chvíli odbočím a stručně vysvětlím několik emických hudebních termínů (tj. používaných v dané kultuře jejími aktéry), především termín „kantor“, protože si zde již nevystačíme s vágní definicí „předzpěvák v synagoze“.

2.7. LÍDR PERFORMANCE: Š'LIACH CIBUR/ BAL TEFILA NEBO KANTOR/CHAZAN

Ten, kdo vede židovskou bohoslužbu, tradičně a v ortodoxním židovství vždy muž starší třinácti let, hraje v rituálu tu nejaktivnější roli. Způsob vedení bohoslužby z hlediska profesionalismu lze umístit na souvislé kontinuum. Na jednom konci je zkušený, avšak neplacený člen kongregace, který přijme čestnou úlohu sloužit jako *š'liach cibur* („posel kongregace“, pl. *šelichej cibur*) a povede kongregaci (tzv. *kahal* či *šul*) v modlitbě, a to buď příležitostně nebo pravidelně. Synonymum pro tohoto laického předříkávače/předzpěváka je také *bal tefila* („pán modlitby“). Na druhém konci je profesionální kantor (hebrejsky *chazan*)¹⁷⁸ na plný úvazek, který bývá školeným zpěvákem. Na škále mezi nimi je mnoho smíšených typů.¹⁷⁹ Promítá se zde úroveň znalosti hebrejštiny, židovské liturgie a specifických místních liturgických zvyků (*minhag*), hudebních modů pro dané rituální příležitosti (*nusach*)¹⁸⁰ a umění práce s hlasem - jedna a ta samá melodie se může zaspívat dvěma způsoby: buď se ponechá úplně jednoduchá a nejzákladnější melodická linka, nebo se tato základní linka vyplní

¹⁷⁸ v českém prostředí se používá spíše slovo „kantor“.

¹⁷⁹ Například ve Velké Británii má v současnosti většina chazanim smlouvu pouze na půl úvazku, na plný úvazek získal smlouvu pouze ten nejlepší z nich, kantor Moshe Hashell.

¹⁸⁰ Termín *nusach* má dva významy. 1. označuje obecný způsob vedení bohoslužby (pořadí modliteb atd.) – neznámější jsou *nusach aškenaz* a *nusach sfaradi*. 2. označuje hudební způsob vedení bohoslužby. Já vždy mluvím o *nusach* v hudebním slova smyslu.

ozdobami. Pro první způsob se v kantorském žargonu používá adjektivum *balebatiš*, pro druhý *chazoniš*.¹⁸¹

Ortodoxní kantor by měl být ženatý a měl by mít vousy. A opravdu, všichni, co v Praze v současnosti vedou pravidelně ortodoxní bohoslužby, jsou ženatí a vousy mají také. Posledním, který do minulého roku ženatý nebyl, je mladý Izraelec. Ten mi vysvětlil, že svatba kromě jiného zvyšuje kantorovi prestiž:

...ale...až jako budu ženit, tak...protože to je taky takový *halacha* [zákon], ne vlastně *halacha*, ale zvyk, že hlavně na ty Vysoký svátky, ten kantor musí být ženatý. Jo? Jako normální den nebo šábés není důležitý, ale ty Vysoký svátky jako *Jom Kipur*, *Roš hašana*...tak vždycky bylo zvyk, i ve Staronový, to je tam napsáno, tam jsou pokyny od Maharala [rabiho Löwa] přímo, jeho zvyky, že on chce, aby ten kantor byl ženatý, aby měl fousy...a takový jo. A...aby to bral, aby to byl jako spravedlivý člověk...¹⁸²

Jak se zmiňuje v poslední větě, kantor by měl mít také morální kredit. Jeho *šul* ho musí akceptovat jako svého zástupce – advokáta před Bohem. Ať je *chazan* sebelepší, pokud ho neakceptuje daná komunita, musí jít buď jinam, kde ho lidé přijmou anebo nemůže být *chazanem* vůbec.

A jaký je rozdíl mezi kantorem a rabínem? Kantor nemá tak vysoký profesní a ekonomický status jako rabín, který zůstává duchovní autoritou v pozadí a může během bohoslužby pronést kázání (*drašu*). Jejich funkce i perspektiva je odlišná. Starý izraelský kantor Benjamin Glikman vysvětlil na pražském kurzu kantorů, nově zřízeném v Praze roku 2008, že zatímco rabín funguje v perspektivě „od Boha k lidem“, zatímco kantor „od lidí k Bohu“:

„...jak jste všichni říkali, jsme povinni přinést lidem inspiraci, přivést kongregaci blíže k Bohu skrze hudbu. Dát lepší význam textu skrze hudbu a ještě navíc jsme *šelichej cibur*, reprezentujeme lidi před Bohem. Já jsem byl kantorem padesát pět let a vždycky jsem se ptal: jaký je rozdíl mezi rabínem a kantorem? Rabín stojí před lidmi a mluví. Kdo je za ním? Archa, Tóra, Bůh. Kantor stojí před Bohem a kdo je za ním? Tlupa hříšníků a on musí přesvědčit Boha „ó ti jsou úžasní, to jsou zbožní lidé.“ Rabín to má jednoduchý, ten říká lidem: vy máte být dobří a vy máte dělat to a to a odvolává se na autoritu Tóry, ale s kantorem je to naopak. Takže chápete, jak těžký úkol máte? A co s rabínem, který je *chazan*? A teď nežertuji, říkám vám, je to obrovský podnik, je to velký úkol, když se přicházíte modlit a máte celou kongregaci na zádech, na svých ramenou a vy jste ten advokát a musíte přesvědčit Boha.“

Právě ve Staronové synagoze je v posledních letech zvykem, že vede bohoslužbu rabín - ve vedení se střídají rabín Chaim Koller a vrchní rabín Karol Sidon. Ve velkých

¹⁸¹ Porozumění situaci trochu komplikují terminologické zmatky, protože *bal tefilové* sami sebe někdy označují za kantory nebo je tak označují členové komunity. Především v současném českém prostředí je to poměrně běžné.

¹⁸² Int. vedené s autorkou, srpen 2008

ortodoxních obcích v zahraničí se to tak často nestává.¹⁸³ Naopak v konzervativních a liberálních obcích amerického typu je to spíše pravidlem.

¹⁸³ Např. v hlavní vídeňské synagoze, nyní ortodoxním Seitenstettengasse Tempel ve Vídni mají izraelského kantora – profesionálního zpěváka Shmuela Barzilaie.

2.8. REPERTOÁR CHAZANUT A HUDEBNÍ SYSTÉM NUSACH

Velmi obecně řečeno, kantor zpívá nemetrické hudební úseky (tj. ve volném tempu), často ornamentované, melismatické (jedna slabika na více not) a improvizované v rámci *nusach*. Naopak společný zpěv kongregace má formu metrickou (tj. v pravidelném tempu), neornamentovanou a neimprovizovanou. (Viz notový příklad č. 2, kde je jasně vidět střídání nemetrických úseků, tzv. volných recitativů kantora, a metrických úseků kongregace). Interakce kantora a kongregace se často odehrává responsoriálním¹⁸⁴ způsobem.

Le - khah do - di li - krat ka - lah pe - nei Sha - bat ne - ka - be - lah. Le -
 khah do - di li - krat ka - lah pe - nei Sha - bat ne - ka - be - lah.
 Sha - mor ve - za - khor be - di - bur e - chad hish - mi - a - nu El ha - me - yu - chad.
 A - do - noi e - chad u - she - mo e - chad
 le - shem ul - ti - fe - ret ve - lit - hi - lah. Le -

NOTOVÝ PŘÍKLAD 2 UKÁZKA STŘÍDÁNÍ METRICKÝCH A NEMETRICKÝCH ÚSEKŮ OBCE A KANTORA ¹⁸⁵

Chazanut, známý také jako *chazonus*, je termín definující obrovský repertoár židovských kantorských písní i recitativů a jejich charakteristický způsob improvizace a ornamentace. Texty jsou především biblické a liturgické, ale příležitostně jsou kombinovány s lidovými. Hudební materiál je založen na modálním principu, tzv. *nusach*, starém již nespočet staletí.

Vysvětlit termín *nusach* tak, aby mu porozumněli i hudební laikové, je poměrně složité. Začnu tedy jednoduchým příkladem ze svého terénního výzkumu:

¹⁸⁴ kterému se také jinak říká *call-and-response*.

¹⁸⁵ Summit 2000, s. 20.

Jdu ze Staronové synagogy a pobrukuju si melodii Lecha dodi, kterou tam dnes večer zpívali. To je zajímavé, že jsem ji předtím ještě neslyšela. Následující den zpívám tu melodii rabimu Dushinskému. „Co je tohle za divnou Lecha dodi?“, ptám se. „No co by bylo, to je přece omerová Lecha dodi, na tom není nic divného.“ A vysvětluje mi, že v období omeru (tedy po čtyřicet dní mezi svátky pesach a šavuot) se ve Staronové zpívá na text Lecha dodi právě tahle melodie.

Le - cha do - di li - krat — ka - la p' - nej ša - bat ne - ka - be - la. Le -
1. Ša - mor ve - za - chor be - di - bur e - chad, hi - šmi - a - nu el ham' - ju - chad. A -
cha do - di li - krat — ka - la p' - nej ša - bat ne - ka - be - la.
do - naj e - chad u - šmo e - chad. Le - šem uletí - fe - ret ve - li - tchi - la.

NOTOVÝ PŘÍKLAD 3 LECHA DODI, STARONOVÁ SYNAGOGA, OBDOBÍ OMERU. DESKRIPTIVNÍ
TRANSKRIPCE V. SEIDLOVÁ

Zpívání omerového *Lecha dodi* v období *omeru* je ukázka aplikace systému *nusach*, páteře židovské hudební tradice. Bohužel, komplexní znalost tohoto systému u nás po holocaustu a čtyřech desítkách let komunismu výrazně upadla, a tak „v 90. letech zbývali v Praze už jen čtyři lidi, co to uměli.“¹⁸⁶ A opět bohužel, tyto staří pamětníci zemřeli a s nimi téměř zaniklo i pouhé povědomí o tom, že vůbec jakýsi *nusach* existuje. Proto musel izraelský kantor Benjamin Glikman vysvětlovat *nusach* českým židovským zájemcům na pražském kurzu pro kantory v roce 2008 takto:

Benjamin Glikman: „Tradice je v hudbě velmi důležitá věc. Je důležité, abyste se drželi tradičních [melodických] modů bohoslužby. Nemůžete zpívat melodii Kol nidre¹⁸⁷ na pesach. A to, co se stává dnes: je spousta nových muzikantů, melodie je hezká, tak si to vezmete a dáte si ji někam. Takže ten můj příběh je, že když hoch přišel z Roš hašana domů ze synagogy a matka servíruje *latkes*, ten kluk říká mamince: ale vždyť *latkes* jsou na *Chanuku* a ne na *Roš hašana* a předpokládá, že na *Roš hašana* bude vidět na stole jablko, *fiš*a další věci. [...] Asociace s časem a místem je tedy v hudbě také. Pamatuju si, že se mi, když mi bylo pět let, během *Jom kipur* udělalo špatně a můj otec mě poslal domů s mým bratrem a já jsem brečel. Proč? Protože jsem věděl, že jsem zmeškal *kadiš*. Celý rok jsem na ten *kadiš* čekal, protože jedinkrát za rok, kdy se [tato melodie modlitby] *kadiš* zpívá, je na *Jom kipur*. [...]....Umíte si představit, co tradice znamená v hudbě? Je vaše povinnost předat to hudební dědictví dalším generacím...“¹⁸⁸

Z čeho se tedy hudební systém *nusach* konkrétně skládá?

Židovská hudba v Evropě představuje jedinečnou a rafinovanou směs západních a blízko-východních hudebních jazyků. Jsou zde jasné vlivy jak gregoriánského chorálu, tak i arabských a tureckých *makámů*. Existuje pět hlavních modálních „rodin“, neboli

¹⁸⁶ Byli to Ladislav Blum, Viktor Feuerlicht, Mořic Taler a Mikuláš Roth. Fieldnotes 19.1.2007.

¹⁸⁷ Ústřední modlitba svátku *Jom kipur*.

¹⁸⁸ Kurz kantorů, Praha, září 2008. Workshop s izraelským kantorem Benjaminem Glikmanem.

hudební modů, emicky tzv. *štajgerů*: *adošem moloch*, *mogen ovos*, *ahavo rabo*, *mi šebejrach* a *s'lichho*.¹⁸⁹

ALEX KNAPP: SOUNDS OF ASIA AND AFRICA: JEWISH MUSIC: HANDBOUT

Example 1: Comparative Chart of Synthetic "Scales" generated by the motifs of the Ashkenazic Prayer Modes ("Štajger")

a) *Adosheh Moloch* (quasi "Mixolydian")

b) *Mogen Ovos* (quasi "Aeolian")

c) *S'lichoh/ Psalm* (quasi "Aeolian")

d) *Ahavo Rabboh* (quasi "Phrygian"/"Hedjaz")

e) *Av Horachamim/ Mi Shebejrach* ("Ukrainian-Dorian"/"Gypsy")

NOTOVÝ PŘÍKLAD 4 ŽIDOVSKÉ HUDEBNÍ MODY ZVANÉ "ŠTAJGERY".¹⁹⁰

Všechny židovské hudební mody lze racionalizovat do „stupnicových řad“, jejich opravdový charakter však můžeme definovat pouze motivy a frázemi, příznačnými pro každý modus. Typické motivy a fráze se kombinují v nespočetných obměnách – ale podle přísně předepsaných funkcí. Mají specifické konotace s ohledem na text, náladu, bohoslužbu a roční období. Kantoři a skladatelé také mohou z uměleckých důvodů zakomponovat modulace z jednoho modu do druhého, nebo z jedné „tóniny“ do druhé.¹⁹¹ Pokud je zvykem zpívat liturgii určitého svátku v určitém modu, není možné to změnit. Říká se, že člověk, který od malička chodil pravidelně každý týden do synagogy,

¹⁸⁹ (i) *adošem moloch*, je podobný západní „durové“ tónině, gregoriánskému *mixolydickému* [modu] a arabskému *makámu rast*; (ii) *mogen ovos*, se podobá západní „přirozené mollové“ tónině - t.j. „melodické mollové sestupně“ tónině, gregoriánskému *aiolskému* nebo *dórskému* modu, a arabskému [makámu] *bajati*; (iii) *ahavo rabo* připomíná západní „harmonickou mollovou tóninu“ začínající však na pátém stupni, arabský *makám hidžaz*, a je také blízký gregoriánskému *fyrgickému* modu (odtud pochází název *frejgiš*, hovorový termín v jidiš); (iv) *mi šebejrach* – modus, známý také jako *av horachamim*, je podobný tureckému *nigriz*, východoevropské ukrajinské *dórské*, také evokuje „harmonickou mollovou tóninu“, ale začínající na čtvrtém stupni; (v) modus *s'lichho* kombinuje prvky *mogen ovos* a *ahavo rabo*. Viz Knapp, Alexander. 2008. Komentář k CD „Zapomenutý hlas...“.

¹⁹⁰ Hand-out z kurzu Alexandra Knappa „Jewish Music“ v roce 2005, School of Oriental and African Studies, University of London.

¹⁹¹ Ibid.

je schopen pouze podle melodie poznat, o jakou bohoslužbu se jedná – jestli to je bohoslužba ve všední den či ve svátek a jaký svátek to je.

Teprve v rámci daného modu má kantor možnost improvizovat a vytvořit vlastní melodii a ozdoby¹⁹² či se nechat inspirovat již existujícími improvizacemi slavných kantorů, samozřejmě pokud hlas dovolí. Pak se takový způsob nazývá *chazoniš*. Pokud hlas nedovolí, ponechá se základní melodická linka (*balebatiš*). Samotný pojem *nusach* součastí pražští ortodoxní *balej tefila* znají, nicméně modální „rodiny“, *štajgery*, ze kterých se skládá, ne. Systém *nusach*, podobně jako používání hebrejského jazyka v bohosložitbě způsobuje, že ať přijde žid do synagogy v Izraeli nebo v Jihoafrické republice, bude se umět rychle zorientovat a participovat. A bude se cítit „jako doma“.

Jair Jerochim: „...co se týče melodií, tak u ortodoxních, když půjdeš do padesáti synagog, tak to bude skoro stejný...a když ne, tak to neumí...ten základ bude stejný.“¹⁹³

Nepřekvapí, že právě znalost systému *nusach*, (i třeba pouze intuitivní, neracionalizovaná do stupnic, ale přesto pevně ukotvená), je zásadní složkou chazanského umění, *chazanut*. *Chazanut* v sobě obsahuje mnoho stylů dělených podle jednotlivých původních židovských kulturních okruhů v diaspoře – orientální (např. indiští nebo jemenští židé), etiopský, sefardský (např. maročtí židé) a aškenázský (evropští židé). Aškenázský styl se opět dělí na dva hlavní styly:

- 1) **Východoaškenázský styl chazanut** (oblasti dnešního Polska, Ruska, Běloruska, pobaltských států, Ukrajiny, Rumunska, Moldávie a částečně Maďarska), který se podle nejvýraznějších představitelů nazývá *emicky polniš*. Opět obsahuje spoustu lokálních podstylů, jeden z nich byl staropražský. Charakterizují jej „**extrémní melismatické**¹⁹⁴ **ozdoby, rychlé melismatické ‚běhy‘, intenzivní improvizace, vkládání chasidských melodií a velká frekvence modulací z jednoho štajgeru do druhého**“.¹⁹⁵



¹⁹² To se však bohužel současného židovského prostředí jako celku netýká, protože zde nejsou kantoři, kteří by toho byli schopni. (Až na dvě výjimky – izraelského rabína Michaela Dushinského, který však z osobních důvodů není v Praze nikde oficiálním kantorem – teprve v posledních dvou letech se stal oficiálním pražským učitelem budoucích kantorů - a liberálního kantora a konvertitu Michala Foršta, kterého ortodoxní judaismus za kantora a vlastně ani za halachického, čili právoplatného žida neuznává.)

¹⁹³ Int. s autorkou, srpen 2008.

¹⁹⁴ Více tónů na jednu slabiku.

¹⁹⁵ Sharvit – Mink Rossen 2006 , s. 90.

- 2) **Západoaškenázský styl chazanut** nazývají východoaškenázové podle nejvýraznějších představitelů, německých kantorů, *jekiš* („německý“). Někdy toto jidiš slovo nese pejorativní nádech. V horším případě je použito přímo slovo *gojiš* (nežidovský). Západoaškenázský hudební styl totiž prošel v 18. a 19. století výraznými změnami směrem ke evropské klasické hudební struktuře. Charakterizuje jej západoevropská harmonizace, doprovod sboru, konflikty zda použít varhany či ne, kratší melismatické ozdoby, kterých je méně než ve východoaškenázském stylu, slabičný zpěv a pomalý pohyb.

Ve střední Evropě se tyto dva styly navzájem ovlivňovaly. Více v kapitole 2 a dále. Rovněž je třeba zmínit třetí hudební styl, který se ve větší míře vyskytuje na našem území. Jedná se o styl chasidských židů, emicky zvaný *chasiš*. Přestože chasidský hudební styl lze slyšet v Praze v čisté nebo různě smíšené formě obecně teprve v posledních desetiletích, chasidská hudba měla od doby svého vzniku v 18. století vždy vliv na východoaškenázský *chazanut*. Typickým chasidským hudebním útvarem neoddělitelně spjatým s filozofií tohoto hnutí je *nigun* – metrická píseň s melodií často převzatou z nežidovského prostředí (např. polská lidová píseň či rakouský pochod), které je přiřazen náboženský text, do něhož se vkládají typicky chasidské slabiky (*bam bam, biri biri, aj aj aj*, atd.). Tento styl, přestože měl velký vliv na vývoj židovské náboženské hudby, však židé neoznačují jako *chazanut*. Je to proto, že chasidská egilitářská filozofie prosazuje participaci všech na rituálu, a to právě také prostřednictvím hudby - tudíž chasidé žádného *chazana*-zpěváka nemají. Proto jsem se například setkala v Praze s tvrzením:

„Já nemám rád chazanut, já mám rád niguny.“¹⁹⁷

2.9. ZPŮSOB PŘEDÁVÁNÍ HUDEBNÍCH TRADIC A ZDROJE INSPIRACE

Tradičně se židovské hudební znalosti vždy předávaly jako ve většině kultur ústně z generace na generaci – učitel předzpíval žákovi frázi a ten se ji snažil zopakovat. Žák také svého mistra následoval na všechna místa, kde zpíval a neustálým poslechem se učil a často také zpíval u kantora ve sboru, pokud nějaký měl. Tak se např. kantor Blum učil od svého dědečka, kantora Adolfa Rothsteina v Lučenci a zpíval u něj ve sboru. V osvícenství se k tradičnímu způsobu začaly přidávat noty. Před začátkem druhé světové války bylo evropské hudební vzdělání u kantorů ve střední Evropě naprosto samozřejmou záležitostí a výuka *chazanut* se začala institucionalizovat. Od počátku 20. století se začaly stávat významným zdrojem vědění nahrávky, vídeňští kantoři měli svoje komerční nahrávky dokonce již roku 1902. Avšak po druhé světové válce a za komunismu u nás nahrávky židovské hudby téměř neexistovaly a ze západních zemí se sehnat nedaly, přesto kantoři lačnili po jakékoli inspiraci. Kantor Blum tak uprosil svého dlouholetého přítele pana Juraje Szántó, který pracoval pro agenturu Pragokonzert, aby

¹⁹⁶ *štajger* „*mi šebejrach*“; modlitba *Misrace b'rachamim* („Jenž necháš se uprositi“), součást *Tachanun* (oddíl prosebných modliteb v ranní bohoslužbě ve všední dny); hudba Mordechaj Hershman (1888-1940), slavný kantor z Vilny, později Brooklynu, autograf Ladislava Bluma.

¹⁹⁷ Chasidským stylem se blíže budu zabývat blíže v dalších kapitolách.

mu ze západu vozil nahrávky, z kterých by se mohl učit.¹⁹⁸ Také se mu občas povedlo naladit izraelský rozhlas. Své nově nabitě znalosti pak mohl korigovat s ostatními kantory a pamětníky.

Dnes, v internetovém věku, není problém sehnat „nějaké“ nahrávky či noty *chazanut*. Problémem je si vybrat. Mladí čeští *bal tefilové* často využívají internetové zdroje. Nejznámější jsou www.virtualcantor.com¹⁹⁹, www.chazzanutoonline.com a www.sidduraudio.com. Především na „virtuálním kantorovi“ se lze víceméně odposlechem bez znalosti not naučit, jak vést bohoslužby během celého liturgického roku. Jenže internet nestačí. Živého učitele, který ukáže, jak pracovat s hlasem (a nenávratně si jej nezničit), který naučí *nusach* a dále předá mnoho dalších individuálních znalostí a zkušeností, nic nenahradí. Na internetu se také člověk nenaučí lokální liturgické zvyky – *minhag*, melodie, které se zpívaly v místních synagogách, ztrácejí se i pěvecká lokální specifika – způsob tvoření tónu. Pro tuto dobu je naopak charakteristické, že místní mladí adepti na post *bal tefily*/kantora nevyužívají bohatý notový archiv Židovského muzea v Praze z předválečných českých a moravských synagog²⁰⁰, ale stahují z internetu mp3 a učí se sami melodie, které se zpívají v Americe a Izraeli. Fenomén globalizace tedy funguje i v synagogální hudbě.

Ve snaze získat budoucí vzdělané a zdatné performery jak v Praze, tak v ostatních obcích v republice, obnovila Federace židovských obcí roku 2008 - po téměř sedmdesáti letech - první oficiální vzdělávací instituci *chazanut*. Pražskou školu synagogálního zpěvu a liturgie, jak se nová škola nazývá, sídlí v budově pražského rabinátu v Praze.

Přestože školu provozuje Federace židovských obcí, která formálně nově uznává i konzervativní a reformní formy judaismu, jsou pravidla pro výběr studentů školy ortodoxní – především pravidlo, že ten, kdo se chce stát *šliach ciburem*/kantorem musí být muž. Konzervativní i liberální judaismus ve světě již kantorky – ženy několik desetiletí uznává.

Škola již má studenty jak z ortodoxních, tak reformních kongregací (celkem se počet žáků pohybuje kolem osmi). Zatím jediným učitelem je ortodoxní rabín z Izraele, velmi dobrý amatérský zpěvák a charismatický performer s fenomenální pamětí, dr. Michael Dushinsky.²⁰¹ Rabi Dushinsky vyučuje tradiční ústní metodou předzpěvování

¹⁹⁸ „Vždycky, když jsem přišel do toho obchodu v New Yorku, tak už mě znali: ‘Á, to je pro toho pana kantora v Praze!’“ (Int. vedené autorkou, listopad 2008).

¹⁹⁹ “A cítím, kdybyste se mě zeptali, čeho jsem v životě dosáhl, tak až já půjdu před poslední soud, tak vím, že jsem žil podle Jeho slov. A proč? Protože jsem stovky studentů v Americe, Anglii i Izraeli naučil *nusach* celého roku. A to, co jste našel na internetu, webovky jménem „virtuální kantor“, www.virtualcantor.com, to je moje práce skrze studenta. A ten, co to dal na internet, ten není kantor, je to IT. A stálo ho to hodně peněz, aby ten web uvedl do provozu a dostal spoustu dopisů od lidí z celého světa, že se naučili, jak se modlit podle jeho stránek. A to je prostě moje práce, to, co já dělal od svých sedmi let.” Benjamin Glikman, workshop v pražské škole kantorů, září 2008.

²⁰⁰ Je to pochopitelné, protože v drtivá většina žáků školy neumí číst notový zápis. Navíc se v pražské sbírce nachází především hudba českých a moravských reformovaných synagog 19. století, která ortodoxní adepty většinou příliš nezajímá (z důvodů, které budu analyzovat v empirické části práce).

²⁰¹ Rabín Dushinsky (nar. 1943 v Tel Avivu) vyrostl v prostředí tradičního východoaškenáského *chazanut* a je jeho velkým milovníkem, přestože profesionálním kantorem nikdy nebyl a neumí číst notový zápis. Přesto se zdá, že právě rabi Dushinsky je zatím v současném pražském i celém českém židovském ortodoxním prostředí jediný, kdo opravdu *nusach* ovládá, je muzikálně zdatný, a je navíc výborným performerem. Za svého dvouletého působení ve škole pozval do Prahy již několik zahraničních kantorů,

jednotlivých frází později spojovaných do větších celků, které se žák snaží na místě zopakovat. Přitom se využívá nejmodernějších technologií amatérského nahrávání ve formátu mp3. Nahrávky pak mezi žáky a učitelem kolují e-mailem či po skypu. Škola také organizuje pro žáky ukázkové bohoslužby a workshopy se zahraničními kantory, které zve do Prahy.²⁰²

KURZ SYNAGOGÁLNÍ LITURGIE A KANTORSKÉHO ZPĚVU

Federace židovských obcí v ČR vyhláší tato kritéria pro kandidáty a studenty:

A. Pro pozici „Šaliach cibur“, předřikávače modliteb:

1. Musí být Žid,
2. musí být muž,
3. musí prokázat zkušenost, anebo mít alespoň tříletou pravidelnou účast na šabatových a svátečních modlitbách v synagoze, a to nejméně jako pasivní kahal nebo cibur,
4. musí být připraven k tomu, že studiu hebrejských textů tefilot věnuje všední dny a šabaty, dokud nezíská „šagur be'iv“, plynulost úst (Mišna, Berachot 4,3 a 5,5),
5. musí být připraven ke studiu hebrejských textů o Jamim Nora'im, tří poutních svátcích, Roš Chodeš, Chol-ha Moed a půstech,
6. musí se připravovat tak, aby mohl po absolvování kurzu vést bohoslužby ve své obci,
7. musí získat doporučení své obce, a to současné nebo té, kde bude působit.

B. Pro obecný kurz liturgie a zpěvu:

Tento kurz mohou pravidelně každý týden navštěvovat muži i ženy, kteří se zajímají o stavbu tefily, její význam a obsah, její praktikování, o to, jak se jí účastní kahal a cibur, jaká jsou responza obce (minjanu) a jak se zpívá.

Elektronické pomůcky pro kurz:

1. Nahrávací zařízení, které umožní pořídit zvukový záznam zpěvu učitele (kantora), které má možnost posunu záznamu vpřed a vzad a které je možné připojit k reprosoustavě.
2. Studenti budou mít možnost pořízení kopií těchto záznamů do jiného média, které jim umožní studium a cvičení zpěvu.
3. Student by měl mít vlastní nahrávací zařízení, které mu umožní poslech a nahrávání sama sebe.

Michael Dushinky, midushy@gmail.com

OBRÁZEK 19 INZERÁT OZNAMUJÍCÍ PRAŽSKÝ KURZ PRO KANTORY²⁰³

2.10. ZÁKAZ HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ A TEOLOGICKÉ POJETÍ HUDBY

Stejně tak jako v ortodoxních synagogách neuslyšíme o šabatech a svátcích ženské hlasy (jsou z teologického hlediska nevhodné), neuslyšíme ani hudební nástroje.²⁰⁴ Hra na hudební nástroje během tradiční židovské bohoslužby zůstává kontroverzním tématem již přes dvě tisíciletí. Důvody, proč jsou od počátků diaspory vyloučeny z ortodoxního rituálu, přesahují rámec tohoto textu. Postačí konstatování, že varhany se sice začaly akceptovat jako doprovodný nástroj pro kantora a/nebo mužský sbor – ale pouze při bohoslužbách ve všední dny, při koncertech a při nahrávání. Vůči tomu se vymezila až reforma judaismu na počátku 19. století tím, že zavedla i do sváteční liturgie hru na

aby vedli ukázkové bohoslužby, vystoupili na koncertě a vyučovali studenty během specializovaných workshopů. Dokonce se mu v roce 2009 podařilo zorganizovat pro své studenty workshop s izraelským kantorem Naftali Heshtikem, v současnosti nejslavnějším kantorem na světě.

²⁰² Všechny informace o Pražské škole synagogálního zpěvu a liturgie pocházejí z mého terénního výzkumu ve škole roku 2008 a v první polovině roku 2009.

²⁰³ Věstník Maskil č. 4, leden 2008, Praha: židovská kongregace Bejt Simcha, zadní strana.

²⁰⁴ Kromě specifického troubení na beranní roh (*šofar*) o svátku Roš hašana. *šofar* má výlučně sakrální konotace, v profánní židovské hudbě se nepoužívá.

varhany. Na konci 20. století ale tato praxe téměř vymizela a v posledních několika desetiletích začali liberální kantoři a rabíni v USA místo toho doprávajíet sami sebe na kytaru. V Čechách se tato praxe zatím neujala a zvuk hudebních nástrojů neuslyšíme na žádné židovské bohoslužbě napříč celým náboženským spektrem.

Největším překvapením z historických faktů, které jsem našla v zahraniční literatuře, byl však jak pro mě, tak pro mé informanty následující údaj: historické záznamy dokazují, že v Praze se hrálo v synagoze na varhany o již roku 1594!²⁰⁵ (Z hlediska požadavku reflexivity společenskovedního výzkumu je jistě zajímavé poznamenat, že když jsem tuto historická tvrzení konzultovala s členy různých současných pražských kongregací, reagovali víceméně podle své volby směru judaismu: někteří ortodoxní Židé nevěřičně kroutili hlavou a jiní se jej zase snažili spíše relativizovat s tím, že se jistě nehrálo o šabat samotném. Naopak někteří členové pražských reformních obcí jásalí či říkali „no vidíte“ a tento údaj považovali za samozřejmý důkaz toho, že Židovská Praha nebyla nikdy tak ortodoxní, jak se dnes tváří.)

Ony varhánky se nacházely buď v Pinkasově nebo Maiselově synagoze, byly přenosné a až do poloviny 18. století se se na ně hrálo při svátečních příležitostech a slavnostních procesích, při bohoslužbách, a to dokonce zároveň s malým orchestrem. Doprovázely různé písně v pátek večer, včetně *Lecha dodi*, kterou začíná šabat. Židovský hudební historik Abraham Zvi Idelsohn, zásadní autorita v tomto oboru, uváděl, že melodie v současnosti zhruba pětiminutové písně *Lecha dodi* byla v Praze rozpracována až do koncertní podoby v délce více než jedné hodiny (!). Podobné koncerty se v 17. století v Praze konaly v pátek večer ve všech devíti pražských synagogách včetně synagogy Staronové. Zvyk pořádat koncerty v pátek večer se udržoval ve všech pražských synagogách až do roku 1793, kdy byl zakázán, protože muzikanti prý pokračovali v hraní i po západu slunce – tedy, když začne šabat. To zřejmě před tím nikomu příliš nevadilo, protože jiný citát říká: „a poté, co dozpívají za doprovodu nástrojů *Lecha dodi*, přidají ještě několik překrásných melodií a vítají tak královnu šabatu“.²⁰⁶

Význam těchto hudebních událostí vyznívá teprve ve srovnání s praxí jiných tehdejších židovských komunit v Evropě. Například v Itálii zažívali v té době Židé výbuch (v podstatě nikdy nekončícího) teologického sporu mezi rabíny, jestli do synagog vůbec patří zpěváci jako takoví – o hudebních nástrojích ani nemluvě. Hudbu – tedy zpěv a hru na nástroje - vnímali jako potenciálně nebezpečnou, protože prý odvádí od duchovních hodnot a konotuje světskou zábavu. Pro srovnání: takový pohled na hudbu se velmi

²⁰⁵ Idelsohn 1992, s. 205

²⁰⁶ Ibid., s. 206 (Je však pravda, že v tomto výroku není explicitně řečeno, zda hráli po *Lecha dodi* také za doprovodu nástrojů.) Abraham Zvi Idelsohn tvrdí, že tento pražský fenomén měl dva důvody: vliv kabaly a příklad křesťanských bohoslužeb. Instrumentalisté v synagoze byli ti samí klezmorim, kteří hráli pro nežidovské obyvatelstvo. Znali nejen jejich lidovou, ale i kostelní hudbu a hráli ji příležitostně i v ghettu, dokonce při náboženských příležitostech. Na svoji dobu velice progresivní Prahu následovaly v zavádění instrumentální hudby do synagog v 18. století i další města jako Mikulov, Offenbach, Fürth a Regensburg. Za zmínku také stojí, že přenosné varhany pro Staronovou synagogu postavil v roce 1716 rabín jménem Maier Mahler. Že by byl rabín zároveň stavitelem varhan je na dnešní dobu věc poněkud nepředstavitelná. Prameny také zmiňují, že rabín Mahler nebyl jediným rabínem, který si přivydělával stavěním varhan a jiných hudebních nástrojů. Mimo jiné můžeme tato fakta interpretovat tak, že varhany nebyly v té době vnímány jako výhradně křesťanský nástroj - tedy tím způsobem, jak jsou primárně vnímány dnes. Je nasnadě, že chazonim se od svých synagogálních kolegů instrumentalistů naučili hře na různé nástroje a někteří zřejmě i čtení z not.

podobá názorům, které převažují v oblastech ovlivněných islámem, kde „má hudba sice přijatelný aspekt teoretický a poskytuje také prostor pro oblíbenou zdobnost, ale převážně se pokládá za nebezpečnou pro svou schopnost odvádět od duchovního života.“²⁰⁷

Se zákazem hudebních nástrojů souvisí i tradice pěveckých asistentů chazana. Tzv. *mešorerim*, nazývaní také *singer* a *bas*, komunitní zpěváci placení obcí, bývali obvyklým jevem od Prahy po Amsterdam od první poloviny 18. století, v Praze však už minimálně od roku 1658.²⁰⁸ Vytvářeli chazanovi svými hlasy harmonický doprovod a nahrazovali tak z teologických důvodů nevhodný až zakázaný zvuk hudebních nástrojů a v případě chlapeckého sopránu – *singera* – také zakázaný zvuk ženských hlasů.

ZVUKOVÝ PŘÍKLAD 2 HYMNUS OVINU MALKEJNU, HLAS KANTORA A DOPROVDNÝ HLAS, JURAJ A TOMÁŠ NEUFELDOVI, BRNO.²⁰⁹

Jenže hudbymilovná židovská Praha si tuto tradici vyložila po svém a hojně využívala oboje: pěvecké asistenty i hudební nástroje. Abraham Levy, který žil v letech 1705-1785, ve svém cestopise uvádí:

„V Praze jsou slavní *chazanim*. Mezi nimi jsem našel jednoho, který je velký umělec slavný po celé Evropě. Jmenuje se Yokele Hazzan. *Chazanim* zaměstnávají *mešorerim* (zpěváky) a také flétnisty, varhaníky, houslisty a hráče na cimbály a různé bicí nástroje na každý pátek večer, aby přivítali *šabat*.“²¹⁰

Židovská náboženská hudba je ze své podstaty logogenická – protože má vyzdvihovat slova náboženských textů, upřednostňuje text před melodií. Ačkoli může být bohatě zdobena, její forma je zřetelně přizpůsobena syntaxu, interpunkci, přirozenému rytmu a melodické povaze hebrejského jazyka. Lze se tak setkat i s názorem, že kantilace kantora se natolik zásadně liší od běžného zpěvu a většiny jiných hudebních aktivit, že dokonce i ti, co ji provádějí, ji ne vždy považují za hudbu. Z toho důvodu byla nakonec vždy vynechána z diskuzí příznivců a odpůrců hudby v rituálním systému. Proto je také u kantora znalost liturgie a hebrejštiny vždy důležitější než vlastní zpěv. Pokud umí *bal tefila* dobře zpívat, je to dobře, jakási „nadstavba“, bonus navíc. Naopak to však v ortodoxii nelze. Proto jsem se také ani neseťkala příliš často s tím, že by aktéři používali etické pojmy jako „zpěv“ a „hudba“, přestože z etnomuzikologického pohledu se o zpěv a hudbu nesporně jedná. Spíše vždy používali emické pojmy jako „kantor“ či méně často „chazan“ a pro vyjádření aktivity – vedení bohoslužeb – většinou použijí slovo „dělat“ – „Dělal jsem *kabalat šabat* tam a tam...“²¹¹

Současní představitelé pražské ortodoxní subkomunity také „hudbu“ v rituálu příliš nepodporují. V minulosti, kdy židovské komunity měly stovky členů a většina mužů

²⁰⁷ Jurková, Zuzana a kol. studentů FHS UK. 2008. *Muzika etnika: Hudba jako zrcadlo kultur*, katalog k výstavě. Praha: Národní muzeum.

²⁰⁸ viz Idelsohn 1992, s. 204.

²⁰⁹ Nepublikováno, studiová nahrávka z roku 2007. Juraj Neufeld a jeho syn Tomáš jsou potomky posledního tradičního kantora předválečného typu v Brně, Arnošta Neufelda (1926 – 2004?), sami kantory nejsou, ale pamatují si živou rodinnou hudební tradici.

²¹⁰ Idelsohn, 1992, s. 210.

²¹¹ V Americe a Izraeli se používá výraz „daven“ (modlit se), ale to v češtině zní zřejmě podivně, protože jsem v životě neslyšela nikoho říct, že by „davenoval“.

znala rituál, bylo na výběr – vybral se tedy člověk s nejlahodnějším hlasem. Tehdy, v době izolovaných *ghett* až do druhé světové války, bylo funkcí kantora povznášet k spirituálním rovinám i prostřednictvím estetických výrazů. Dnes, kdy v Čechách zná židovský rituál pouze několik mužů, si vybírat nelze, což je pochopitelné. Zajímavé však je, že z toho místní židovští představitelé dělají „z nouze ctnost“ a záměrně vyzdvihují utilitu a intelektuálně nad estetickým.

Jak mi řekl rabín Koller, když jsme se neformálně bavili o kantoru Blumovi:

„Víte, já jsem Litvak. My říkáme, že když se modlí, tak se modlí. A když se zpívá, tak se zpívá. Víte, ona ta muzika je v tom pro ty lidi, co je to modlení vlastně až tak moc nebaví, tak aby u toho vydrželi.“²¹²

Být „Litvakem“ označuje charakteristický „litevský“ přístup k judaismu, který se vyznačuje koncentrací na vysoce intelektuální studium Talmudu. Litva bývala navíc centrem tradicionalistické opozice vůči chasidskému hnutí, které klade na hudbu v rituálu naopak velmi velký důraz a vyvinulo svoji specifickou formu židovské hudební kultury.²¹³ Nicméně výrok rabího Kollera říká mezi řádky ještě mnohem více. Vyzdvihuje vysoce intelektuální přístup k židovství, pojetí kantora primárně jako „advokáta“ komunity před Bohem, tj. intelektuála, oproti zpěvákovi – umělci, a tím v podstatě charakterizuje svoje pojetí židovské identity vymezením se vůči identitám jiným. Volně přeloženo říká: *já vyznávám autentické pojetí judaismu, bez zbytečných příkras a odboček a především – bez symboliky té části židovské kultury, která se před válkou snažila o asimilaci. A virtuózní chazanut nese v českých židovských končinách právě tento význam...* V tomto výroku se velmi dobře ukazuje osobní volba jakým židem se stát, tj. „které z možných vymezení židovství přijmout za vlastní. Židovství a židovskou identitu totiž zdaleka nemůžeme vymezit jen z náboženského (či naopak z etnického) hlediska. Její povaha je mnohem komplexnější...

2.11. ŽIDOVSKÉ IDENTITY

Dle Liebmanovy definice je identita ortodoxních praktikujících židů „hutnou“, protože „pohlcuje život jednotlivce“ a „činí z judaismu nebo židovství hlavní část vlastního života“ oproti obecně méně hutné identitě konzervativních a liberálních praktikujících židů až ke spíše „tenké“ identitě nepraktikujících.²¹⁴ Ačkoliv toto tvrzení jistě platí v kvantitativním měřítku, tak já jsem ve své práci pro uchopení židovské identity potřebovala trochu jemnější analytická vymezení. Jak říká Nóra Hamar, která se dlouhodobě zabývá výzkumem židovských identitami v narativních biografických rozhovorech:

„O židovské identitě nemůžeme než mluvit v množném čísle. Často však ani používání plurálu není dostatečné k tomu, aby se vystihla její nejednoznačná

²¹² Neformální rozhovor s autorkou o slavnosti při svátku *Sukot* (14.-15.10.2008).

²¹³ Z toho důvodu se v dnešním Izraeli často jako Litvak označuje jakýkoli aškenázský *charedi* (ultraortodoxní), který není chasidem, ačkoli ve skutečnosti jsou *mitnagdické* komunity mnohem diverzifikovanější.

²¹⁴ Liebman 2002. „Jewish Identity in Transition: Transformation or Attenuation?“ in *New Jewish Identities: Contemporary Europe and Beyonds*, eds. Zvi Gitelman, Barry Kosmin, András Kovács (Budapest and New York: Central University Press), s. 108-9, 346-7. Cit. Heitlingerová 2007, s. 15.

povaha. Ne náhodou jsou tak ambivalence a různorodost forem židovských identit již dlouho reflektovány ve filozofických, historických či sociologických debatách. Snaží se pochopit a vysvětlit, co znamená židovská identita dnes, neboli co znamená být Ž/židem v době pozdní modernity, po holocaustu, v Evropě, v Izraeli či jinde (viz např. Goldberg, Krausz 1990). V kontextu těchto diskuzí jsou nepřírozenost, nejednoznačnost, nejistota, cizost, či protikladnost častokrát zmiňovanými rysy židovských identit (viz Webber 1994). Situace, v níž se dnes židovské identity formují, je charakteristická tím, že v důsledku sekularizace a emancipace, tj. po rozpadu tradičního judaismu, vznikaly nejrůznější formy sekulárního židovství (Mendes-Flohr 2000). Tyto formy identity se často doplňují, překrývají a mnohokrát také stojí proti sobě. Formální definice tradiční identity (jako jsou členství v komunitě, přijímání norem a hodnot této komunity za vlastní) již nejsou samozřejmými kritérii židovské identity. Sekularizovaní Ž/židé se proto častokrát musí obracet k alternativním kritériím pro vymezení svého židovství (*Jewishness*).²¹⁵

Jak však Hamar dodává, věc se ještě více komplikuje tím, že v kontextu modernity není (ani) židovská identita již exkluzivní, protože židé jsou členy mnoha různých komunit (rezidenčních, vzdělávacích, profesních, politických atd.). Židovství tedy tvoří jen jednu z mnoha složek vícedimenzionální identity moderního jedince. Navíc, tyto „různé složky identity nejsou ani pevně fixované, ani nemusí existovat v hierarchii, jež je vytvořena vztahem prvotní-druhotné, kde to prvotní platí za základ, jenž je druhotným faktorem jenom dokreslován. Různé složky identity mohou existovat plnohodnotně vedle sebe.“²¹⁶

Ferenc Erős na příkladu maďarských židů v 80. letech a Alena Heitlingerová na příkladu druhé generace židů československých ukazují, že pro mnoho respondentů se příslušnost k židovství nezakládala ani tak na každodenní interakci s židovským světem, jako na symbolickou identifikaci s ním.²¹⁷ Nicméně

„objevení se sekulárních forem identity samozřejmě neznamená, že **náboženské formy židovství** spojitelné s kategorií tradičnosti úplně zanikly. Jejich diferencované formy **existují vedle či v opozici k sekulárním** formám identit [...] Židovské identity se dnes formují s vědomím této různorodosti. Někdo sice může pociťovat solidaritu s židovskou společností jako takovou či s jakousi imaginární společností solidarity a porozumění [...], ale typičtější je spíše specifikace a konkrétnější určení, do kterého proudu člověk patří. **Ti druzí (other), vůči kterým se partikulární židovské identity vymezují, nemusejí být nutně nežidovští jiní.** Hranice, jež vymezují identity a skupinovou sounáležitost, vedou častokrát mezi jednotlivými židovskými společnostmi.

²¹⁵ Hamar, Nóra. (2002) „Nalézání a vynalézání sebe v příběhu: O narativní konstrukci židovských identit.“ *BIOGRAF* (27): 43 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=v2703> [navštíveno 23. 8. 2008]

²¹⁶ Ibid.; Hamar zde uvádí jednu osobní výpověď, shrnuje tuto zkušenost následovně: "Jsem katolička... a Ž/židovka. Během svátků si zapálím chanukiju a upřímně věřím, že Ježíš za nás zemřel na kříži." Podobně i mně řekla sestra kantora Bluma, Magda: „Jsem židovka, ale taky jsem katolička.“ (Interview duben 2005, Ramsgate).

²¹⁷ Erős F. - Ehmann, B. (1997) "Jewish identity in Hungary: A narrative model suggested." *Replika*, special issue, 121-133. Cit. Hamar 2002, s.p.

Rozdíly mezi jednotlivými židovskými skupinami jsou častokrát větší než mezi skupinami židovskými a nežidovskými.”²¹⁸

I v mém výzkumu se brzy ukázalo, že židé praktikující liberální náboženský směr judaismu mají mnohem blíže k většinové české populaci, než mají k přísně ortodoxním židům nebo chasidům. Mezi jejich skupinami panuje podobný „střet kultur“ a předsudky na obou stranách jako někdy panuje mezi skupinami nežidovskými a židovskými.

Obrovská heterogenita existuje nejen na poli forem židovského náboženství, ale také mezi lokálními židovskými subkulturami. To platí nejen v na první pohled jasných případech typu: žid z Jemenu – žid z Prahy. Nepřekonatelný rozdíl pociťovali např. předváleční pražští židé (stejně jako židé němečtí)²¹⁹ v opozici s tzv. *Ostjuden* (východními židy). Nedostižným způsobem přibližuje tento „střet kultur“ František Langer v předmluvě ke knize *Devět bran* z roku 1937 jeho bratra Jiřího Mordechaje Langer - jediného „vinohradského chasida“, na tehdejší dobu jakéhosi náboženského „pankáče“. Předmluvu Františka Langer - osobní výpověď aktéra a zároveň pozorovatele tehdejších událostí – považuji za klíčovou paralelu, vhodnou pro názorné přiblížení generačního rozdílu mezi pražskými židy předválečné (první generace) a současnou náboženskou elitou. Z těchto rozdílů vyplývá jak jiné pojetí židovství, tak jak následně uvidíme i rozdílné chápání židovské hudby:

„Bylo by tedy možno očekávat, s jakou radostí [Jiří] po návratu [z Belzu] přijme Prahu, civilizaci a její výhody. Jak asi radostně obejmě rodiče! Možná že už první den se půjde podívat k Vltavě na velkolepé hradčanské panoráma. Snad si zajede do hor a do lesů vonících pryskyřicí, tak jiných než ty haličské roviny a bažiny a jejich morový zápach. Nebo že v pátek večer půjde do nádherné vinohradské synagogy, kde tisíc žárovek svítí na ornamenty, které pozlacoval jeho strýc, a na půl tisíce hedvábných cylindrů na hlavách důstojných a majetných věřících, kde na kůru hrají varhany a hebrejské sólo zpívá tam křesťanská zpěvačka z německého divadla.

Tedy takový jeho návrat nebyl. Otec mi oznamoval skoro zděšeně, že se Jiří vrátil. Zděšení jsem pochopil, když jsem bratra uviděl. Stál proti mně v odřeném černém svrchníku střiženém jako kaftan, sahajícím od brady až k podlaze, a na hlavě měl okrouhlý široký klobouk z černého plyše, vražený hluboko do týlu. Stál shrbeně, celé tváře i bradu měl zarostlé nazrzlým vousem a před ušima mu visely až na ramena do vývršky nakroucené vlasy, pejzy. Co zbývalo z obličej, byla bílá, nezdravá pleť a oči, chvíli unavené, chvíli horečnaté. [...] Zvyklosti, které zachovával, než odjel na východ, nyní přiosťřil nebo jim dal jiný smysl, a přivezl si k nim nové. [...] Žádné ženě nepodal ruku - nevím, jestli u maminky na přivítanou neučinil výjimku - a když s některou mluvil, třeba s naší starou paní Julií, otáčel se k ní zády. Své modlitby říkal zpěvavě a nahlas a v jakémsi transu pobíhal při nich po pokoji. Teď mu i pražské košer jídelny byly podezřelé. Vařil si doma na lihovém kahanu různé kaše a hlavně byl živ o chlebu a o cibuli. Bylo ji cítit po celém bytě.

Co se dalo v našich čtyřech zdech, bylo možno a také nutno shovívavě snášet. Horší bylo, když vyšel z domu, že jeho úbor, účes i jeho chůze, trochu zbrklý poklus, soustředovaly

²¹⁸ Hamar 2002, s.p. zvýraznění tučným fontem V.S..

²¹⁹ Borneman, J. - Peck, J.M. (1995) *Soujourners: The return of German Jews and the question of identity*. Lincoln: University of Nebraska Press. Citováno v Hamar 2002.

na sebe pozornost, a dokonce posměšky ulice, a obojí se ovšem dotýkalo celé rodiny. Židé v našich krajinách se zevnějškem nelišili od ostatních občanů už po tři generace, co směli žít mimo ghetto. Zato Židé na východě rakousko-uherské monarchie, na území obývaném Poláky a Ukrajinci, si tehdy ještě uchovali svůj folkloristický pochmurný kaftan, klobouk a všelijaké krojové a zvykové podrobnosti. V Praze se v takovém úboru, obyčejně ošumělém, objevil jen výjimečně nějaký haličský Žid, když Prahou projížděl nebo se jí prožebraval. Tedy v Praze byl jeho zjev vzácný. [...] zjev, který připomínal osamělého polského Žida v roce 1913 na vinohradské ulici a ze známé vinohradské rodiny, přímo strhoval na sebe pozornost.

Rozumí se, že nám všem doma byl tento náboženský či jaký exhibicionismus velmi trapný. Celá rodina, jako celá tehdejší židovská společnost, se naprosto asimilovala ke všem vnějším znakům a zvyklostem svého okolí - neusvědčoval zjev Jiřího teď všechny z přetvářky a z pokrytectví? Nevím, jak si to naši sousedé vykládali, asi si nejspíš soucitně zaklepali na čelo. [...] Tehdejší vztah rodiny k Jiřímu mi připadal jako zahraný podle Kafkovy [...] Proměny. Tam celá rodina, vyvedená z navyklých pořádků, protože se syn náhle proměnil v obrovského švába, ukrývá ubožáka před ostatním světem a marně se snaží najít pro něj nějaké místo ve svých rodinných citech.²²⁰

Pro můj výzkum bylo velmi důležité zjištění, že se Jiří Langer²²¹, ve své době blázen, *mešuge*, asketik, ojedinělý a nepochopitelný zjev i mezi stejně starými vrstevníky, stal v 90. letech 20. století ikonou pražských mladých židů. Stal se symbolem volby specifické formy identity, mnohými považované za „tu autenticky židovskou“, vymezující se často jako protest vůči identitě rodičů, ale spíše častěji prarodičů a praprarodičů, kteří si vybrali ten „neautentický“ způsob života, tedy cestu modernizace a asimilace.

Přibližme si nyní kořeny židovského vzývání modernity a její podobu v reálné světě – v materialitě a samozřejmě v hudbě. Již Langerův popis způsobu života jeho rodiny a bohaté, důstojné vinohradské synagogy s pány v cylindrech, kde „na kůru hrají varhany a hebrejské sólo zpívá tam křesťanská zpěvačka z německého divadla“, naznačuje étos předválečného života židů v Praze.

²²⁰ Langer, František. 1996. Předmluva In Langer, Jiří Mordechaj. Devět bran. Praha: Sefer. (1. vydání 1937).

²²¹ Je ovšem také symbolické, že jak sám Langer postupně od svého radikalismu čím dál více opouštěl, ohlazuje se i hrany původně radikálních názorů současné pražské ortodoxní elity. Tohoto procesu jsem sama byla svědkem v průběhu sedmi let svého dlouhodobého zájmu a výzkumu. Věci, které se v roce 2003 zdály jako naprosté sci-fi, jsou dnes realitou. Jako příklad mohu uvést vznik Školy kantoriálního zpěvu při Federaci židovských obcí v roce 2008, kterou se budu v textu dále zabývat.

3. EMPIRICKÁ ČÁST

3.1. MODERNITA V POJETÍ (PRAŽSKÝCH) ŽIDŮ

„Moje babička byla před válkou sólistka opery v Plzni. Problém byl v tom, že se hrálo i v pátek večer, kdy měla držet šábés a kdy zpívala sóla na kůru v synagoze. Naštěstí je v Plzni divadlo i synagoga na jedny hlavní ulici, takže v pauzách, kdy její role nezpívala, přebíhala vedle do synagogy. Brala to rovnou v kostýmu, aby to stihla. Židi vevnitř stejně nic neviděli, protože vběhla zadem a rovnou nahoru na kůr. Jednou takhle měla roli v *Madamme Butterfly* a přebíhala v kostýmu Japonky. Kimono, jehlice ve vlasech a tak. Plzeňáci, co se v pátek večer promenádovali na korzu, nevěřili vlastním očím. Některý se prej štípali do ruky – viděli Japonku, jak vbíhá k židům a pak slyšeli zpěv. Za chvíli se rozneslo, že ti zatracený židi jsou už tak bohatý, že si najímaj zpěvačky až z Číny.“²²²

Na této humorné, i když zřejmě trochu nadsazené příhodě je vidět, že předváleční čeští židé nebrali náboženská pravidla (např. zákaz práce o šabatu) zpravidla příliš vážně. 150 let předtím by bylo něco takového nemožné – navíc, židovka by tehdy nemohla získat prestižní místo v nežidovském divadle (její rodina by jí to stejně ani nedovolila). Její život v *ghettu* by vyplňovala péče o rodinu a případně o rodinné podnikání. Když se však brány ghetta začaly otevírat, pomalu s nimi padaly i jiné, méně viditelné hradby. Život v zemi s antiklerikalistickou tradicí zanechal svoji stopu. (Již slavný Maharal, rabi Löw, si ve svých spisech stěžoval, že jsou místní židé co se náboženských pravidel týče jaksi moc uvolnění.)

Jak podotýká sociolog náboženství Zdeněk R. Nešpor, pověst České republiky jako „nejsekularizovanější země světa“ není jen důsledkem čtyřiceti let komunistického režimu, ale historické kořeny českého antiklerikalismu sahají hluboko do minulosti až k Bělohorské bitvě, násilné protireformaci a rekatolizaci. V průběhu 19. století pak došlo k masivní sekularizaci českého národa:

„Náboženská identita, fungující jako osobní symbolické universum, tak postupně byla nahrazena identitou národní, nasledovanou třídní identitou a scientistním „vědeckým“ pohledem na svět; Češi se tak v 19. století stali ateisty, liberály, nacionalisty nebo i socialisty, přičemž zároveň pro ně náboženství přestalo hrát někdejší roli, s výjimkou příležitostně vyhledávaného, avšak nikoli nezbytného „folkloristického“ prvku či přežitku. (Církevní) křesťanství začalo být chápáno jako „relikt středověku“ a tento vývoj byl pochopitelně posílen evropskou sekularizací 20. století (...). Později komunistický režim tento trend ještě posílil.“²²³

Židy žijící na českém území musel tento vývoj samozřejmě ovlivnit. Nový vítr přinesený francouzskou revolucí a německými osvícenci – především volnomyšlenkářství, nenáboženská víra v humanitu přivedla některé střeoevropské židy na myšlenku, že zdrojem jejich utrpení a sekluze od moderní evropské kultury je příslušnost k jakémusi prastarému asijskému náboženství, které jim brání v tom, aby se stali právoplatnými občany nově se utvářejících národních států. Celé 19. století se neslo

²²² Z neformálního interview se Sylvíí Wittmannovou, duben 2009.

²²³ Nešpor 2004, s. 26-27.

v duchu jejich snahy plně se emancipovat do většinové společnosti. Svoje náboženství začali většinově považovat za orientální přežitek. Mnozí konvertovali ke křesťanství a ti, co takový krok nechtěli učinit, přišli s ideou reformovat judaismus. Podle Idelsohna²²⁴ chtěli odříznout tu exotickou, semitsko-orientální část a ponechat pouze to, co bylo obecně náboženské a etické povahy. Např. tradiční kakafonie hlasů jim připadala příliš neuspořádaná a chaotická, středověká, asijská, zastaralá. Chtěli něco, co bude tak jednoduché praktikovat jako křesťanství a říká se také, že chtěli již konvertované Židy přitáhnout zpátky tím, že zmodernizují synagogu a obřad v evropském duchu. Reforma se nejdříve děla zdola, nevycházela od rabínů, ale od laiků.

Na jednu stranu byl tento postoj pochopitelným úsilím vyloučené skupiny o zahrnutí do kategorie obecného lidství, kterou si pro sebe monopolizovali „bohatí bílí mužové“. Patří mezi projevy emancipačního úsilí jako je feminismus, dekolonizační nacionalismus i boj za občanská práva dalších etnických, rasových a sexuálních menšin. Na stranu druhou lze pohlížet na snahu odstříhnout vše semitské v kontextu 19. století jako na jakýsi orientalismus naruby, nebo spíše internalizovaný orientalismus²²⁵ – přijetí stereotypního myšlenkového konstruktů „bohatých bílých mužů“ o mystické a iracionální mysli orientálců²²⁶ samotnými „orientálci“.

²²⁴ „...[jako reakce] na revoluci v Paříži a [učení] filosofických škol v Německu zavládla v Evropě nová nálada. Volnomyšlenkářství, nenáboženská, entuziastická víra v humanitu – to vše způsobilo, že někteří europeizovaní a volnomyšlenkářští židé začali tu a tam věřit, že důvod židovského strádání spočívá v jejich sekluzi od všeobecné moderní evropské kultury a v jejich přináležitosti k starověkému asijskému náboženství [...]; a proto přišli s ideou reformovat judaismus, čímž mysleli odstříhnout jeho exotické, semitsko-orientální části a ponechat si pouze tu část, která má obecně náboženskou a etickou povahu.“ Idelsohn 1992, s. 232 ff.

²²⁵ viz Said, Edward. 2008. *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha: Paseka. „Orient byl od 19. století silným zdrojem literární imaginace [...] Jak v odborné tak imaginativní literatuře vzniká stereotypní obraz mystické iracionální mysli orientálců. Saidův Orientalismus bravurně využívá skvostů západní literatury a vědy k analýze, jak je skrze ně zobrazováno a ustavováno vymezení Orientu. V politické sféře byla počátkem 20. století o Orientu vytvářena představa, že bílý muž na sebe musí vzít to břímě (jak to vyjádřil ve své básni Rudyard Kipling) a vyvést divochy a orientálce z chaosu, temnot nevědomosti a barbarství ke světlému rozumu a řádu. Východ se stal povoláním. A pokud tomu orientálci špatně rozuměli, pak je jim Západ povinen „zajistit“ pokrok a pořádek prostřednictvím politické a ekonomické hegemonie. Said vykresluje historii myšlení, které se tvořilo v souvislostech koloniální nadvlády. Hlavní argument spočívá v myšlence, že Orient, jak je na Západě zobrazován, je invencí vědeckých disciplín, literárních žánrů a imperiálních politik. Kritizuje nazírání světa optikou ohraničených civilizací, kterou tak sveřepě prosazuje Samuel Huntington. Samotná hranice mezi Orientem a Západem je „imaginární geografí“, a nejde pouze o to, že by byl „pravdivý“ obraz orientu vědeckým a politickým zprostředkováním pouze deformován, ale o to, že je jím konstruován.“ (Tošner, Michal. 2008. Recenze českého vydání, dostupné z <http://antropologie.zcu.cz/clanek/said-e-w-2008-orientalismus-zapadni-koncepce-orientu-praha-paseka>.)

²²⁶ Orientálci a další „příslušníci subalterních skupin jsou na straně opakujících se cyklů přírody proti lineárně postupující historii ducha, jejímž předvojem jsou bohatí a mocní běloši. Podrobenost přírodě, tělu, emocím a sexuálnímu pudu je jen druhou stranou podrobenosti skupině, jejím mýtům a pověrám. Ve srovnání se svým nadřazeným protikladem – bílým mužem – jsou si všechny menšiny podobné a navzájem si poskytují vymezující atributy: Židé a homosexuálové jsou považováni za zženštilé (součástí lidových antisemitských předsudků bylo, že židovští muži menstruuji), Orient je symbolem nezřízené sexuality, vztah Evropy k němu je přirovnávám k dobývání ženy mužem, žena je symbolem sil přírody a je, podobně jako černoši a další rasové či etnické skupiny (např. Romové), redukována na tělo a emoce a všechny tyto skupiny jsou stavěny do pozice dětí...“ (Barša, Pavel. 2004. „Orientálcova vzpoura. Edward Said a postkoloniální studia“, *Dějiny a současnost* 3/2004.)

V tomto duchu již nepřekvapí, že židovskou bohoslužbu a její hudbu v mnohém nesoucí charakteristiky východoaškenázského hudebního stylu bylo třeba v 19. století „pozvednout na estetický zážitek“:

„V první polovině 19. století chtěli ranní reformní židé z Německa a Rakouska tzv. „rekreovat“ modlitbu na estetický zážitek, který by více držel krok s modernitou. Tradiční způsob modlitby, kdy se jedinci modlí každý svým vlastním tempem (a kdy stěží dva lidé zpívají ta samá slova v ten samý čas), jim zněl jako rušivá kakofonie. Zavedli tedy mnoho radikálních změn, aby eliminovali hluk, repetice, a – jak to oni vnímali – „nepořádnost“ tradiční bohoslužby.“²²⁷

Kategorie estetická sice nebyla v židovské hudbě ani předtím irrelevantní, je však důležité, co si reformisté pod onou „opravdovou estetikou“ představovali a jak ji politicky naplňovali. Zopakují, co říká antropolog Radovan Haluzík ve svých kurzech materiální kultury: „odmítnutí jedné estetiky a pěstování jiné, alternativní, je větší politikum než by se na první pohled zdálo. Není politiky bez estetiky a estetiky bez politiky.“²²⁸

Nejdříve se reformní hnutí realizovalo v podobě radikální reformy v severním Německu, kdy Israel Jacobson ve Westfálsku „vyházel“ – co se hudby týče - všechny původní melodie a nahradil je protestantskými chorály, které zpívali v hebrejštině a později v němčině už ne *mešorerim*, ale chlapecký sbor, a do synagogy instaloval varhany a zvon, který svolával k modlitbám. Odstranil kantilování – tj. předzpěvování z Tóry a celkově se zbavil instituce chazana. Místo toho liturgii po vzoru protestantů četl a zavedl kázání v němčině. Roku 1815 expandoval do Berlína, kde však měl problém získat větší publikum, protože lidé prostě svého chazana chtěli – obřad bez něj byl pro ně nemyslitelný. V Berlíně tedy udělali kompromis a začali chazaním opět zaměstnávat. Ani tento ústupek se neukázal příliš úspěšný, protože v praxi vypadal tak, že zpěv chazana zůstal ve své podobě z 18. stol. plné barokních ozdůbek a možná i orientálních mikrointervalů a kongregace mu odpovídala protestantskými chorály, které pro ně komponovali křesťanští hudebníci (což se k sobě vsutku příliš nehodilo).

Ve shodě s modernitou se eliminovaly nejen „orientální“ hudební prvky, ale také další „orientální manýry“, které zahrnovaly práci s celým tělem kantora i obce. Již nebylo moderní se příliš při modlitbě kývat a korzovat po synagoze, vzlykat, naříkat a mumlat. Ideálem byla kultivovanost a ukázněnost ve všech svých projevech – od hlasového projevu kantora až po proměnu synagogální architektury a módy. Neustálý pohyb a ruch, který vládne v tradiční šul, nahradila spíše státnost. Muži byli usazeni do řad lavic postavených za sebou jako v kostele (mimochodem, každý kdo seděl uprostřed dlouhé lavice plné lidí ví, že se odsud vstává, odchází a zase přichází podstatně hůře než z jednotlivých sedadel, které jsou v starých synagogách), ženy byly přestěhovány na balkon. Moderní ideál ukázněnosti, řádu a pravidelnosti se markantně projevil v hudbě: převládala snaha po tom, aby lidé kantorovi odpovídali svoje repliky synchronizovaně, organizovaně. V tom je usměrňovaly právě varhany i sbor, ke kterému se měli přidat.

Opravdový úspěch reformy mezi lidmi způsobil až ve své době geniální kantor a skladatel Salomon Sulzer (1804 – 1890) z malé rakouské obce Hohenems. Když se zde

²²⁷ Summit 2000, s. 26.

²²⁸ Kurz na FHS UK, letní semestr 2009.

roku 1820 stal kantorem, zmodernizoval rituál a zavedl pěvecký sbor. Jeho popularita byla brzy tak velká, že ho v roce 1826 povolal vrchní vídeňský rabín do hlavního města monarchie, aby se zde ve svých pouhých dvaadvaceti letech stal vrchním kantorem a reorganizoval bohoslužbu.

Úspěch Sulzerovy mírnější hudební reformy spočíval v tom, že ponechal tradiční židovský zpěv v hebrejštině s tím, že jej však „povýšil na umění“: typicky židovské hudební idiomy (avšak logicky bez mikrointervalů) dosadil do evropské klasické hudební struktury. Jednohlasé melodie upravil do pravidelného metra, rozepsal do recitativů kantora, čtyř hlasů sboru (chlapecký a později dokonce ženský soprán a alt, mužský tenor a bas) a odpovědí kongeragace v klasické evropské harmonii. Všechny skladby mají zásadně hebrejský text a melodie se vždy podřizuje hebrejské syntaktické konstrukci. Viz notový příklad níže:

The image shows a page of a musical score titled 'קבלת שבת' (Kabbalat Shabbat) and 'לכה דודי' (Lecha Dodi). It is labeled 'Sch. Z. II. № 1. Andante.' and 'Cantor.' and 'Bass 1. 2.'. The score is in 3/4 time and includes lyrics in Hebrew. The lyrics are: 'l'ehoh do-di li-kras cal-loh p'ne schab-bos ne kab-b'loh. l'ehoh do-di li-kras cal-loh p'ne schab-bos p'ne schab-bos ne kab-b'loh.' The score includes dynamic markings like *f*, *p*, and *rit.*

NOTOVÝ PŘÍKLAD 6: SALOMON SULZER, PÍSEŇ LECHA DODI UPRAVENÁ PRO KANTORA A ČTYŘHLASÝ SBOR²²⁹

V letech 1840 - 1865 vydal Sulzer obsáhlý dvoudílný zpěvník "Šir Cion", který v podstatě kodifikoval reformní model hudební bohoslužby pro celý židovský liturgický rok, svatby a pohřby. Se zpěvníkem mu pomáhali nejlepší vídeňští skladatelé.

Pokud se podíváme na notový zápis č. 3, vidíme, že zcela odpovídá dobovému evropskému úzu a je velmi podrobný – udává dynamiku, akcenty, zesílení, zeslabení, zpomalení – evidentně nepočítá s improvizací, což je pro reformní období typické – již žádnou neukázněnost, ale řád!

²²⁹ Sulzer, Salomon. 1922. Schir Zion: Gesänge für den israelitischen Gottesdienst. Frankfurt am Main: J. Kaufmann Verlag. 3. vydání (1. vydání 1865), s. 15.

Také je důležité poznamenat, že Sulzerovy úpravy jsou melodičtější než křesťanské chorály, přesto je tu jistá podobnost. Celkově atmosféra nové reformované bohoslužby v mnohém připomínala atmosféru tehdejších evropských křesťanských kostelů. Vzhledem k tehdejšímu úspěchu této hudby to evidentně příliš nevadilo, naopak, bylo to moderní. Několik mých starších židovských informantů narozených před válkou dokonce mluvilo o synagoze vysloveně jako o “kostele”. (Tato podobnost nicméně jednoho dne začne vadit, jak uvidíme dále.)

Sulzer vytvořil vlastně paradox: hudbu, která připadala nežidům, např. Franzi Lisztovi velmi exotická a židovská a na druhou stranu židům, kteří přicházeli do Vídně z východní Evropy jeho hudba připadala *goyish* (nežidovská) a *yekkish* (německá) - a nechávala je chladnými. Uznávali ho jen jako výborného zpěváka. Sulzer měl ale takové osobní charisma, že to jeho autoritou nijak neotřásl²³⁰ a v mnohých aškenázských komunitách po světě se zpívá dodnes. Ve výsledku byla Sulzerova hudební bohoslužba kompromisem více méně akceptovatelným pro většinu tehdejší středoevropské židovské populace. Jeho hudba svými virtuózními sóly a majestátními vícehlasými sbory konečně odrážela dobové představy o důstojnosti a bohatství a byla výrazným symbolem vyšší „class“.



OBRÁZEK 20 SALOMON SULZER V ÚŘADĚ²³¹



OBRÁZEK 21 S ŘÁDEM RAKOUSKÉHO CÍSAŘE²³²

Do roku 1876 prakticky každá reformovaná synagoga ve střední i východní Evropě reorganizovala svoji hudbu podle Sulzera a Idelsohn uvádí, že mezi chazaním se rozšířila mánie zpívat jako Sulzer, oblékat se jako Sulzer (zavedl totiž mezi chazaním novou módu, která připomíná trochu oblek pastora, viz obr.), mít úřes jako Sulzer i

²³⁰ Idelsohn 1992, s. 236.

²³¹ Salomon Sulzer im Amt und Würden. Jüdisches Museum Wien, archív.

²³² Adolph Kohut: Berühmte israelitische Männer und Frauen, Vol.1, p.158, Leipzig 1900

kašlat jako Sulzer a začali se po jeho vzoru nově nazývat ne už jako chazan, ale jako kantor.²³³ Z výtisků nebo ručních opisů jeho zpěvníku zpíval před první světovou válkou snad každý aškenázský reformní synagogální sbor na světě a v Čechách samozřejmě také – hudební sbírka Židovského muzea v Praze obsahuje obrovské množství Sulzerových opisů z předválečných synagogálních kůrů ze všech koutů republiky.

Fenomenální úspěch Sulzerovi vymohl i do té doby nevídané uznání v nežidovské společnosti. Byl znám také jako interpret mainstreamové hudby, konkrétně Schubertových písní, stal se profesorem na vídeňské císařské konzervatoři, mistrem římské Accademia Nazionale di Santa Cecilia a dokonce i rytířem řádu Františka Josefa I.! V Rakousko-Uhersku se posléze chazaním, nyní již kantoři, stávají dokonce státními úředníky, tzv. *Staatsbeamten*, a zakládají svoje vlastní noviny: *Österreichisch-ungarische Kantoren-Zeitung*. Po Sulzerově vzoru také začali kantoři hromadně studovat operní zpěv, později někteří z nich založili svoje vlastní pěvecké školy, kam chodili i nežidé. Reforma se tak dotkla i hlasové techniky kantora: jeho hlas už nemohl být ledajaký, měl být vybroušeným diamantem bohoslužby. Hlasová a umělecká úroveň kantora symbolicky pozvedávala úroveň celé obce. Již nebyla cesta zpět: kdo svůj hlas nevybrousil a neohlادil do skvělého lesku, prosadil se již tak nejvýš kdesi na malém městě.

Sulzerova hudba vyhovovala většině i v tom, že se dala provádět jak s varhanním doprovodem), tak bez. Proto byla praktikovatelná i v ortodoxních synagogách a často tam také pronikla. S varhaníky totiž byla potíž. Často ani nešlo o náboženský problém hry na nástroje v synagoze. Mnoho malých obcí, které by si třeba doprovod varhan přálo, si jej prostě nemohlo dovolit. Jak známo, varhany jsou nástroj extrémně finančně náročný a platit k tomu kromě kantora ještě varhaníka bylo pro mnoho obcí neúnosné.

Navíc, vzhledem k nedostatku židovských varhaníků se reformátoři museli často spokojit s křesťanskými (což byl poměrně revoluční krok). Ti také skládali doprovody i samostatné skladby pro synagogu. V Praze to byl hudební skladatel František Škroup, který od roku 1836 působil deset let jako skladatel, sbormistr a varhaník v tehdejší Staré synagoze v místě dnešní Španělské synagogy. Zde byla právě v roce 1836 zavedena jako do vůbec prvního českého templu reformovaná moderní bohoslužba a současně instalovány varhany. Tato oblast Škroupova působení a tvorby je i v široké hudební veřejnosti málo známá, většina ho zná jen jako autora písně, která se později stala českou státní hymnou. Rukopisy jeho skladeb pro synagogu se nacházejí ve sbírkách Národního muzea – Českého muzea hudby a v Židovském muzeu. Některé jsou komponovány na hebrejský a některé na německý text. Z hlediska obsazení převažují skladby pro sbor *a capella* (bez instrumentálního doprovodu), většinou pro sbor mužský či sbory soprán-tenor-bas (nevíme, jestli to byly sbory chlapecké nebo již smíšené, ale zřejmě ne), v některých komplikovanějších skladbách jsou rozepsány varhany, sbor a sólo předzpěváka, tj. kantora. Pokud to shrneme, tak reforma se samozřejmě nikde se neujala beze zbytku, ale právě v Čechách byla až do druhé světové války velmi silná. Výzkum židovské komunity v Československu v 20. letech ukazuje, že většina urbánních

²³³ Idelsohn 1992, s. 236.

československých Židů byla refromních (s výjimkou Zakarpatské Ukrajiny) a pouze menšina byla ortodoxních.²³⁴

Co se pražského hudebního života v synagogách týče, byl velmi bohatý a neomezoval se pouze na přejímání hudby Salomona Sulzera, ale evidentně zde byla snaha o původní díla. Hudební sbírka Židovského muzea v Praze a také malá sbírka v univerzitní knihovně ve Frankfurtu nad Mohanem z roku 1901 ukazuje, že většina obcí měla svého profesionálního kantora vzdělaného v evropské klasické hudbě, který se často snažil i sám skládat, a smíšený sbor (tedy ženské a mužské hlasy, což lze poznat z toho, jak si podepisovali noty). Zajímavé i jazykové hledisko – při prohlídce archivovaných notových tisků lze vyčíst, že liturgie se zpívala v Čechách do druhé světové války nejen v hebrejštině, ale i v němčině a během československého období také částečně v češtině.

Nejčastěji zpívaným autorem byl sice Salomon Sulzer a druhá ikona reformní synagogální hudby, berlínský kantor Louis Lewandowski, ale hned po nich následuje již pražský kantor David Rubin (1837 – 1922) a mnozí další místní kantoři a skladatelé jako Leon Kornitzer, Max Löwenstamm a další. Rubin vydal tiskem mnoho svých skladeb, od roku 1869 byl sbormistrem Spolku pro upravenou bohoslužbu Israelitů v Praze a roku 1882 založil a vedl v Praze kantorskou školu.

ZVUKOVÝ PŘÍKLAD 3 AUS TIEFER NOT RUF ICH ZU DIR (DAVID RUBIN).²³⁵

²³⁴ Kružíková 2003, s. 98

²³⁵ Südmährisches Sing-und Spielscharr Stuttgart. 2003. *Sch'ma jisroel: jüdische Musik aus den Böhmischen Ländern*. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag. CD

Aus tiefer Not ruf ich zu Dir

(Psalm 130)

David Rubin
(1837-1922)

Animato *mf*

S
1. Aus tie - fer Not ruf ich zu Dir, er - hör, o Herr, mein
2. Des Höch - sten harr ich auf sein Wort, mit fröh - li - chem Ge -

A
1. Aus tie - fer Not ruf ich zu Dir, er - hör, o Herr, mein
2. Des Höch - sten harr ich auf sein Wort, mit fröh - li - chem Ge -

T
1. Aus tie - fer Not ruf ich zu Dir, er - hör, o Herr, mein
2. Des Höch - sten harr ich auf sein Wort, mit fröh - li - chem Ge -

B
1. Aus tie - fer Not ruf ich zu Dir, er - hör, o Herr, mein
2. Des Höch - sten harr ich auf sein Wort, mit fröh - li - chem Ge -

7 *p*

Fle - hen; neig Dei - ne Oh - ren gnä - dig mir und laß Dein
mü - te; von Früh bis A - bend fort und fort hoff ich auf

Fle - hen; neig Dei - ne Oh - ren gnä - dig mir und laß Dein
mü - te; von Früh bis A - bend fort und fort hoff ich auf

Fle - - - hen; neig Dei - ne Oh - ren gnä - dig mir und laß Dein
mü - - - te; von Früh bis A - bend fort und fort hoff ich auf

Fle - hen; neig Dei - ne Oh - ren gnä - dig mir und laß Dein
mü - te; von Früh bis A - bend fort und fort hoff ich auf

NOTOVÝ PŘÍKLAD 7 DAVID RUBIN, AUS TIEFER NOT RUF ICH ZU DIR.²³⁶

Vedle původní synagogální tvorby se v Praze pěstovalo i interpretační umění, v tomto případě zpěv. Kantoři a sbormistři v Meiselově synagoze Moritz Wallerstein (1847 Praha – 1906 Praha) a jeho syn Konrad Wallerstein (1879 Praha – 1944 Osvětim) patřili k nejlepším učitelům operního zpěvu u nás a mezi jejich žáky byli významní nežidovští operní pěvci té doby (Pollert, K. Burian, A. Nordenová, M. Krásová, Z. otava aj.).²³⁷

Na tomto vývoji židovské náboženské hudby v 19. a počátku 20. století lze pozorovat postupnou akulturaci pražských židů do většinové společnosti význávající hodnoty modernity. Tento proces šel ruku v ruce s celkovou transformací minoritního statutu židů v Evropě. Vznika židovské reformy je nejčastěji prezentováno jako čistě filozofické a intelektuální hnutí. Nové liberalizované formy judaismu tak byly „sekulární“ a používání německého jazyka v liturgii souviselo jasně s požadavkem etablovat se jako plnohodnotný občan v rakouské/německé společnosti. Nicméně americký hudební

²³⁶ Rubin, David: *Drei Tempelgesänge für Solostimme, Chor (SATB/TTBB) und Orgel*. Frankfurt am Main: Laurentius-Musik Verlag.

²³⁷ Pěkný 2001, s. 621.

antropolog Philip Bohlman uvádí na příkladu reformního hnutí v Berlíně i praktičtější sociální důvody vzniku reformní synagogální hudby: urbanizace židovského komunálního života s sebou nesla naléhavou potřebu nalézt společný jazyk a společnou hudbu, tj. vytvoření nové tradice.

„Aby židé z Porýní, Královce i Slezska [kteří všichni měli svoje vlastní lokální tradice] mohli vstoupit do společného komunálního života v Berlíně, musely být vytvořeny tradice nové, samozřejmě neminoritní – takové, které by si půjčovaly z předchozích tradic, ale zároveň odpovídaly na požadavky modernizace.“²³⁸

Vzhledem k procesu urbanizace už nemohl židovský kantorát zůstat lokálním, ale byl nucen se transformovat do urbánní a postupně až globální hudební instituce. Kantoři, kteří sloužili v Bratislavě, Berlíně, Amsterdamu či New Yorku získávali svoje vzdělání na kantorských akademiích v Budapešti a Vídni a hudební styly v rámci kantorátu se staly evropskými a mezinárodními spíše než lokálními a idiosynkratickými. „Lokální znalost“ již nestačila, a tak vznikla „znalost národní“²³⁹ (ve smyslu židovského národa – včetně nacionalistických souvislostí). Tento posun v kantorově doméně se nijak podstatně nelišil od posunu domény skladatelů evropské koncertní hudby. Biografie Haydna a Beethovena procházejí od lokálního fenoménu k národnímu a posléze mezinárodnímu. V tom si jsou podobné s biografií Sulzera, který vyrostl v rurálním horském Vorarlbergu.²⁴⁰ Město učinilo tento **neotradicionalismus** nejen nutný, ale také možný – stavěly se nové synagogy, aby centralizovaly a kombinovaly nové architektonické, náboženské a hudební tradice. Nová synagoga, ve svém eklekticismu a modernitě, odmítla přijmout kolektivní status menšiny. Místo toho deklarovala novou přítomnost v životě evropského města.²⁴¹

²³⁸ Bohlman, Philip V. 1996. “The Worlds of the European Jewish Cantorate: A Century in the History of Minority’s Non-Minority Music“ In Ursula Hemetek (ed.), *Echo der Vielfalt/Echoes of Diversity*. Vienna: Böhlau Verlag), s. 53.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.



OBRÁZEK 22 ŠPANĚLSKÁ SYNAGOGA V PRAZE POSTAVENÁ V MAURSKÉM SLOHU ROKU 1868.

Jak jsem však již několikrát zmínila, mnoho tehdejších pražských židovských rodin se stalo úplně sekulárními a tato hudba je už víceméně mjíjela. I ve své „nejmodernější“ podobě totiž pro ně představovala závan starých časů. Chodit do kostela – židovského nebo křesťanského – bylo *passé*. Institucionalizované náboženství jako celek se už příliš nenosilo. V židovském Věstníku z roku 1939 se vedle reklamy na macesy z pražské macesárny a rodinnou kavárnu Aschermann na Dlouhé třídě hořekuje:

„Rapidně také poklesla návštěvnost synagog až na jeden nebo dva dny v roce, čímž zmizel současně zájem o melodie, jež se po staletí těšily oblibě širokého publika. Byla a jest proto širšímu pražskému publiku úplně lhostejné, jaká melodie v synagoze zní, jen když se líbí sluchu. To platí tím více pro synagogy, kde chor a varhany doprovázejí přednes kantora.“²⁴²



OBRÁZEK 23 PRAŽSKÝ KANTOR A UČITEL OPERNÍHO ZPĚVU MORITZ WALLERSTEIN BYL I SKLADATEL.²⁴³

Tvrzení, že židovská náboženská identita začala být v druhé polovině 19. a první polovině 20. století chápána samotnými střeoevropskými urbánními židy jako folklórní přežitok, lze výborně ilustrovat právě také na tehdejších hudebním vkusu. Nestor světové etnomuzikologie, Bruno Nettl (narozen roku 1930 v pražské židovské rodině) vzpomíná, že v hudebním prostředí, ve kterém vyrůstal, by bylo poslouchat židovskou hudbu poněkud trapné.

„Narodil jsem se [v Praze] a jako dítě jsem náležel, společně s mojí rodinou, k několika menšinám: mluvili jsme doma hodně německy, avšak na rozdíl od mnoha germanofonů jsme mluvili i celkem plynule česky, měli jsme židovský původ, ale byli jsme naprosto sekulární. S takovou konfigurací (a ať byl sociální kontext jakýkoli) se vždy našel někdo, kdo si myslel, že je lepší než já. A všichni [...] si navzájem mysleli, že jsem člen nevhodné skupiny. Jediný, kdo stál na společenském žebříku ještě níž než já, byli Romové, které jsem občas zahlédl na ulici – menšina *par excellence*. [...] Vzhledem k tomu, že jsem žil v předválečné Praze ve středněstavovské rodině se smíšenými německými, sekulární

²⁴² S.n. 1939. „Staropražské synagogální nápěvy“ Věstník 6, 1939, č. 3, s. 33.

²⁴³ Tisk „Fünf Synagogen Gesänge für Chor, Soli mit Orgelbegleitung“ se nachází v univerzitní knihovně ve Frankfurtu nad Mohanem.

židovskými a českými prvky, nemohl jsem než vyrůstat v atmosféře klasické hudby. Dokonce i lidová hudba byla poklasičtější, prodchnutá charakteristikami klasické hudby – harmonií a standardizací. A jaká byla struktura hudební kultury? Byla tu centrální hudba, nejlépe identifikovatelná zřejmě jejími skladateli: Mozart, pak dlouho nic a potom Schubert, Chopin, Haydn; až za nimi občas Bach, Beethoven, Brahms, Wagner. Pak tu byl český komponent, charakterizovaný především asociací s lidovou hudbou – Smetana a Dvořák, které jsme viděli více jako „Čechy“ než univerzálně validní hudebníky – a velké množství lidových písní typicky doprovázených složitými klavírními aranžemi. Na hudbě Čechů byly podstatné její kořeny v lidové hudbě. Tak jsem se učil české lidové písničky, zatímco německé lidovky se zhusta ignorovaly. Češi prostě byli „lidé lidové hudby“. Tento konstrukt hudebního života doplňoval myslím i židovský prvek, ale nebyla to ani židovská liturgická ani lidová hudba. Naopak, zpívat nebo poslouchat jidiš písničky, jako např. „Auf dem Pripetchek“ [Oyfn Pripetchik] bylo exotické a trochu trapné. Pozornost se věnovala [klasickým] skladatelům židovského původu, jako byl Mendelssohn, Mahler, Schoenberg, a Zemlinsky. [...] V podstatě to nebylo tak, že by každá místní etnická skupina měla svůj vlastní odlišný repertoár, ale každá vyzdvihovala a upřednostňovala různé části stejného sdíleného repertoáru.”²⁴⁴

Pokud to shrneme, tak „folklórní“ prvky v hudbě v podstatě nevadily, ale musely to být pouze prvky zakomponované a ozvláštňující evropskou klasickou hudební strukturu. Poslouchat či hrát lidovou hudbu jako takovou by bylo pro místní mladou urbánní inteligenci spíše nedůstojné. (Jaký to kontrast k dnešku, kdy je pro mladé vysokoškoláky naopak velmi „trendy“ zajít si třeba na koncert romské balkánské dechovky.) Rurální prostředí jako takové nebylo tehdy příliš v módě, spíše jeho idealizovaný obraz v umělecké imaginaci, podobně jako již zmíněná imaginace orientu. Kromě evropské koncertní hudby byla mezi tehdejšími pražskými židovskými obyvateli oblíbená populární hudba, jazz a kabarety. Populární byl např. kavárenský orchestr Dola Daubera.

3.1.1. PRVNÍ ZNÁMKY NOSTALGIE A HLEDÁNÍ KOŘENŮ

Osvícenský racionalismus, modernizace, urbanizace s sebou však dříve či později přináší i nostalgický romantismus, pocit ztráty a odcizení, hledání kořenů a snahu je nějak zakonzervovat. Jsou to sice „folklórní přežitky“, ale jsou „naše“.

Jednotlivé evropské národy v duchu romantického a nacionalistického diskurzu 19. století hledají a konstruují své novodobé národní mýty a doklady své původní, starobylé a především unikátní národní kultury, jež mají podpořit národní soudržnost. Ruku v ruce s tímto procesem vznikají muzea²⁴⁵, která tyto doklady konzervují a vystavují. Podobně i evropští židé hledají doklady své jedinečné identity a také důkaz o její nepřetržité kontinuitě. Stejně jako u jiných národů měla sloužit a také sloužila za takový „důkazní materiál“ velmi často hudba. Potřeba identifikovat a zdokumentovat židovské lidové písně či orální tradice synagogálních melodií tedy odrážela podobné snahy jiných

²⁴⁴ Nettl, Bruno. 2009, s. 17-19.

²⁴⁵ Dalším faktorem vzniku muzejních sbírek byla sběratelská vášeň tehdejších aristokratů. Stejnou snahou možná byl motivován vznik sbírky tisků synagogální hudby z Čech a Moravy, věnované mecenášem Charlesem Hallgartenem univerzitní knihovně ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1901. U zrodu Židovského muzea v roce 1906 stáli naopak historik dr. Salomon Hugo Lieben a dr. August Stein, představitel českožidovského hnutí a pozdější předseda pražské židovské obce. Původním záměrem bylo zachovat cenné umělecké předměty z pražských synagog, které byly v rámci přestavby Židovského města počátkem 20. století zbořeny. Viz www.jewishmuseum.cz

evropských tradic hudební vědy.²⁴⁶ Na počátku 20. století navíc přicházejí i nové technologie umožňující audio záznam, čímž se hudební sběratelské aktivity významně ulehčují a zároveň provokují – člověk již nemusí mít absolutní či extrémně dobře vycvičený sluch, aby si v terénu mohl zapsat píseň. Stačí mít dost financí a koupit si fonograf.

Ze stejného popudu možná vznikly roku 1906 unikátní nahrávky synagogálního zpěvu v Praze pořízené pražským židovským doktorem filozofie Maxem Wertheimerem (1880 Praha – 1943 New Rochelle, New York). Wertheimer se později stal psychologem světového významu, jedním ze tří zakladatelů Gestalt psychologie. O obsahu a historii těchto nahrávek píše ve svém článku z roku 2007.²⁴⁷ Šest válečků však samozřejmě není nic proti monumentálně rozsáhlému terénnímu audiosběru a výzkumu Abrahama Zvi Idelsohna v tehdejší Palestině, o kterém se zmiňuji již v podkapitole o literatuře v úvodu. Idelsohn se snažil zdokumentovat hudbu všech židovských komunit žijících v Jeruzalémě a podle Amnona Shiloah se snažil určit, jestli tyto různorodé židovské tradice pocházejí ze stejného zdroje, jestli mají stejného jemnovatele. Chtěl vyvinout vědecký komparativní systém pro studium etnických stylů a pod nánosem nespočetných vrstev akumulované tradice nalézt melodický archetyp se starobylými židovskými kořeny, archetyp vynášející svědectví o starobylosti a kontinuitě. Našel jej v základních hudebních motivech biblické kantilace.²⁴⁸ V morálním tlaku “poskytnout nepřetržený řetěz” a obnovit paměť národa, což byla a je tendence některých židovských etnomuzikologů, o níž píše harvardská etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemay²⁴⁹, vytvořil prý (možná nechtěně) i jednu mýtickou „nejtypičtější“ židovskou píseň *Hava nagila*.²⁵⁰ Jak uvidíme i v další kapitole, jsou „starobylost“ a „kontinuita“ velmi důležitými koncepty v židovské kultuře a dle mého názoru i dva ze základních faktorů utvářejících židovskou identitu.

Idelsohnovy publikace už mohl znát i další pražský podivín (myšleno v kontextu dobového hudebního vkusu) skladatel Zikmund Schul, když v druhé polovině 30. let navštěvoval ze všech pražských synagog ty dvě poslední, které neprošly reformou

²⁴⁶ Bohlman 2000, s. 266.

²⁴⁷ Viz také Susanne Ziegler. 2005. *Die Edisonwalzen des Berliner Phonogramm-Archivs (mit CD-ROM)*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Ethnologisches Museum & Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin.

²⁴⁸ Susanne Ziegler. 2005. *Die Edisonwalzen des Berliner Phonogramm-Archivs (mit CD-ROM)*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Ethnologisches Museum & Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin.

²⁴⁹ Kaufman Shelemay, Kay. 1997. “Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music” In *Enchanting Powers: Music in the World’s Religions*, L. E. Sullivan (ed.) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 301 ff. “But music (...) becomes a symbol of the people who perform and transmit it. Here, we approach the genesis, and the continuing power, of the myth of continuity. On a very general level, all Jews understand themselves to have a common ancestry, a shared historical past, and a common belief system. Belief in the existence of a shared musical tradition is implicit to this worldview, despite the presence of the ubiquitous heterogeneity.” (s. 314 ff.)

²⁵⁰ O *Hava Nagila* koluje mnoho mýtů. Jeden z nich konstruuje její příběh takto: Při hledání hudebních idiomů ve svém obrovské terénním materiálu našel Idelsohn svůj zápis jedné archetypální, ale naprosto neznámé písně sadigurských chasidů, kterou zpívali tradičně pouze na mystické slabiky *bim, bom*. Upravil ji, rozepsal do čtyř hlasů, složil k ní jednoduchý hebrejský text a provedl ji na závěr koncertu oslavujícího konec první světové války a Balfourovu deklaraci. Tak spatřila svět *Hava nagila*, která opravdu velmi rychle zlidověla - na jejího „autora“ se zapomělo a stala se nejznámější a „nejtypičtější“ židovskou písní. (Viz vzpomínky Boba Dylana „Who wrote *Havah Nagilah*?”, <http://www.radiohazak.com/Havahist.html>). Tato verze je poměrně logická, bohužel není ověřená.

(Staronovou a Klausovou) i staré pražské ortodoxní pamětníky a zapisoval, co mu předzpívali. Z tehdejšího židovského Věstníku se dozvídáme:

„V těchto dnech bylo dokončeno dílo, jež bylo začato před více lety a pílí a vytrvalostí došlo k závěru. Šlo o to, aby byly zachovány staré pražské nápěvy z minulých století. Nebylo o nich žádných záznamů; nápěvy se zachovaly pouze ústním podáním [...] Nebylo snadné nalézt původní pražské melodie, jsou zpívány již pouze v Staronové synagoze a malé soukromé modlitebně v domě chevry kadišy (Jeiteles-Lieben). Jednak v paměti jednotlivců, jež pocházejí ze staropražských rodin, zůstaly nápěvy zachovány, dále pak je znalo několik známých kantorů, kteří působili v posledních 100 – 120 letech v Klausově a Staronové synagoze [...]. Takto byla získána jakási základna, na které bylo možno začít s prací. Jednotlivé nápěvy byly předzpívány skladateli (Zikmundu Schulovi), jenž je pak měl posoudit, srovnati podle taktu a napsati. [...] Po zkoumání melodií vyšlo najevo, že jich je celkem 163 a že pocházejí ze zcela rozličných časových období. Mimo nové komposice, jež pocházejí patrně z doby klasiků, je zde několik skladeb, z nichž je patrný vzestup chrámové hudby z 14. a 15. století, dále pak jednotlivé skladby směřují k maurským a arabským vzorům.“²⁵¹

Maurské a arabské vzory byly právě to, co Zikmunda Schula (1916 – 1944) zajímalo. Některé židovské hudební kultury – orientální a sefardská - používají stejně jako arabská hudba čtvrttónové intervaly. Je známo, že čtvrttóny do určité míry existovaly a existují i ve (východo)aškenázské hudbě. Evropský systém notace je však až do začátku 20. století neznal, tudíž logicky nemůžeme z not nic vyčíst a nahrávky neexistovaly. Nicméně fakt, že židovská hudba na našem území čtvrttóny znala a používala, naznačuje např. výrok pražského hudebního historika Jana Branbergera z roku 1904: „Zrovna jako Arabové anebo Indové užívají intervalů menších než jaké skýtá ladění temperované, tak i židé občas respektují ještě rozdíly čtvrttonové“.²⁵² Branberger dokládá i příklad:

V následující melodii ze slavnosti »pod zelenou« (Sukkoth) jsou tony poznamenané (*) o čtvrtton nižší (*gis* jest ton mezi *gis* a *g* a *dis* mezi *dis* a *d*)

NOTOVÝ PŘÍKLAD 8
MIKROINTERVALY²⁵³



Problematiku čtvrttónů zde zmiňuji z toho důvodu, že byly exemplárním fenoménem, který se nehodil do konceptu evropské modernity. I kdyby je

tehdejší skladatelé uměli zapsat (a že by to asi nebyl moc velký problém), nebylo to potřeba a ani se to nehodilo – vždyť by to bylo kontraproduktivní záměru moderního osvícenského racionalismu odstranit z židovské hudby “orientální přežitky”. Nicméně pro někoho, kdo hledá starobylost a kontinuitu, budou právě tyto “orientální přežitky” nejzajímavější.

Nejdříve však čtvrttóny zajímaly Schulova profesora na konzervatoři, který mu dal k výzkumu popud. Tím profesorem byl Alois Hába – ve své době výjimečný a světoznámý

²⁵¹ S.n. 1939. “Staropražské synagogální nápěvy” Věstník 6, 1939, č. 3, s. 33 -34.

²⁵² Branberger 1904, s.p.

²⁵³ Ibid.

skladatel mikrotonální kompozice, specialista na hudbu orientu, který dokonce sestavil čtvrtónový klavír²⁵⁴. Na jeho návrh zapsal Schul všechny předzpívané melodie včetně všech čtvrtónových odchylek. Kdo někdy dělal notovou transkripci, umí si představit, jak mimořádně náročná taková práce musela být. Přepisy dokončil roku 1939, nikdy však nevyšly tiskem. Schul pak nadále ve svém projektu pokračoval až do roku 1941, kdy byl deportován do Terezína. Svoje dílo už nedokončil.²⁵⁵ Jeho rukopisy notových zápisů se dostaly do hudební sbírky Centrálního židovského muzea v Praze, které bylo založeno nacisty o rok později. Zde se shromažďovaly zkonfiskované předměty ze synagog z celé republiky. Stohy not ze synagogálních kůrů ze všech koutů země evidovali kurátoři, čekající na transport. (Je škoda, že Schulovo dílo bylo zapomenuto. Kdyby je totiž někdo z dnešních pražských kantorů oživil, opravdu by se pak mohl zaštitit argumentem o objektivní melodické kontinuitě, ne pouze sociální, jak je tomu dnes.)

Na závěr této kapitoly o modernitě bych ráda zopakovala fakt, že hudba hrála v emancipačním a asimilačním úsilí velkou roli. Ještě větší roli však hráli sami hudebníci a kantoři především, protože ideje tohoto hnutí realizovali – performovali emancipaci a modernitu obecně.

Bohužel, jak uvádí Bauman, ve své snaze asimilovat se nebyli židé s to splynout s dominantní kulturou, neboť jejich asimilační snaha byla interpretována jako důkaz a projev jejich neznitelné židovské povahy. Ani zanechání typicky židovských charakteristik nebylo považováno za dostatečný znak asimilace, vykládalo se jako snaha o požidovštění dominantní kultury.²⁵⁶ Vlna antisemitismu na konci 19. století zpochybnila možnosti řešení židovské otázky cestou asimilace. Tehdy vzniká židovské národní hnutí - sionismus. A nakonec, jak zdůrazňuje Karády, holocaust ilustruje veškerý nezdár asimilačního projektu jako sociálního ideálu a symbolicky shrnuje fenomén toho, že snaha splynout s dominantní kulturou byla odkázána k neúspěchu.²⁵⁷

²⁵⁴ Ve sbírkách Národního muzea – Českého muzea hudby.

²⁵⁵ Schultz, Ingo. 2002. "Sigmund Schul und seine 'Sammlung altprager Synagogalgesänge'" In *Kontexte: Musica Iudaica 2000* [Proceedings from the international conference held in Prague, 2000], Vlasta Reittererová - Hubert Reitterer (eds.), Praha: Univerzita Karlova v Praze.

²⁵⁶ Bauman 1995, s. 110-116, 119-121, Cit. Hámar 2002, s.p.

²⁵⁷ Karády 2000, s. 255-257 Cit. Hámar 2002, s.p.

3.2. VE STÍNU HOLOCAUSTU A KOMUNISMU²⁵⁸

V prvních letech po válce se náboženský a tedy i hudební život v pražských synagogách samozřejmě jen pomalu probíral ze šoku. Během prvního chaotických měsíců po skončení války procházeli Prahou přeživší koncentračních táborů, kteří směřovali domů, na východ. Mnozí se zdrželi jen chvíli, jiní vyčkávali, co se bude v jejich původní vlasti politicky dít. Někteří odešli, a ti, co se rozhodli zůstat, ve větším množství odcházeli v dalších několika letech vzhledem k historickým okolnostem socialistické/komunistické proměny státu započaté pučem v únoru 1948, vyvoření státu Izrael v květnu 1948 a politice poválečného Československého státu, který se snažil vybudovat etnicky dvounárodní stát Čechů a Slováků. Polovina všech československých přeživších holocaust se vystěhovala v následujících pěti letech do Palestiny/Izraele, další tisíce emigrovaly do jiných zemí. Ze stopadesátitří předválečných českých židovských obcí jich bylo obnoveno pouze devět. Většinou ani nemohly utvořit *minjan*, jak byly malé. Největší obec znovu oživila v Praze. Měla zhruba dva až tři tisíce členů, z nichž mnozí byli migranti z jiných částí předválečného Československa, především z Podkarpatska, ale i z jiných částí východní Evropy.²⁵⁹

Bohoslužby obnovily v Praze pouze dvě synagogy z bývalých více než deseti – Staronová a Jeruzalémská. Ti z východních částí Evropy a Československa, a z Podkarpatska především, měli většinou ortodoxní kořeny (což je jasně odlišovalo od ostatních pražských židů) a chodili do Staronové synagogy. Ostatní židé, kteří byli zbožní, dávali přednost jediné další, Jeruzalémské.²⁶⁰ Pocházeli převážně z Čech, Moravy a západního i jižního Slovenska, z náboženských tradic méně ortodoxních, spíše umírněně reformních až reformních.²⁶¹ Přirozeně se tak v Praze ustálily dva *minjany* podle náboženské i etnické příslušnosti. Pamětník, Gustav Singer mi vyprávěl:

G.S.: „Těsně po válce jsem šel několikrát do Staronové. Všichni tam ale mezi sebou mluvili jen maďarsky. Já jsem z Těšínska, tak jsem ničemu nerozuměl. Byl jsem tam sám a pak už jsem tam nešel. Pak jsem byl moc rád, že to začalo taky tady [v Jeruzalémské]. A od té doby sem chodím.“

V.S.: „A tady [v Jeruzalémské] se maďarsky nemluvílo? Vždyť tu taky byli lidé třeba z jižního Slovenska, co měli jako první jazyk maďarštinu.“

G.S.: „To jo, ale oni mluvili česky. Tady jsme byli jako Čechoslováci.“

Jistě také nebyla náhoda, že se bohoslužby obnovily ve dvou výrazně architektonicky odlišných synagogách, vizuálně performujících dvě různé pojetí židovství.

Ve Staronové synagoze opravdu v poválečných letech působili kantoři z Maďarska (Salomon Weisz), z Rumunska (Eduard Fried), a dokonce se tu mihnul i později světoznámý kantor Shalom Katz původem z oblasti dnešní Moldávie. (Stihnul zde

²⁵⁸ Název této kapitoly jsem si vypůjčila z názvu stejnojmenné knihy Aleny Heitlingerové 2007.

²⁵⁹ Heitlingerová 2007, s. 30

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Byla jich však menšina oproti většině ostatních českých židů, co přežili holocaust, kteří byli většinou ateisté nebo agnostici. Jejich sekulární postoj odrážel předválečné trendy, válečné zážitky a vysoký stupeň sekularizace české kultury. Viz Heitlingerová 2007.

dokonce natočit gramofonovou desku se synagogálními zpěvy.)²⁶² Realita dvou nábožensky a etnicky oddělených *minjanů* sice nebyla úplně jednoznačná - zbožní lidé někdy synagogy střídali, *minjany* se různě prolínaly a i v Jeruzalémské byli Židé z východních částí Československa - avšak zjednodušeně řečeno lze říct, že se zde obnovily dvě rozdílné předválečné náboženské hudební kultury.

3.2.1. STARONOVÁ SYNAGOGA – HUDBA VE VÝCHODOAŠKENÁZSKÉM STYLU

Jak bylo řečeno již dříve, Staronová synagoga byla kromě Klausové jediná, která se v Praze ubránila reformním snahám. Hudební styl, který se zde praktikoval, se nazývá v odborné literatuře východoaškenázský. Má samozřejmě spoustu lokálních podob, jedna z nich byla staropražská, jak ji ve svých předválečných transkripcích zachytil Zikmund Schul. V Praze se nicméně nevyskytovala pouze čistá staropražská podoba, lokální podoby se různě míchaly podle toho, odkud pocházeli kantoři. Už „v 19. století bylo přijímáno do pražských [ortodoxních] synagog stále více cizích kantorů, takže původní pražský ritus čím dál tím více ustupoval ritu polskému, maďarskému a rumunskému.“²⁶³

To se právě stalo i po holocaustu. Kantor Fried, který zde působil v letech 1945 – 1948, pocházel z rumunského města Oradea. Vzdělání získal před válkou v Praze a zpíval směsicí východoaškenázských stylů. Roku 1948 emigroval a díky svým kontaktům s dánskými židy uvězněnými společně s ním v Terezíně se stal vrchním kantorem v Kodani. Není známo, že by v Praze natočil nějaké nahrávky, avšak v Kodani ho roku 1967 nahrála při bohoslužbě etnomuzikoložka Jane Mink Rossen a jeho hudební styl z nahrávek analyzoval izraelský etnomuzikolog Uri Sharvit.²⁶⁴ (Po Friedově odchodu se kantorem ve Staronové stal kantor jménem Landerer.²⁶⁵ Zatím se mi o něm nedaří zjistit z oficiálních zdrojů více informací.)

Ze začátku byl v Praze po válce dostatek kvalifikovaných kantorů díky tomu, že Praha byla jakousi tranzitní stanicí do různých částí Evropy. Po vlně emigrací se ale výběr rapidně zúžil. Tak se po roce 1968 stal ve Staronové synagoze kantorem Viktor Feurlicht, který byl v 70. a 80. letech předsedou pražského rabinátu. Původně vzal tuto

²⁶² Shaloma Katze zde zmiňuje i proto, že jeho nahrávka modlitby za mrtvé *El mole rachamim* z této desky se jako jediná u nás zaklínala lidem do paměti a pamatují si ji dodnes. Stále také běží jako smyčka v Pinkasově synagoze, památníku holocaustu. Důvod, proč si ji lidé, a dokonce i nežidé, ještě pamatují je dvojitý: jednak naprostý nedostatek jiných nahrávek, ale především neopakovatelně jímavý přednes. Slyšet někoho, kdo se právě vrátil z hrůz koncentračních táborů, jak krásným, ale neuvěřitelně smutným a přesto naprosto autentickým a neafektovaným hlasem zpívá „Majdanek, Auschwitz, Treblinka“, vžene slzy do očí i člověku narozenému mnoho desítek let poté. Již několikrát se mi stalo, že když v nějaké společnosti vyšlo najevo, čím se zabývám, začali se mě lidé velice naléhavě ptát na tuto nahrávku a byli u vytržení, když zjistili, že ji mám a jsem ochotná ji sdílet. Stále se na ni navíc dotazují zahraniční turisté, kteří ji slyšeli při prohlídce Pinkasovy synagogy. Po pravdě řečeno, neznám tolik nahrávek, které by lidé takto „museli mít“. V budoucnu by jistě bylo zajímavé zkoumat *agency* této nahrávky, jež si žije vlastním životem ve specifickém kontextu České republiky. Jinde totiž známa není. Také viz pozn. 21.

²⁶³ S.n. 1939. „Staropražské synagogální nápěvy“ Věstník 6, 1939, č. 3, s. 33.

²⁶⁴ Mink Rossen 2006.

²⁶⁵ Sdělení slovenského etnologa Petera Salnera, předsedy Židovské náboženské obce Bratislava, červenec 2009.

funkci jako dočasnou záležitost: „byl požádán, aby dělal kantor čtyři týdny a nakonec jej dělal čtyřicet let“.²⁶⁶

Viktor Feuerlicht (1919 - 2003) se narodil na Podkarpatsku a před válkou studoval judaismus u slavného sátmárského rabína Joela Teitelbauma v Rumunsku. Během války se přidal československé armádní jednotce a bojoval v bitvě o Duklu. Roku 1945 se usadil v Praze a později mu bylo komunistickým režimem zabráněno emigrovat. Feuerlicht nebyl vzděláním profesionální *chazan*-zpěvák a ani se za něj prý nikdy nevydával. Pouze z nouze dělal to, co ostatní neuměli. Jisté je, že brilantním způsobem



ovládal liturgii. Vokálním projevem se přidržoval jednoduchého laického stylu *balebatiš* a do žádných složitých ornamentací a běhů se nepouštěl. Lidé, kteří si ho pamatovali a sami měli nějaké hudební vzdělání, jej z hudební stránky popisovali jako toho, „kdo neuměl zpívat“.²⁶⁷ Nicméně hledisko utility bylo tehdy důležitější. Jeho neškolený hlas s exotickou blízkovýchodní „nakřáplou“ barvou a specifickou dikcí se stal symbolem místního židovství. Kombinace puncu přeživšího a chodící studnice znalostí židovských tradic - toho, „kdo zná, jak se to dělalo před válkou“, z něj totiž dělalo neotřesitelnou autoritu na židovství nejen v židovských kruzích, ale také navenek - za totality byl také jednou z mála spojek místní židovské obce se světem:

„Slyšel jsem o panu Feuerlichtovi ještě dřív, než jsem přijel do Prahy. Když jsem lidem říkal, že jedu do Prahy, usmáli se a řekli: „Ááá, Praha, tam je pan Feuerlicht.“²⁶⁸

OBRÁZEK 24 KANTOR VIKTOR FEUERLICHT.²⁶⁹

Izraelský kantor Jehuda Ješarim, který po roce 1989 působil v Praze, v jednom interview zmiňuje, že kantor Feuerlicht ho učil *Minhag Prag*, tedy „místní zvyk, ritus Praha“.²⁷⁰ Jiní, především ti, co do Staronové dnes nechodí, však říkají, že vzhledem k Feuerlichtovu rodišti a místu předválečného vzdělání, to byl ve skutečnosti *Minhag Mukačevo* anebo, jak mi řekl jeden informant - *Minhag Feuerlicht*. Jisté je, že byl velmi charismatickou osobností s hlubokým židovským vzděláním. Jeho charisma a neotřesitelná autorita znalce judaismu nadchla za totality několik mladých lidí, kteří dnes patří k nejvýznamnějším členům místní komunity. Feuerlicht s velkou pravděpodobností nebyl a ani nemohl být znalcem staropražských synagogálních melodií, nicméně melodie, které se zpívaly během jeho více než čtyřicetiletého působení

²⁶⁶ “He was asked to be cantor for four weeks, and ended up doing it for 40 years.” Tomáš Jelínek, citován v JTA (The Global News Service of the Jewish People), 17.3.2003.

<http://jta.org/news/article/2003/03/17/10061/SymbolofCzechJewr>

²⁶⁷ Je velká škoda, že jeho nahrávky mi zatím zůstávají nedostupné, abych tato tvrzení mohla zhodnotit.

²⁶⁸ *Všechno je tu perfektní. A bude ještě lepší. Rozhovor na rozloučenou s rabi Jehudou Ješarimem.* Roš Chodeš 6/2003.

²⁶⁹ autorka fotografie Jill Freedman.

²⁷⁰ *Všechno je tu perfektní....* Roš Chodeš 6/2003.

ve Staronové synagoze, střeží někteří členové místního *minjanu* jako místní tradici. Vzhledem k obrovskému pohybu kantorů po celém světě a neustálé proměně obsahu pojmu „tradice“ vůbec je z antropologického hlediska irrelevantní takovou „autentickou“ tradici hledat. Jak však uvidíme dále, takové hledání zdaleka není irrelevantní pro členy pražské židovské obce.

Vzhledem k tomu, že udržet v paměti mnoho melodií není věc úplně jednoduchá ani pro trénovaného člověka, a „Feuerlichtovy“ nápěvy nikdo za jeho působení nezapsal, lidé si dnes pamatují spíše jakási melodická „torza“. Zajímavé je, že tradice jako by se přelila z hůře zapamatovatelných melodií na fenomén, který se zapamatuje okamžitě – a to je Feuerlichtův specifický hlasový projev. Jeho blízkovýchodně „nakřáplý“ hlas, který by se za normálních okolností nemohl prosadit, ale nouze ho donutila, dávají v současnosti někteří za příklad, bernou *minci*, tak „jak to má správně být“. Dokonce je někdy napodobován s cílem působit typicky židovsky a spirituálně.

3.2.2. JERUZALÉMSKÁ SYNAGOGA – FÚZE VÝCHODU A ZÁPADU

Jeruzalémská synagoga byla postavena roku 1906 jako reformní templ s varhanami, a také tak byla až do druhé světové války používána. Kdo si však poslechne nahrávky kantorů, kteří zde po válce působili, bude patrně překvapen. Jejich styl byl v podstatě stylem „tzv. kantorů zlatého věku“ typu Gershona Siroty či Yossele Rosenblatta – slavných ortodoxních kantorů východoevropské provenience. Jak to lze vysvětlit?

Komplexní poválečná historická situace způsobila, že kantoři přicházeli a odcházeli, nikdo z nich nepocházel původně z Prahy. V Jeruzalémské podle některých pamětníků sloužil po válce kantor Josef Weiss, o kterém bohužel nemáme více informací než jeho gramofonovou desku z roku 1948. Podle jiných sloužil ve Staronové. Jeho nahrávky odhalují, že byl vynikající zpěvák s evidentně operním školením, který zpíval skladby východoaškenázského charakteru rovněž východoaškenázským pěveckým stylem – a to se vším emocionálním vzlykáním „lámáním“ hlasu i vypjatými blízkovýchodními koloraturami. Tento styl naznačuje, že Josef Weiss mohl být ortodoxním kantorem, avšak jisti si být nemůžeme. Nesmíme se nechat zmást faktem, že synagogální skladby nahrál s filmovým orchestrem Dola Daubera a přidal k nim ještě izraelské tango i další populární izraelskou píseň. Ortodoxní kantoři sice odmítají doprovod hudebních nástrojů během bohoslužby, ale ty samé skladby na koncertě či v nahrávacím studiu mít instrumentální doprovod mohou. Podle jednoho pamětníka zpíval kantor Weiss skladby Louise Lewandovského, berlínského reformního kantora 19. století.

U dalšího místního kantora víme již naopak naprosto bezpečně, že on sám svou předválečnou i poválečnou židovskou náboženskou identitu označil jako ortodoxní.²⁷¹ Alexandr Singer (1912-2007)²⁷², který se v Jeruzalémské stal roku 1960 vrchním kantorem, pocházel z chustské oblasti na Podkarpatsku. Tradiční židovské vzdělání získal v *chederu*, *chazonus* se učil v bratislavské *ješivě* a před válkou byl kantorem v Žilině. Po válce byl operním zpěvákem. Společně s dalšími tvořil v Jeruzalémské synagoze ortodoxní jádro, čítající během roku maximálně desítky lidí. Nakolik navazoval

²⁷¹ Projekt Stevena Spielbega – digitální archiv Institutu USC Shoah Foundation, nahrávky biografických interview Alexandra Singera z projektu zapůjčeny autorce rodinou Singerových.

²⁷² Biografická data Alexandra Singera pocházejí z výše zmíněných nahrávek projektu Stevena Spielbega a z telefonických interview s jeho synem, Jonasem Singerem, žijícím v USA v lednu 2008.

na předválečný reformní hudební styl této synagogy není bohužel známo. Podle jediné nahrávky, která je k dispozici, byl jeho styl *chazonus* nepopíratelně východoaškenázský a velmi emocionálně pohnutý.



OBRÁZEK 25 KANTOR ALEXANDER SINGER (VL. JM. MAX FREIDENBERG, 1916?-2007), CHANUKOVÝ VEČÍREK NA PRAŽSKÉ ŽIDOVSKÉ OBCI, 1965.²⁷³

I tehdy však Jeruzalémská fungovala jako alternativa vůči Staronové, jakási „odlehčenější“ varianta. Singerův syn Jonáš, který dnes žije v USA, ale v 60. letech vyrůstal na pražském Josefově, mi řekl:

„...jo, jestli byly tehdy v Jubilejní reformní bohoslužby, to nevím... můj táta, to byl takový *crypto-jew*, kryptožid. Zvenku na něm nebylo nic vidět, kipu nenosil ale nesměli jsme o šábesu dělat určité věci a doma jsme jedli košer, kupovali jsme maso v Praze od specializovaného řezníka. Když to ale nešlo, tak to nešlo. Ale můj nejlepší kamarád, Rafík, ten měl tatínka, který byl hodně pobožný... zařizoval košer, i když byli na dovolené na vesnici...na to my jsme kašlali. No a ten jeho tatínek,

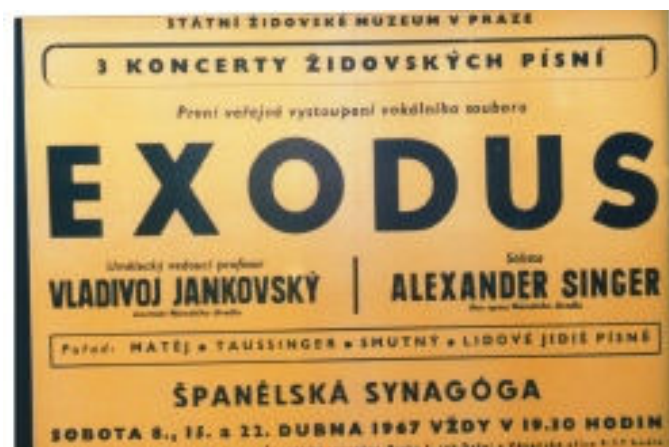
to vím, ten by do Jubilejní prostě nešel. Nebylo to pro něj jako dost no...jako nebylo mu nic dost pobožné, a tak do Jubilejní nechodil, protože můj otec podle něj nebyl dost nábožnej. [...] Víte, já jsem se v Praze na bohoslužbách snažil spíš vždycky schovat, bylo tam tak strašně málo lidí, deset, jedenáct, přišlo mi, že to, co otec v synagoze dělá, asi není nijak významné. Všichni se tam báli jít...Víte, já se nedivím, že si tyhle kantory už nikdo nepamatuje...on totiž není, kdo by si je pamatoval. Já i vím, kolik lidí chodilo do Staronové, protože jsme bydleli hned za rohem. Skoro nikdo... a tak jsme tam museli my. My jsme nemohli večer na hokej nebo jinam, protože se sháněl *minjan*, a tak jsme tam museli být do počtu...“²⁷⁴

Pro ilustraci tehdejšího hudebního života na Obci je jistě důležité zmínit, že Jonáš Singer zde zpíval v druhé polovině 60. let v obecním sboru, který jeho otec vedl. Zpíval zde od svých třinácti do patnácti let společně s dalšími šesti až sedmi židovskými dětmi ve stejném věku. Později sbor doprovázel na housle a klavír. Vystupovali na oslavách svátků Purim a Chanuka. Jonáš Singer vzpomíná, že repertoár tvořily jidiš písničky jako *Du un ich a Jidiše mame*.²⁷⁵ Singer založil i občasný komorní sbor pro dospělé, který měl roku 1967 několik vystoupení ve Španělské synagoze.

²⁷³ Archív syna Alexandra Singera Jonáše .

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Telefonický rozhovor se mnou, 25.1.2008. Na základě analýzy manuskriptů kantora Bluma, které mi věnoval Josef Kšica, jsem zjistila, že tyto písně tvořily také základ repertoáru obecního sboru, který kantor Blum v 80. letech vedl. (Více o tomto sboru viz kapitola „70. a 80. léta – nová vlna hledání kořenů“.



OBRÁZEK 26 PLAKÁT VYSTOUPENÍ SBORU EXODUS²⁷⁶

Kantor Alexandr Singer dokonce připravoval na vystoupení na Obci i Karla Gotta, kterého si tehdy pražská židovská mládež vyžádala:

„Gott vystupoval na Obci na nějakém svátku, a tak u otce doma byl nejméně jednou, aby se naučil na tu akci nějakou židovskou písničku. To víte, poslouchal jsem za dveřmi a všude se tím chlubil, žil jsem z toho asi měsíc. Moje prestiž mezi kamarády tehdy vysoce stoupla.“



OBRÁZEK 27 KAREL GOTT VYSTUPUJE NA PRAŽSKÉ ŽIDOVSKÉ OBCI, 60. LÉTA.²⁷⁷

²⁷⁶ Osobní archív Jonáše Singera.

Alexandr Singer prošel pěti koncentračními tábory a stejně jako Ladislav Blum měl za sebou účinkování v opeře v terezínském ghettu. Po válce zpívali společně v Pěveckém sboru Československého rozhlasu a Alexandr Singer si chodil školit hlas k Terezii Blumové. V roce 1951 byl uvězněn za podvracení lidově demokratického zřízení republiky, (prý pomáhal ruským Židům uprchnout do Izraele) a byl odsouzen k nuceným pracím v uranových dolech v Jáchymově. Po propuštění se stal – dle svých slov „jako zázrakem“ - členem sboru Smetanova divadla, dnešní Státní opery Praha. Během padesátých let po návratu z Jáchymova svoji židovskou identitu nijak příliš nezdůrazňoval, stejně jako jeho přítel Ladislav Blum, který byl tehdy sólistou prestižního Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého (AUS VN) - souboru s ambicí stát se československými Alexandrovci (Dle slov své ženy si prý Ladislav Blum zvolil taktiku „pod svícnem bývá tma“).²⁷⁸ V padesátých letech, kdy byla tvrdá antisemitská státní politika skryta pod rouškou „anti-sionismu“, se tomu ani nelze příliš divit. Tehdy zvolilo podobnou strategii skrývání identity mnoho československých Židů. Někteří ji zamlčeli i svým dětem, aby je uchránili od osudu, kterým prošli oni sami. Komunistické úřady také zahlazovaly veškeré stopy multietnického charakteru předválečného Československa. Součástí vyhlazování kolektivní paměti na židovské obyvatelstvo bylo i zapomínání na holocaust. Je příznačné, že Ladislavu Blumovi udělilo Ministerstvo národní obrany osvědčení, že v době, kterou ve skutečnosti strávil v koncentračních táborech jako oběť genocidy, byl „účastníkem národního boje za osvobození“. Jak píše Alena Heitlingerová:

„komunistický stranický stát si přisvojoval výsady psát oficiální dějiny a schvalovat a financovat pamětní projekty a veřejné vzpomínkové události. Centralizace moci činila každý dialog obtížným, protože každý odlišný názor se rychle změnil v mocenskou výzvu a získal symbolický význam. Komunistická doktrína sama se však s destalinizací a komunistickými reformami 60. let a znovuzavedení komunistické ortodoxie v 70. letech měnila. Naopak také každý posun v oficiální interpretaci dějin vyžadoval přijetí nových symbolů a reprezentací.“²⁷⁹

Výborným indikátorem změn v oficiální interpretaci dějin jsou nejen expozice muzeí (např. oficiální expozice týkající se dějin holocaustu a 2. světové války byly v 50. a 80. letech zcela jiné než ty ukazované uprostřed a koncem 60. let.)²⁸⁰, ale i vydané nahrávky. Gramofonové desky určené pro trh fungovaly také svým způsobem jako „expozice“, výkladní skříň reprezentující oficiální politiku. V tomto případě šlo o politiku totalitním státem sponzorovaná péče o místní národní kultury, jejíž „centrálním chrámem je

²⁷⁷ Osobní archiv Jonáše Singera.

²⁷⁸ S AUSem VN absolvoval Ladislav Blum mnohá turné, nejvýznamnější byla do Číny (1952) a Sovětského svazu (1954). Přestože se jednalo o soubor armády ČSSR, stojí za zmínku, že Ladislav Blum byl přijat jako civilní zaměstnanec – sólista. Podle slov Terezie Blumové nikdy nebyl v komunistické straně, ani v žádné jiné. Z koncertních programů lze vyčíst, že také sborové propagandistické skladby jako „Píseň o straně“ či „Tanky Rudé armády“ se mu vyhnuly – jeho sólové vstupy se omezovaly na folklórní písně a známé operní árie, jež tvořily druhou polovinu repertoáru souboru. Klasickým zpěvem se Ladislav Blum živil i poté, co roku 1957 AUS VN opustil: působil jako sólista Státního souboru písní a tanců v Praze (1957-1958), sólista Uměleckého vojenského souboru v Praze (1958-1963), sborista zpět v AUSu VN (1963-1970) a nakonec zpíval až do osmdesátých let v Pražském mužském sboru FOK. Tato zaměstnání mu přinášela nejen prostředky k obživě, ale také až do odchodu do penze nutné „razítko v občance“, tedy potvrzení o povinném zaměstnání.

²⁷⁹ Heitlingerová, 2007, s. 68.

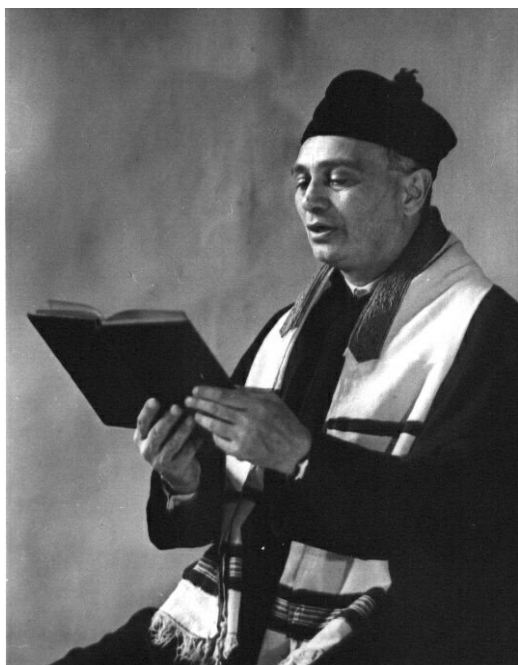
²⁸⁰ Ibid.

muzeum, kde to voní snově exotickou nostalgií zašlých časů²⁸¹. A více méně jediný povolený diskurz, jak reprezentovat židovskou kulturu v československém totalitním režimu, byla právě ona nostalgická dávno zašlých časů - jakási historická perlička na turistické mapě. Sem zapadá i ona jediná Singerova nahrávka *chazanut* vydaná v ČSSR roku 1971. Je součástí kompilace nazvané *Praha, nashledanou. Zvuková pohlednice s hudbou*. Během mluveného slova komentující jednotlivé památky Prahy zní v podtextu hudební úryvky (Smetanův Vyšehrad, když se mluví o Vyšehradu, Prodaná nevěsta u textu o Národním divadle, Mozart u Stavovského atd.). Jednou ze zastávek je pražský Josefův se Singerovým zpěvem sybolizujícím „dávnoček“ a následujícím romantizujícím komentářem:

„Naše kroky se zpomalí...Přicházíme k bývalému židovskému městu s nejstarší synagogou v Evropě. Z nejrůznějších koutů světa se sem sjíždějí cizinci shlédnout toto jedinečné svědectví minulosti. Připojme se k nim, dveře Staronové synagogy jsou otevřeny. [Ozve se Singerův zpěv. Po chvíli do zpěvu začne mluvit hlas:] Teprve tady uvěříme, že legendární tvůrce Golema, moudrý rabi Löw, opravdu žil...sedával v tomto křesle, které ho o tolik staletí přežilo. [...] jsme zde jako v zapomenuté oáze přenesené sem odněkud z dávnočku. Zdá se to neskutečné, ale nápisy na stěnách hovoří přesvědčivě...“²⁸²

Ostatně opětovná „kantorská kariéra“ Alexandra Singera začala roku 1960 právě kvůli reprezentaci židovské kultury navenek. V biografickém interview natočeném v rámci Spielbergova projektu vzpomíná:

„A tak za mnou jednou přišli z Obce a řekli mi: hele, nám sem teď jezdí spusta turistů, i zahraničních, a my potřebujem někoho, kdo umí pořádně zpívat. Já jsem říkal: a proč já? Vždyť já jsem to už strašně dlouho nedělal, nevím, jestli jsem to nezapomněl. A oni: to nevadí, hlavně, že máš hlas, zbytek už si oživíš.“²⁸³



Podobným způsobem se stal kantorem Jeruzalémské synagogy i Ladislav Blum. Vzhledem k tomu, že se v šedesátých letech politická situace postupně uvolňovala, začal kantor Singer dostávat nabídky krátkodobých angažmá v zahraničí, většinou po dobu Vysokých svátků. Bylo tedy třeba, aby jej někdo zastoupil. Tak v roce 1963 oslovil svého přítele, o kterém mimo jiné věděl, že v mládí zpíval ve sboru svého dědečka, slavného kantora v Lučenci. Strategie výběru byla stejná: důležité je umět dobře zpívat a hudební profesionál, který má navíc mnohé v uchu z mládí i z účasti v *minjanu*, se zbytek doučí.

OBRÁZEK 28 LADISLAV BLUM KANTOREM JERUZALÉMSKÉ (JUBILEJNÍ) SYNAGOGY, 60. LÉTA.²⁸⁴

²⁸¹ Cituji myšlenku Radovana Haluzíka (kurzy Materiální kultury na FHS UK, LS 2009).

²⁸² *Praha, nashledanou. Zvuková pohlednice s hudbou*. Praha: Panton, 1971.

²⁸³ Z nahrávek Projektu Stevena Spielbega – digitální archiv Institutu USC Shoah Foundation, nahrávky biografických interview Alexandra Singera z projektu zapůjčeny autorce rodinou Singerových.

²⁸⁴ Archív Terezie Blumové.

Jenže mezi pasívní účastí a aktivním vedením bohoslužby je velký rozdíl. Ladislav Blum tedy musel oprášit znalost hebrejštiny, aby byl schopen také čantovat z Tóry. V zahraničních bohatších ortodoxních obcích toto dělá placený zvláštní profesionál *ba'al kri'a* (doslova „pán čtení“, lidově často *bal korej*). Mnoho kantorů-zpěváků vlastně opravdu správně čantovat z Tóry příliš neumí. V menších obcích však musí tuto funkci zastat kantor nebo rabín. Jde o velmi náročnou záležitost, která vyžaduje dopředu před každotýdenním čtením v sobotu dopoledne velkou přípravu. Jak známo, hebrejské písmo se skládá z konzont, vokalizace se vůbec nepíše nebo se připisuje malými značkami pod a nad řádek. V Tóře jsou k nim přidány ještě další značky, tzv. *te'amim*, které podobně jako středověké *neumy* označují krátké melodické úseky. *Te'amim* nesou ale rovněž sémantický význam. Nejen záměna vokálu, ale i melodická záměna může změnit celý význam věty. Vzhledem k tomu, že čantování z Tóry probíhá poměrně rychle, není čas tyto značky luštit až na místě a ten, kdo předčítá, se musí týdenní porci naučit více méně nazpaměť. Pro kantora Bluma, který nepocházel z ortodoxního prostředí a většinu svého produktivního věku strávil zpěvem evropské klasické hudby, muselo být čantování neboli také tzv. *lajnování* dost tvrdý oříšek. V 80. letech se s tím svěřil Alexandru Putíkovi:

A.P.: „...my teď lajnujeme společně s J. On sám ještě nemůže, kdyžtak jen kratší úseky. Ono totiž...zatímco já se na to teď po těch tolika letech připravuju tak pět hodin, J. by zatím musel tak deset, a to je hebrejštiny jeho rodnej jazyk.“

V.S.: A od koho jste se to učil?

A.P.: „Já? No od pana doktora²⁸⁵ [Bluma]..., ale to Vám řeknu tak stranou: on sám s tím měl velké problémy. Jednou se mi svěřil, že se na jednu porci připravuje až šestnáct hodin! ... Víte, on mi pan doktor Blum říkal, že s hebrejštinou začal pozdě... a on taky byl někdy nejistý, občas přečetl i jiné písmeno. Já jsem se u něj učil na soukromých hodinách u klavíru. A víte, já jsem věděl, že dělá chyby, ale stejně byl nedosažitelný.“²⁸⁶

Ladislava Bluma svým způsobem opravdu „hodili do vody“ *lajnování* a *chazanut* roku 1967, kdy se stal v Jeruzalémské vrchním kantorem. Tehdy totiž dostal kantor Singer nabídku dlouhodobého angažmá v Londýně. Díky uvolňujícím se politickým poměrům v období blížícího se pražského jara dostal povolení odjet i s celou svou početnou rodinou. Poté, co v Praze v srpnu 1968 proběhla invaze vojsk varšavské smlouvy, se Alexandr Singer ze svých cest po světě již nevrátil a stal se kantorem v Jihoafrické republice, později v Austrálii. Ladislav Blum v Jeruzalémské jako kantor osaměl a zůstal zde jediným kantorem až do své smrti v roce 1994.²⁸⁷ Podobně v ortodoxní Staronové synagoze zůstal jediným kantorem Viktor Feuerlicht.

Co se *chazanut* týče, kantoři musí vždy a všude navazovat alespoň částečně na hudební styl a melodie, které zná většina lidí z kongregace. Jako druhý kantor se tedy Ladislav

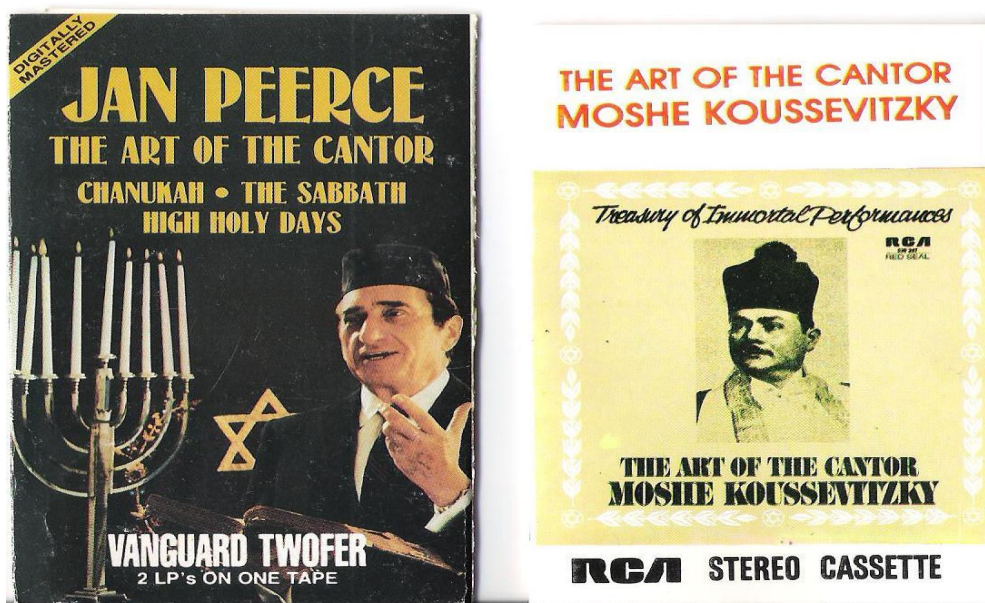
²⁸⁵ Než se po válce stal profesionálním zpěvákem, byl Ladislav Blum původním vzděláním právník. Pamětníci mu neřeknou jinak než „pan doktor“.

²⁸⁶ Neformální rozhovor 19.1.2008.

²⁸⁷ Podle paní Terezie také Blumovi původně pomýšleli na emigraci. Chtěli do Anglie za Magdou Wilkening, sestrou Ladislava. Někdo je však udal a povolení k návštěvě do zahraničí dostala pouze Terezie. Pochopili to jako znamení, že mají v Praze zůstat. Kdo by jinak zpíval na bohoslužbách, svatbách a pohřbech?

Blum učil od Alexandra Singera²⁸⁸ a zároveň v roce 1966 sbíral inspiraci u kantorů v Budapešti. Další melodie získával vlastní transkripcí komerčně dostupných nahrávek slavných zahraničních ortodoxních kantorů z audiokazet, které mu vozil ze zahraniční jeho přítel Juraj Szántó zaměstnaný v Pragokonzertu:

J.S.: „No ty kazety a desky, to jsem mu vozil já. Takhle jsem třeba chodil do jednoho obchodu v New Yorku. Tam už mě znali a bylo tak trochu pozdvižení, věděli, že jsem z komunistického Československa, taková anomálie... hned: áá, to jste Vy, od toho pana kantora z Prahy...“²⁸⁹



OBRÁZEK 29 HUDEBNÍ INSPIRACE ZE ZAHRANIČÍ NA AUDIOKAZETÁCH, POZŮSTALOST LADISLAVA BLUMA.

Na druhou stranu se v jeho pozůstalosti zachoval i výtisk slavného Sulzerova zpěvníku *Šir Cion*:

*Křehoučká paní Blumová se z druhého pokoje vleče se strašně těžkou starou knihou, přispěchám jí na pomoc: “tady to...to Laci hodně používal. Vemte si to, třeba v tom něco najdete.”*²⁹⁰

Tato obrovská kniha vážící několik kilogramů je popsána jeho písmem s vloženými poznámky a pořadí písní na sobotu dopoledne s odkazy na čísla stránek, o čemž svědčí, že ji často používal. Výzkumník tak stojí před paradoxem: zpíval tedy kantor Blum západoaškenázký reformní styl nebo ortodoxní východoaškenázký? A byly jeho bohoslužby ortodoxní? Jak jsem se snažila vysvětlit v předchozích kapitolách, je rozdíl v hudbě a ideologií za ní poměrně diametrální. Naštěstí se nám zachovalo mnoho jeho osobních nahrávek i rukopisů (viz Úvod), a tak můžeme jeho styl *chazanut* podrobně analyzovat.

²⁸⁸ Jeho syn, Jonas Singer, vzpomíná, jak si Blum s otcem vyměňovali melodie: „Pan doktor Blum, absolutně gentleman, mimochodem, se učil kantořinu většinou od otce, protože otec měl více materiálů než kdokoliv a znal hodně už od malička. Materiály si ale často vyměňovali, hlavně melodie.“ (telefonický hovor, leden 2008)

²⁸⁹ Juraj Szántó, int. s autorkou, říjen 2008.

²⁹⁰ Fieldnotes z rozhovoru, září 2003.

Blumovy vlastní nahrávky z let 1978 – 1983 jsou trojího typu: prvním typem jsou aranžované akce. Ty se sice odehrávaly v Jeruzalémské synagoze, ale bez přítomnosti obce. Kantor Blum si pozval varhaníka Josefa Kšicu a natočili spolu na kazetový nahrávací přístroj nazkoušené samostatné liturgické kusy:

„To jsme natočili zvlášť. Pan doktor měl svoje nahrávací zařízení, rádio, a vždycky, když to spustil, tak se ozvala rána. A jak vyšla v devadesátých ta deska, tak v podstatě jiný nahrávky nebyly, to se udělalo z těchhle jeho nahrávek a trošku to přehnali přes nějaký stroje...“²⁹¹

Všechny takto natočené skladby (cca. 14) jsou recitativy - bez pevného rytmu, volně plynoucí a rapsodické. Jasně odrážejí východoaškenázský styl a étos některých nejslavnějších kantorů a skladatelů předválečné „zlaté doby“ a raného období poválečné „moderní doby“ - Leiba Glantze, Mordechaie Hershmana, Moshe Kusevitského, Jacoba Rappaporta, Josefa („Yossele“) Rosenblatta, Sholoma Secundy a Richarda Tuckera. (Většina těchto umělců žila v USA; někteří se tam narodili, jiní emigrovali z Polska a Ruska.²⁹²) I když se jedná o náboženské skladby, nebyly natočeny během vlastní bohoslužby – jedním z mnoha důkazů je způsob, jak kantor Blum vyslovuje jméno Boží. Podle přísné ortodoxní praxe totiž existuje sedm jmen Božích, která se smějí vyslovit pouze během aktuální modlitby, a nikdy ne na koncertu či na nahrávce. Blum se tohoto pravidla drží a používá konvenční alternativy jako *adošem* místo *adonaj*, *elohejnu* místo *elohejnu*, *kejl* místo *ejl*, atd. Jeho přednes je vysoce virtuózní, hlas lehce šplhá v krkolomných koloraturách do vypjatých výšek. A jak je také zvykem mnoha komunit, slova a fráze – někdy celé odstavce – se často opakují kvůli zvýšení dramatického efektu. Pro kantora Bluma sloužily tyto nahrávky na kazetách jako památka a svědectví doby pro další generace, ale také jako způsob sebe prezentace. Kopíroval je a rozdával příbuzným, přátelům a známým podobně jako si ostaní na Obci vyměňovali kazety židovské hudby, kterou jim ze zahraniční občas vozili přátelé.



OBRÁZEK 30 UKÁZKA Z POZŮSTALOSTI KANTORA BLUMA²⁹³

Na tomto místě stojí za to udělat malou odbočku a zmínit, že takovéto kolování a kopírování amatérsky nahraných kazet nese znaky konceptu „kasetové kultury“ tak, jak o něm mluví Peter Manuel ve své studii o indickém kasetovém průmyslu.²⁹⁴ Etnomuzikologové se již déle soustředí na výzkum šíření hudby prostřednictvím levných technologií (zatím však téměř výhradně v oblasti „třetího světa“). Argumentují, že tyto technologie tak „zplnomocňují“ (*empower*) ty, kteří jsou

v moderní éře deprivováni co se jiných prostředků hudební produkce týče. Bezpochyby

²⁹¹ Interview autorky s Josefem Kšicou 8.4.2003.

²⁹² Přes rozsáhlý výzkum se bohužel nepodařilo zjistit autorství *Zorim om'rim*. Autorem *Haškiejnu* by mohl být budapeštský kantor Zsigmond Tordai, což však musí potvrdit další výzkum.

²⁹³ Foto autorka.

²⁹⁴ Manuel, Peter. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, 1993.

Lze toto vztáhnout i na menšiny a různé deprivované skupiny za totality u nás. (Otázka, nakolik je tento koncept šířeji aplikovatelný i dnes by vyžadovala vlastní výzkum).

Z etnomuzikologického hlediska jsou mnohem zajímavější Blumovy nahrávky druhého typu, které naživo zachycují bohoslužby v Jeruzalémské synagoze tak, jak se odehrávaly od začátku až do konce, nebo než došla kazeta. (Vzhledem k tomu, že ortodoxní judaismus nepovoluje nahrávání během bohoslužeb, tak i když Blum sám ortodoxní nebyl, evidentně nechtěl provokovat - je jasně slyšet, že nahrávání spouštěl před příchodem ostatních. Když pak kazeta došla na konec, tak ji neotáčel. Proto některým nahrávkám z bohoslužeb chybí konec. Vlastní přehrávač měl prý schován v pultíku nebo po straně.) Stál v přízemí, u čtecího pultíku v přední části hlavní lodi synagogy, a lidé sedící v lavicích mu sponsoriálním způsobem odpovídali. Z podstaty věci jsou na originálních nahrávkách dlouhá "hluchá místa", kdy se lidé potichu modlí. Jinak jednotlivé kusy na sebe v liturgii navazují plynule a bez pauz, pro laika je těžké se zorientovat. (Např. v žalmech kantor tradičně předzpěvuje pouze začátek a konec prvního žalmu, u dalších žalmů zpívá pouze několik posledních veršů jako orientační vodítko pro kongregaci, jejíž členové si v duchu nebo polohlasem předčítají.) Je také slyšet, že ony jednotlivé sólové skladby východoaškenázského étosu z prvně zmíněného typu nahrávek zakomponovává kantor Blum tu a tam do plynule běžící liturgie. Nezní však již tak virtuózně - jsou rychlejší, bez repetice, koloratur i vypjatých výšek je trochu méně a zpívá je lehčím hlasem, někdy jako by je pouze naznačoval. Tyto nemetrické skladby či kratší sóla východoaškenázského typu se střídají s metrickými úseky, které zpívá celá obec. Ale tyto metrické úseky jsou překvapivě typu západoaškenázského, reformního! Jedná se většinou právě melodie Salomona Sulzera, jehož zpěvník kantor Blum tak intenzívně používal. Ještě překvapivější je, že nahrávkách z bohoslužeb o Vysokých svátcích (Roš hašana a Jom kipur) a dokonce i během některých slavnostnějších *šabatů* jsou slyšet varhany! To je evidentní znak západoevropského reformního způsobu bohoslužby. Jak to tedy bylo?

Pamětník a současný místní *šames* (správce), mi tvrdil, že Jeruzalémská byla v době totality vždy - a dosud je - ortodoxní synagogou. Na otázku, jak to bylo s tím varhanním doprovodem, jsem dostala odpověď, že se používal pouze o svatbách, což je z hlediska ortodoxie přípustné. V žádném případě se prý na varhany nehrálo o *šabatech*. Když jsem použila "těžší kalibr" a uvedla nahrávky jako důkaz, přivedla jsem jak jeho, tak i současného kantora mírně do rozpaků. Nakonec jsem se dozvěděla následující interpretaci, které odpovídají i nahrávky:

Hudební zvyky se v Jeruzalémské synagoze lišily podle období liturgického kalendáře. V zásadě ortodoxní byl zde za totality pouze *minjan* - tedy ono "tvrdé jádro" chodící pravidelně každý pátek a sobotu. Z toho pramenila o *šabatech* tendence k „tradičnější“ hudební praxi - tj. východoaškenázskému stylu. Oproti tomu při příležitosti podzimních Vysokých svátků se navazovalo na prvky předválečné mírné reformy a neologie, protože bylo nutné brát ohled na až stovky návštěvníků, kteří pamatovali staré časy a do synagogy přicházeli pouze dvakrát do roka - na předvečery svátků *Roš hašana* a *Jom Kipur*. Tito návštěvníci preferovali reformnější přístup, a proto hudební repertoár zahrnoval hudební kusy složené v západnějším „klasickém“ idiomu. Šlo právě zejména o skladby Salomona Sulzera. (Viz hudební ukázka Sulzerova „L'cho Dodi“).

L'cho dau - di lik - ras ka - lo pi me - sa - bos me
 kab - lo L'cho dau di lik - ras - ka - lo pi
 me - sa - bos pi me sa bos pi me kab - lo
 So - mauv vi kor - chaur bi di - bur e - chod, hiš - mi - o - nu el lam Jo - chod
 a - do - naj e - chod Mo - mauv e - chod lišem ul - bi - go - res vliš hi - lo
 L'cho dau di lik ras - ka lo pi me - sa - bos pi me sa bos pi kab lo

NOTOVÝ PŘÍKLAD 9 IBID. NOTY ČERNOU BARVOU ZNAČÍ PART KANTORA, ZELENOU BARVOU KONGREGACE. RUKOPIS LADISLAVA BLUMA.

ZVUKOVÝ PŘÍKLAD 4 L'CHO DODI SALOMONA SULZERA, JERUZALÉMSKÁ SYNAGOGA, 1979. KANTOR: LADISLAV BLUM.

Na varhany se za působení kantora Bluma hrávalo při těchto bohoslužbách ze stejného důvodu. Někdy doprovodily i bohoslužby na *Šavuot* a výjimečně na *šabat*, když předcházel *Roš hašana*. Tato praxe však začala až roku 1980²⁹⁵, kdy se Blum seznámil v Pražském mužském sboru s Josefem Kšicou²⁹⁶, který tam byl stejně jako on zaměstnán. Do té doby zpíval jako kantor pouze *a capella* a při běžných bohoslužbách tomu tak zůstalo i nadále.²⁹⁷ Jak takové bohoslužby s doprovodem probíhaly, mi Josef Kšica popsal svým nezaměnitelným stylem z pohledu varhaníka:

„Dělali jsme na to vždycky dvouhodinovou zkoušku. Pan doktor mi dopředu přinesl noty, domluvili jsme se na zkoušce a buď jsme to zkoušeli ještě dole na harmoniu, ale to bylo snad jednou, a pak on zpíval dole a já jsem hrál nahoře na kůru. Tam byla taková žárovička u varhan, protože tam je to fakt hluboký, já jsem pana doktora vlastně vůbec neviděl. Takže vždycky zasvítla dvakrát žárovička, já jsem nasadil akord a on začal zpívat. On tam měl dole tlačítko a zpíval to dole z toho zpěvníčku, kde měl jenom ty

²⁹⁵ Ústní sdělení Josefa Kšici z 8.4.2003. Dokladem jsou právě i první nahrávky s varhanním doprovodem, datované 1980.

²⁹⁶ Nar. 1952, nyní varhaník a ředitel kůru katedrály sv. Víta na Pražském hradě. Také cembalista, korepetitor, zpěvák (Pražský filharmonický sbor) a skladatel. Jeho skladba *Kina* (hebr. nářek) z roku 1998, byla věnována Ladislavu Blumovi a poprvé provedena v Jeruzalémské synagoze v září 1998.

²⁹⁷ (Bez instrumentálního doprovodu.) Ústní sdělení Terezie Blumové, 10.9.2003.

značky a ukazovátko. No a jelo se. Občas se taky stalo, že pan doktor přehodil list, ale vždycky jsem se nějak chytil. Pak jsme dohráli a já jsem měl v notách napsáno, že bude pauza třeba asi tři minuty. Tak jsem se díval na hodinky a furt jsem sledoval, kdy se rozsvítí žárovička.“²⁹⁸



OBRÁZEK 31 INTERIÉR JERUZALÉMSKÉ SYNAGOGY. POHLED NA ŽENSKOU GALERII, SBOROVÝ KŮR A VARHANY.²⁹⁹

Nutno dodat, že ve *striktně* ortodoxním prostředí by takový varhanní ústupek nebyl možný. Tehdejší liberálnější přístup Jeruzalémské synagogy naznačuje i fakt, že Josef Kšica je praktikující křesťan. My můžeme interpretovat dále a tvrdit, že ve výsledku byla Jeruzalémská synagoga jediným pražským místem, kde se za minulého režimu do určité míry obnovila místní předválečná reformní hudební kultura (ovšem již bez pompézních smíšených sborů), avšak prokládaná východoaškenázskými melodickými idiomy. Vznikla tak unikátní fúze. Ta více či méně uspokojila všechny návštěvníky s jejich představami o židovství a tím splnila svůj účel – v době totalitního režimu udržela a neodradila těch málo odvážlivců, kteří se do Jeruzalémské synagogy vydali. Řečeno příslovím: „vlk se nažral a koza zůstala celá.“

S touto interpretací souhlasí i londýnský etnomuzikolog a odborník na židovskou hudbu Alexandr Knapp, který Blumovy nahrávky zná díky spolupráci na projektu jejich vydání. Tato interpretace rovněž odpovídá analogickému případu v Kodani.³⁰⁰

²⁹⁸ Ústní sdělení Josefa Kšici z 8.4.2003. Jejich vzájemná spolupráce trvala až do roku 1994. V době Kšicovy nepřítomnosti doprovázel Bluma na varhany také James Gray, další tehdejší žák Terezie Blumové, varhaník Josef Lecián nebo skladatel Stanislav Jelínek.

²⁹⁹ Archív Židovského muzea v Praze.

³⁰⁰ Jak uvádí izraelský etnomuzikolog Uri Sharvit: *“the Copenhagen community was founded in 1684 by German Jews who, naturally, brought with them their liturgical and musical traditions. However, in the following centuries, many Eastern European Jews settled in Denmark, bringing Eastern European practices to the established musical tradition. The compromises that were adopted following the Reform-Orthodox conflict and the predominance of Eastern European cantors from 1844 onward gave rise to the special character of the liturgical situation in the Copenhagen Synagogue, namely the combination of German and Polish practices and the amalgamation of their musical styles”* Scharvit 2006, s.70.

Pokud to shrneme, tak prvky, které v době působení kantora Bluma v Jeruzalémské synagoze výrazně navozovaly étos „západní“ předválečné reformní bohuslužby byly kromě uspořádání logicky dané prostorem (reformní typ sezení v lavicích za sebou a celkově reformní architektura a design) následující:

- majestátní zvuk varhan, který z hlediska reformní židovské ideologie dodává dekórum, důstojnost a vážnost a zároveň usměrňuje, synchronizuje a „ukazňuje“ vstupy kongregace, a zamezuje tak „orientální kakofonii“ charakterizované příslovím „jako v židovské škole“
- hierarchičnost a profesionalizace symbolizovaná malou participací laické kongregace omezené jasně danými vstupy v refrénech metrických písní v kontrastu k velkému objemu profesionálních hudebních vstupů kantora (před válkou by se o tento časový prostor dělil sbor zpívající metrické chorály a sólový „operní“ kantor-zpěvák zpívající nemetrické recitativy, po válce zastává kantor vše sám).
- repertoár částečně složený z melodií vídeňského reformního kantora Salomona Sulzera – např. ústřední melodie pro šabat, Lecho dodi, která (jak zmíněno v úvodu) v mnoha komunitách funguje jako jakýsi odznak identity
- důraz na estetiku, evropské moderní kategorie estetická jsou zde důležité. Ztělesňuje je především způsob zpěvu kantora, který se snaží být „krásný“. Rozeberme si jej podrobněji, protože poskytuje detailnější pohled na fúzi, kterou se snažím popsat:

V Jeruzalémské nešlo o fúzi pouze z hlediska melodií, zhmotňovala se i ve způsobu zpěvu kantora. V souladu s aškenázkým *chazonus*, pocházejícím ze střední a východní Evropy, je pěvecký styl Ladislava Bluma velmi emocionální, květnatý, melizmatický a intenzivně vyjadřující pocity ztělesněné v modlitbách, které zpívá. Alexandr Knapp dodává, že ačkoliv se jedná o profesionálně školeného operního zpěváka, je Blumova koloratura vytříbenou směsí italského *belcanta* a blízkovýchodní hlasové ornamentace. V současnosti nejrespektovanější londýnský ortodoxní kantor, Moshe Haschel, označil po poslechu nahrávek Blumovu pěveckou techniku za typickou pro jeden z mnoha proudů italského *belcanta*, jenž je charakteristický pro velmi málo jiných aškenázkých kantorů, konkrétně pro pouze dva z mnoha desítek těch známějších.³⁰¹

Obrovský rozdíl mezi Blumem a převážnou většinou aškenázkých kantorů spočívá nejen v pěvecké technice, ale i v mimořádné povaze, rozsahu a barvě jeho hlasu (což spolu souvisí). Zatímco mnoho kantorů používá *Kopfstimme* („hlavový hlas“), jako zvláště efektní dramatické *pianissimo* těsně před *fortissimovým* vrcholem na konci recitativu, je Blum ryzí kontratenor v západním slova smyslu, s plným hlasovým rozsahem – od spodního rejstříku do horního „d2“ – což na první poslech zní jako falzet. To je v tradiční ortodoxní kantorské hudbě zcela nevšední a značně kontroverzní

³⁰¹ a to částečně jako v případě Davida Roitmana ze „zlaté doby“ kantorů; anebo úplně, jako v případě kantora jménem Louis Danto, patřícího do „doby moderní“. Ústní sdělení Alexanderu Knappovi 28.10.2007 v Londýně.

fenomén, jenž souvisí s odporem ortodoxních Židů k čemukoliv, co může v liturgickém kontextu evokovat zvuk ženského hlasu.³⁰²

Dynamické rozpětí se pohybuje především mezi mezzopianem a mezzoforte, často přecházejícím do forte na závěr skladby. Celkově je jeho projev je celkově velmi jemný, lehký, hlasově uvolněný, mírný, kultivovaný, introvertní a meditativní. Je důležité si uvědomit, že způsob performance není náhoda, ale zásadně souvisí s životními postoji. Jak Blumovu pěveckou techniku, tak způsob interpretace ilustruje slavný výrok jeho prvního učitele pěvecké techniky, bývalého maďarského kantora Lajose Szamosiho: „Volnost místo násilí a cit místo sentimentu“. Paní Blumová označila tato slova dokonce za manžellovo i své životní krédo. což odpovídalo jejich společnému životnímu stylu a filozofii.³⁰³ To je obrovský rozdíl proti často schválně forzírujícím³⁰⁴ ortodoxním kantorům, kteří mírným tlačáním na hrtan navozují atmosféru emocionální naléhavosti, žalu až rozervanosti – v jejich představách symbol židovskosti.

Toto je jedním z ústředních momentů mé analýzy a od ní odvozené interpretace – tvrdím, že performance židovské identity hudbou se často děje především skrz způsob tvoření tónu. Identita, kterou performoval zpěvem Ladislav Blum, se velmi lišila od té, kterou performují současní pražští, ale i zahraniční kantoři. Byla to identita jiné doby, kdy bylo důležité začlenit se, emancipovat, ne se odlišovat. Oproti reformním kantorům 19. století si však Blum uvědomuje, že je důležité mít určitý vlastní styl – a ten nachází právě ve fúzi. Blízkovýchodní koloratury jako symbol vzdálené historické kontinuity ano, ale emocionální lkaní, hlasové efekty jako *krechc*³⁰⁵ a *kveč*³⁰⁶ či vkládání chasidských slabik jako *oj vej* – to už ne. To jsou hudební symboly něčeho, co on nikdy nebyl. Ladislav Blum pocházel z uhlazeného, ekonomicky stabilního a moderního městského prostředí, ne z chudé chasidské vesnice v Haliči. Jako by stál rozkročen mezi modernitou a postmoderním retradicionalismem.

Na okraj lze spekulovat o tom, že tato unikátní fúze, ve své době nutná, by zřejmě bývala nebyla možná v jiných podmínkách. V předválečné Praze by byla hudba kantora Bluma „příliš židovská“ a po roce 1989, jak se ukáže, byla židovská naopak málo.

³⁰² Viz Knapp, Alexander. Komentář k CD „Zapomenutý hlas...“ 2008. Nutno dodat, že v době, ze které pocházejí analyzované a jediné jeho dostupné nahrávky, bylo kantoru Blumovi kolem sedmdesátky. To je dávno za zenitem pěvecké kariéry a technických možností běžných profesionálních zpěváků. Proto vzhledem k jeho věku uvádějí Blumovy virtuózní nahrávky v úžas i odborníky. Také však víme, že se jeho hlas proměnil. Jak tvrdí budapešťský kantor Lugosi, který s Blumem absolvoval školení v Budapešti v 60. letech, byl Blum tehdy spíše vyšší baryton, rozhodně ne kontratenor. Proč tato výrazná změna nastala a jestli byla vynucená (mohl nižší tóny tzv. „ztratit“) nebo naopak chtěná, to se už dnes bohužel nedozvíme.

³⁰³ Ten by se dal stručně charakterizovat jako skromný, neambiciózní, pacifistický a s cílem pomoci způsobem, kterým mohu – u Ladislava Bluma to bylo kantorství, u Terezie Blumové zase napravování poničených hlasů a psychik zpěváků. Více v kapitole „Biografie“ na CD „Zapomenutý hlas...“ 2008. Terezie Blumová mi rovněž v této souvislosti řekla: „Víte, on byl introvertní, pro něj kariéra zpěváka nebyla, protože nebyl ten typ, který se chce ukazovat. On chtěl ukázat to umění a nebo prostě ten cit, a potom, později, když dělal toho kantora, tak chtěl ukázat ten boží hlas. On...myslím, on se cítil spíš nějakým takovým zprostředkovatelem mezi lidmi a Bohem.“, interview s autorkou 24.9.2002.

³⁰⁴ „tlačít na hlas“, ve skutečnosti stáhnout hrtan.

³⁰⁵ pl. *krechcn* – „sténat“; zlom mezi přirozeným hlasem a fistulí, v klezmerové hudbě tento zlom imituje většinou klarinet.

³⁰⁶ pl. *kvečn* – lamentovat, žalozpěv (z něm. „quitschen“ – kvičet, pištět, nebo „quetschnen“ – mačkat)

Později v průběhu výzkumu vyšlo najevo, že narativní snahy aktérů “tak trochu poopravit historii” poválečné Jeruzalémské synagogy a udělat její image více ortodoxní, než ve skutečnosti bývala, má svoje politické opodstatnění. Je to nejen vzhledem k současnému rabinátu Obce, který je ortodoxní, ale také kvůli tomu, že některé neortodoxní skupiny mimo Obec, vzniklé v posledních dvou desetiletích, si nárokují tuto synagogu s argumentem, že ony jsou přece nositelkami předválečné reformní tradice. To je ve skutečnosti velmi diskutabilní, protože mezitím se ve světě a především v USA posunulo reformní židovství za sedmdesát let úplně jinam a nově vzniklé komunity v ČR navázaly na ně, a ne na předválečné způsoby. Je to podobně diskutabilní tvrzení jako argument některých z druhého tábora, že Jeruzalémská synagoga byla vlastně ortodoxní dokonce i před válkou. Ačkoliv estetika byla jiná, prý se zde dodržovala *halacha* (židovské právo), což prý současné liberální komunity nedělají. Jenže jak jsme viděli, estetiku od dobové náboženské ideologie oddělit nelze. Pak se musíme ptát, co tedy pro obě skupiny znamená slovo “tradice” – pokud by totiž znamenala celkovou kulturu bohoslužby včetně hudby jako emblému určité dobové ideologie, tak, jak uvidíme v dalších kapitolách, na ně de facto nenavazuje ani jedna z nich. Imaginativní tradice se tak stávají nástrojem boje o moc.

3.2.3. 70. A 80. LÉTA - NOVÁ VLNA HLEDÁNÍ KOŘENŮ

Přestože následující podkapitola nepojednává o synagogální hudbě, ale o hudbě sekulární, poskytuje důležité souvislosti pro pochopení vývoje pražských židovských postojů k této hudbě po roce 1989.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se ve světě a především v USA začíná mluvit o *klezmer* revivalu - vzkříšení žánru, který byl tak dlouho vytlačován jazzem a později i rock'n'rollem a popem, až málem úplně zanikl. Klezmer revival také souvisí s tehdejší hnutím *neochasidismu* a hnutím *Bal tešuva* („návrat do synagogy“) o kterých bude řeč později, především v kapitole „Chasidský fenomén v Praze“. Tyto retradicionalistické trendy jistě musely dolehnout i za železnou oponu, ačkoliv obdbí tzv. „normalizace“ v 70. a 80 letech byly pro československé židovské komunity stejně zničující jako období stalinismu v 50. letech. Souběžně s tím však existoval v socialistickém bloku koncept nacionalistického pěstování folkóru jako hudby „nezkaženého lidu“, již zmíněný koncept „lidové“ hudby jako jakési muzejní audiovitríny. Lidová hudba menšin sem sice úplně nezapadala, ale do určité míry se její pěstování dalo uhájit. Jidiš písničky, které nemají vysloveně náboženský obsah a zpívají o chudých, trpících židech z Haliče, nemohly nikoho vysloveně popudit – „vždyt šlo jenom o zpívání“, jak tvrdily pečlivě vybrané hezké slečny na výsledku.³⁰⁷ Zároveň však představovaly jidiš písničky důležitý nástroj, jak performovat židovskou identitu, což s sebou často skrytě neslo i performanci antikomunistické identity. A tak se stalo, že se v 80. letech začala na pražské Obci s velkým úspěchem zpívat hudba východoevropských židů a chasidů. Byl to revival hudby, která se na našem území před válkou nijak výrazně nepěstovala – a vzpomeneme-li kapitolu 2 - byla pro předválečné pražské židy tak trochu trapná. Každopádně v 80. letech zpívat *Oyfn Pripetchik* už mezi pražskými židy ostuda nebyla,

³⁰⁷ „Laci [Ladislav Blum] jim zachraňoval kůži, především při výsleších, na které vždy vyslali nějakou hezkou slečnu, aby tvrdila, že tam pouze zpívají.“ Telefonní rozhovor s Terezií Blumovou o Mišpaše a ŽNOBS, 18. 1. 2006.

právě naopak. A navíc, nezpívali ji žádní staří pamětníci, zpívali ji mladí židé druhé generace, kteří většinou nevyrostli v tradiční židovské domácnosti, často o své židovské identitě dlouho ani netušili a nyní ji teprve objevovali. Jak se to vše přihodilo?

V roce 1979 přišla s prosbou za kantorem Blumem muzikoložka Hana Rothová, zakladatelka rodinné židovské pěvecké skupiny *Mišpacha*. Skupina zažila největší slávu v 90. letech, kdy byla populární i mezi nežidovským publikem. Roli zde hrála jak image pravé autenticky židovské hudby, tak image undergroundu. Již od roku 1970 se v ní scházeli mladí lidé převážně židovského původu s antikomunistickými postoji, a objevovali a upevňovali tak svoji identitu. Soubor provázela disidentská image především kvůli další jeho zakládající člence, signatářce Charty 77, Heleně Klímové (sestře Hany Rothové; proto také název souboru „Mišpacha“, tj. „rodina“) a také kvůli spolupráci souboru se signatářem a zakázaným autorem Karolem Sidonem a dalšími. Právě kvůli disidentské pověsti je však nechtěla zaštitit ani Židovská náboženská obec, která byla pod dohledem strany, ani žádná jiná instituce. Jenže bez oficiálního zřizovatele, který fungoval de facto jako cenzor, nemohli legálně existovat. Scházeli se tedy potají u Rothových doma. Ladislav Blum byl na obci respektovaná osobnost, a tak ho Hana Rothová poprosila, aby je svým jménem zaštitil a dirigoval, a napomohl tak jejich legalizaci – tak by mohli vystupovat alespoň na akcích obce.



OBRÁZEK 32 SOUBOR MIŠPACHA³⁰⁸

Blum prý tento riskantní krok dlouho zvažoval, ale nakonec se rozhodl pro a představitele obce opravdu přesvědčil. Vznikl tak „Židovské náboženské obce sbor“ zvaný ŽNOBS. Členové Mišpachy byli posíleni o studenty zpěvu Terezie Blumové a pod vedením Ladislava Bluma úspěšně

vystupovali po několik let na oslavách židovských svátků a tryznách za zemřelé v Terezíně. Sbohem Židovské náboženské obce postupně prošlo mnoho budoucích významných členů pražské židovské komunity. Tvořily jej však dvě nesourodé skupiny s velice odlišnými estetickými nároky a očekáváními, které se Ladislavu Blumovi přes veškeré úsilí nakonec nepodařilo sloučit. Mladí Židé - amatérští zpěváci - kteří viděli sbor především jako nástroj upevňování své identity a jako prostředek svých disidentských aktivit, si nemohli porozumět s žáky klasického zpěvu, kteří většinou neměli židovské kořeny. Na základě mé analýzy, jejíž výsledky jsem publikovala ve svém článku z roku 2006³⁰⁹, se odvažují tvrdit, že jedni chtěli performovat exotiku, oživit zpěvem zapadlou chasidskou vesnici a při tom demostrovat svoje postoje. Kategorie estetická pro ně byly irrelevantní. Druhý tábor estetika zajímala a ostatní stálo až na druhém místě. Jedněm vadilo, že ti druzí se nesnaží zpívat dobře, druzí se bránili, že těm prvním jde jen o představení:

³⁰⁸ www.doopravdy.cz/mispacha/ 10.11.2009; muž v brýlích s jarmulkou je Miki Roth, manžel Hany Rothové, který se v 90. letech stal kantorem Jeruzalémské synagogy.

³⁰⁹ Seidlová – Hlávková, 2006.

„... nejde zpívat židovské písničky jen jako představení. [...] kantor Blum [...] si tam přivedl žáky své manželky z konzervatoře, byly to krásné, skoro operní hlasy, ale ten soubor pak ztratil to židovské. Písničky v podání pěvecky vyškolených, dokonalých operních hlasů pod vedením kantora Bluma zněly sice nádherně, ale snad právě pro tu dokonalost někdy postrádaly tu atmosféru, to, co mě na těch písničkách vždycky fascinovalo. Soubor Mišpacha měl problémy opačné, ač jsme jako amatéři kolikrát zápasili se základními problémy sborového zpěvu, to židovské z těch písní, tu jejich atmosféru, jsme dokázali předat dál.“³¹⁰

Hudba, kterou chtěl provozovat kantor Blum (československý žid, přeživší holocaustu, jemuž jeho židovství nikdo upřít nemůže) a která mu byla vlastní, to byly např. sborové skladby Louise Lewandovského a estetika s nimi spojená. Tvrdím, že taková hudba však tehdejší mladé židy nemohlo zajímat. Nebylo to dost exotické, nebylo to dost takové, jak si představovali, že je dost „židovské“ – prostě tak trochu staromódní a *passé*.³¹¹

A dále tvrdím, že mimo jiné právě proto, že Mišpachou-ŽNOBSem prošly v době totality mnozí, kteří se po převratu stali místní židovskou elitou určující podobu hudebního vkusu, tak po uvolnění v roce 1989 přichází najednou velká éra nového hudebního vkusu a jeho performancí, éra neochasidismu, retraditionalismu a určité sebeexotizace.

³¹⁰ Rozhovor s A. Sterecovou pořídila Petra Hlávková. Viz Seidlová – Hlávková 2006.

³¹¹ Roku 1987, kdy již byla politická situace uvolněnější a Mišpacha sehnala jiného zřizovatele, se pak skupiny oficiálně oddělily. Toto „spojení nespojitelného z nouze“ rovněž představuje fúzi, kterou vyvolaly dobové podmínky a která obdobně fungovala i při bohoslužbách v Jeruzalémské synagoze slučováním ortodoxních a neortodoxních prvků.

3.3. VÝVOJ PO ROCE 1989 – RETRADICIONALIZACE A HLEDÁNÍ ALTERNATIVNÍCH HUDEBNÍCH SYMBOLŮ

Po roce 1989 židovská menšina v Československu čítala odhadem 8000 lidí.³¹² Pražská židovská obec uvádí na svém webu, že v roce 1989 registrovala 700 členů a že věkový průměr všech byl 80 let.³¹³ (Mnoho mladých lidí odešlo v předchozích letech do emigrace.) Židovští turisté ze západních zemí, kteří se začali v Československu nově objevovat, tak často nabyli dojmu, že místní obec nevyhnutelně vymírá.

Americká novinářka a fotografka Jill Freedman, která navštívila Prahu v roce 1994, popisuje zoufalou a stísněnou atmosféru, kterou pociťovala, když se zúčastnila bohoslužby v Jubilejní (dnešní Jeruzalémské) synagoze:

„Staronová synagoga v Praze je nejstarší přežívající synagogou severně od Alp a funguje jen tak tak. Její vznik se datuje do pozdního 13. století. Většinu nábožensky observantních Židů v Praze je mezi sedmdesáti a osmdesáti lety. Je pro ně těžké sehnat deset mužů k modlitbě na šabat, pokud se neukáží nějakí turisté...Žije zde také jediný kantor v České republice, pan Feuerlicht.³¹⁴ Jediný další kantor, pan Blum, zemřel právě před Vysokými svátky. A tak v Jubilejní synagoze nebyl nikdo, kdo by zazpíval Kol nidrej. Vysoké svátky jsou zde jediným obdobím v roce, kdy se k bohoslužbám používá hlavní loď synagogy. Po zbytek roku se modlí v malé, zaprášené místnosti v patře s odlupující se omítkou a starou kanalizací. Je jich tak málo a v té velkolepé prázdné synagoze je příliš smutno...Pan Blum (82) dostal na ulici infarkt, upadl a přejelo ho auto. Byl spirituálním lídrem Jubilejní synagogy, člověkem, který měl pro každého dobré slovo. Synagoga stěží funguje, používají ji pouze o šabat [...] Ale kdo pro ně teď bude zpívat? Zase další odešel a jeho úžasný hlas je umlčen. A nyní v celé republice zbyl pouze pan Feuerlicht, aby poslal svůj hlas vzůru k hluchým nebesům...Šla jsem tam v pátek na šabatovou bohoslužbu a čekala na ulici, jestli někdo přijde a otevře. Vše vypadalo zavřené a opuštěné. Nakonec přišli dva muži a já jsem vystoupala po starých schodech do nádherné synagogy. Je to velkolepá budova s velkorysími klenbami a vitrážemi. Je však zaprášená a lavice na galérii kamsi zmizely. Bylo to vše tak opuštěné....dva muži kolem třicítky připravovali šabatové svíčky. Byli jsme sami, dokud nedorazila skupina studentů a civilkářů, dobrovolníků, kteří pomáhají opravovat hřbitov. Věděla jsem, že většina, ne-li všechna tato děcka nejsou Židé. Ze starších lidí se objevili jenom tři, a to byli turisté. V prázdné synagoze vypadali stejně ztraceně, jako jsem se cítila já. Kde jsou všichni? Byly tam hromady krabic narvané knihami s nápisem „použité knihy“. Nad *áron ha-kodeš* svítila jedna holá žárovka, věčné světlo.“³¹⁵

Co však zaráželo a mátló turisty ještě více, byl kontrast několika stařečků a mladých nežidovských studentů v prázdných velkých synagogách oproti okolním uličkám Starého města narvaných suvenýry s Davidovou hvězdou, tričkami s Kafkou a frontami turistů na Starý židovský hřbitov...

³¹² Pěkný 2001, s. 638.

³¹³ “Od roku 1989 však počet členů obce vzrostl o zhruba 900 osob a průměrný věk členů klesl z 80 na 57 let.” http://www.kehilaprag.cz/mambo/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 1.8.2008.

³¹⁴ Není to pravda, protože v té době ještě žili a v synagoze jako kantoři působili Arnošt Neufeld v Brně a Chajim Klein v Teplicích, oba příslušníci první, tedy předválečné generace.

³¹⁵ Freedman, Jill. 1995. “Judenrein” In *APF Reporter Vol.17 #1*, s.n. dostupné z <http://www.aliciapatterson.org/APF1701/Freedman/Freedman.html>, překlad V.S.

3.3.1. „JURSKÝ PARK“ JUDAISMU - TOUHA PO ZTRACENÝCH ŽIDECH

Nekonečné proudy návštěvníků vytvořily trh pro suvenýry s židovskou symbolikou. Tato exploatace se však, jak známo, netýká jen židovské Prahy - celé historické centrum produkuje podobný kýč:³¹⁶

„Právě v České republice, především v Praze, je reprezentace a ‘prodávání’ židovského ‘komponentu’ [místní kultury] mainstreamovým (nejen židovským) zákazníkům nejhrošivější, nejorganizovanější a nejuniverzálnější a stalo se integrální součástí mainstreamu. Turisté, uchváteni dramatem takzvané Sametové revoluce a fyzickým šarmem tohoto města, vtrhli do Prahy v bezprecedentních množstvích ze všech sociálních a ekonomických kategorií. To zrodilo náhlou a divokou tržní konkurenci mezi poskytovateli turistických služeb a prodejci suvenýrů [...] Veškerá slavná pražská architektura, kouzelné dlážděné uličky a fascinující bohatá historie – to všechno se stalo atrakcí – včetně jejího důležitého židovského komponentu. Stejně jako se rabi Löw a Golem stali symboly Prahy magické a tajemné, tak se Franz Kafka, český Žid, který psal německy, jehož setra zemřela v Osvětimi a jehož dílo bylo komunisty marginalizováno, ne-li přímo zakázáno, stal symbolem multikulturního ‘středoevropského’ ideálu, tak diametrálně odlišného od monolitického otisku vyhnaného režimu.“³¹⁷

Gruber a Valley tvrdí, že židovská historie, především nedávný tragický osud místních Židů, byla proměněna právě v pouhou další turistickou atrakci, jednu z mnoha v tomto městě. Poukazují na fakt, že se místní příslušníci této komunity na exploataci aktivně podílejí.³¹⁸ Já osobně se zde soudím, zda a kdy se o exploataci jedná, zdržím. Je však jistě pravda, že se určité procento místních Židů na turistickém ruchu aktivně podílí. Mnoho mých informantů v produktivním věku – kantorů, rabínů a řadových členů komunity - žije nějakým způsobem přímo či nepřímo z turistického ruchu, a to v roce 2008, kdy je Praha již za zenitem své turistické slávy. Tři z nich provádějí turisty po židovském městě, jeden hraje v loutkovém divadle zaměřeném výhradně na turisty a další dva pracují v akademické instituci – Židovském muzeu v Praze – které se honosí titulem „nejnavštěvovanější muzeum v zemi“ (jak si lze přečíst na plakátech po městě), přestože má také zdaleka, až desetinásobně vyšší vstupné, které však západním turistům připadá přiměřené. Pokud mluvíme o cenách, je jistě zajímavé zmínit, že si člověk, provádějící turisty po židovském městě, při skupině patnácti lidí a tříhodinové prohlídce může vydělat až 60 Euro za hodinu. Zatímco můj izraelský informant, rabín, žijící v Praze asi osm let a živící se především profesionálním prováděním turistů, si s exploatací hlavu příliš neláme (naopak se rád sebeironicky označuje za *šnorera* – židovského žebráka), čeští Židé mají ke komercializaci svého kulturního dědictví ambivalentní vztah: „Na jednu stranu [komercializaci] nesnášíme, protože je ve své odstatě příšerná, na

³¹⁶ Gruber 2002, s. 145.

³¹⁷ Gruber 2002, s. 144 – 145., překlad V.S.

³¹⁸ Ibid.

druhou stranu nám ale umožňuje žít. Je to důležitý finanční nástroj, motor příjmu.³¹⁹ řekl Gruberové roku 1997 Tomáš Kraus, tajemník Federace židovských obcí ČR.



The history of the Ghetto

Prague used to be one of the most important Jewish cultural and religious centers in Central Europe. The first Jewish settlement in Prague was established around the year 960 AD. At this time Jews worked as merchants, located at the junctions of important trade routes. From that time on, Jews played an inherent role in Prague's history. Despite many hardships, such as natural disasters (fires), religious and social persecution, pogroms (massacres of Jews), and many attempts of expulsion, the local Jewish community has managed to survive throughout their thousand-year history. Today, visitors to the area of the former Jewish Ghetto will be surprised by its appearance; the once over-populated area with narrow, winding streets, and little houses, is now gone. The Jewish Quarter was demolished after 1893 and the new district was almost entirely rebuilt in the first decade of the 20th century. The newly renovated area is a display of pseudo-historic styles and the Art Nouveau style. Only the Old Jewish Cemetery, the Jewish Town Hall, and six synagogues have been preserved without change. In 1994, the Jewish Museum in Prague was founded as a non-state organization. Today the Jewish Museum has one of the most extensive collections of Judaica art in the world, containing about 40,000 artifacts and approximately 100,000 books.

JEWISH QUARTER – INTERIORS TOUR

11:00 AM & 2:30 PM | 2,5 hours | Adults: 499 CZK | Students: 449 CZK

With this highly regarded tour you will have the unique opportunity to visit the former Jewish Ghetto, including those interiors: **SYNAGOGUES, OLD JEWISH CEMETERY, JEWISH MUSEUM and CEREMONIAL HALL.** This very interesting tour offers today's Jews an opportunity to learn something new about their own history and heritage! You will learn the fascinating reason why Nazis, instead of destroying all Jewish buildings and religious objects, chose to establish the Central Jewish Museum in Prague. Additionally, we will discuss how Jews are living in Prague today. Don't worry about too much walking, all these sights are very close to one another and there is a chance to sit and relax in doors.

A word of warning: tours with interiors are not possible on Saturdays and during Jewish holidays. You are not allowed to take photos inside the synagogues and museums. However, we offer a unique 60 min DVD with the history of the Jewish Ghetto and old Jewish Cemetery – a nice present for just 299 CZK (regular price 599 CZK).

JEWISH QUARTER BASIC – SHORT TOUR

11:00 AM & 2:30 PM | 1,5 hours | Adults: 299 CZK | Students: 249 CZK

If you are short on time you can join us for a basic, but very thorough and informative tour without the interiors. A nice walk through the entire **JEWISH TOWN**, known first as the **OLD GHETTO**, and today as **JOSEFOV**. We'll walk past **OLD NEW SYNAGOGUE**, the oldest active and operating synagogue in all of Europe and **OLD JEWISH CEMETERY**, one of the largest and best preserved medieval Jewish graveyards in the world – a must see!

Also, you will hear about one of the most famous Jewish and Renaissance legends – the story of **GOLEM**, a clay monster created by famous **Rabbi Low (Maharal)**. Finally you will learn about **Franz Kafka** (1883–1924), a world famous German Jewish writer and novelist, who was born in Prague.

N.B., Tour is not held on Saturdays and during Jewish holidays.

TEREZIN MEMORIAL TOUR

9:30 AM | 5 hours | Adults: 1 200 CZK | Students: 1 100 CZK

You can also visit **TEREZIN (THERESIENSTADT)**, a former 18th century military fortress which was turned by the Nazis into the only concentration camp on the Czech territory during WWII and where more than 33,000 European Jews died. Another 87,000 were deported to other concentration camps after passing through Terezin. At the end of the war, just 3,800 survivors walked away alive.

You will attend the whole complex of the former camp with visits into the Police Prison, the Museum of the Terezin Ghetto and Cemetery. Tour is organized every day (except Tuesdays and Thursdays) and price includes the round-trip (in a heated, air-conditioned coach), all entrance fees, guide service, and insurance. Due to limited availability, please, let us know at least one day in advance to make a reservation. For more info and to confirm your booking call: +420 777 069 685

RABBIS TOUR

PRAGUE WITH A RABBI? Why not?!

UNIQUE, INTELLIGENT & FUN – SESSIONS & TOURS with "DUSHI": Rabbi Dr. Michael Dushinsky. "Rabbi Dushi", is a very loved lecturer on MUSIC and all other fields of Jewish Culture at Charles University and has been throughout all Jewish Communities in the Czech Republic for the last 10 years. He lived and lectured in **Moravia** for four years and he does the same in **Prague** for the last six years. Dushi is also a **Singer** & consultant in our National Theatre! Seeing & living "Dushi's Prague", & outside Prague (!!) is very recommended to those who seek the unusual non-routine experience in their visit here. The top surprise at the end of the "Day with Dushi", a Backgammon-game-with-Rabbi, in the most up-to-date top Café in town !! Please phone the Rabbi- & Professor at **any time, any hour:** 00 420 606 498 214 **EXCEPT:** Shabbat – from Friday's sunset -till- Saturday, after dark.



OBRÁZEK 33: PROSPEKT TURISTICKÉ AGENTURY, SPECIALIZOVANÉ NA ŽIDOVSKÉ PAMÁTKY. RABÍNŮV OKRUH JE OBZLÁŠTĚ OBLÍBENÝ.

V každém případě se turistický ruch stal neodmyslitelnou součástí každodenní rutiny lidí spojených s pražskou Židovskou obcí. Ať tam přímo pracují, nebo docházejí na ortodoxní bohoslužby (o šabatech a svátcích do Staronové synagogy, ve všední dny do Vysoké synagogy přímo v hlavní budově obce), či tam chodí na *košer* oběd či šabatovou večeři (cena menu ve všední den pro členy obce 45,-, pro nečleny 450,-), vždy se musejí

³¹⁹ Ibid.

prodrat všudypřítomným davem turistů v Maiselově ulici. I můj fieldwork často začínal právě takto:

Vcházím do Maiselovky a proti mně se valí skupiny turistů s průvodci se vztyčenými deštníky. Zastavuju se a přemýšlím, kudy projít, když mě oslovují dvě americké teenegerky se zápisníkem v ruce, zoufale ohryzávající tužky: Hi, can you tell us where are some synagogues here? We've got two, but need at least five of them³²⁰. Trpělivě jim ukazuju, co a jak, a pak se vydávám směrem k obchodu se sklem, kde na kamenném výklenku výlohy často sedává R., obklopen stojícími



turisty. Je tam. Divoce cosi rozkládá, máchá rukama, kouří a přitom mobiluje. (...). Pak jdeme pár kroků naproti do budovy obce, kde bude mít hodinu liturgického zpěvu se svým žákem z Bratislavy. Najednou se uprostřed ulice zastaví, že slyšel nádherný nusach³²¹ a začne mi ho nahlas zpívat. Okamžitě je kolem nás hlouček zvědavých cizinců, což R. nevdá, právě naopak. U dveří zrovna ochranka odhání nějaké jiné zahraniční zoufalce, kteří se buď chtějí dostat dovnitř, nebo si je pletou s informační službou. Na nás ochranka kývá a otevírá nám dveře. Uvnitř je oproti vřavě ulice božský klid, ticho a chlad.³²²

OBRÁZEK 34: KAŽDODENNÍ DAV TURISTŮ V MAISELOVĚ ULICI.³²³

3.3.2. VIRTUÁLNÍ ŽIDOVSTVÍ V HUDBĚ

Prodejním artiklem nejsou jen hmotné suvenýry typu malých stříbrných menor (svícnu) nebo postaviček Golema. Je jím právě i hudba. Obchody s židovskými suvenýry jsou plné kompaktních disků. Pokud si je však prohlédneme, zjistíme, že se z drtivé většiny nejedná o místní židovskou hudbu a místní interprety. Jednoznačně kralují klezmer a sefardské romance. Z českých interpretů se objevují nejčastěji Jana Lewitová (sefardský repertoár) a Mišpacha (zemiroť). Na rozdíl od obchodů s judaikami v zahraničí jsou zde mnohem méně k mání nahrávky *chazanut*, z českých až do minulého roku žádná.³²⁴

Také plakáty po starém městě s nafoceným impozantně nádherným pseudo-orientálním interiérem Španělské synagogy hlásají v angličtině koncerty židovské hudby. Když se však podíváme na program, zjistíme, že se jedná převážně o díla od malička pokřtěného romantického skladatele Felixe Mendelssohna-Bartholdyho (1809 Hamburk – 1847

³²⁰ "Ahoj, můžeš nám ukázat, kde tady jsou nějaké synagogy? Máme dvě, ale potřebuju je aspoň pět.", překl. aut.

³²¹ Myslí se zde zjednodušeně melodie, jde však o modální rámec židovského liturgického zpěvu pro určitý svátek.

³²² Fieldnotes, 15.8.2008.

³²³ Fotografie volně dostupná z www.praguehotellocator.com

³²⁴ Zmiňované Trio Loránd z dříve uvedených důvodů nepočítám.

Lipsko), kterého s židovstvím spojuje pouze původ rodičů, o hudbě nemluvě. Židovství je však nálepka, která dnes prodává...



OBRÁZEK 35: SKLENĚNÉ MINIATURY ŽIDOVSKÝCH HUDEBNÍKŮ, VÝLOHA OBCHODU V MAISELOVĚ ULICI, PRAHA.³²⁵

S přílivem zájmu o poklady místního židovského města se objevil fenomén, který Ruth Ellen Gruber nazývá virtuálním židovstvím.³²⁶ Tento pojem v sobě zahrnuje židovství jako módu, kdy se za využívají zjevné židovské symboly bez jejich vnitřního obsahu, jako např. *Magen David* – Davidovy hvězdy. Jedná se o židovství bez Židů, např. když typicky židovský hudební žánr – *klezmer*³²⁷ – hrají ve střední Evropě v současnosti kapely, složené převážně z nežidovských členů (u nás např. kapela Trombenik), oblékají se ve



stylu filmu *Golet v údolí* a židovskost svého hudebního projevu zdůrazňují až přehnaným využíváním židovských hudebních idiomů, jako je např. ozdoba *krehc*. Čím drásavěji klarinet lká, tím lépe. R. mi s oblibou říkává: „I’m speaking about JEWISH music now, not about Klezmer – that’s not a Jewish music for me anymore, it’s just some ethno-shmetno.“³²⁸

OBRÁZEK 36: SOUČASNÁ PRAŽSKÁ KLEZMEROVÁ KAPELA TROMBENIK.³²⁹

³²⁵ Fotografie volně dostupná z <http://flickr.com/photos/79847371@N00/2650377116>. Autor Martin Uit Utrecht, červenec, 2008.

³²⁶ Gruber 2002, 30.

³²⁷ Klezmer je lehce identifikovatelný díky charakteristicky expresivním melodiím, napodobujícím lidský hlas včetně smíchu a nářku. Ne náhodou. Tento styl měl imitovat chazanut a paraliturgický zpěv. Tohoto efektu se dosahuje ozdobami jako *krehc* (vzlyky) a *drejdlech* (forma trylku).

³²⁸ “Ted’ mluvím o ŽIDOVSKÝ muzice, ne o klezmeru, to už pro mě není židovská muzika, jenom nějaký etno-šmetno.” Překl. aut.

³²⁹ Z jejich webu se dozvíme, že: „Klezmerové melodie (písně židovských hudebníků z východní Evropy a z Ameriky) z 19. a 20. století jsou jim základem. A ty sytí hoši jazzem, balkánským duchem, cikánskou

Tento trend klezmeru bez Židů existuje podobně i jinde v Evropě, a to asi nejvidelněji v Německu. Paul Spiegel dokonce uvádí trefný vtíp, který koluje mezi německými Židy:

„Ať už si lidé představují pobledlého Žida v kaftanu nebo Žida s kypou a samopalem v Izraeli, jen málokdy se takové představy přibližují skutečnosti, poněvadž ta se většinou skládá z různých odstínů šedi, nebývá tedy černobílá. Každý Žid nemluví jidiš, ne každý Žid jí rybí karbanátky (*gefillte Fisch*), stejně jako nejsou všichni Židé bohatí a neposlouchají ve dne v noci *klezmer*, jak by se dalo předpokládat. Kdepak! Tuto východoevropskou, na swingu založenou zábavní a taneční hudbu z devatenáctého století a prvních let dvacátého století s židovskými a slovanskými motivy hrávali potulní muzikanti (*klezmerim*) především na svatbách. V posledních deseti či patnácti letech si získala posluchače mezi mnoha nežidovskými Němci. Oblíbili si ji a pokládají ji za ‚typicky židovskou‘. V Německu vzniklo více než 120 klezmerových kapel, v nichž ovšem většinou Židé nehrají. Počet těchto hudebních uskupení svědčí o tom, jak je židovská kultura ‚in‘. Málokdo si přitom uvědomuje, že klezmer byl hudbou jen určité skupiny Židů, kteří dnes v Německu žijí. To dokládá třeba následující vtíp: V sobotu večer se v Berlíně potkají dva židovští mladíci. Jeden se ptá druhého: ‚Co budeme dnes večer dělat?‘ Na to druhý: ‚Vím o správné party, kde bude hodně děvčat.‘ ‚Copak tam hrají?‘ ‚Klezmer.‘ ‚Tak to tam nebudou žádní Židé. Pojďme raději někam jinam.‘³³⁰

Zajímavé je, že na začátku židovského boomeru u nás však byla kapela, která se vůbec žádnými židovskými hudebními idiomy netrápila. Na život pražských židovských subkomunit však měla nezanedbatelný vliv.

3.3.3. ŠALOMÁCI A ŠALOMAČKY

P: „Když si vezmeš ty mladý holky, co pracujou na obci...sekretářky, a tak...to všechno jsou bejvalý *šalomačky*.“³³¹

Brzy po pádu československého komunistického režimu Prahu zaplavili teenageři s Davidovou hvězdou na krku a velkými, černými papírovými jarmulkami na hlavách. Nekonvertovali hromadně k judaismu, ani je nezajímala židovská historie nebo holocaust. Byli to jen fanoušci místní hudební skupiny Shalom (1992-1996), jejíž hudba byla křížencem U2 a Depeche Mode. Jejím fanouškům postačovalo, že o judaismus deklaroval zájem nežidovský frontman kapely, křtěný katolík, Petr Muk. Muk nosil jarmulku nejen na jevišti, tvrdil, že studuje judaismus a že Izrael je jeho spirituálním domovem.³³² Na šabat navštěvoval také neformální židovskou studijní skupinu, budoucí liberální komunitu Bejt Simcha.³³³ Jeho největším hitem byla písnička „Ráchel“ o židovské dívce za holocaustu, kterou natočil už v 80. letech se svou předchozí skupinou Oceán (1985-1991), ale komunistické úřady ji na tři roky zakázaly kvůli jejím zmínkám o

nespoutaností, latinskoamerickým rytmem, zastřešují ethnoklenbou a nabíjejí rockovou municí. Viz (i foto): <http://www.trombenik.cz/kapela.php>, 9.3.2009.

³³⁰ Spiegel 2008, s. 10-11.

³³¹ Interview vedené autorkou, září 2008.

³³² Gruber 2002, s. 25.

³³³ Ibid., s. 147.

náboženské a minoritní etnické identitě.³³⁴ „Ráchel“ na tuzemské scéně kdysi vyvolávala až hysterické záchvaty.³³⁵ Mukův repertoár také zahrnoval písně jako „Izrael“ nebo „Haifa“ a na přebalu CD Shalom se skví logo *menory*.



OBRÁZEK 37 PŘEBALY NAHRÁVEK SKUPINY ŠALOM.

Shalom byla v Československu v roce 1992 nejprodávanější rockovou kapelou. Plnila koncertní sály a prodala více než 130.000 hudebních nosičů. Fanoušci dokonce sprejovali Davidovu hvězdu po zdech měst. Módní vlna to byla intenzivní, ale, jak už to u rockových kapel většinou chodí, i relativně krátká. Jak podotýká Gruber, měla málo co dělat s reálnými Židy a judaismem, ale měla velmi co do činění s „vnímanou důležitostí židovského fenoménu v mainstreamové společnosti: židé jako metafory pro svobodu, spiritualitu, antiestablishment, kontrakulturu, atd. A také to byla jedna z nejbizarnějších demonstrací toho, jak se oběti komunistické represe staly postkomunistickými kulty.“³³⁶ Tento hudební fenomén sám sice neodstartoval vlnu konverzí k judaismu, avšak byl důležitým činitelem ve zviditelnění židovství mezi tehdejší mladou generací. Právě proto, že nehrál jen na novou, módní, exotickou, mystickou notu, ale pracoval s židovstvím také jako se symbolem něčeho, co je v kontrastu s bývalým politickým režimem, se někteří z fanoušků a fanynek skupiny Šalom začali o židovství zajímat nakonec i aktivně. Muk sám zatím nekonvertoval. Jak se svěřil v jednom interview v roce 2007: „Mám kvůli košer stravě rozdělenou kuchyň, židem jsem se ale ještě nestal. Duchovně jsem stále na cestě“.³³⁷ Při pohřbu Karla Svobody však pronesl židovskou modlitbu.³³⁸ Momentálně hraje rabiho Löwa v muzikálu Karla Svobody „Legenda o Golemovi“ v pražském divadle Hybernia. Jeho bývalá skupina Shalom se v židovském prostředí stala symbolem první postkomunistické vlny zájemců o judaismus. Jak vypovídá jeden z členů liberální komunity Bejt Simcha:

F: „...abyste pochopila, proč sem třeba lidi začali chodit a proč už sem nechodí, nebo proč tady některý zůstávají...to je úplně všude, kde je nějaká mystika nebo něco tajemného...jo, my jsme tomu říkali *šalomáci* a měli jsme z toho děsnou legraci, až nás to skoro

³³⁴ Ibid., s. 25.

³³⁵ Viz <http://boblucan.blogger.cz/NOVOROMANTISMUS-STALE-ZIJE>; text písně Ráchel: „Hvězdu na čele máš, barvu žlutou má/ kam se podíváš má Ráchel/ smutná, smutná je černá/ (...) Slunce žluté je, na Sioně ožiješ/ hvězdy zlaté jsou, vždyť víš, / že samy tě tam, nás tam zavedou/ Hvězdu na čele máš, barvu žlutou má/ kam se podíváš má Ráchel/ stéká slza tvá.“ Viz <http://ocean.musichall.cz/texty/rachel.html>, 9.3.2009.

³³⁶ Gruber 2002, s. 26.

³³⁷ <http://www.super.cz/portrety/13251-petr-muk-zajatec-depresi.html> 9.3.2009.

³³⁸ http://zpravy.idnes.cz/karla-svobodu-vyprovodily-tisice-lidi-dyc-domaci.asp?c=A070205_165259_domaci_ton 9.3.2009.

převálcovalo. Začátkem devadesátých let. [...] Protože tehdy všichni: „Šalom, šalom!“. [Petr] Muk, kapela Šalom, to je myslím úplně typickej příklad lidí, který něco neznámého objevují. Jako třeba ajurvědu – začnou to studovat, ani nevědí, co to je – tak někdo začne studovat kabalou. (...) Do těch obcí, hlavně teda pražské, protože ta je nejzajímavější, je tam křeslo *maharala* [rabiho Löwa], v *Altneuschul*, že jo, tak začalo proudit velký množství lidí, kteří říkali, že jsou židé, po dědečkovi, po babičce třeba a tak...a nic o tom nevěli. A někteří o tom nevěděli vůbec nic a nic se ani nenaučili, nedozvěděli, někteří se naopak dozvěděli hodně, dokonce to potom i vyučují, židé původně nejsou, a my máme takový zvyk, že to těm lidem nepřipomínáme, pokud...nedělají nepříjemnosti...tak jsou součástí. Jenomže někteří ti lidi pak začali...vyvádět...a hodně. A začali říkat těm našim starým, starším, že: „se neumíte modlit! Co vy to ste za židy?“, jo? A...to není jenom tady v týhle zemi, to je docela častej jev, protože když ti lidé nemají *Kinderstube*, vychování, tak to, že chodí rok, dva a připravují se třeba ke konverzi, tak to nemusí vždycky stačit, protože oni vidí jenom to duchovní v tom, oni nevidí tu komunitu.“³³⁹

F. zde ve zkratce zmiňuje jeden z nejpalcivějších problémů pražské židovské komunity dnes, který pro pochopení vývoje hudebních performancí identity musím zmínit – a to je konflikt mezi různými pojetími židovské identity. Izraelský rabín Jehuda Ješarim, který v Praze působil v letech 2000 – 2003 interpetoval tyto problémy poměrně trefnou metaforou:

J. Ješarim: „Myslím, že zásadní otázkou, která se řešila po dobu mého pobytu, je naše identita. Jako když roste dítě – dokud je malé, bere věci, jak jsou; když dospěje v adolescenta, začne o světě a o sobě přemýšlet a pochybovat. Po pádu komunismu se obec jako by znovu narodila, teď je v období dospívání a přemýšlí sama o sobě. Probírají se zásadní otázky – kdo je Židem, do jaké míry kehillu otevřít, koho následovat.“ [...] ³⁴⁰

3.3.4. „ORTODOXIE POSILUJE KOŘENY NÁRODA“: ŽIDOVSKÁ OBEC V PRAZE V KONFLIKTU CEST, JAK BÝT ŽIDEM

W: „A potom vlastně z toho, co nás [Karol Sidon] učil, čím dál tím víc vyplývá, že je to víc náboženství než národnost, protože to etnický a národní, to bylo až důsledek. Protože to židovství je endogamní tradice a pokud si někdo chce vzít... muž si chce vzít za ženu holku, která není Židovka podle náboženského práva, tak stejně pokud ona se chce zaplíst do židovského osudu, tak se do něj chce zaplíst často tak, že konvertuje, v lepším případě, pokud na to židovství nekašle, takže a je Židovka úplně stejná jako kdyby se tak narodila. Že to náboženství, náboženské právo, to je na čem to židovství stojí a to sem pochopil během pár tejdnu toho, co rabín Sidon říkal“³⁴¹

Jak uvádí Blanka Soukupová³⁴², v první fázi obnovy židovské komunity (1989-1992) židovská reprezentace považovala za nejdůležitější vyvázat se z přijatého asimilačního modelu existence a programově upevňovala identitu komunity návratem k judaismu. Odmítla model předchozí generace, jejíž identita byla především identitou holokaustu a jež „z bezpečnostních důvodů“ generační dědictví záměrně zavrhl a nepředala svým

³³⁹ Interview vedené autorkou 28.7.2006.

³⁴⁰ *Všechno je tu perfektní. A bude ještě lepší. Rozhovor na rozloučenou s rabi Jehudou Ješarimem.* Roš Chodeš 6/2003.

³⁴¹ Interview vedené autorkou, říjen 2008.

³⁴² Soukupová 2006a, s.p. (nečitelná kopie)

dětem. Blanka Soukupová ve svém článku³⁴³ cituje výzvu vrchního zemského rabína Karola Sidona k návratu k židovské víře:

„...ztrátu identity, která jim [vnukům Židů, kteří přežili holokaust] byla s dobrým úmyslem, ale lehkomyšlně připravena, ponесou tak těžce, že jim i ten nejtrpčí životní úděl bude připadat žádoucnější, než osud člověka odkázaného nadosmrti si vybírat mezi dvěma židlemi, z nichž ani na jedné se mu nesejí dobře. Namítnete asi ze zkušenosti, která jim chybí: je rozumnější sedět na té, která trochu tlačí, než na té, od níž vedou koleje do Birkenau. Ale vykládejte jim to v době, kdy na téže židli je možno cestovat do Izraele, nebo kdy jim tato židle zajišťuje příslušnost k národu, jehož dějiny a kultura jsou sice poznamenány katastrofami, ale ne hanebnostmi. Vykládejte jim to ve věku, kdy hledají své kořeny a židovství jim skýtá tradici až k hoře Sinaj, a hodnotový systém nežidovského světa má tolik děr, že darmo mluvit.“³⁴⁴

Sidonův ortodoxní rabinát viděl své priority v tom, aby minorita obnovila všechny předpoklady pro svou reprodukci v rámci diaspory (náboženský život, vzdělávací



instituce, profilovat kontakty se zahraničními židovskými komunitami), což se v následujících letech podařilo. Z židovských komunit v zahraničí byla důležitá především orientace na Izrael, který byl považován za „druhý domov“ a mladým českým Židům byl výslovně doporučován pobyt v kibucích jako zkouška na případnou emigraci.³⁴⁵ Svůj vztah k Izraeli charakterizoval Karol Sidon například takto: „Ideální domov opravdu cítím tam, v Izraeli. Ale když toto řeknu, a dokonce si to opravdu myslím, musím hned dodat, že můj vztah k Praze je nesmírně silný. [...] Kdybych zde [však] neměl zázemí židovské obce, kterou cítím jako svůj domov, asi bych zde nežil.“³⁴⁶

OBRÁZEK 38 RABÍN KAROL SIDON V ROCE 1994.³⁴⁷

Rabinát v prosazování svých priorit pokračoval i v druhé polovině 90. let, avšak pražská obec ho plně respektovala pouze do roku 1995, kdy se rozhořely vnitřní spory. Jak naprosto výstižně shrnuje Alena Heitlingerová:

„Vnější konflikty se stranickou a státní administrativou, charakterizující komunistickou éru, však brzy nahradily konflikty ‘interní’, uvnitř organizované židovské komunity kolem náboženství, programů sociální péče a správy restituovaného majetku. Spory vznikly též kolem institucionálních procesů při rozhodování v obci, vlivu zahraničních rabínů a mezinárodních židovských organizací i celkového zaměření [...]. *Tato vnitřní pnutí byla velmi zostřena soupeřícími názory (a praktikami) o tom, co znamená být žid a kdo je žid.* Ve vznikajícím postkomunistickém klimatu politického pluralismu

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Roš chodeš, 56, 1994, květen, s. 3, Naše pravé dědictví.

³⁴⁵ Soukupová, 2006a, s.p. (nečitelná kopie)

³⁴⁶ Dingir: časopis o současné náboženské scéně, 01, 2001, s. 26.

³⁴⁷ autorka fotografie Jill Freedman.

koexistovaly dosti obtížně dominantní široce kulturně-intelektuální definice židovství s užšími náboženskými náhledy a praktikami prosazovanými rabíny, kteří se horlivě snažili obrátit sekulární židy k jakési formě náboženského tradicionalismu. Pouze tři rabíni v současnosti činní v České a Slovenské republice jsou československými rodáky – Karol Sidon a Samuel Abramson v Praze a Chajim Koller v Brně. Jsou to vesměs konvertité. Většina rabínů v České republice byli nebo jsou anglicky hovořící přistěhovalci z USA, Izraele nebo Velké Británie, kteří se nenaučili česky nebo slovensky. Jejich neschopnost mluvit česky nebo slovensky je však jen jedním z několika důvodů pro omezený úspěch jejich snah.“(kurzíva V.S.)³⁴⁸

Nejvíce se spor o židovskou identitu projevil v odporu proti obecnímu dvojímu členství, založeném na halachickém, tj. náboženském právu:

„I když oficiální název pražské *kehily* byl vždy ‚Židovská náboženská obec‘, většina jejích členů spíše považovala instituci v poválečném za něco jako etnické kulturní společenské centrum nebo společenský klub. Jmenování Karola Sidona novým ortodoxním českým a pražským vrchním rabínem v roce 1993 přivodilo přísné uplatňování židovského náboženského práva, halachy, k velkému zděšení mnoha členů komunity. Taková tuhá nábožnost zřejmě kolidovala se sekulární tradicí a současnou realitou pražského židovstva. Je však třeba si všimnout, že Federace židovských náboženských obcí přijala nový systém pro dvojí členství již v roce 1990, tedy před Sidonovým jmenováním. Halachičtí židé mají právo na ‚řádné‘ členství, zatímco židé nesplňující halachická kritéria, což v podstatě znamená ti bez židovské matky, se mohou stát jen ‚mimořádnými‘ členy, s méně právy. Jako ortodoxní rabín věřící v přísné dodržování náboženství neměl Sidon jinou možnost, než halachu prosazovat. To je však něco, co světštější členové obce jen tak nevzali na vědomí a nepřijali. O co se jedná, je skutečnost, že s členstvím určeným podle halachy byli vyloučeni mnozí, kteří se sami chápou jako židé, a berou to tak, že se stali ‚občany druhého řádu‘.“ (kurzíva V.S.)³⁴⁹

Tento konflikt nemá s tématem synagogálních předzpěváků souvislost jen zdánlivě. Ve skutečnosti byl a stále je důležitým tématem pro všechny mé informanty. Ať jsme náš rozhovor začali odkudkoli, většinou sami informanti o tomto tématu začali v průběhu interview sami mluvit. Bytostně se totiž týká všech, kteří jsou v židovském náboženském životě aktivní, jedno na jaké straně. Jak mi řekl jeden z neortodoxních předzpěváků:

„Jo jo... Michal Spěvák napsal v Maskilu, teď v tom posledním, v desítce, napsal krásnou věc, že...založili jsme před několika lety, roku 2000, ŽLU, Židovskou liberální unii. A založili to lidi, kteří byli nějakým způsobem naštvaní. Naštvaní na rabína Sidona, na rabinát, zemský i pražský, že sem v roce 92, během dvou tří let, zavedli něco neuvěřitelného pro místní lidi, že se oddělila skupina... (*zarází se*) to bych vlastně ani neměl moc říkat, budete to psát někam? Opatrně s tím jo? To jsou informace hodně interní. Prostě část lidí, kteří jsou sdružení kolem pražského rabinátu, kolem zemského - ale to se snad ani nedá říkat, protože ten vlastně [jako zemský] nefunguje – tak jsou to konvertité a ti lidé... to je v pořádku, já jsem také vykonal konverzi, protože papírově jsem jenom po tatínkovi, resp. po jeho mamince, to už je jedno, ale oni ti lidi nebyli nikdy přijatí dobře tou většinou

³⁴⁸ Hetlingerová 2007, s. 174-175.

³⁴⁹ Ibid., s. 178-179.

obce. (*Důrazně a pomalu artikuluje*): ČEŠTÍ Židé ASIMILOVALI. Jediní, co se tady hodně modlili lidi, lajnovali, tak to byli lidi, co se tak modlili celý život, tak jim to nepřišlo do toho ani za komunismu, a navíc se pak teda modlili víc než ostatní, a to byli lidi z Mukačeva, ale to já to nemyslím nijak ironicky, mně se to naopak líbí, protože oni ti lidi si opravdu udrželi to svoje, i když už se tam nemohli vrátit. Když šli z koncentráku, tak zůstávali v Sudetech, v Praze, a tak. Ta generace už však v podstatě celá odešla a ..., a jejich děti většinou si toho moc neudrželi, přece jenom to, ten tlak společenský a politický, a potom znova po té velvet revolution, tak zase další tlaky, takové ty existenční, dost lidí odradilo od nějakého obecního života. A do toho ještě přišla ta ortodoxie, která navíc u nás je řízená z Izraele, čili je to takovej supervising, a to není dobrý, protože ty lidi tam vlastně nezajímá, co se tady odehrává.“³⁵⁰

Postoj rabinátu vyvolal konflikt a také osobní odpor a „situaci [ještě] zhoršil příchod několika mladých Čechů, kteří získali svou židovskou identitu náboženskou konverzí a dávají své židovství najevo chasidským nebo ortodoxním oblečením a vzhledem (např. jarmulka, vousy, licousy, černý plášť a klobouk) a tím pobouřili mnohé méně tolerantní sekulární členy obce.“³⁵¹ Někteří tento fenomén dokonce označili za „umělé židovství“ či argumentovali, že u konvertitů „to vychází z hlavy a ne ze srdce“.³⁵² Podobně, když jsem v roce 2002 začala dělat rozhovory s tehdy třiadevadesátiletou paní Terezií Blumovou, ptala jsem se jí, proč není s Obcí v kontaktu. Odpověděla:

„Víte, já už nemůžu chodit, já nikam už nechodím...a víte, tam se po revoluci hodně změnilo. Tam to teď vedou lidi, co pořád...ten kostel, ta synagoga, ta tradice...ale oni sami v tom nevyrostli. Oni neprožili to, co my.“³⁵³

Její známý, také devadestátník, mi o šest let později odpověděl na moji otázku, jestli chodí na Obec, něco v tom smyslu, že Židem se narodil a Židem také zemře, ale náboženství ho nezajímá a to co dělají na Obci, ho naprosto odrazuje.

Tyto výroky opět reflektují dvě rozdílná pojetí židovské identity, kdy ji na jedné straně lze ztratit, ale je možné ji i nabýt (tj. identita náboženská) oproti etnické identitě přeživších holocaustu, kdy „být Židem je danost a vždy se najde někdo, kdo ti to připomene“. Polemizovala bych však s tvrzením, že u konvertitů „to vychází z hlavy a ne ze srdce“. Performance toho, jací bychom chtěli být, totiž podle Edwarda Schieffelina³⁵⁴ produkuje opravdové emoce.

Takovým mladým „novým Židem“, je můj informant a kamarád D. Nosí jarmulku, pejzy, vousy, černý klobouk a plášť, drží *košer* a pokud jí venku, stravuje se kvůli tomu výhradně na Obci. Je předzpěvákem v jednom okresním městě, vášnivým staromilcem („nikdy, ale prostě nikdy bych si nezařídil byt v IKEA“) a pro přiblížení: tak trochu vypadá, jako by vystoupil z filmu *Golet v údolí*. Svým zjevem provokuje některé liberály. (Jednoho mého liberálního informanta, také předzpěváka, rozčílila jeho přítomnost v dlouhém černém kašatanu a klobouku na rituálu *bar micva* konzervativní Bejt Praha a vykřikl: „Vždyť si na to jen hraje!“) V následujícím rozhovoru vysvětluje D. svůj názor na

³⁵⁰ Interview vedené autorkou, červen 2006.

³⁵¹ Heitlingerová 2007, s. 178-179.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Interview vedené autorkou, 2002.

³⁵⁴ Schieffelin, s. 722.

pražský konflikt židovské náboženství versus etnicita a díky tomu odkrývá svoje vlastní pojetí židovství:

V.: ... jsem jako zaslechla, že po revoluci jakoby lidi jako rabín Sidon a lidi kolem něj měli jako tendenci říkat těmhle starým lidem, že jako nevědí, jak se mají modlit. Ale nevim, jestli to není kec....a že ty starý lidi to jako brali děsně špatně...

D.: no právě že že... to bylo vobrovský nedorozumění..mnohaletý... ke kterému docházelo a to bylo to, že ona samozřejmě je teorie, že každé žid je odpovědné za druhého žida tím, že že ... se mu má teoreticky snažit připomenout, že se to vztahuje i na něj... to náboženský právo, že to je i jeho povinnost.....ale to je teorie, v praxi to v podstatě.. do toho je spousta dalších faktorů, který člověk musí zohlednit... jako i před pánem bohem je to věc naprosto nezpochybnitelná.. úcta ke všem starým lidem,... hlavně my nikdy nemůžeme pochopit starší lidi, my nikdy nemůžeme pochopit v podstatě celý jejich život, protože nemáme jejich zkušenosti, tuplem pokud jde o lágru a o takové věci, to znamená, že my jim to můžeme připomínat maximálně tím, že se budem k nim chovat hezky a zároveň, abysme dělali reklamu tomu světu pobožnému... abysme dělali tomu pobožnému židovství, tomu tradičnímu židovství hezkou reklamu... v podstatě to že... je vlastně to hezká tradice, krásná a velice velice cenná... velice cenné dar to židovství... jako celek, jako identita a jako tradice a jako náboženství... být pobožný, tak aspoň jako jako kulturní tradice a jako návod, který funguje..... tak a... to se dá...v podstatě tady těm lidem..., aby to voniměli šanci nějak vidět... dá se v podstatě jenom..., když budem úplný diplomati asi jako P. A [když] budem velice citliví a vnímaví a empatický, [...] při.. prostě v každém slově, který řeknem jako komukoli z těch starých lidí...[...], tak nikdy.. neřeknem: to se musí takhle dodržovat, my řeknem: já to dodržuju, protože ctím tu tradici, já ctím tu tradici, proto, proto jim košer, ale neřeknem: a vy byste měli taky, vůbec ne... když oni začnou o tom sami mluvit, já jsem jako pole neorané, já jsem na to celý život kašlal, já jsem tak nebyl vychovanej a tak dále, tak říct, no za to vy nemůžete, to není jako, to není, ale není všem dnům konec...přijďte do synagogy, nebo nemusíte se umět modlit, nemáte se za co stydět, když přijdete do synagogy, stejně máme vás rádi tak, jak jste, prostě... když přijdete do synagogy, je to fajn, protože vás rádi uvidíme, prostě potřebujem vás do *minjanu*, přijďte! Je úplně jedno, jestli se umíte modlit nebo ne, kdybyste se neuměli modlit tak takže.. je takovej nějaký příběh o takovym strašně chudym židovi, který nechodil ani do *chederu*³⁵⁵, protože se musel už vod dětství nějak sám žít... a tak uměl jenom abecedu. Tak mu řekli: tak si sedni v tý synagoze a vodříkej si celou tu abecedu hebrejskou a pán bůh už si tu tvoji modlitbu z toho poskládá...[...]. já to tak cejtím jako tradičně založený žid, že i tady těm sekulárním lidem musím při každým možným příležitosti projevit nějaký uznání, že si jich vážim.... a že vlastně vůbec díky nim to židovství máme... a tuplem pokud někdo z nich má židovský vnoučata, no tak bysme se mu měli klanět až k zemi, bez ohledu, jestli něco dodržuje nebo ne... už jenom to, že dokázal to židovství předat... kdo ho nedokázal předat, tak jako to nemůžu soudit, protože pokud zažil lágru a to židovství mu nikdo nepředal ani z jeho rodičů a jediný co to, co pro něj bylo to židovství byl koncentrák...tak co měl předat?

V.: bylo to těžký

D.: bylo to těžký, jako co .. dobře moh svému synovi říkat, že židovský holky jsou hezký, kdyby nic jinýho, ale to je tak jediný... ale prostě to, tak to nepředal, ale to se .. z toho můžeme vinit na prvním místě daleko jiný...jevy než jejich sekularitu... a to je třeba těm lidem, jakoby tenhle postoj dávat najevo... aby věděli, že se jich.. nestraníme a to se

³⁵⁵ židovská základní škola

rabín Sidon naučil celou tou krizí na židovský obci, protože zjistil, že to, že ty lidi za ním sami nepřijdou, že si potom budou stěžovat, že se s nima nebaví, protože oni sami si za ním nepřijdou, takže on musí přijít a podat jim ruku, musí prostě se na každého z těch lidí usmát... a oni musí vědět, že mu nejsou ukradený... přestože nic nedodržují, nebo nedodržují toho tolik jako von...a to je to je v podstatě ten ten ...to nedorozumění... [...] je potřeba každému jakoby tuhle šanci jakoby dát... nebo ukázat, protože jinak ta židovská obec vymře.....je potřeba tuplem někdo, kdo k tomu má co říct, když se.. dědečkové, pradědečkové budovali ten ten nebo tuhle slavnou židovskou obec... slavný židovský obce v celém Rakousko-Uhersku... tak je saframentsky jako důležitý, aby o tom věděly ty vnoučata... aby o tom věděli, že tady je nějaký strašně cenný, nejen hmotný, ale i nehmo, hlavně nehmotný dědictví, který je možná starší než česká kultura... a který je jejich... jako koho jiného než jejich, takže .. a že to je tradice prostě strašně krásná a že že by byla strašná škoda ji.... jako v podstatě nevzít, v podstatě ten dar obrovské, ten poklad nevzít a nerozbalit a nepředat ho dál a pokud... si řeknou, mě to nebaví, mě to nic neříká, já se na to vykašlu..principiálně, protože... že jo... pokud na to má, k tomu má člověk svůj důvod, tak nemůžu ho ukecat, nemůžu ho přesvědčovat, říct dobře, jasně nevdí, ale přijď' aspoň na purim si s náma dát panáka, nebo na chanuku..že jo... nebudem tě nutit jíst košer nebo držet šábés... nic nedodržuješ, jo dobře tak jako a když chceš nám to vyprávět, tak nám to vyprávěj, ale nemusíš... my si nemyslíme, že bys měl bejt pobožnej a jíst tohle... ber to jak chceš... ale jde jenom vo to jako .. je to krásná tradice a je škoda ji zapomenout...³⁵⁶

D. tu reprezentuje velmi tolerantní osobní postoj k jiným názorům než ortodoxním. Nicméně veřejné výroky představitele ortodoxního směru, vrchního zemského rabína Karola Sidona, jasně odmítají jak model asimilantský - sekulární, tak model jiných, neortodoxních náboženských směrů judaismu, které jsou podle něj cestou, jež nevyhnutelně spěje k asimilaci také:

„Mluvíte o dětech a děti je třeba vychovat. Výchova by měla spočívat na dobrých základech, na zásadách. Tato 'postmoderní doba', jak říkáte, jich mnoho neskýtá, toho si nelze nevšimnout. Její hodnotový systém odvádí pozornost od duchovních věcí. Odvádí i pozornost mnoha Židů. Jejich komunity slábnou. Proto jde pořád o to samé: zachovat kontinuitu židovského národa, uchránit ho před asimilací. Jsou mladí lidé, možná o něco citlivější a vnímavější než ostatní, a ti po spiritualitě touží. Hledají k ní cestu a říkají: 'Dobře, chci nějaké duchovno, ale tady u těch ortodoxních je to tak komplikované!' A vidí reformní směr a řeknou si: 'Aha. To není tak náročné, to mi vyhovuje. Budu mít duchovno i pohodlí.' A já říkám, že začínají od konce. A pak to předávají svým dětem, které zase o stupeň sleví, a další generace jde zase o stupeň níž atd., až se na to ta další úplně vykašle. Ortodoxie naopak kořeny národa posiluje.“³⁵⁷

Tento překvapivě nacionalistický výrok bije na poplach proti neortodoxním směrům, které nabízejí „duchovní pohodlí“, a proto rozměňují národ. Nejde zde pouze o neortodoxní náboženské skupiny, které se v Čechách objevily po převratu, jde o vymezení se vůči celé kultuře židovské reformy jako takové – vůči jejím hodnotám a ideálům a dále o vymezení se vůči „postmoderní době“ jako celku. V tomto smyslu člověku nevyhnutelně vytane na mysl koncept kontrakultury - alternativy vůči způsobu života, který se „neosvědčil“ – v tomto případě jak celý okolní nežidovský svět, tak modernistická cesta židů k asimilaci. Aby se protikultura vymezila, musí se jasně odlišit, být jiná. Musí se vymezit jinými hodnotami, postoji a idejemi, než má kultura, vůči níž se

³⁵⁶ Int. s autorkou, duben 2008.

³⁵⁷ Time In Praha, červen 2004, s. 40

vymezuje. Aby to mohla udělat, potřebuje jiné symboly a reprezentace. Mocným nástrojem, kterým se zadarmo a hned dá symbolizovat mnohé je právě lidský hlas:

P.: „...a víš co? Já jsem takhle párkrát na těch šabatovejch večerích slyšela rabína zpívat i docela hezky a čistě, ale to se asi zapomněl, protože pak, když si to asi uvědomil, tak hned nasadil ‚po svém‘ [tzn. pod tónem ve smyslu evropského ladění, občas tlačení na hrtan a nasální barva]...mně tak někdy připadá...já nevím, jestli to není blbý, ale někdy mi připadá jako by to kazil schválně...víš jako...hlavně aby to nebylo jako v kostele...“³⁵⁸

„Jako v kostele“ zde neznamena pouze kostel křesťanský, ale právě i zvukovou paletu židovské reformy tak, jak jsem o ní mluvila v kapitole 2 a 3. Jaké hudební symboly tedy použít, aby byly jasně odlišitelné od „kultury kostela“? Nabízí se hudba již existující kontrakultury, jejíž hodnoty jsou v mnohé podobné – hudba chasidů. Ta opravdu zanechala na hudbě pražský synagog v posledních dvou desetiletích nesmazatelnou stopu, ačkoliv její reální představitelé zde příliš oblíbeni nejsou...

3.3.5. ŠABAT V PRAŽSKÉM CENTRU CHABAD LUBAVIČ

Příslušníci nejkonzervativnějšího směru ortodoxního judaismu i judaismu vůbec bývají označováni slovem *Charedim* („Ten, kdo se třese ve strachu při Jeho slovu.“). Odhady počtu charedim se různí, pohybují se zhruba od 600 000 do jednoho milionu přívrženců (ca 3 - 5% celosvětové židovské populace). Někdy se pro tuto odnož judaismu používá výraz ultraortodoxní judaismus, nicméně výklad pojmů „ortodoxní“ a „ultraortodoxní“ je nejednotný, pojmy nejsou nikde přesně definovány. Hranici lze vymežit podle přístupu k modernímu světu – ultraortodoxní jsou pak ti Židé, kteří se staví negativně k určitým aspektům moderního způsobu života, někdy i k sionismu (jakožto světskému státu Izrael) apod. Ultraortodoxní židé jsou vnitřně diferencovanou skupinou, dělí se na řadu vnitřních skupin, hnutí a sekt. Základní rozdělení aškenázských *charedim* je na *chasidim* (příslušníky chasidského hnutí) a *mitnagdim* – odpůrce chasidismu.

Z pohledu historie bylo ultraortodoxní pojetí židovství v Čechách vždy marginálním směrem. V Praze působí pouze jedno z chasidských hnutí: přes dvě stě let staré významné hnutí Chabad Lubavič. V běloruském Lubaviči zbyly jen hromadné hroby, nová centra hnutí jsou v Izraeli a v Brooklynu s celosvětovou sítí center v 559 městech 65 zemí po celém světě. Pražské centrum bylo oficiálně založeno teprve roku 1996, i když existovaly kontakty od roku 1975.

Chabad Centre je jediné místo, kam jsem dopředu volala, abych se ohlásila. Řekla jsem, že dělám výzkum ve všech pražských židovských modlitebnách a jestli by nevádlilo, že přijdu. Milý ženský hlas v telefonu mi v angličtině oznámil, že to není žádný problém. V dlouhé tmavší sukni, svetru s dlouhými rukávy a vzadu sepnutými vlasy (šátek nemám, nejsem vdaná) tedy v pátek v podvečer přicházím do Pařížské ulice. Je to nejluxusnější ulice v Praze, plná butiků se značkami jako Christian Dior, Louis Vuitton a Versace. Pozorně hledám malou bronzovou cedulku u dveří označující Chabad Centre. Žádná ochranka, jen u dveří z ulice už čekají čtyři turisté. Po chvíli čekání pro nás někdo přichází, my projdeme průchodem a ocitáme se na dvoře před moderní nákladnou vestavbou....

³⁵⁸ Neformální rozhovor s autorkou, říjen 2008.



OBRÁZEK 39 PRAŽSKÉ CHABAD CENTER³⁵⁹

Ze vstupního sálu vedou dvoje dveře do mužské a ženské části. Z dálky nakukuju k mužům, nic moc ale nevidím, protože nějakí dva muži stojí ve dveřích a cosi probírají. Přes ně doléhá šrum hlasů. Vcházím tedy do ženského oddělení, kde zatím v třetí řadě sedí jenom jedna žena v dlouhé tmavé sukni a malé kulaté hučce přes vlasy. Je začtená do siduru, modlitební knížky. Nesměle zdravím a

sedám si rychle do první řady hned před malé okno překryté záclonou – jediný průzor v místnosti spojující ženský a mužský svět.

Chvilí hledám v sidurech, který bych si mohla půjčit (všechny jsou z USA) a přes záclonu pozoruji, že v hlavní místnosti, v modlitebně, je už plno a živo. Vypadá to, že běží ještě odpolední bohoslužba - mincha. Muži s plnovousy v černých oblecích, bílých košilích a kloboucích či jarmulkách si už ve stoje se sidurem v ruce rychle polohlasem předčítají pro sebe modlitby a přitom se v rychlém tempu mírně uklánějí, až se jim tím pohybem houpají i bílé rituální třásně cicit, vykukující z pod saka. Jiní různě korzují a povídají, sem tam mezi nimi zřejmě američtí turisté oblečení neformálně v džínách, tričku a s baseballkou na hlavě. Dohromady asi dvacet mužů, ale protože se mezi sebou neustále různě proplétají a zdraví, zpoza krajkové záclony je nemůžu přesně spočítat. Uprostřed stojí u



pultíku zády ke vchodu celkem mladý bal tefila s rudým plnovousem, v černém plášti a klobouku. Rychlým tempem lajnuje a kýve se.

OBRÁZEK 40 BOHOSLUŽBA VE VŠEDNÍ DEN V PRAŽSKÉM CHABAD CENTER³⁶⁰

Postupně do ženského oddělení přichází dalších šest žen oblečených podobně jako ta první – dlouhé tmavé sukne a šátky. Baví se mezi sebou rychlou ivrit. Najednou kakofonie modlicích se hlasů v přední místnosti

ustává, a muži začínají více méně společně zpívat metrické písně. To je už část kabbalat šabat, vítání šabatu. Mužský společný zpěv je stále hlasitější a koordinovanější, tak jak se společně postupně sezpívávají. Ženy zezadu jsou spíše pasívní, jedna nesměle pípá. Je to velký kontrast proti mužům, kteří jsou vepředu neustále v pohybu. Na řadu přichází píseň Lecha dodi, nejdůležitější část rituálu kabbalat šabat. Rabín a lídr a zakladatel pražského Chabadu, Manis Barash, přistupuje k dřevěnému pultu (bimě) uprostřed, následován několika dalšími, zřejmě důležitými místními muži. Při zpěvu obcházejí bimu, bouchají do ní, jiní tleskají. Tempo se zrychluje, opakují refrén stále dokola s vloženou slabikou „aj“ do původního textu: „Aj, aj, aj, lecha dodi, aj, aj, aj, likrat kala, aj,aj,

³⁵⁹

³⁶⁰ autor Jan Šibík, dostupné z <http://www.reflex.cz/Clanek35402.html>

aj, penej šabat, aj, aj, aj, nekabela“. Melodie je typicky chasidská, tempo se stále stupňuje, někteří už kolem stolu téměř tančí, radostné výrazy ve tvářích. Hořce lituju, že je nemůžu nahrát nebo ještě lépe natočit na kameru. V tom přichází do ženské místnosti starší korpulentní Izraelka s další ženou, obě ve výborné náladě. Žena si sedne a přidá se nahlas k mužům a tleská. Povzbuzuje nás, abychom se taky přidaly, tak se osměluju a zpívám s ní. Za chvíli tam máme svoji vlastní jásající buňku. Vypadá to jako jeden velký mejdan. [...] ³⁶¹

NOTOVÝ PŘÍKLAD 10 LECHA DODI V CHABAD CENTER PRAGUE, DESKRIPTIVNÍ TRANSKRIPCE V. SEIDLOVÁ ³⁶²

3.3.6. CHASIDSKÝ A NEOCHASIDSKÝ FENOMÉN V PRAZE

Entuziastická forma chasidského rituálu a hudby je v židovském prostředí Prahy výjimkou. Je intenzívní, radostná a členy kongregace zapojuje do vlastního zpěvu v rituálu zhruba na 50%. Zbytek obstarává *bal tefila*, který u chasidů tradičně není pěveckým profesionálem. Charismatickým lídrem bohoslužby zde byl samotný rabín Barash. Když jsem se ptala Manise Barashe ptala na jedné veřejné univerzitní přednášce, kam byl pozván, zda mají kantora, odpověděl, že chasidé nic takového neznají. Cílem je zapojit do radostného rituálu všechny. I na pražském příkladu se ukazuje, že chasidské hnutí je tradičně antiprofesionální a antihierarchické – žádný profesionální zpěvák, který by sólově zpíval a ostatní přihlíželi.

Celkový hudební projev Chasidů, především excitovaný společný metrický zpěv, tleskání, bouchání do stolu či *bimy* a tanec (který v rituálu jiných denominací v Praze a obecně ani ve světě neexistuje), je výsledkem specifického chasidského náhledu na hudbu a tanec jako na základní prostředek modlitby každého jednotlivce k Bohu.

³⁶¹ Fieldnotes, 23.6.2006.

³⁶² Melodie z pražského Chabad Center ukazuje jasně chasidskou melodii složenou z převzaté evropské lidové melodie (sloka) a refrénu s typickým vkládáním chasidských slabiky *ajajaj* (což v Chabadu není žádným překvapením). Pro lepší představu, jak vypadá a zní chasidský zpěv v pražském Chabadu viz <http://www.youtube.com/watch?v=igmumBeGPgU>

Zakladatelem chasidského hnutí byl rabi Israel ben Eliezer (nar. 1760), známý jako Ba'al Šem Tov (akronym BEŠT). Chasidismus byl reakcí na tehdejší zoufalou ekonomickou situaci chudých východoevropských Židů, anti-semitské pogromy a elitní scholasticismus rabínů, kdy celodenní studia Talmudu zůstávala vyhrazena pouze bohatým mužům nebo těm, kteří se dobře oženili, takže nemuseli pracovat. BEŠT zdůrazňoval, že obyčejní Židé se mohou přiblížit a sloužit Bohu láskou a radostí, vtělenou do upřímné a intenzivní modlitby. Cílem modlitby je dosáhnout spirituální extáze (*hislahavus*) a přimknout se k Bohu (*devekus*). Prostředkem jsou právě zpěv a tanec, hrající v chasidském životě ústřední roli.³⁶³ Jak už jsem zmínila dříve, typickým chasidským hudebním útvarem je *niggun* – metrická píseň s melodií často převzatou z nežidovského prostředí (např. polská lidová píseň či rakouský pochod), které je přiřazen náboženský text, do něhož se vkládají typicky chasidské slabiky (*bam bam, biri biri, aj aj aj*, atd.). Tento proces původně světskou melodii sakralizuje a stejně jako melodie, tak i obyčejný člověk, který ji zpívá, se přibližuje Bohu.

Nesmírně chytlavá chasidská hudba nezůstala výsadou této „menšiny v menšině“, ale od 60. let 20. století zásadním způsobem ovlivňuje podobu synagogální hudby napříč všemi směry judaismu, alespoň co se týče Severní Ameriky a Izraele. Důležitý vliv měla především na **hnutí Bal tešuva** (hebr. „návrat to synagog“, v užším smyslu známé také jako neochasidské hnutí), které vzniklo **na přelomu 60. a 70. let v USA**. Mnoho mladých lidí tehdy k překvapení mnohých včetně sociologů náboženství začalo praktikovat ortodoxní judaismus a vyvrátili tak tehdejší sociologické prognózy o sekularizaci.

Mladé židy tehdy aktivní v hnutí hippies, inspirovala kromě východních filozofií i filozofie neochasidismu Martina Bubera a dalších. Začali zakládat komunity zaměřené na modlitbu a studium **jako alternativu k organizovanému náboženství, které považovali za irelevantní a necitlivé vůči svým potřebám. Chtěli znovu vytvořit komunity, které by byly židovsky autentické, spirituální a anti-materialistické. Jako alternativu a na protest vůči hierarchii, elaborované struktuře a profesionalismu vytvořili malé neformální a intenzivní náboženské komunity, které co nejvíce aktivně zapojovaly své členy do rituálu.** Scházeli se v obývacích, pronajatých prostorách, dokonce i v pronajatých sklepích křesťanských kostelů, kde s kytarou či bez zpívali náboženské písně ikony neochasidského hnutí, Schlomo Carlebacha. Americký rabín Carlebach (1925 Berlín – 1994 Kanada), známý také jako „zpívající rabín“, „reb Schlomo“ nebo také „židovský Bob Dylan“, je považován za zřejmě nejdůležitější židovského písničkáře 2. poloviny 20. století. Jeho písně, které jsou směsí chasidské melodiky a amerického folku se staly výrazným symbolem navozujícím i po letech atmosféru Turnerovy *communitas*³⁶⁴.

Modely *communitas* (anti-struktura) versus *struktura*, které zavedl antropolog Victor Turner³⁶⁵, se sem dle mého názoru hodí ve smyslu protestu mladých vůči elaborované hierarchické náboženské struktuře rodičovské generace a poskytnutí alternativy, tedy neformálních, spontánních schůzek nestrukturovaného společenství, ve kterých se uplatňují i prvky askeze. Platí zde i Turnerův model vývoje *communitas*: postupně se

³⁶³ Summit 2000, s. 94.

³⁶⁴ Turner, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: 2004. (Orig.: *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. New York: 1969.)

³⁶⁵ Ibid.

spontánní *communitas* čím dál více formalizovala, proměňovala se v normativní až se nakonec sama stala formalizovanou strukturou.

Chasidská hudba i Carlebachovy nechasidské písně převádějí tyto hodnoty do hudební performance: využitím specifických hudebních idiomů poskytují pocit autentického židovství, jsou jednoduché (tj. bez elaborované struktury židovské liturgické hudby 19. století), antihierarchické (zapojující všechny do rituálu), neformální, entuziastické – některé se stále zrychlují, dá se při nich tančit, tleskat apod. a opakováním slabik jako *ajajaj* v refrénech se může podobně jako např. u indických manter navodit až stav tranzu. Hudba Schlomo Carlebacha pak posledních čtyřicet let ovlivňuje americký židovský mainstream a hraje velkou roli v pokusech židovských institucí vrátit smysl židovskému rituálu.³⁶⁶



OBRÁZEK 41 RABI SCHLOMO CARLEBACH S KYTAROU³⁶⁷

Festival Woodstock, hippies, drogová subkultura, kontrakultura, Beatles meditující v Indii a zájem o východní spiritualitu a o spiritualitu obecně –

to všechno byly fenomény, které hýbaly děním na amerických vysokých školách a kampusech. V židovských kruzích se k tomu roku 1967 ještě přidala euforie a znovuzkříšená národní hrdost po často proklamovaném „zázračném“ vítězství Izraele v Šestidenní válce. Mnozí mladí židé chtěli experimentovat s alternativními životními styly a součástí jejich experimentů tvořilo i dodržování šabatu, intenzivní modlitby a hlubší studium Tóry a Talmudu. Tehdy na tyto fenomény zareagoval mezi prvními vůdce Chabadu - lubavičský rebe Menachem Schneerson (1902 – 1994) - a rozeslal své emisaře do stovek židovských komunit po celém světě. Na základě této misie zažila ortodoxie v 70. letech pozoruhodný revival. Hnutí *Bal tešuva* je jedním z nejpozoruhodnějších fenoménů židovského života v posledních čtyřiceti letech. New York Magazine uvádí:

„Lidé, kteří provádí ve svých životech tuto obrovskou změnu, vyrostli v sekulárním světě. Chodili na dobré univerzity, získaly skvělá pracovní místa. Nestali se ortodoxními proto, že se báli nebo že potřebovali militaristický soubor příkazů, jak žít. Vybrali si ortodoxii, protože uspokojovala jejich potřebu intelektuální stimulace a emočního bezpečí.“³⁶⁸

Nicméně hnutí *Bal tešuva* nepřivedlo lidi pouze do synagog ortodoxních, ale také do reformních a konzervativních – šlo napříč všemi denominacemi a dokonce se v jeho rámci v USA vytvořila i ta nejliberálnější forma židovské spirituality, která v Čechách ještě neexistuje: tzv. *new-age* judaismus. Summit popisuje, jak jeho věřící sedí na šabat

³⁶⁶ Summit, 95. Pro ilustraci Schlomo Carlebachova zpěvu:

http://www.youtube.com/watch?v=WAn4pcKNSZY&feature=response_watch.

³⁶⁷ http://www.shlomoc.com/index.php?pr=Picture_album, 1.11.2009.

³⁶⁸ Cit. na stránkách <http://www.innernet.org.il/article.php?aid=89>, 2.11.2009.

na zemi v jógové pozici lotosového květu a společný zpěv manter a meditační slabiky ÓM prokládají Carlebachovými písničkami a tancem.³⁶⁹

Do českých židovských komunit přišel neochasidismus se zpožděním jako velká vlna až po roce 1989, i když ojediněle pronikl už kolem roku 1967. Jistě stojí za zmínku, že do Československa v roce 1967 dokonce zavítal i samotný Schlomo Carlebach a vystoupil na přísně tajném, neformálním koncertu. Tento fakt není vůbec v místních židovských kruzích znám, dozvěděla jsem se jej až od syna kantora Alexandra Singera, Jonáše, který se tohoto vystoupení osobně zúčastnil:

„Otec mi jednou řekl, to mi bylo asi dvanáct, ať se vykoupu a připravím ven, že někam půjdeme... ale neřekl kam, dělal s tím tajnosti. Stavili jsme se pro [mého kamaráda] Rafíka. Přišli jsme do nějaké hospody, ne židovské, šli jsme dál do salonku, a tam bylo asi deset lidí. A na kytaru tam hrál nějaký Američan židovské písničky. Strašně se mi to líbilo, byl jsem z toho úplně nadšený. Otec mi pak řekl, že se ten člověk jmenuje Shlomo Carlebach (!) a že je to teď populární zpěvák. Otec to snad pomáhal celé zorganizovat, proto o tom věděl...(…) Pak, když jsme emigrovali, tak jsem teprve poznal, jak moc Carlebach venku frčí. (...) Po letech jsem pak byl v Americe na jednom jeho koncertě, a tak jsem za ním potom šel a řekl jsem mu, kdo jsem a jestli si pamatuje na to vystoupení v Československu. A představte si, on si to pamatoval! Vzpomněl si dokonce na mého otce a řekl, že to pro něj byl tenkrát úžasný zážitek!“³⁷⁰

Přestože latentně již neochasidismus doutnal i za normalizace a realizoval se právě hudbou (viz soubor Mišpacha), opravdový neochasidský boom vtrhl do pražské židovské komunity až po roce 1989. Jak mi řeklo mnoho informantů: „tehdy všichni hltali Devět bran“, již zmíněnou proslulou knihu jediného českého chasida, Jiřího Mordechaje Langerera (1894 Praha–1943 Tel Aviv) z roku 1937. Jeho kniha se v 90. letech dočkala obrovské popularity právě proto, že odpovídala étosu doby – touze po exotice, mystice a autenticitě. Langerovo poutavé vyprávění o životě mezi chasidy ve východní Haliči přivedlo mnohé mladé Židy či zájemce o židovství k chasidismu, chasidské hudbě a také do Chabadu. Mnozí, kteří později konvertovali či se stali členy pražských židovských ortodoxních, konzervativních či reformních komunit, začínali právě zde.

V roce 2006, když jsem Chabad několikrát navštívila, jsem zde však české Židy téměř neviděla, přestože to byly bohoslužby, kde bylo oproti ostatním komunitám poměrně plno:

*Po skončení následuje proslov rabína Barashe v hebrejštině, z kterého jsem pochopila, že nás všechny zve na kiduš do vstupního sálku. Přejeme si se ženami navzájem srdečně „šabat šalom“ a v sálku dostávám červené kidušové víno a kus solené „vánočky“ jménem chala. Kolem sebe slyším jenom hebrejštinu a angličtinu. [...]*³⁷¹

Moje pozorování, že se bohoslužeb Chabadu účastní především cizinci, ať dlouhodobě žijící v Čechách či turisté z Izraele, USA a odjinud, mi potvrdili i moji informanti:

³⁶⁹ Summit 2000, s. 40 - 42.

³⁷⁰ Telefonický rozhovor se mnou, 25.1.2008.

³⁷¹ Terénní poznámky, 23.6.2006.

- ...jako třeba když přijdeš do Chabadu a tam je tak živá atmosféra, všichni zpívají a bouchají do dřeva...nemají úspěch právě proto?
- I: no, ale musíš se podívat na to, kolik do Chabadu chodí lidí.
- V: do Chabadu ale chodí hodně lidí.
- I: Jo, ale kolik tam chodí českých židů. Skoro nikdo. Hlavně Izraelci. Já jsem tam byl a líbilo se mi tam docela...a je to inspirativní, ta liturgie tam je zajímavá, nicméně...kolik tam mají českých Židů jako členů? Skoro nikoho.
- V: Myslíš, že českým Židům tenhle přístup moc neříká?
- I: Kdyby říkalo, tak jich tam asi chodí víc...nevím, ale...[...] myslím, že tady jde spíš o problémy ideologický, než že by se jim nelíbila ta bohoslužba...³⁷²

Jaké jsou tedy ony „ideologické problémy“, že ani módní vlna chasidské mystiky a exotiky ani chytlavá podoba hudby a rituálu pražské Židy natrvalo nezískala?

Paradoxem je, že cílem Chabadu je právě působit především na (místní) nepraktikující Židy. Chabad „prosazuje vysoce pozitivní židovskou identitu založenou na radosti z židovství, v protikladu ke světštější a spíše negativní identitě soustředěné na holocaust, pronásledování a utrpení.“³⁷³ Jedním z jeho cílů jsou postsocialistické země, kde se židovské obce vzpamatovávají z desítek let oslabení totalitním režimem. Jak uvádí Alena Heitlingerová, jsou známy pokusy Chabadu převzít stabilizované židovské instituce ve městech východní a střední Evropy, zejména ve Varšavě a ve Vilniusu.³⁷⁴ Některé pokusy se povedly, jinde Chabad narazil na tvrdý odpor. Jedním takovým místem je právě i Praha. Pražští Židé, na rozdíl od Drážďan či Terstu, nevívali Lubaviče při jejich příchodu roku 1996 s otevřenou náručí a pohlížejí na toto hnutí jako na kulturně cizorodou náboženskou sektu:³⁷⁵

F.: „Já to [Chabad] neberu ani za židovství.“

V: „Jak to? Jako v čem?“

F: „No, Chabad je mesiánská sekta.“³⁷⁶



I: „...tady jsou ještě problémy ze socialismu...a třeba Chabad uznává mesiáše, a to lidi tady vnímají dost špatně...“³⁷⁷

Poslední vůdce tohoto hnutí, rabi Menachem Schneerson, který zemřel roku 1994, byl totiž některými z lubavičských chasidů považován za mesiáše. Podle Barashe se jedná o malou skupinku, která hnutí dělá ostudu.³⁷⁸

OBRÁZEK 42 MENACHEM SCHNEERSON, LEGENDÁRNÍ VŮDCE HNUTÍ CHABAD LUBAVIČ

Zdrojem konfliktů však není primárně teologická otázka mesiáše, ale snaha Chabadu získat politickou moc.

³⁷² Interview vedené autorkou, 15.1. 2008.

³⁷³ Heitlingerová 2007, s. 189.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Ibid., s 256.

³⁷⁶ Interview vedené autorkou, 6.8. 2005.

³⁷⁷ Interview vedené autorkou, 15.1. 2008.

³⁷⁸ Formánek, Ondřej – Šibík, Jan. Potomci Maharala: Jak žije chasidská ortodoxní komunita v Praze? Reportáž. *Reflex* 12/2009, s. 38 – 43.

Od dubna 2004 do prosince 2005 probíhal v pražské kehile politický konflikt, v němž důležitým způsobem figuroval právě Chabad. Zjednodušeně řečeno, v dubnu 2004 vyhrála volby na pražské Židovské obci Koalice za demokratickou obec v čele s politikem Tomášem Jelínkem, „antisidonovcem“, propagátorem neortodoxního pojetí židovství, který se však pro své politické cíle spojil překvapivě právě s ultraortodoxními Lubaviči. Nelegálně sesadil Karola Sidona z postu vrchního pražského rabína a nahradil jej Manisem Barashem (který tehdy za osm let pražského působení nemluvil česky).

Rabín Sidon v době konfliktu přesunul svoje bohoslužby do Vysoké synagogy. Barashových bohoslužeb ve Staronové synagoze se v roce 2004 téměř neúčastnili žádní čeští Židé, pouze cizinci s pobytem v Praze a turisté, což jsem vyzorovala i já během svých občasných návštěv. Konflikt vyeskaloval v dubnu 2005 pěstní bitkou ve Staronové synagoze, kdy se poprali „Barashovci“ se „Sidonovci“. Záminkou se stal právě samotný rituál, kdy Barashův pomocný rabín Menachem Kalcheim učinil rabimu Sidonovi čestnou nabídku číst z Tóry. Sidon se opravdu dostavil, s dalšími třiceti přívrženci, Barash mu však číst nedovolil. *Gabaj* (strážce) Tóru uložil, aby předešel její možné urážce, a Sidon navrhl pacifistické řešení, aby každý odešli do své synagogy. Oba rabíni pak synagogu opustili. Jejich přívrženci se však ještě v předsíni synagogy poprali, několik lidí bylo zraněných natolik, že bylo třeba lékařského ošetření. Staronová synagoga byla dočasně pro bohoslužby uzavřena. Teprve v listopadu 2005 byla krize *kehily* prozatím zažehnána. V nových volbách na Obci zvítězil a předsedou pražské Židovské obce se stal František Bányai, rabínem Staronové synagogy Karol Sidon, slavná pražská *šul* byla v prosinci 2005 opět otevřena³⁷⁹ a členové Chabadu se vrátili do svého centra v Pařížské ulici.

Přestože jsem některé pražské Lubaviče od pohledu znala z pozorování ve Staronové synagoze, samotný *Chabad Center* jsem poprvé navštívila až po konfliktu s *kehilou*, a to v červnu 2006. V té době už byli všichni víceméně zpátky „na svých místech“, a tak situace pro mě byla čitelnější. Nicméně, vzhledem k tomu, že většina mých židovských známých byli tehdy (a stále jsou) čeští pražští Židé, kteří by do Chabadu nešli, neměla jsem nikoho, kdo by mi pomohl jako *gatekeeper* a uvedl mě do komunity. Jeden ortodoxní Izraelec, který má k Chabadu blízko, mi však vysvětlil, že ani pražská podoba Chabadu není úplně typická:

V: A jak je to teda...jak bych to zformulovala...že chasidismus má určitej specifickej přístup k hudbě...Jak to vidíš ty?

J: Tak v Praze s tím vubec nejde moc připojit...no...tady lidi by to nerozuměli... Problém je, že tady i Chabad, co je v Praze, není to, co je Chabad opravdu po celým světě. Tady to je trošku zvláštní. Taky kvůli tomu, že tady vlastně maj jenom jeden [jenom jednoho chasida]...jenom ten Barash...a všichni ostatní nejsou...takže oni to...aby to bylo opravdu chasidský, tak musí i ty lidi, co tam jdou [chodí], musejí to znát a bejt taky takoví...to nestačí, že ten Barash je...tam jsou turisté...cizinci...ne, to jsou z celého světa. Právě, dneska to je tak, že každý Žid, když třeba jí košer a potřebuje synagogu a jde někam na výlet nebo na dovolenou, kamkoliv po světě, tak...[potřebuje specifickou židovskou infrastrukturu a] nemáš dobrý město, kde nemáš Chabad. Je i rozdíl mezi Lubavičský komunita, Chabad House nebo Centrum Chabad. To je velký rozdíl. Jsou třeba v Izraeli ty Lubavičský komunity třeba, [...] ...tam opravdu žijou

³⁷⁹ Heitlingerová 2007, s. 186.

jenom ty chasidi. A tam to cítíš, co bys chtěla dostat od toho...ty melodie, ten přístup, ten radost...jak využívaj tu hudbu, aby líp sloužili Bohu...aby to bylo veselejší...³⁸⁰

Poskytování infrastruktury židovským turistům se neomezuje pouze na základní potřeby (modlitebna, košer strava, mikve...). V souvislosti s letošním 400. výročím úmrtí legendárního rabiho Löwa v Praze, otevřel pražský Chabad ješivu, rabínskou akademii, po třech stoletích první v Praze. Je pojmenována po rabim Löwovi – Maharal Institute. Jeho dílu se v institutu věnují chasidští studenti z celého světa. Ani jeden není z Čech.

Jak uvidíme dále, chasidská hudba – jak vlastní písně, tak i specifické pojetí hudby – se v posledních dvaceti letech dostala do povědomí i repertoáru všech pražských židovských komunit od ortodoxních po liberální. Její vlastní představitelé však v Praze příliš oblíbeni nejsou. Domnívám se, že důvodem může být jejich expanzivní politika a nerespektování zvyklostí místní židovské komunity, a tím pádem i špatné osobní vztahy s místními. Paralelu bychom také mohli vidět v tom, jak vlažně česká postsocialistická společnost přijala příchod křesťanských charismatických církví, ve světě jinak velice oblíbených. Zdá se, že entuziastická forma religiozity není v prostředí České republiky příliš úspěšná.

Jeden ortodoxní pražský Žid mi nedávno vyprávěl vtip, který koluje po Praze:

Na zemi přistane UFO, vystoupí z něj zelení mužíčkové s plnovousy, na sobě černé kulaté klobouky a kaftany. „Copak židi jsou snad i na Marsu?“, diví se lidé. „Ne, jenom my, Chabad Lubavič.“³⁸¹

³⁸⁰ Int. s autorkou, srpen 2008.

³⁸¹ Fieldnotes, srpen 2008.

3.3.7. NE-ORTODOXNÍ ŽIDOVSKÉ NÁBOŽENSKÉ ALTERNATIVY V PRAZE

Chasidské Chabad Center není však jedinou židovskou náboženskou organizací s mezinárodním federativním napojením, které se snaží obrátit české sekulární židy k jakési formě náboženství. Tato snaha se odráží i v přítomnosti a vlivu dalších – tentokrát neortodoxních - mezinárodních židovských náboženských organizací, které u nás brzy po pádu komunismu podpořily vznik nových pražských židovských kongregací jako je konzervativní Bejt Praha a od ní odštěpené konzervativní hnutí Masorti i liberální komunita Bejt Simcha a od ní později odštěpená Židovská liberální unie.

Tento fakt však zamlžuje realitu trvající dominance *kehily* v židovském politickém životě. Pro naše účely postačí vědět, že obecní politika sice odsunula neortodoxní náboženské praktiky na periferii politického dění, ale tyto směry si našly svůj vlastní způsob existence včetně ekonomického. Jejich členové se vůči *kehile* a jejímu monopolu na židovství neustále vymezují a v menší míře se naopak ortodoxní vymezují vůči neortodoxním. Významným důvodem těchto neustálých sporů jsou samozřejmě i ekonomické zdroje získané především z restitucí, které spravuje *kehila*, a na něž ostatní uskupení, jež *kehila* neuznává, nedosáhnou. Zatímco konzervativní židé ještě určitou finanční podporu dostat mohou, protože Federace židovských obcí již konzervativní judaismus uznala, liberální judaismus zatím FŽO za legitimní směr neuznává, a tak se jim žádná finanční podpora zatím netýká. Jenže liberální (v USA také tzv. reformní) židé namítají, že předválečné židovské obce v Československu nebyly zdaleka pouze obce ortodoxní, ale naopak ve větší míře reformované. Současně namítají, že většina současných českých Židů také ortodoxních není, takže *kehila* nezastupuje většinu, nýbrž menšinu. Proto je podle nich současné rozložení ekonomické moci nespravedlivé:

„Obě skupiny [Bejt Simcha a Bejt Praha] legitimně a dlouhodobě zaslívají obci, že se nemohou podílet na majetku, který se pražské *kehile* podařilo nashromáždit po r. 1989. *Kehila* považuje veškerý navrácený majetek za svůj a o své újmě rozhoduje o tom, zda poskytne jiným jakékoli prostředky, místo aby se považovala za strážce majetku, jenž kdysi patřil všem pražským židům. Na příklad Španělská synagoga byla před 2. světovou válkou reformovaná, byla však vrácena ortodoxní židovské obci, jež nyní ‚velkoryse‘ dává Bejt Praha [která tam koná bohoslužby] nějaké peníze.“³⁸²

Velmi výstižně se vymezování a utvrzování se v tom (jediném) správném způsobu, jak být židem, opět projevuje v názorech na hudbu během rituálu, které pak vzhledem k zmíněné dominanci *kehily* samozřejmě opět determinují, kdo dostane institucionální podporu a stane se jejím oficiálním kantorem (a tím pádem získá pracovní úvazek u Federace židovských obcí) a kdo ne, čímž logicky omezuje možnosti fungování jiných (nejen) hudebních alternativ.

³⁸² Heitlingerová 2007, s. 264.

3.3.8. PRAŽSKÉ KONZERVATIVNÍ KOMUNITY: BEJT PRAHA A MASORTI ČESKÁ REPUBLIKA

Na škále židovských náboženských denominací stojí konzervativní judaismus na půl cesty mezi ortodoxním a liberálním judaismem. Tento směr sice vznikl v první polovině 19. století v Evropě, ale skutečného rozvoje dosáhl až v USA. A právě zde žije nejvíce konzervativních židů na světě, cca. 1,5 milionu. Kromě USA najdeme konzervativní komunity v dalších 35 zemích světa, včetně Izraele, Argentiny, Mexika, Anglie, Francie, Německa, Maďarska nebo Ruska.³⁸³ V Praze nalezneme dvě konzervativní kongregace, a to Bejt Praha a Masorti. Obě zde patří k nejmladším židovským náboženským uskupením.

Jako první vznikla roku 1994 Bejt Praha.³⁸⁴ Slouží především židovským cizincům, zejména Američanům, žijícím v Praze a zahraničním, opět především americkým návštěvníkům. Členové se modlí v pátek večer a někdy i o sobotách ve Španělské synagoze, pronajaté od Židovského muzea v Praze. Programy jsou vedeny v češtině, angličtině a hebrejštině.



OBRÁZEK 43 ŠPANĚLSKÁ SYNAGOGA V PRAZE³⁸⁵

Je pátek večer, chvíli po sedmé hodině. Procházím kolem všudypřítomné ochranky do Španělské synagogy, která přes týden slouží jako součást stálé expozice Židovského muzea. Z vitrín vykukují exponáty věnované především emancipačním snahám v 19. století, českožidovskému hnutí, židovským spolkům, sionismu a předválečným

³⁸³ Zrod konzervativního judaismu je spojen se jménem česko-německého rabína Zachariáše Frankla (30. září 1801 – 13. únor 1875). Zachariáš Frankl se snažil o kompromis mezi tehdejší ortodoxním judaismem, který považoval za zkorumpovaný a nevhodný pro moderní svět, a reformním judaismem, populárním především v Německu, jehož reformu považoval za příliš radikální. Ve svém díle *Darcej hamišna* (Cesty Mišny) Frankl specifikoval cíle nového směru - těmi mělo být zachování židovských tradic, šabaty i hebrejštiny jako bohoslužebného jazyka, ale také otevření vývoje halachy modernímu světu a stále těžším podmínkám, se kterým se tradiční pojetí náboženství muselo potýkat. Zároveň propagoval i zapojení vědy a kritického přístupu při studiu Talmudu a dalších rabínských spisů. Svůj směr nazval obecným („katolickým“) nebo též „pozitivně-historickým“ judaismem. Po emigraci řady přívrženců Franklova pojetí před a po druhé světové válce do USA se ujal pod vlivem Solomona Schechtera název „konzervativní“ a pod jeho vedením bylo ustanoveno nové centrum konzervativního judaismu v USA. Po druhé světové válce došlo k velké migraci židů z východní Evropy, kteří se po zkušenosti z holocaustu nechtěli vrátit do svých původních zemí. Nově příchozí pocházeli jak z východní Evropy, která byla tradiční baštou ortodoxního judaismu, tak i západní, kde převádaly spíše reformní tendence. Konzervativní judaismus se ukázal jako přijatelnou alternativou pro ty, kteří se pod dojmem válečných událostí chtěli vzdálit kultuře, ze které vzešli, a druhou stranu se nechtěli zřít zcela judaismu jako takového. Konzervativní hnutí se [také] na rozdíl od některých reformních nebo ortodoxních směrů od začátku profilovalo jako hnutí podporující sionismus a stát Izrael.“

http://cs.wikipedia.org/wiki/Konzervativn%C3%AD_judaismus. 10.11.2009.

³⁸⁴ Veřejně zaregistrována jako české občanské sdružení v roce 1995 a později toho roku se stala členem Federace židovských obcí v ČR. Viz <http://www.bejt-praha.cz/>, 8.11.2009. Alena Heitlingerová uvádí, že Bejt Praha je členem formálně členem FŽO a dostává od ní určitou finanční podporu. (s. 263).

³⁸⁵ <http://www.jewishmuseum.cz/cz/czspanish.htm>, 8.11.2009.

židovským podnikatelům a průmyslníkům – sirkárna v Sušici, sklárna Moser... Ne náhodou sem muzeum umístilo expozici o tomto období – vždyť tato synagoga byla prvním refromovaným židovským chrámem v Čechách a tento kůr s varhanami zažil období, kdy „ředitelem chóru“ býval již dříve zmiňovaný František Škroup. Na bohoslužbě komunity Bejt Praha ale varhany ani žádné jiné hudební nástroje znít nebudou. Konzervativní judaismus to stejně jako ortodoxní nedovoluje.

Na páteční bohoslužbě Bejt Praha jsem již poněkolikáté. Stejně jako minule rozestavili podél několika zbylých starých lavic do řad za sebou i židle. I dnes večer na nich sedí promíchaně vedle sebe muži i ženy, nejviditelnější to znamení neortoxního směru. Protože všichni způsobně a nehybně sedí na svých místech a nikam nekorzují, napočítám 21 žen, 15 mužů. Musím se nad sebou v duchu usmát, když si uvědomím, že mi ten rozčilující neustálý pohyb v ortodoxních synagogách najednou trochu chybí.

Více než polovina osazenstva tvoří turisti, expats a studenti z USA. Poznávám např. jednu výměnnou studentku z FHS jménem Kimberley a kýváme na sebe. Bohoslužbu zahajuje mladý muž jménem Peter Györi – postaví se čelem k ostatním a začne zpívat známou melodií Šabat šalom. Na sobě má neformální modrou košili s rozhalenkou, džíny a na ruku nenuceně chová několikaměsíční dítě. A zatímco před oltářem zapalují dvě ženy šabatové svíčky, přidávají se ostatní ke zpěvu. Györi zpívá obyčejným, ale příjemným hlasem, písnička se drží v tónině i tempu a má šmrnc. Když dozpívá, udělá jako zatím pokaždé, když jsem tam byla, jakýsi turistický úvod. Anglicky vysvětluje stejně jako minule, že toto je budova, kde mělo být „museum of extinct race“ a po pár větách říká to samé ve slovenštině. V historickém úvodu a tlumočení sebe sama pokračuje přes deset minut. Pak jej střídá trochu nervózní, na krátko ostříhaná mladá žena v dlouhé tmavé sukni, Anna Pilátová.³⁸⁶

Anna Pilátová je v Praze v současnosti jediná žena, která vede pravidelně židovskou bohoslužbu. Poté, co jsme nahlédli do bohoslužeb v ortodoxních synagogách, je zjevné, o nakolik revoluční jev se jedná. Jde o jev nový nejen v České republice, ale i ve světě. Jak uvádí Summit, ženy-rabínky začaly být povolovány konzervativními synagogami v USA od roku 1985, kantorky od roku 1987. Konzervativní judaismus také uznává tzv. „egalitářský minjan“, tj. počítání žen do minjanu.

Bohoslužebné texty zpívá Anna Pilátová spolu s lidmi na chasidské a americké písničky, lidé s ní. Zpívají všichni všechno, jednohlasně, ve středně rychlém, pravidelném tempu ve střední poloze. Melodie jsou jednoduché, s malým rozsahem, žádné židovské vzlyky ani ozdoby, texty hebrejské. Lidé je čtou z fonetických transkripcí do latinky ve speciálním siduru Bejt Praha. Anna Pilátová zazpívá sama asi první dva takty, než lidé poznají o co jde a přidají se. Ona je pak už jen táhne v tempu a svým zpěvem udává počet slok. Není žádná velká zpěvačka, často jí chybí dech, ale dělá co může. Přestože chápu, jak těžkou má roli, pro vylíčení atmosféry si neodpustím čistě osobní poznámku, že zatím zní trochu jako učitelka na základní škole a ostatní jako snaživí, ale ostýchaví žáčci. (Je mi ale jasné, že praxí se její projev jistě časemlepší). Když nezpívá, tak čte v češtině nebo angličtině žalmy, lidé si tichým hlasem předčítají s ní (pokud vědí, kde jsou, protože někteří se rozpačitě rozhlížejí. Že by měli návštěvu šabatového rituálu v rámci turistického okruhu?...). Jediný moment, kdy se bohoslužba zase trochu znovu „rozjede“, nastává až při zpěvu Lecha dodi.

³⁸⁶ Fieldnotes, 23.6.2006, Bejt Praha, Španělská synagoga.

*Má tolik slok a natolik jednoduchou a chytlavou melodii, že nakonec se chytí a zpívají opravdu téměř všichni.*³⁸⁷

Vzhledem k podílu amerických expats v obecnstvu³⁸⁸ nepřekvapí, že se v Bejt Praha zpívá právě ta melodie *Lecha dodi*, o které etnomuzikolog Jeffrey A. Summit (sám americký konzervativní rabín a kantor) tvrdí, že je velice populární v amerických konzervativních komunitách, a podle etnomuzikologa Marca Slobina je tento nápěv dokonce druhý nejoblíbenější v USA.³⁸⁹ A protože v Summitově kongregaci židovských studentů na Tufts University byla tato melodie také nejoblíbenější a nejzpívanější, uvádí její transkripci:

NOTOVÝ PŘÍKLAD 11 MELODIE LECHA DODI POPULÁRNÍ V AMERICKÝCH KONZERVATIVNÍCH KOMUNITÁCH, TRANSKRIPCE JEFFREY A. SUMMIT.³⁹⁰

³⁸⁷ Fieldnotes, 23.6.2006, 19:00, Bejt Praha, Španělská synagoga.

³⁸⁸ slovo „obecnstvo“ jsem zde použila z toho důvodu, že při vysoké fluktuaci návštěvníků lze těžko mluvit o lidech účastnících se popisované šabatové bohoslužby jako o jednotné „kongregaci“.

³⁸⁹ Summit 2000, s. 74.; Slobin, Marc. 1989. *Chosen Voices: The Story of the American Cantorate*. Urbana: University of Illinois Press, s. 199. Cit. Summit 2000, s. 74.

³⁹⁰ Summit 2000, s. 76.

Bejt Praha tuto melodii zpívá de facto stejně, a proto jsem nepoživovala svůj vlastní deskriptivní notový zápis. (Avšak s vědomím a cílem, že mi jde pouze o naznačení melodie, ne hudební detaily. V Bejt Praha se tehdy např. nezpíval vrchní hlas v refrénu, všechny sloky se zpívaly stejně apod.) Sama melodie je podle Summita neznámého původu – nenese např. typicky chasidské rysy, ale vzhledem k její pozitivní, optimistické a nekomplikované náladě lze pochopit, proč má takovou oblibu. A kde se tato melodie v Čechách vzala? Od amerických rabínů.

Peter Györi ani Anna Pilátová nejsou rabíny a Bejt Praha se podobně jako liberální Bejt Simcha a ŽLU musí spoléhat na dojíždějící rabíny ze zahraničí. Jak uvádí Alena Heitlingerová, byl prvním rabínem sloužícím Bejt Praha americký rabín Ron Hoffberg z Konzervativního hnutí (známého také pod hebrejským názvem *Masorti*, „tradiční“). Bejt Praha však rabi Hoffberg po méně než roce opustil kvůli sporu o smlouvu a pracovní podmínky. V Praze nicméně zůstal a řídí páteční bohoslužby pro 20 – 40 lidí v místnosti v druhém podlaží Židovské radnice, což je sídlo PŽO. Vede též každotýdenní hodiny pro konverzi a patrně pod jeho vedením proběhlo 40 konverzí.³⁹¹ (Někteří mí



informanti říkají těmto lidem posměšně „Hoffbergovy rychlokvašky“.) Přesto, že jediným konzervativním rabínem v zemi, nemůže jej tento post uživit. Ze svého výzkumu vím, že si musí přivydělávat vyučováním hebrejštiny a provázením turistů.

OBRÁZEK 44 RABÍN RONALD HOFFBERG³⁹²

Hoffbergova malá komunita, nesoucí název *Masorti* Česká republika o.s. je součástí celosvětové zastřešující organizace konzervativních *Masorti* komunit *Masorti Olami*. Na svých webových stránkách www.masorti.cz, které v současnosti nefungují, se uvádí, že má asi 60 členů. Je specifická tím, že se v ní sdružují téměř výlučně vysokoškolští studenti anebo ti trochu odrostlejší, co již sice na univerzitě nestudují, ale před pár lety tomu tak ještě bylo. Jak mi řekl sám rabi Hoffberg: samí „college people“. Spojuje je ještě další vlastnost – všichni mluví anglicky. Rabi Hoffberg totiž komunikuje v angličtině. Vzhledem k mé osobní konfiguraci (mladá, vysokoškolačka, mluvící anglicky), jsem do této skupiny velmi rychle zapadla. I subjektivně jsem se zde cítila nejlépe, a to hlavně díky velké vstřícnosti a nenucenosti jejích členů.

Chvilku po sedmé hodině večer stoupám po schodech do druhého patra Židovské radnice v Maiselově ulici. Začátek je sice ohlášen na sedmou, ale „jewish time“ (jak říká jeden místní izraelský rabín) plyne pomaleji. A opravdu, v zasedací místnosti, kde se má páteční šabatová bohoslužba konat, jsou zatím k mému překvapení pouze dva lidé: rabín a jedna

³⁹¹ Heitlingerová 2007, s. 264-265.

³⁹² foto www.masorti.cz, 1.12.2008.

mladá, asi pětadvacetiletá česká dívka. Rabi Hoffberg mě vítá a dívku mi představuje jako Gafnu. Prý studovala ve Francii a na ješivě v Jeruzalémě a teď mu pomáhá s přípravou šabatu. Pak dodává, že čekáme na ostatní a že se chodí samí mladí lidé, takže nikdy neví, kdo přijde a že je teď navíc takové počasí, že všichni jezdí z Prahy ven („you know, everybody goes to the ‘chata’ for the weekend“).

Rozhlížím se po místnosti. Je relativně dost malá, komorní, tak 25 metrů čtverečních, vybavená těžkým tmavým starožitným nábytkem s velkým oválným stolem uprostřed. Na zdech visí olejomalby bohatých židovských měšťanek a slavných místních rabínů. Gafna je milá a na mou otázku o šabatových melodiích mi říká, že se teď v Praze bohužel moc nemění: „se zpívá pořád to samý dokola a myslím, že je to dost škoda“. V tom přichází také asi pětadvacetiletá dívka Jana, s hřívou světlých kudrnatých vlasů. Gafna mi ji představuje jako dobrou zpěvačku, když přichází další dívka jménem Žaneta – bavíme se všechny dohromady o zpívání, já opět vysvětluju proč tam jsem a Žaneta říká, že je škoda, že si jejich šabat nemůžu nahrát, když jsou konzervativní. Proto říkám, že se zaměřuju hlavně na Lecha dodi – to se zpívá vždycky a všude a jednu melodii si zapamatuju. Holky se baví o tom, že znají více verzí, ale že se tady nezpívají - jen když to výjimečně navrhnou rabínovi. Postupně se trousí další lidé, nakonec je nás s rabínem a se mnou dohromady deset. Kromě rabína tu jsou pouze dva muži: jeden američan, přítel mladé češky, druhému klukovi je asi třicet, vystudoval bakaláře na FHS UK a teď studuje magisterskou religionistiku. Zbytek jsou ženy, kterým je mezi dvaceti a třiceti lety a dokonce jeden transsexuál. On(a) a ještě jedna dívka minulý týden konvertovaly v Londýně. Vychází najevo, že konvertité tu jsou vesměs všichni – a co je zajímavé: mluví o konverzi naprosto otevřeně, nestydí se za ni a nijak nemlží. Když se ptám Žanety, jak se to má s ní, tak mi s úsměvem odpovídá: „já jsem nekonvertovala a zatím ještě nehodlám. Do synagogy chodím od čtrnácti, to víš, jsem taková filosemitka, ale s bohem si to ještě vyříkávám...asi je to tady pro mě hodně taková spíš sociální záležitost.“

Je půl osmé, všichni sedí v půlkruhu kolem velkého stolu a živě se česky baví mezi sebou. Rabín sedící naproti nic neříká a už by asi chtěl začít. Trpělivě čeká několik minut, jestli si někdo všimne. Nevšimne si nikdo, a tak v sedě, tak jak je, otevře sidur a začne zpívat. Ostatní ještě v klidu dopoví pár vět a berou si hebrejsko-anglické sidury bez transliterace (jen Žaneta má vlastní vložené papíry s transliterací) a rovněž v sedě se přidávají.



OBRÁZEK 45 JANA A JEJÍ MANŽEL MILAN (V ČERVENÉM) ZPÍVAJÍ ŽIDOVSKÉ PÍSNĚ V KOMUNITĚ MASORTI.³⁹³

Rabi Hoffberg zpívá velmi jistě a dobře, je vidět, že to pro něj je mnohaletá rutina. Nasazuje svižné, lehké tempo a „moc se s tím nepárá“. Tón tvoří specifickým způsobem, jako by byl

³⁹³ foto www.masorti.cz, 1.9.2008.

schválně stále mírně pod tónem, čímž vytváří dojem jakési mírné ledabylosti a napětí, ale zároveň i chtěné neformálnosti – jako by si rodina sedla kolem stolu v kuchyni a zpívala si spolu písničky. Žalmy a modlitby se provádí typicky ortodoxním způsobem – rabín zazpívá první a poslední verš, prostředek si všichni čtou potichu nebo polohlasem, v rychlém tempu „drčí“ hebrejská slova, rabín občas některé slovo zesílí, aby ukázal, kterou pasáž právě čte. Náboženské hymny – metrické písně zpívají všichni společně, a to jak refrén, tak všechny sloky. Při některý obzvlášt' svižných a živých melodií, jako např. Lecha dodi, rabín v tempu bouchá do stolu a zrychluje, my ostatní tleskáme. Melodie lecha dodi je typicky chasidská a v ostatních metrických hymnech převládají chasidské melodie – vzduchem poletuje jakýsi imaginativní chasidský feeling, ale ne takový jako v Chabadu... Jsem z toho všeho trochu zmatená. (Až když přijdu domů a znovu se začtu do Summitovy knížky, začíná mi to dávat smysl).

Nakonec děláme malý kiduš s červeným vínem a chalou (slanou „vánočkou“) a Gafna rozlévá víno do plastových pohárků. Přitom s úsměvem říká, že se rozhodla, že odted' bojuje za ekologický kiduš. Vždyť skleničky v IKEA stojí pakatel, tak proč pořádně ty plastové kelímky. Prý si klidně dá tu práci a po skončení je umyje. Potom mě rabi Hoffberg zve domů na šabatovou večeři, ostatní jdou také.

Pěšky přicházíme do jeho bytu. Žije sám a evidentně rád vaří. Nakládáme si na talířky výborné košer jídlo, posedáváme po křesílkách, židlích nebo po zemi a rozbíhá se volná zábava. Rabi Hoffberga těší, když mu říkám, jak je jídlo dobré. Prý sem svoje „people“ zve často. Povídáme si o nusachu a mě ohromují jeho znalosti. Nad hlavou mu visí zarámovaný rabínský diplom z nejprestížnější vzdělávací instituce konzervativního judaismu, Jewish Theological Seminary, New York.“³⁹⁴

Le - khah do - di li - krat ka - lah, pe-nei Sha - bat ne - ka - be-lah.

Le - khah do - di li - krat ka - lah, pe-nei Sha - bat ne - ka - be-lah.

Verse one:

Sha-mor ve-za-khor be-di - bur e - chad hish-mi - a - nu El ha-me-yu-chad.

A - do - noi e - chad u - she - mo e - chad le shem ul - ti - fe - ret ve - lit - hi - lah.

NOTOVÝ PŘÍKLAD 12 LECHA DODI, MASORTI PRAHA, 2006, PRESKRIPTIVNÍ NOTOVÝ ZÁPIS³⁹⁵

Melodie *Lecha dodi*, která se zpívá v Masorti, je typicky chasidská, a jako takovou ji charakterizuje i Summit.³⁹⁶ V jeho výzkumu v oblasti Bostonu se nezpívala

³⁹⁴ terénní poznámky, 21.7.2006, Masorti Praha

³⁹⁵ Summit 2000, s. 83.

³⁹⁶ Ibid.

v konzervativní, ale v moderně ortodoxní komunitě. Americká moderní ortodoxie a americký konzervativní judaismu mají k sobě v určitém směru dost blízko a historii přejímání svižných chasidských melodií mají podobnou. Jak jsem již popisovala v kapitole „Chasidský fenomén v Praze“, vše začalo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v USA a v Izraeli. Summit líčí, jak se výběrem těchto melodií vymezila americká židovská mládež proti generaci svých rodičů. Ve 40. a 50. letech se v amerických konzervativních, reformních i ortodoxních komunitách vybírala pro *Lecha dodi* poklidná a důstojná melodie Louise Lewandovského (berlínského reformního kantora 19. století) ve valčíkovém tříčtvrtovém rytmu s mírnými intervalovými kroky:

Le - khah do - di li - krat ka - lah pe - nei Sha - bat ne - ka - be - lah. Le -
 khah do - di li - krat ka - lah pe - nei Sha - bat ne - ka - be - lah.
 Sha - mor ve - za - khor be - di - bur e - chad hish - mi - a - nu El ha - me - yu - chad.
 A - do - noi e - chad u - she - mo e - chad
 le - shem ul - ti - fe - ret ve - lit hi - lah. Le -

NOTOVÝ PŘÍKLAD 13 MELODIE LECHA DODI AMERICKÉ ŽIDOVSKÉ GENERACE 40. A 50. LET³⁹⁷

Lewandovského melodii vnímá americká generace 60. let velmi jako součást repertoáru svých rodičů a tato melodie pro ně rovněž nese silné konotace „Starého Světa“ (Old World), tedy Evropy, odkud jejich předkové emigrovali. Už pouhý valčíkový rytmus evokuje atmosféru předválečných vídeňských plesů v opeře.

Na druhou stranu jejich oblíbená melodie z předchozího příkladu se hýbe v rychlejším tempu, poháněná intervalovými skoky a synkopovaným rytmem. Bývá označována jako izraelská, protože se ji mnozí z této generace naučili během své první cesty do Izraele v období těsně po Šestidenní válce v roce 1967. Summitovi informanti popisovali toto období svého života jako opojné a vzrušující. Tehdy mnoho mladých židů ze všech denominací studovalo, cestovalo a dobrovolničilo v Izraeli a jak říká Summit: „ponožili se do svého prvního nezávislého objevování svých židovských kulturních, politických a náboženských identit“.³⁹⁸

³⁹⁷ Summit 2000, s. 61.

³⁹⁸ Summit 2000, s. 83.

Během první vlny celosvětového mládežnického neochasidského hnutí se konzolidovala i identita samotného etnomuzikologa a konzervativního rabína a kantora Jeffreyho Summita, a to především za jeho pobytu na kolejích rabínské ješivy v Jeruzalémě roku 1973, kde se rovněž účastnil *kabalat šabat*:

„dodnes mám živé vzpomínky na tu místnost narvanou tradičními mladými židy z celého světa, kde jsme vítali s obrovským entuziasmem šabat. Hodně z našeho náboženského a sociálního života se tehdy točilo kolem muziky. Slídili jsme ve všech možných chasidských, syrských a jemenských částech města a hledali jsme pro naši *šul* tu nejlepší *Lecha dodi*. A vzpomínám si na společné šabatové večere ‘co dům dá’, kdy jsme pouštěli páskový magnetofon, popíjeli levné izraelské brandy a zpívali *zemirot*³⁹⁹. Už nás ale nezajímaly jen mejdany jako před pár lety, byli jsme tu, protože jsme se chtěli dozvědět více o naší historii a tradicích. Scházeli jsme se, abychom vyměňovali a nahrávali co nejvíc posbíraných melodií, co to šlo. A tyto melodie, které jsme se tehdy já a mnoho jiných mladých amerických židů naučili, dodnes tvoří jádro našeho nejoblíbenějšího liturgického repertoáru.“⁴⁰⁰

Neochasidský liturgický repertoár je tedy pro mnohé dnešní padesátníky a šedesátníky srdcovou záležitostí jejich mládí, podobně jako jsou třeba Beatles, Rolling Stones a Bob Dylan ve světské sféře. A jak je vidět, neochasidský repertoár má rád i rabín Hoffberg v Masorti. Vzhledem k tomu, že rabín předtím působil v Bejt Praha a že Masorti někdy pořádají svátky společně s liberálními Bejt Simcha a ŽLU, je již více pochopitelné proč a „odkud vítr vane“.

V tomto kontextu se mi zdá důležité, že celospolečensky přelomová entuziastická atmosféra šedesátých let zasáhla i tehdejší židovskou mládež v Československu. Mnozí mladí židé zažívali do té doby svoji identitu pouze jako postholocaustovskou a traumatickou, a mnozí jiní o své židovské identitě ani vůbec netušili, protože ji před nimi rodiče tajili. Události se daly do pohybu ve chvíli, kdy po skončení Šestidenní války v Izraeli roku 1967 zareagovaly téměř všechny komunistické státy přerušením diplomatických styků s Izraelem a v některých zemích včetně Československa zavedly novou, tvrdou antisemitskou (nebo antisionistickou) politiku. Proti tomu se samozřejmě v židovských komunitách zvedla vlna odporu a otázka židovské identity se znovu stala aktuální.

Jako příklad mladého člověka, který v té době „objevil“ a začal rozvíjet svoji židovskou identitu, může posloužit osobní historie tehdy sedmnáctiletého Leo Pavláta (bývalého disidenta a židovského aktivisty, v současnosti ředitele Židovského muzea v Praze), jak ji uvádí Gruber, která zároveň dodává, že dalším katalyzátorem jeho židovských a antikomunistických postojů byly krátké reformy pražského jara 1968 a srpnová invaze.⁴⁰¹ Leo Pavlát mi v roce 2007 osobně líčil, že tehdy byl pro něj jednou z největších ikon právě „zpívající rabín“ Schlomo Carlebach - židovský Bob Dylan, o kterém jsem zde již psala v kontextu neochasidského hnutí. Později se s ním dokonce osobně setkal. Řekl mi, že to byl jede z jeho největších životních zážitků. Pavlátův životopis na Wikipedii uvádí, že po roce 1968 měl potíže se Státní bezpečností, nejprve protože začal žít jako žid, později protože se oženil s Hanou Klímovou, dcerou známého disidenta a

³⁹⁹ Písně zpívané během a po šabatové večeri.

⁴⁰⁰ Summit 2000, s. 84.

⁴⁰¹ Gruber 2002, s. 173.

spisovatele Ivana Klímy. A zde se opět oklikou dostáváme k souboru Mišpacha, který založila roku 1970 Helena Klímová, matka Hany, společně se svou sestrou. Leo Pavlát samozřejmě také v Mišpaše zpíval. V tomto kontextu se již jeví jasněji, jak se formoval hudební vkus nynější pražské židovské elity. (Viz kapitoly „70. a 80. léta - nová vlna hledání kořenů“ a „Chasidský fenomén v Praze“ v této práci.)

Pokud použiji (samozřejmě nadsazenou) analogii s Beatles, tak neochasidská hudba byla populární u i mladých v 80. a 90. letech a nachází odezvu u nastupující generace také na začátku 21. století. A stejně jako učinila židovství mnohem atraktivnější tehdy, činí jej dodnes.

Ukázkou toho, že hudba může v příklonu k židovství hrát velkou roli, je např. Jana z Masorti. V době našich rozhovorů jí bylo 26 let. Studovala několik let na FFUK, nyní pracuje v Židovském muzeu.

J.: „...a k židovství jsem se vlastně dostala přes hudbu. To mi bylo asi šestnáct. Poslouchala jsem hodně Mišpachu a Klezmorim [instrumentální odnož Mišpachy] a pak taky věci, který bych už dneska neposlouchala ani náhodou, jako třeba [skupinu] Ester...ale vono toho tenkrát moc nebylo, tak jsem brala všechno....no a k tomu jsem chodila na přednášky do VKC [Vzdělávací a kulturní centrum Židovského muzea]. Pak, asi v osmnácti jsem do VKC začala chodit na takovej jako workshop izraelskejch písniček k nějaké Izraelce nebo Američance z Bejt Praha...ted' si nemůžu vzpomenout, jak se jmenovala, ale to není tak důležitý...No a ona nás jako furt zvala do Bejt Praha a nechávala tam různé letáky a tak. No a tak teda když nás pořád tak vehementně zvala, tak jsem tam jednou šla.... No a docela se mi tam zalíbilo. Hlavně proto, že se tam jako zpívaly, hlavně při kiduši a i po něm ty stejný izrošský písničky, co jsme se učili u ní ve VKC, takže jsem to mohla rovnou využít. Hoffberg tam v té době ještě nebyl...No a pak, když Dushinsky dělal v Bejt Simcha na chvíli ten sboreček, *Simchatenu* se to jmenovalo, tak jsem tam zpívala taky. [*A opravdu, poznávám ji z jejich vystoupení na festivalu Devět bran před třemi lety*]. A ted' jsme teda s Milanem [manželem] v Masorti u Hoffberga, to víš. On dělal teologii na Husárně a dostal se k židovství přes tu teologii. To já to tak zpracovaný jako on nemám...

V.: A v Masorti seš taky kvůli zpívání?

J.: „No taky hodně kvůli tomu. To společný zpívání se mi tam líbí, i to jak zpívá Hoffberg, ale nejenom to, prostě nám tam vyhovuje víc věcí. Ale když už jsme u toho zpěvu, tak fakt se mi moc líbí, jak Hoffberg zpívá na Roš hašana. To si přijď někdy poslechnout, je to fakt dobrý.“⁴⁰²

Rabi Hoffberg je oblíben i u jiných z mladé generace, kteří do Masorti nechodí. Např. Ivan z Bejt Simcha, který studuje judaistiku na HTF UK a občas vede bohoslužby v Bejt Simcha, na něj nedá dopostit:

I.: „Já jsem konvertoval k reformě, u rabínského soudu, nicméně v těch papírech o konverzi není ani slovo o reformě...během toho sezení před tím bejt dinem [rabínským soudem] ani slovo o reformě vlastně nepadlo....takže to není konverze k REFORMNÍMU židovství, ale je to

⁴⁰² Int. s autorkou, 2.10.2008.

prostě konverze k židovství...já to nerad rozdělju, ale kdybych se chtěl někam zařadit, tak je mi asi nejlíp v podání židovství rabbiho Hoffberga..."

V.: „teda konzervativnější..."

I.: „jo, konzervativnější, v podstatě by se dalo říct tradiční český židovství [což je trochu paradox, protože židovství rabbiho Hoffberga je typicky americké, nicméně I. zde má na mysli spíše postavení někde napůl mezi ortodoxií a liberálnem] ...na něco mám jako poměrně ortodoxní pohledy, na něco zase liberálnější..."

[...]

V: „...a je tu v praze přímo někdo, kdo se ti vysloveně líbí, jak zpívá a vede lidi a tak?"

I.: „Hoffberg, Hoffberg. Má vyrovnanej hlas, zpěv je srozumitelnej, Hoffberg je dobrej kantor.“⁴⁰³

Jsou ale zase naopak jiní mladí, spadající do mé pracovní kategorie „staromilců“, (jíž se budu věnovat později), kteří Hoffbergův specifický způsob zpěvu vůbec neuznávají a nazývají ho „akustickým agresorem“. Každopádně rabi Hoffberg (společně s rabi Duschinským z Izraele, o kterém ještě bude také zmínka) významně ovlivnil a ovlivňuje hudební vkus a repertoár především mladých pražských židů a pražských neortodoxních komunit obecně.

Neochasidský repertoár nalezneme i u dvou pražských liberálních komunit, Bejt Simcha a ŽLU.

3.3.9. ŽIDOVSKÁ LIBERÁLNÍ UNIE (ŽLU)

Židovská liberální unie dle svých stanov⁴⁰⁴ sdružuje občany, hlásící se k židovskému vyznání, národnosti nebo původu. Ačkoliv je v názvu slovo „liberální“, rozhodně to neznamená „organizačně rozvolněný“. ŽLU má svoje orgány jako shromáždění členů, rada, představenstvo, předseda a revizní komise a jasná pravidla pro členství a z toho vyplývající práva a povinnosti. Jako řádné členy přijímá pouze ty, kteří se mohou prokázat židovským původem matky či otce nebo babičky z matčiny strany nebo podrobili-li se řádné konverzi. Ostatní se mohou stát přidruženými členy, je-li aspoň jeden z prarodičů žid anebo bude-li ve sjednané lhůtě směřovat ke konverzi. Ti, co nespadají ani do jedné z těchto kategorií, moho mít pouze status příznivce. ŽLU je stejně jako další tři neortodoxní pražské židovské kongregace nezávislá na pražské židovské obci a stejně jako pražská Bejt Simcha je členem World Union of Progressive⁴⁰⁵ Judaism a (pouze) přidruženým členem Federace židovských obcí. Činnost je financována z příspěvků členů, dotací, darů, dědictví a jiných dobrovolných příspěvků, podnikatelské činnosti a dalších zdrojů. V posledních letech se o ní občas objevují zmínky v médiích, protože se politicky angažuje především proti neonacistickým pochodům. ŽLU je aktivní i kulturně – je partnerem a spoluorganizátorem jediného festivalu v ČR, na němž se ve větší míře hraje židovská

⁴⁰³ Int. s autorkou, leden 2008.

⁴⁰⁴ <http://www.zlu.cz/stanovy2.htm>, .1.10.2009.

⁴⁰⁵ Progresivní judaismus je dalším názvem pro náboženský směr známý v Americe jako reformní judaismus, ve Velké Británii zase jako liberální judaismus.

hudba. Letos se konal již 10. ročník této akce nazvané Mezinárodní festival česko-německo - židovské kultury 9 BRAN (odkaz na Langerovu knihu je tu zřejmý). Akce se tradičně koná v zahradách Valdštejnského paláce, a i když často není velice dobře organizačně zvládnutá, tak se přesto organizátorům daří přitáhnout do Prahy výjimečné světové hudebníky např. právě v oblasti Klezmeru. Vlastní hudební život kongregace při bohoslužbách byl však bohužel alespoň v době mého výzkumu převážně v roce 2006 mnohem chudší.

ŽLU pravidelně pořádá každý pátek Kabbalat Šabat ve své modlitbě v Dlouhé ulici. Výjimkou jsou ty pátky v měsíci, kdy do Prahy přijíždí refromní rabín Dr. Tomáš Kučera, sídlící v německu, který vede páteční bohoslužbu pro všechny liberální kongregace v Praze do nichž ŽLU patří. Tuto akci pořádá Bejt Simcha tradičně v restauraci Mánes. Rabi Kučera vede během své přítomnosti v Praze i *šachrit* (sobotní ranní bohoslužba během které se čte z Tóry), a to v budově Židovské obce Praha. ŽLU pořádá i ostatní svátky. Většinou připravují jen jeden z večerů a pokud jsou to svátky delší, tak se účastní akcí i v jiných kongregacích.

[...] *Je letní podvečer, chvíli před šestou hodinou. Modlitebnu v Dlouhé ulici na Starém městě hledám poměrně dlouho. Nakonec vcházím do průjezdu blízko hudebního klubu Roxy. Oprýskaný dvůr domu číslo 37 zeje prázdnotou, ani cedulka žádná. Nakonec kdosi vchází do dvora, tak se osmělím a ptám se. Zaplat'pánbůh jde tam, kam já, a vezme mě s sebou. Po schodech stoupáme na kamennou pavlač, na jejímž konci jsou pootevřené dveře a za nimi malá místnost. Je zde už několik lidí, neformálně oblečených mužů i žen. Baví se mezi sebou a pod židli se dokonce schovává i malý psík(!). Naštěstí ještě nezačali. Poznávám mezi nimi jednoho ze zakládajících členů, spisovatele Benjaminu Kurase, a jdu se mu představit. „Aha, no tak to nám aspoň pomůžete zpívat“, usmívá se.*

I s Benjaminem Kurasem je tu ze ŽLU celkem pět mužů různého věku a jedna žena. Zbytek jsou hosté – starší manželský pár z Floridy a já. I tak je nás jen devět (a já bych se ani neměla počítat, ale nikdo se mě na nic neptá).



Zatímco čekáme na někoho desátého, prohlížím si ostatní. Některé tváře mi připadají povědomé z Bejt Simcha nebo Bejt Praha. Muži mají na hlavě kipu, ale jinak na sobě mají manžestráky nebo džíny a svetr či košili. Pouze Benjamin Kuras má sako, ale nic slavnostního. Žena má na sobě kalhoty a nepokrytou hlavu - tady se sukně a šátky nenosí.

OBRÁZEK 46 ŽLU, MODLITEBNA V DLOUHÉ ULICI⁴⁰⁶

Desátého se nedočkáme, ale přesto začínáme. Sesedáváme se na židle do kruhu kolem Benjaminu Kurase, muži vedle žen, a dostávám sešit z nakopírovaných stránek siduru, určených pro pátek večer. Paní zapaluje svíčky a modlí se s očima zakrytými dlaněmi. Poté

⁴⁰⁶ http://www.zlu.cz/foto/5768/080207_kadis/080207.html, datum konání: 1. 2. 2008., dostupné 3.7.2009.

se všechny pohledy upřou na Kurase. Odkáže a začne zpívat metrickou píseň Šalom alechem na notoricky známou aškenázskou melodii a my se přidáváme. Hned následuje hymnus Jedid nefeš, kterým se kabalat šabat zahajuje. Všichni zpívají všechno, Kuras je pouze jako lídr, který udává melodii a tempo. Zpívá obyčejným, ale příjemným civilním hlasem, bez snahy o židovské hlasové efekty. Občas je místo něj více slyšet starý pán, někdy mimo tóninu. Písničky jsou jednoduché, metrické, bez ozdob a většina má (neo)chasidský, americký či izraelský charakter. Prokládají je žalmy, které Benajamin Kuras spolu s ostatními nezpívá, ale čte v angličtině [zřejmě z úcty k americkým hostům, protože příště se čtou v češtině]. Všichni sedí na svých místech, nikdo nikam neodchází a nepřichází a nikdo se ani nekývá, jako to lze vidět u ortodoxních. Lecha dodi má evidentně chasidskou melodii a zní jako vojenský pochod, trochu jako známá „Okolo Hradce“ včetně sekundového postupu a-h-cis na konci každého refrénu a sloky:

NOTOVÝ PŘÍKLAD 14 LECHA DODI, ŽIDOVSKÁ LIBERÁLNÍ UNIE, DESKRIPTIVNÍ TRANSKRIPCE V. SEIDLOVÁ

Úvod

Laj-laj - laj la - la laj-laj laj-laj - laj la - la laj-laj laj-laj - laj la - la-laj - laj

Refrén

laj-laj - laj-laj. Le - cha do - di li - krat ka - la

Sloky

p'nej ša - bat ne - ka - be - la la - la - la 1. Ša - mor ve - za - chor
A - do - naj e - chad

be - di - bur e - chad, hi - šmi - a - nu El ha - m'ju - chad.
u - še - mo e - chad. Le - šem u - le - ti - fe - ret ve - li - tchi - la.

Když se přiblížíme v liturgii k místu, kde se říká modlitba kadiš, Benajmin Kuras ji musí vynechat, protože netvoříme minjan. Zpíváme závěrečný hymnus Adon olam a následuje malý kiduš (požehnání nad vínem), kdy si rozdáváme plastové kelímky s trochou červeného vína, připijíme si a povídáme s hosty z Floridy. Krátce po sedmé hodině už je po všem a všichni se rozcházejí domů. Já spěchám ještě do Staronové synagogy, protože stihnu kabalat šabat i tam – ortodoxní začínají v létě později, přesně podle toho, kdy má vyjít první hvězda.⁴⁰⁷

Vítání šabat v ŽLU bylo typickou bohoslužbou liberálního židovského hnutí, kterou charakterizují menší, skromně zařízené pronajaté prostory, neprofesionální charismatický lídr, participace všech na rituálu, tj. všichni zpívají všechno, egalitářský minjan zahrnující jak muže, tak ženy, a melodie chasidského, amerického a izraelského charakteru. Čím se lišili od židovských liberálních komunit ve světě, bylo nevyužívání (liberály dovolených) hudebních nástrojů, jmenovitě kytary, která v posledních čtyřiceti

⁴⁰⁷ Fieldnotes 23.6.2006.

letech nahradila v zahraničních komunitách varhany. A protože je v liberálních komunitách dokonce možné, aby rituál vedla žena, dalo by se říci, že v ŽLU „chyběla už jen rabínka s kytarou“.

Opravdovou rabínku s kytarou jsem viděla až při jedné z mých prvních návštěv jediné další židovské komunity v ČR, která je členem *World Union of Progressive Judaism* – komunity Bejt Simcha. Jednalo se tehdy o jednu z častých návštěv zahraničních hostů:

3.3.10. ŽIDOVSKÁ LIBERÁLNÍ KOMUNITA BEJT SIMCHA

[...] Zvoním na zvonek obyčejného činžovního domu v Mánesově ulici na Vinohradech, označeného jednoduchou bronzovou tabulkou při vchodu s nápisem "Bejt Simcha". Scházím po schodech a pak ještě po dalších, až se ocitám ve sklepních prostorách, aneb jak M. říkává: „v židovském undergroundu“. Kabalat šabat už začal, k mému překvapení jej vede korpulentní americká rabínka hrající na kytaru. Přes ramena má přehozený modlitební šál talit a na hlavě kipu – v ortodoxním židovství náboženské objekty striktně vyhrazené mužům. Stojí u pultíku čelem k lidem, za ní stojí jednoduchý áron ha kodeš překrytý vyšívanou oponou (parochet). Čtyři řady prostých dřevěných lavic jsou natolik zaplněny lidmi, že si musím přinést z vedlejší místnosti židli. Celkem napočítám dvacet lidí, z toho jedenáct žen. Asi dvanáct lidí je domácích, zbytek patří k rabínce. Kantor, který většinou vedl bohoslužbu během mých předchozích návštěv, sedí dnes mezi lidmi. Během společného zpívání však chvílemi zpívá velmi nahlas, asi aby bylo jasné, kdo je tu doma. Starší paní, také místní členka, je z toho nervózní a jednou dokonce zasyčí „ššš“. Když přichází Lecha dodi, začíná rabínka známou melodii, kterou jinak slyším v Bejt Praha [viz notový příklad Bejt Praha]. Rabínka a její známí se do toho „opírají“, evidentně se při této písni cítí ve svém živlu. Zpívají sebevědomě a chvílemi dokonce dvojhlasně. Místní lidé melodii evidentně znají a přizvukují. [...]⁴⁰⁸

Zažila jsem zde i bohoslužby, které vedla jiná žena – židovská aktivistka a charismatická zakladatelka Bejt Simcha, Sylvie Wittmannová. Roku 1980 se kolem Sylvie Wittmannové začala scházet skupinka, kde se „četlo a diskutovalo o židovských autorech a záležitostech, nebo zpívalo a hrálo na kytaru či klavír.“⁴⁰⁹

F.: „V těch 80. letech to byly v podstatě kroužky, někteří chodili na hebrejštinu, a tak, k těm některým kantorům a starším lidem, protože tady nebyla za komunismu žádná regulérní výchova [k judaismu]. ...a pak v těch devadesátých, to už tady bylo víc lidí, kteří se začali zabývat judaismem z gruntu.“⁴¹⁰

Při vzniku vlastního oficiálního sdružení stála kromě Sylvie Wittmannové ještě další žena, americká rabínka Joan Freedman, která zde po převratu studovala.⁴¹¹ Na její

⁴⁰⁸ Fieldnotes červenec, 2006.

⁴⁰⁹ www.bejtsimcha.cz, 3.10.2009.

⁴¹⁰ Interview s autorkou, 28.7.2006. pokr.: „...ono to má takový zvláštní vývoj, protože nejdřív to byl takový, řekl bych, fan club judaismu, pak se z toho v roce 1994 udělalo občanské sdružení, pak to začalo být takové regulérnější, a já jsem přišel v roce, myslím, 1999, a s těmi lidmi, co jsou teď v představenstvu, tak jsme sem přicházeli během jednoho roku. A kupodivu mnozí zde vydrželi dodnes. Někteří dlouhodobí členové naopak odešli, jednak za prací, třeba i bydlí v Praze, ale nemají čas, nebo už je to tolik nezajímá, taky generačně jsou ty lidi jinde, dozvěděli se, co potřebovali, a buď šli do jiných židovských komunit, nebo naopak, jak bych tak řekl...zesvěšťeli.“

⁴¹¹ Třetím zakládajícím členem byl dipl.arch. Otto Rott. „To byl počátek výročních seminářů. V roce 1992, se Bejt Simcha stala členem Evropské Komise Světové Unie Progresivního Judaismu (SUPJ). Od této chvíle SUPJ poslala do Prahy již mnoho rabínů, aby Bejt Simchu podpořili.“ viz www.bejtsimcha.cz 3.10.2009.

edukační semináře ve Wittmannově domě v severních Čechách se sjíždělo asi dvacet lidí ze všech různých židovských komunit v Praze, Plzni a Bratislavě. Právě Joan Freedman byla jednou z těch, kdo po převratu jako první seznamoval místní židy nejen s tím, jak se reforma ve světě mezitím proměnila, ale jak se proměnila i její hudba. Naučila je mnoho melodií, které byly tehdy v USA při zpívání během bohoslužeb moderní:

V: A kde se ty melodie, které tady zpíváte, tady vlastně vzaly?

M: některé přišly s rabi Duschinským, některé s rabi Hoffbergem a teda hodně jich přišlo ještě před nimi, s tou rabínkou...(přemýšlí nad jménem)...jé, Katka to bude vědět ...dycky mě to vypadne, když...ona byla hrozně taková „v pohodě“ a hrála na KYTARU...z Ameriky...byla tady chvíli na škole a...[...] si představte jo: přijde ŽENSKÁ taková [naznačuje korpulentní postavu], jo, KIPPU má na hlavě, TALIS má a hraje na kytaru a zpívá...”⁴¹²

Právě genderový aspekt je v komunitě Bejt Simcha velice důležitý. Nezdůrazňuje se zde pouze rovnost žen s muži, ale také se zde na rozdíl od ortodoxních, ale i jiných komunit otevřeně mluví o homosexuálech: „...potom má Sylvie drašu [kázání]. Mluví o tom, že bychom měli bojovat proti všem fóbiiám, např. proti homofobii...”⁴¹³ S přijetím homosexuálů tedy nemá Bejt Simcha žádný problém, právě naopak:

F.: „...my vlastně nejsme skutečná kehila, kile, Gemeinde, obec, protože jsme vznikli jako...no prostě nemáme to zázemí a taky podmínky, to je evidentní, že jo, ale když by potom třeba nějaký člověk, který potřebuje...sociálně nějak pomoci, tak to pochopitelně velmi dobře funguje na úrovni jednotlivých obcí a ti lidé pochopitelně utečou tam. A sem budou chodit, protože se jim tady líbí. Je tu uvolněnější atmosféra. Můžete tu mluvit cokoli, můžou sem přijít taky homosexuálové třeba a dávat to najevo a nikomu to nevadí. No někomu jo, ale tak ten přestane chodit, že jo. Já třeba mám na to taky určitý názor, mně se nelíbí, když je to moc štrajf, když je to jako taková provokace...to je podle mě zbytečný, ale chápu to. Každý jsme nějaký, že jo? ...Víte, my jsme takovou alternativou ortodoxů na Obci. My jsme tu pro všechny ty, které Obec nechce – nehalachické židy i nežidy, neortodoxní, homosexuály... kolem roku 2000 jsme skoro fungovali jako jakási židovsko-homosexuální „seznamka“...”⁴¹⁴

Feministický přístup zde prosazuje především Sylvie Wittmannová, jejíž cestovní kancelář Wittmann Tours, specializují se na pražské židovské památky a Terezín, je jedním ze čtyř nejdůležitějších sponzorů a donátorů Bejt Simcha.⁴¹⁵ Vzhledem k tomu, že komunity tvoří jednotlivci, udržuje právě výrazná osobnost Sylvie Wittmannové svým vlivem a aktivní povahou v Bejt Simcha ideje feministické spirituality, ačkoliv jsou naopak jiní členové, kteří se při slovu „feminismus“ otřesou. Přesto zde opravdu vznikla unikátní liberální alternativa, která ale neznamená „nenáboženská“ a která evidentně uspokojuje několik desítek místních lidí natolik, aby ve svém každodenním životě udělali jednou týdně místo společnému rituálu:

M: ...ti lidé tady rozhodně tedy nejsou sekulární, nejsou to lidé nenáboženští, zároveň často mají k tomu židovství vztah takový, jak bych to řekl, ne takový fundamentalistický,

⁴¹² Interview s autorkou, srpen 2006.

⁴¹³ Fieldnotes, 18.1. 2007.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Ostatní tři sponzoři a donátoři Bejt Simcha jsou Holandský Humanitární Fond (JHF); Nadační fond obětí holocaustu (NFOH), Česká republika a The American JOINT Distribution Committee se sídlem v Paříži. (Viz www.bejtsimcha.cz)

ale ono se to dá přehnat na všech stranách, jestli mi rozumíš. Takže my se hlásíme, vědomě, k liberálnímu proudu, nebo směru, abychom to moc neelektrizovali...

V: a kolik je teď členů?

M: Dřív jsme uváděli přes stovku oficiálních členů, teď je to asi 90, kteří u nás mají přihlášky, ale to neznamená, že bychom se všichni stále vídali.

V: a kolik lidí chodí teď pravidelně na bohoslužby?

M: Kolem svátků je to hodně lidí, 80, 90, ale i z jiných skupin, a obcí, protože někteří naši členové jsou i členy některých Obcí, ne všichni, pochopitelně, [jen ti halachičtí], *minjan* tady máme, my sice počítáme 10 židů nad *bar micva* a *bat micva*⁴¹⁶ zároveň, egalitářský *minjan* se tomu říká, ale často dáme dohromady i ten tradiční, no a, když je sezóna jako teď, když je špatné počasí nebo naopak moc dobré, že jsou lidi u vody a venku, tak neděláme moc akcí, ale vždycky máme *kabalat šabat* a to vždycky přijde aspoň tak zhruba 15 lidí."⁴¹⁷



OBRÁZEK 47 KABALAT ŠABAT V BEJT SIMCHA, VEDE MICHAL FORŠT.⁴¹⁸

Jedním z důvodů, proč se lidem v Bejt Simcha líbilo, byl i zdejší větší důraz na hudbu, než kladli ostatní komunity:

„M: No, tady se vždycky hodně zpívalo...to bylo jediný, co mě tady vlastně chytlo...“⁴¹⁹

A právě na podobě hudby v rituálu je také vidět

ideologický vývoj této komunity. Zatímco při mých návštěvách v počátečním období mého výzkumu kolem roku 2003 až 2005 zpívali spíše všichni všechno podobně jako zmíněná ŽLU, a to včetně stejných melodií, v dalších letech se začalo během bohoslužby více prosazovat dělení zpěvu mezi kantor a kongregaci. (Na tuto retradicionalistickou tendenci reformních obcí dát kantorovi více prostoru upozorňuje i Jeffrey Summit na bostonských příkladech.) Na druhou stranu takovou tendenci musí někdo fyzicky vykonat, tj. je nutná přítomnost takových individualit, které jsou schopny se takového úkolu zhostit. V případě Bejt Simcha se jedná o profesionálního zpěváka Michala Foršta, velkého obdivovatele i interpreta skladeb slavných kantorů “zlatého věku”, (tj. východoaškenázského *chazanut*. Výborně se vyzná i v reformní tradici, Sulzerovi a Lewandovském, a jak uvidíme dále, jeho velkou pěveckou inspirací je Ladislav Blum).

Michal Foršt není v Bejt Simcha oficiálně zaměstnán, říká, že vedení šabatů v Bejt Simcha má jako svoji *micvu* (dobrý skutek). Pracuje na plný úvazek v Pražském filharmonickém

⁴¹⁶ ženská verze rituálu *bar micva*, po kterém se žena v reformních obcích počítá do *minjanu* (v ortodoxních se nepočítá).

⁴¹⁷ Interview s autorkou, 28.7.2006.

⁴¹⁸ http://www.bejtsimcha.cz/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=6%3Akabalat-abat&Itemid=39, 3.9.2009.

⁴¹⁹ Interview s autorkou, 28.7.2006.

sboru jako tenorista a dále má malý úvazek u Židovské obce v Liberci jako oficiální kantor, kam jezdí jednou, dvakrát do měsíce. Jak říká: „sem ruka ortodoxie z Prahy tolik nedosahá“. K vedení pražské Obce má velké výhrady a proto, ačkoliv Pražák, je členem Židovské obce v Plzni. Zde byl kantorem, dokud ho prý „prodloužená pražská ruka nevyštípala.“ Od ortodoxních vím, že ho opravdu jako kantora či jako někoho, kdo by mohl předříkávat modlitby, neuznávají. Projevuje se to např. tak, že ho při návštěvě bohoslužby v Jeruzalémské synagoze (jak jsem viděla během svého výzkumu) nevyzvali k čestnému čtení z Tóry, ani když se u něj vystřídali už téměř všichni ostatní (včetně těch, co měli se čtením velké problémy, což Foršt rozhodně nemá). Na mé přímé dotazy se mi dostalo odpovědi, že prý dělá chyby v hebrejštině (pravda však je zřejmě ještě někde jinde). Uznávají ho pouze jako dobrého zpěváka, kterým nesporně je:

ZVUKOVÝ PŘÍKLAD 5 MICHAL FORŠT, EL MOLE RACHAMIM⁴²⁰

Problém vězí především ve faktu, že (jak jsem se již zmiňovala dříve), ortodoxní židé neuznávají liberální židovství jako legitimní směr, a tudíž nemohou ani uznat jejich kantora. Explicitně to vyjádřil jeden můj ortodoxní informant:

„Pro mě ŽLU, Bejt Simcha apod., to jsou mateřský školky judaismu...oni nemají Halacha, oni můžou dneska dělat něco a zítra něco jiného...když jim něco nevyhovuje, tak to prostě dělat nebudou...“⁴²¹

3.3.11. HUDEBNÍ FÚZE A ZVUKOVÉ HRY V BEJT SIMCHA

Bohoslužba v Bejt Simcha, vedená Michalem Forštem, je opět svéráznou hudební fúzí ortodoxního východoaškenázského zpěvu kantora plného koloratur a židovských hudebních idiomů včetně hlasových efektů (např. „vzlyků“, viz) v kontrastu s umírněným metrickým a nezdobeným zpíváním obce – tentokrát se však nezpívají „protestantské chorály“ jako před válkou, ale v současnosti tolik oblíbené (neo)chassidské písničky. V praxi vypadá fúze stylů následovně:

O jednom lednovém pátečním večeru opět scházím se schodů. V Bejt Simcha je plno, asi 16 lidí a dvě děti sedí na lavicích. Předzpěvuje Michal Foršt, na sobě černý rolák, černé seprané džíny a černé sako. Zpívá náročné recitativy plné východoaškenázských koloratur, jemně, subtilně, někdy jde až do falzetu...co se barvy i melodií týče, je tu zřetelná inspirace Blumem, jehož nahrávky si ode mě nedávno půjčil. Židovských vzlyků, záměrného tlačení a neustálého forte je v jeho projevu výrazně méně než dříve. Další věc, která se změnila je, že lidé participují na bohoslužbě méně než dříve – písniček, kdy zpívají, je méně, než si pamatuju z dřívějšíka.

Většina přítomných se orientuje v bohoslužbě a přizvukují včas „amen“....Michal Foršt stojí k lidem zády tak, jak se to dělá u ortodoxních, ale nijak výrazně se nekývá. Předčítá či spíše recituje některé pasáže v češtině, chvílemi deklamuje až přehnaně zřetelně. Lidé čtou nahlas ob jednu frázi. Když čte Michal Foršt hebrejsky, tak důrazně používá aškenázskou výslovnost – tj. např. kabolás šabos místo kabalat šabat. Jde o jasný odkaz na staré místní kantory Bluma a Feuerlichta, kteří takto ještě vyslovovali. Přitom ještě schválně napodobuje nakráplý „dědkovský“ hlas kantora Feuerlichta a jeho specifickou dikci. Pak se

⁴²⁰ Nahráno 2005, nepublikováno. Osobní archiv Michala Foršta.

⁴²¹ Int. s autorkou, srpen 2008.

otáčí tváří k lidem a dělá drašou [řeč] – říká, že se kaje za to, jak byl na valné hromadě výbušný a co řekl [šlo o mocenské spory v rámci Bejt Simcha]. A že mu je líto, že Židů je tu tak málo a ještě se tak strašně hádají...poté začíná opět zpívat a rozehrává jednu dlouhatánskou falzetovou koloraturu s velkou emocionální naléhavostí... po skončení se ho ptám, že dneska zpíval trochu něco jiného a jinak než minule a jestli to byla inspirace Blumem? Potěšeně říká: „Vy jste to poznala? To já kvůli vám. Teda ne že bych to dělal jenom kvůli vám, ale vy jste to ovlivnila. [...]“⁴²²

ZVUKOVÝ PŘÍKLAD 6 LECHO DODI V BEJT SIMCHA, TERÉNNÍ NAHRÁVKA 28.7. 2006.

Na na naj naj naj ...

naj naj naj naj da da daj daj daj ...

Refrén
daj daj Le - cha do-di li - krat ka - la la la la la la la la la p'nej ša -

bat ne - ka - be - la Le - la Sloky
1. Ša - mor ve - za - chor be -
A - do - naj e - chad u -

di - bur e - chad, hi - šmi - a - nu el ha - me - (e) - ju - chad.
še - mo e - chad. Le - šem u - le - ti - fe - ret ve - li - tchi - la.

NOTOVÝ PŘÍKLAD 15 LECHA DODI, ŽIDOVSKÁ LIBERÁLNÍ KOMUNITA BEJT SIMCHA, DESKRIPTIVNÍ TRANSKRIPCE V. SEIDLOVÁ.

Kromě nezamýšleného důsledku výzkumu, kdy výzkumník svojí činností do určité míry mění pozorovanou realitu, vybízejí v těchto terénních poznámkách k interpretacím ještě další data. Za prvé, důsledná aškenázská výslovnost je zde dalším naprosto záměrným odkazem a přihlášením se k době před rokem 1989, kdy do Prahy vtrhla výslovnost sefardská, používaná v Izraeli. Jak mi Michal Foršt později řekl, je jeho aškenázská výslovnost jedním ze symbolických protestů proti Obci, kde se vyslovuje sefardsky. Jde tu jak o retraditionalistickou performanci židovství odkazujícího k předválečným generacím, tak i tento symbolický akt obsahuje ještě další, současné lokální významy. Podobně je to je to i se snahou vyvolávat v kolektivní paměti aktérů vzpomínky na konkrétní osoby prostřednictvím proměn barvy hlasu. Jak kantor Feuerlicht, tak kantor Blum ztělesňují pro některé dnešní pražské židy hodnoty a ideály, k nimž se touto zvukovou hrou můžou přihlásit. Z hlediska jakési u nás obecně zažitě evropské klasické představě o kráse hlasu, kde je ideálem jednotná barva ve všech výškách, tempech i

⁴²² 18.1.2007. Pátek, Kabbalat Šabat veMaariv, Bejt Simcha.

dynamikách, je přinejmenším zvláštní, když dobrý zpěvák s vyrovnaným hlasem během performance z ničeho nic „přehodí výhybku“ a začne napodobovat „dědkovský“ hlas nebo naopak přehánět vysoké falzetové koloratury (aby všichni zasvěcení pochopili symboliku). Jenže tady je „klasické krásno“ v tu chvíli irrelevantní, jde tu o symbolickou kontinuitu.

Další rovinou těchto symbolických zvukových her (jak tomuto fenoménu pracovně říkám), je to, že tyto zvukové odkazy k místním význačným osobnostem legitimizují jejich performera. Jak jsme si totiž mohli všimnout již dříve, schopnost navodit pocit kontinuity a náležitosti k předešlým generacím, je v židovské kultuře tím důležitým. Ze stejného důvodu se v Praze mezi liberálními židovskými komunitami neuchytila v USA tolik oblíbená hra na kytaru, přestože z náboženského hlediska by v tomto pojetí židovství nečinila potíž. Zvuk kytary totiž v Čechách symbolizuje prázdninový tramping a táboráky, ale nikoliv židovskou mystiku, exotiku či spiritualitu. V Bejt Simcha mi to bylo vysvětlili následovně:

V: Proč se nedoprovázíte na hudební nástroje?

S: No tak varhany tady ve sklepě, v tomhle prostoru jako nejsou možný a stejně by byla otázka jestli...no a kytara, tak to by bylo jak u táboráku. Na to lidi tady moc nejsou, nemá to důstojnost.⁴²³

Pokud použiji mírně nadsazenou metaforu, tak hra na akustickou kytaru neodkazuje v našich končinách k intelektuálně-levicovým hippies či new age tolik jako na západě, ale k obyčejnému trampovi, opekajícimu si buřty za halekání „niagáry“ a popíjení „tuzemáku“. A tak, protože opět jde i o kontinuitu, doprovázení na kytaru zatím netáhne, i kdyby se přitom rituál vykonával mnohem „lehčeji a radostněji“. Symboly v podobě zvukových barev (zvuk kytary, zvuk varhan, „dědkovský“ hlas apod.) jsou totiž pro dnešní židy mnohem čitelnější než čtení hudebních symbolů *nusachu*, tj. modálně-melodických vzorců symbolizujících určitou roční či denní dobu. Dříve každý běžný žid rozeznal *nusach* pro *jom kipur* od *nusachu* pro *šabat*, dnes jej v Čechách často nerozeznají ani ti, kteří bohoslužby vedou, natož běžní členové komunit:

Je předvečer svátku jom kipur a Bejt simcha výjimečně nemá bohoslužbu v Mánesově ulici, ale ve starobylé Pinkasově synagoze. Pinkasova synagoga, sloužící přes rok jako památník holocaustu, je pro jom kipur (den pokání) jistě příhodné místo. Všechny stěny pokrývají od shora dolů nápisy vypsané drobným červeným písmem – jména obětí šoa. Lidé nevtipkují, jsou zamlklí, pasívní... na všech čtyřicet přítomných jakoby padala tíseň. Předzpěvuje Michal Foršt a z jeho tentokrát opravdu bezkonkurenčně nádherného zpěvu Kol nidrei mám husí kůži a slzy v očích...to se mi už dlouho nestalo. Když se vzpomatuji, uvědomím si, že se Michal snaží dodržovat správný nusach, modus, který se používá jednou za rok. Fakt, že lidé tento nusach neznají, a to ani ti nejvíce aktivní, poznávám podle toho, že neví, jak by se měli přidat. Jednu starší paní to zřejmě znervózňuje, a tak když přicházíme k jedné pasáži, kterou obvykle během šabatu zpívají všichni, využije Forštovy odmlky a začne rychle sama zpívat na známou šabatovou melodii. Michal Foršt ji ale zastavuje a všem vysvětluje, že dnes večer se nezpívá na tento text melodie šabatová, ale jomkipurová, čili melodie v tzv.

⁴²³ Fieldnotes, červenec 2006.

nusach jom kipur. *Paní zaraženě kouká, ale neprotestuje. Nakonec, když přicházíme k modlitbě Šma jisrael, zpívá Michal Foršt nejdříve sice jomkipurovou verzi, ale pak řekne, že jako opakování si hromadně dáme tu verzi šabatovou, abychom si také mohli trochu zazpívat. V šabatovém nusachu pak ještě zpíváme Ose šalom.*⁴²⁴

Z tohoto hlediska již nepřekvapí, že to, JAK se zpívá, nabývá v dnešním kontextu mnohem větší symbolický význam než CO (resp. která melodie) se zpívá. Když kantor Blum zpíval „operně“, avšak ten správný *nusach*, nemohl mu tehdy nikdo nic říct. Pokud však dnes lidé sami *nusach* nerozeznají, nezbyvá jim než hodnotit domnělou autenticitu podle jevů, kterým rozumí – a bývá to právě barva a způsob přednesu. Pak je třeba právě ona domnělá „opernost“ pro dnešní české židy faktorem snižujícím autenticitu, „židovskost“, přestože *nusach* (tj. autentický židovský systém) je správný.

Ve srovnání s ŽLU a konzervativní Bejt Praha, je projev kantora Foršta paradoxně ortodoxnější v tom, že na některých místech zachovává tradiční hebrejské recitativy zakotvené v tradičním systému *nusach*. To z jiných neortodoxních lídrů dělal v době mého výzkumu pouze rabi Hoffberg a snažil se o to i mladý student judaistiky na HTF UK, který před několika lety konvertoval k judaismu, a díky své jazykové kompetenci a vzdělání nyní vede šabaty v Bejt Simcha, když je Michal Foršt na zájezdě nebo v Liberci. (Nutno však říci, že se zatím opravdu teprve učí.)

Jak jsem již zmínila, u Bejt Simcha tedy pozoruji následující vývoj: některé pasáže v liturgii, které se kolem roku 2003 zpívaly stylem „všichni všechno“ nebo se společně nahlas recitovaly v češtině, předzpěvoval roku 2006 tradičními hebrejskými recitativy kantor. Zbytek nejoblíbenějších metrických písní na známé chasidské, izraelské a americké melodie zůstal zachován a v mnohem menší míře se vyskytovalo i společné předčítání v češtině. Michal Foršt mi k tomu posunu řekl:

„já jsem rád, protože dřív tady byli víc lidí, kteří by nejraději všechno dekonstruovali a rekonstruovali a vlastně se nejraději ani vůbec nemodlili, takže z tohoto hlediska je to lepší. No a pak taky, když všichni dělají všechno, tak je to strašně dlouhé a nakonec je to ani samotné tolik nebaví.“⁴²⁵

Jeho slova mi potvrdil i rozhovor s Ivanem Kohoutem v roce 2008:

V: já se ptám, protože když jsem zašla do BS párkrát dřív, před třema rokama, tak měl přišlo, že se lidi tý bohoslužby účastnili víc, že se mnohem víc zpívalo dohromady, a teď je to tak, že hodně zpívá MF a lidi odpovídají... nějak teď myslím došlo k posunu...

I: no, vono to teď směřuje spíš k tý moderní ortodoxii, vono vůbec, teď se to spíš vrací od reformy k původním textům tý modlitby, kerý voni vynechávali ze siduru...ono taky hodně záleží na tom, kdo tam zrovna přijde, nevím, jak to bude dneska...dneska to zrovna povedu já, tak uvidíme...hlavně když tam přijde deset lidí, z nichž umí zpívat jeden, tak to ani nemůže vyznít...ono záleží na tom, kdo tam zrovna je a jak jsou lidi unavený po práci, po tejdnu...já třeba někdy tam jdu a jen tak pobrukuju, protože jsem unavenej...na první pohled by to vypadat, že jsem nezúčastněnej, ale není tomu tak, jsem jen unavenej...[...]

V: A když zpíváš ty, snažíš se zpívat nějak specificky?

I: Snažím se o východeveropskej nusach...ale zároveň do toho míchám ty americký vlivy (*pousmánf*), chehe, ktorej lidi ale zase znaj. Zase když tam budu dělat jen

⁴²⁴ Fieldnotes, Pinkasova synagoga, Bejt Simcha, Erev Jom Kipur 8.10.2008.

⁴²⁵ Interview a autorkou, červenec 2006.

východoevropskej nusach, tak tam lidi budou sedět, řeknou „hm, tak jo“, řeknou, ale bavit je to nebude. Takže já se snažím tak nějak půl na půl. Aby to zároveň všichni zazpívali a zároveň aby tam byl ten nusach.“⁴²⁶

Projev Michala Foršta je však v kontextu liberálního judaismu ještě „staromilštější“ a „ortodoxnější“ v tom, že tradiční hebrejské recitativy elaboruje do složitých blízkovýchodních koloratur, což nedělá ani rabi Hoffberg. Takovéto recitativy, jaké zpívá Foršt, můžeme dnes slyšet pouze u celosvětově slavných ortodoxních kantorů, jako je Naftali Hershtik v Jeruzalémě nebo Mosche Haschell v Londýně. Když se nad tím zamyslíme, tak je zvláštní, nakolik nemá Michal Foršt rád místní moderní ortodoxii, a přitom jejich hudbu ovládá lépe, než oni sami.

Nicméně posun zpět od participace všech k sólové performanci kantora nevnímají někteří členové Bejt Simcha pozitivně:

„No abych se přiznala, mě ta jeho opera a ta jeho pseudoaškenázská výslovnost fakt moc nebere. Tak nějak mi připadá, že je to všechno hlavně o něm. To jsem radši za Ivana, kterej zpívá v normálním rozsahu, a tak se můžu přidat a taky si zazpívat. Nepotřebuju tam jenom sedět a bejt ohromovaná nějakou operou.“

„No jo, ale co když se přidat nemůžeš, protože Ivan občas zpívá tak, že ani nerozpoznáš tu melodii?“

„Neee...von se za poslední rok hodně zlepšil, fakt. Ačkoliv zrovna minulej tejden zpíval Michal hodně zpívatelně...“⁴²⁷

Je tedy zřejmé, že pokud elaborovaná sólová performance byla žádána dříve, tak v současnosti již „nestačí“. Díky filozofii radostné, egalitářské participace všech na rituálu, kterou do českého židovského přineslo ve velkém v 90. letech chasidské a neochasidské hnutí, je potřeba vtáhnout členy do rituálu prostřednictvím jejich participace natolik, aby měli uspokojivý zážitek ze společného zpívání. Teprve tehdy je performance v současné době opravdu úspěšná.

Zajímavou analogii lze vidět také v ekonomice: pokud v minulých desetiletích převládala ekonomika služeb, dnes převládá ekonomika zážitků. Dříve kantor poskytoval obci „službu“ – byl jejím „tiskovým mluvčím“ a obstaral vše sám. Dnes lidé, často zahlceni životním pocitem odosobněného světa plného služeb a nutnosti výkonu, touží po vlastním prožitku.

Z tohoto úhlu pohledu se zdá také pochopitelnější, proč se v tomto prostředí zatím neujal zpět sborový vícehlasý zpěv, ačkoli ten může sám o sobě poskytnout zážitek společného vztahového zpívání ještě hlubší, než společné zpívání v jednohlase. Vícehlasý zpěv totiž vyžaduje mnohem náročnější na přípravu - prožitek přichází až po delší době, když se sbor „sezpívá“. Dalším důvodem je fakt, o kterém se blíže zmíním dále, že repertoár synagogálních sborů 19. století nese členům konotace s „kostelem“.

Jedním z mála lidí, kteří by si obnovu sborů přáli, je samozřejmě profesionální sborista Michal Foršt. Jak mi mnohokrát řekl, je „celou svojí duší staromilec“ a kromě chazanut kantora Bluma má rád i reformovanou tradici synagogálních sborů 19. století. V archívech i na internetu sbírá noty místních předválečných autorů jako byl David

⁴²⁶ Interview s autorkou, leden 2008.

⁴²⁷ rozhovor s autorkou, listopad 2009.

Rubin a jiní autoři zmiňovaní v kapitole o modernitě. Několikrát jsme se spolu bavili o tom, jak rád by tuto tradici obnovil. Vždycky ale říká: „no jo, ale tady u nás, ani jinde mezi pražskými židy na to nejsou lidi. Jak bych tady asi dal dohromady čtyřhlasý sbor?“ Členy sboru tedy dává dohromady jinak, po svém: několik let je řešitelem grantu „Neznámá hudba pražských synagog“ a pořádá koncerty, kde tuto hudbu zpívá společně s profesionálními nežidovskými zpěváky. V roce 2008 dokonce v tomto stylu uspořádal společně s Bejt Praha přímo bohoslužbu - šabat ve Španělské synagoze. Sborové party zpívala komorní část Pražského filharmonického sboru v čele se sbormistrem Lukášem Vasilkem.⁴²⁸ Mezi účastníky této speciální bohoslužby, které se přišli zúčastnit i členové jiných neortodoxních pražských kongregací, však po skončení zaznívaly komentáře typu: „no hezký to bylo, ale to už je pryč. Vždyť to bylo jak v kostele.“ (Podobně dopadly i ohlasy na ortodoxní sobotní šabatovou bohoslužbu v Jeruzalémské synagoze v září 2008, kdy zde výjimečně vystoupil ortodoxní mužský sbor kantorů z Jeruzaléma.)

Hudební podklady pro tato sborová vystoupení dává Michal Foršt dohromady ze své vlastní sbírky, ale využil i některé notové tisky pražského kantora Davida Rubina a dalších českých kantorů 19. století, které před několika lety objevil ve frankfurtské sbírce frankfurtský muzikolog a nakladatel Wolfram Hader.⁴²⁹

3.3.12. SUDETONĚMECKÝ REVIVAL SBOROVÉ SYNAGOGÁLNÍ HUDBY Z ČECH?

Na tomto místě bych ráda zmínila velice zajímavý fenomén retraditionalizace, který se s aktivitami Wolframa Hadera pojí. Je totiž poměrně kuriózní, že dnes skladby těchto autorů jako byl David Rubin v Čechách nikdo nezná a jediné místo, kde se ještě provádějí, je právě v Německu. Ne však již v kontextu bohoslužby – na svých koncertech je zpívá Haderův pěvecký spolek potomků odsunutých sudetských Němců. Oblečení do krojů moravský Němců zpívají od roku 2001 synagogální skladby z Čech a Moravy v kostelích a synagogách v nejen v Německu, ale i v Jihoafrické republice či Argentině. S programem zapomenuté židovské hudby z Čech a Moravy se v lednu roku 2010 dokonce chystají na turné do Izraele.⁴³⁰ Roku 2003 vydal soubor CD nazvané *Sch'ma jisroel: jüdische Musik aus den Böhmischen Ländern* („Slyš Israeli“: židovská hudba z českých zemí).⁴³¹ Doposud neexistuje na trhu žádná jiná komerční nahrávka kantorů z Čech a Moravy z 19. a přelomu 20. století. Wolfram Hader rovněž některé skladby vydal znovu tiskem. Jeho publikace koupily knihovny světových univerzit, např. Stanford University⁴³², z českých institucí zatím žádná.

Otec Wolframa Hadera, muzikolog a skladatel Widmar Hader, byl v dětství se svou rodinou jako sudetský Němec násilně odsunut z Československa. Wolfram Hader, třicátník, který se narodil v Německu, vnímá předválečnou hudební kulturu v Československu jako součást své identity.⁴³³ Osobně mi vyprávěl, jak jednou ve frankfurtské univerzitní knihovně našel zajímavé staré notové tisky židovské hudby, o které nikdy dříve neslyšel. V zápětí na to zjistil, že tuto hudbu již v Čechách a na Moravě

⁴²⁸Více o aktivitách Michala Foršta viz www.forst.estranky.cz.

⁴²⁹ Abych ozřejmila cestu tisků z Frankfurtu k Michalu Forštovi, i když se oba protagonisté nikdy nesetkali: s Wolframem Haderem jsem se během svého výzkumu seznámila a tisky, které mi pak věnoval, jsem poté já zapůjčila Michalovi Forštovi.

⁴³⁰ http://www.moravia-cantat.eu/pages/01_about_02_01.html, 1.11.2009.

⁴³¹ viz zvukový příklad 3 a primární zvukové zdroje.

⁴³² Viz <http://searchworks.stanford.edu/view/5785238>, 1.11.2009.

⁴³³ Jak mi ústně sdělil při osobním setkání ve Frankfurtu nad Mohanem v květnu 2008.

vůbec nikdo neprovozuje. Rozhodl se tedy, že se svým pěveckým sborem tuto hudbu nacvičí, a oživí tak část zapomenuté kultury.



OBRÁZEK 48 NĚMECKÝ SOUBOR MORAVIA CANTAT ROKU 2002 V BERLÍNĚ, ZA NIMI KUPOLE NOVÉ SYNAGOGY NA ORANIENBURGER STRAŽE.⁴³⁴

Ansámbl, který Wolfram Hader vede, byl založen roku 1952 pod jménem *Südmährisches Sing-und Spielscharr Stuttgart* („Jihomoravský pěvecko-herecký spolek Stuttgart“), nyní vystupuje pod názvem *Moravia Cantat: Südmährisches Ensemble für Chor, Instrumental Musik und Historischen Tanz* („Morava zpívá“: Jihomoravský soubor pro sborový zpěv, instrumentální hudbu a historický tanec). Mnoho jeho členů má taktéž mezi předky etnické Němce odsunuté po druhé světové válce z Československa. Repertoár sboru obsahuje německé i české lidové písně z Čech a Moravy, uměleckou hudbu tereziánských autorů (např. Viktor Ullman) a původní díla i různá aranžmá Widmara Hadera. K tomu se přidaly zmíněné synagogální skladby. Na svých webových stránkách Moravia Cantat deklaruje, že „[soubor] si vytyčil úkol pěstovat a dále předávat především německou hudební kulturu Čech a Moravy. Další naléhavou prosbou souboru je předvést mnohostranné hudební souvislosti mezi německou, českou a židovskou kulturou v tomto regionu.“⁴³⁵ V České republice koncertují Moravia Cantat výjimečně, v rámci židovských obcí v ČR vůbec. Wolfram Hader mi řekl, že „zde o ně není moc velký zájem, což je škoda“. Spekuluji, že je to kvůli jejich „sudetské image“, které je v České republice vnímáno negativně.⁴³⁶ Wolfram Hader mi osobně sdělil, že „jim o politiku nejde“. Jejich webové stránky uvádějí, že při svém dvoutýdenním turné po České republice sbor neopoměl navštívit Sudetoněmeckou kancelář (*Sudetendeutsche Büro*) na pražské Malé straně, která mu roku 2004 zorganizovala v Praze vystoupení na Koncertě smíření (*Versöhnungskonzert*) konaného ke vstupu ČR do Evropské unie. Na srpen 2008 tato kancelář uspořádala multikulturní vystoupení v Brně, na které Moravia Cantat vystoupili společně s romskou rompopovou kapelou Bengas.⁴³⁷

⁴³⁴ <http://www.moravia-cantat.eu/index.html>, 1.11.2009.

⁴³⁵ http://www.moravia-cantat.eu/pages/01_about_01_01.html, 1.11.2009.

⁴³⁶ Ústní sdělení při návštěvě Prahy, srpen 2008.

⁴³⁷ http://www.moravia-cantat.eu/pages/01_about_04_06.html 1.11.2009.

Jaký prožitek přináší členům sboru performance zaniklé synagogální hudby ve šněrovačkách, lněných sukních a bílých punčoškách jsem se zatím nedozvěděla, nicméně mám za to, že by toto téma stálo za hlubší výzkum.

3.3.13. PERCEPCE „STARÝCH“ KANTORŮ V NOVÉ DOBĚ

Oklikou přes Chabad, nově vzniklé konzervativní a liberální komunity a ojedinělý případ revivalu místní předválečné synagogální hudby, o kterou se snaží jak laický německý sbor, tak liberální kantor Michal Foršt, se dostáváme zpět tam, kde jsme vyprávění po převratu roku 1989 začali – do Staronové a Jeruzalémské synagogy.

V prvních letech po převratu v Praze stále fungovaly pouze dvě stejné synagogy jako za komunismu: Staronová a Jeruzalémská. V Jeruzalémské byl ještě kantorem Ladislav Blum, ve Staronové Viktor Feurlicht.

Kdo tehdy dával z hlediska vokálního projevu přednost školenému elaborovanému zpěvu, chodil do Jeruzalémské na bohoslužby vedené až do roku 1994 kantorem Blumem. Jako by jeden z nich byl synonymem pro náboženskou „utilitu“ a „správnost“, druhý synonymem pro „estetiku“. I oni sami dva si byli svých rozdílných kvalit vědomi a podle paní Terezie Blumové nebyli konkurenti, naopak si vypomáhali a při společných akcích si rozdělovali role.⁴³⁸

Po smrti kantora Bluma nastoupilo i v Jeruzalémské synagoze definitivně hledisko utility – lidí z předválečné generace, kteří uměli vést bohoslužbu, byl zoufalý nedostatek. Jak mi sdělil kantor Alexandr Putík: „tehdy zbyli v Praze tři lidi, co to uměli: Feuerlicht, Mořic Táler a Miki Roth.“⁴³⁹

Funkci kantora, nebo spíše laického předzpěváka *bal tefila*, tedy v Jeruzalémské zastával po smrti kantora Bluma pražák Mořic Taler, také přeživší holocaustu. Ačkoli ve zpěvu neškolený, celý život žil podle židovských tradic, kdy mu rituál během mnoha let „přešel do krve“. Způsob, jak Mořic Taler zpíval, se mi snažil přiblížit mladý ortodoxní kantor Daniel Vaněk (nar. 1980), který ve svých čtrnácti letech začal bohoslužby v Jeruzalémské pravidelně navštěvovat:

„Já to Lecha dodí jako nezazpívám tak jako Blum, protože já jsem Bluma slyšel možná dvakrát v životě..., já to zpívám tak jako Táler. Prostě, že to nebude mít takovou tu uhlazenost. On to zpíval, že to působilo jako když [to zpívá] člověk, kterej je stydlivej a v rychlosti, ale furt to bylo jako ta samá melodie a furt to mělo ten glanc.“⁴⁴⁰

Podobně funkci Mořice Tálera převzal po jeho smrti další a již v našem výčtu poslední představitel předválečné generace, Miki Roth, manžel Hany Rothové (viz soubor Mišpacha), který pocházel z Podkarpatské Rusi. Měl nezaměnitelný, specifický hlas, který zůstal zachycen na CD Mišpachy z roku⁴⁴¹

Po Rothově smrti v roce 2000 sice převzal funkci kantora Alexandr Putík, ale do tamního hudebního provedení rituálu se již tehdy začaly neodbytně míchat izraelské a americké

⁴³⁸ Tak na živé nahrávce tryzny za zemřelé v Terezíně z roku 1983 kantor Blum zpívá modlitbu *El mole rachamim* a kantor Feuerlicht předřikává modlitbu *kadiš*. Viz CD „Zapomenutý hlas...“ 2008.

⁴³⁹ Neformální rozhovor, 19.1.2008.

⁴⁴⁰ Rozhovor 17.8.2008.

⁴⁴¹ 1994. *Mišpacha II, Klezmerim, Miki Roth hraje a zpívají chasidské a židovské lidové písně*. Praha: ARTeM.

chasidské vlivy, které tamní *minjan* i kantor Putík nesli poměrně nelibě. Jeden občasný člen místního *minjanu*, mimochodem zástupce mladé, tj. třetí generace, mi s trpkostí v hlase vyprávěl:

W.: „...já jsem tu Jeruzalémskou měl [rád], [...] můj pocit z Jeruzalémský byl takovej, že to byla taková malinká modlitebna a byli tam samí takový starý pánové, který byli.... Tam chodili Pražáci, to byla pražská synagoga. Turisti tam vůbec nechodili do Jeruzalémský, ani Izroši. Tam šel jedině někdo, když tu byl na návštěvě u někoho přímo z toho minjanu. [...] Pak tam turisti a cizinci začali pronikat jako takový ty... jako alternativa, opozice k tý Staronový. Díky tomu se to původní úplně rozprášilo, co v tý Jeruzalémský bylo. Protože buď to byli akustický agresori, který nikde jinde nikdo nebral nebo to byli Izroši, který se chtěli nějak blejsknout a vůbec neměli žádnou ..., vůbec nezauvažovali nad tím, že je tam nějaká tradice, která je daleko cennější než co oni si tam.... Ještě za Mikiho Rotha tam vůbec nepřipadalo v úvahu, že by se tam něco měnilo. Tenkrát to bylo ještě všechno origoš. To bylo krásný.“⁴⁴²

Jak se vlastně taková „akustická invaze“ (jak onen informant popisovaný proces vnímal) prakticky přihodila? Vše začalo postupnou, nevyřčenou marginalizací předchozí estetiky už koncem 80. let:

„Tak vy se mě ptáte, proč se tady v Praze jako na kantora Bluma zapomnělo? Tak já vám to teda řeknu. Protože nebyl z vesnický prdele někde u Užhorodu!... Se divíte, co? Já vám to zkusím vysvětlit... on pan doktor byl neuvěřitelně kultivovanej člověk a nepotřeboval nikomu říkat, co má dělat... jenže to tady lidi tenkrát nějak chtěli. Oni chtěli berličky, aby jim někdo řek, jak maj žít, kterou nohou maj ráno vstát z postele a tak... a taky chtěli, chtěli k tomu slyšet pohádky, Golet v údolí... [...] To on ale neměl zapotřebí, vyprávět někomu chasidský historiky... [...] on byl Vídeň, Budapešť, Praha... on byl divadlo, kultivovaná kultura... kavárny... on prostě nebyl z nějaký hrubý díry na Podkarpatský Rusi. A v tom měl tenkrát asi smůlu... Jo a pak se taky říkalo, že jak měl ten sbor, tak že píše nějaký seznamy. Spousta lidí tam proto tenkrát přestala chodit... Já teda mimochodem taky. No, teď vím, že to byl nejspíš nesmysl, protože tenkrát každéj, kdo vedl *jakejkoliv* kroužek, musel napsat, kdo do něj chodí, ... ale my jsme tenkrát byli... no a prostě pak se to někomu asi hodilo to říkat... nevim.“⁴⁴³

Jiný zástupce druhé generace mi sdělil, že „hledal něco více intelektuálního a možná dokonce mystického“. Tato odpověď také zapadá do obecnější touhy většinové společnosti 90. let o objevení mystických, tajemných, „pravých“ aspektů židovství, tak jak jsem ji popsala v kapitole „*Jurský park*“ *judaismu – Touha po ztracených židech*.

Jak jsme si ukázali v předchozích kapitolách, druhá generace pražských židů, která dospívala na přelomu 60. a 70. let se sice s daleko menšími možnostmi, avšak přesto inspirovala filosofií neochasidismu a s ní spojenou estetikou. Filosofii první generace (tj. filosofii emancipace a asimilace v obecném kontextu modernity) okamžitě důrazně odmítla svým politickým jednáním, jakmile se dostala v 90. letech k moci. Společně s tímto pohledem na svět odmítla i estetiku s ním nerozdílně spojenou a „otevřela brány“ chasidské a izraelské hudbě. Jako autoritu na „pravé, autentické“ židovství uznávali pouze ty pamětníky a zástupce první generace, jako byli Viktor Feuerlicht a Miki Roth kteří pocházeli z před válkou chasidismem prodchnutého prostředí rurálních oblastí

⁴⁴² rozhovor s autorkou, únor 2008.

⁴⁴³ neformální rozhovor s autorkou, duben 2009.

Podkarpatské Rusi a kteří vyznávali východoaškenázký ortodoxní judaismus. Jejich pojetí židovství bylo druhé generaci bližší, než pojetí urbánního reformovaného či neologického židovství pamětníků pocházejících z Čech, Moravy a slovensko-maďarské oblasti, vůči kterému se vymezovali. Jak jsem ukázala v předchozích kapitolách, tato dvě velice rozdílná pojetí židovství se nápadně lišila právě svými estetikami (viz chasid Jiří Mordechaj Langer na královských Vinohradech). Symbolem odmítnuté estetiky se stal poněkud posunutý pojem „opera“.

Zástupci druhé generace mi obvykle říkali, že vědí, že byl výjimečný zpěvák, ale pro ně „to nějak bylo příliš „operní“. „Operou“ v tomto případě většinou mysleli klasicky evropsky školený způsob tvoření tónu, který vnímali jako něco nepřírozeného a především jako něco, co není dost „židovské“. Jak ale již víme z kapitoly o modernitě, tato představa je vzhledem k obrovskému množství „operně“ školených předválečných kantorů poněkud iluzorní – naopak, před válkou by se klasicky hlasově neškolený kantor v pražském židovsky většinově reformovaném prostředí prosadil jen stěží. Vymezování se vůči „opeře“ v sobě spíše implicitně nese postholocaustovské odmítnutí předválečného modernitního pojetí židovství, které směřovalo k asimilaci do většinové společnosti také právě svou estetikou – jmenovitě v hudbě schválně více či méně eliminovalo mimoevropské hudební prvky a snažilo se ji „povýšit na umění“ evropskými způsoby.

Příchod chasidismu a neochasidismu také nutně nastolil otázky ohledně participace členů komunity v rituálu. Jak mi v neformálním rozhovoru řekl zástupce druhé generace z druhého konce denominačního spektra, řadový člen liberální komunity Bejt Simcha:

„já vím, že byl asi vynikající kantor, ale já jsem nějak chtěl něco jiného, chtěl jsem nějak víc být „v tom“, taky se přidat, a nejenom jako přijít na koncert, sedět a poslouchat...já nevím, prostě mě to tam tak nějak jako tolik nebavilo....a taky proto jsem v Bejt Simcha...že se tam ty věci jako dělaj víc spolu.“⁴⁴⁴

Pro tyto židy, kteří s příchodem entuziastických a charismatických zahraničních rabínů, poprvé okusili, že rituál může být i „společná zábava“, začalo být aspekt participace v bohoslužbě zásadní. Společně s tím začali prosazovat dynamičtější bohoslužbu.

Když jsem se naopak na kantora Bluma vyptávala pamětníků třetí generace, vzpomínali na něj s nostalgií jako na symbol krásné doby, která je již nenávratně pryč („to to tady ještě za něco stálo“.) Zdůrazňovali jeho krásný hlas a skromnou osobnost. Ještě předtím než vyšlo CD Zapomennutý hlas, mi také často dlouze vyprávěli, jak měli doma jeho desku nebo okopírovanou audiokazetu, ale nějakým způsobem o ně (např. při stěhování) přišli a jak moc litují, že si jej nemohou znovu poslechnout.

V souvislosti s faktem, že až do září 2008 neexistovala na místním trhu volně dostupná nahrávka synagogální hudby z dob socialismu, se mi zdá zajímavé, že jsem během výzkumné fáze v roce 2006 pozorovala jakýsi eliadovský opar zamlžené nedávné historie. Mnou oslovovaní pražští židé tehdy sice sami rovnou na začátku rozhovorů přiznávali, že si vlastně už úplně přesně nepamatují, jak se v Praze před dvaceti, třiceti lety zpívalo, ale zároveň jim tato neznalost poskytovala i určitý prostor k volnějším

⁴⁴⁴ Fieldnotes, červenec 2007.

interpretací slova „pražská židovská tradice“, aby následně mohli vysvětlit, že tradiční je právě ten směr judaismu, který zastávají oni, a ne žádný jiný.

Představitelé liberální komunity Bejt Simcha tehdy zdůrazňovali, že jsou přímým následníkem předválečného pražského většinově reformovaného židovstva. (Jak jsme však viděli z terénních poznámek, jejich estetika tomu příliš neodpovídá.) Na druhou stranu někteří ortodoxní židé tehdy na moje přímé dotazy dokonce popírali, že by v Praze kdy byla jakási silná reforma ani estetika s ní spojená, resp. vysvětlovali mi, že většina tehdejších synagog byla v Praze ve skutečnosti ortodoxních, jen se tehdy věci nazývaly jinými jmény (např. „status quo ante“, „izraelitská regulovaná bohoslužba“ apod.). Doprovod na varhany během bohoslužeb spíše vylučovali, prý se na ně hrálo pouze o svatbách.

Jak známo, tradice legitimizuje - a v židovství, které si neobyčejně zakládá na kontinuitě, obzvlášť. Nemohla jsem si nevšimnout tehdejších komunitních diskuse o tom, kdo jsou vlastně v Praze ti „tradiční“ židé: jsou jimi židé ortodoxní nebo liberální? Tyto debaty tehdy zvlášť vyhrcočně probíhaly proto, že bylo čerstvě po konfliktu na Pražské židovské obci⁴⁴⁵ a zdálo se, že se brzy může na Obci leccos změnit. V liberálních komunitách se tehdy začalo říkat, že Federace židovských obcí možná uzná liberální směr jako legitimní směr judaismu v ČR a že za členy Obcí budou možná brzy uznáni i židé nehalachiťtí. Zároveň všichni dohromady „brojili“ proti cizorodému Chabadu a proti ŽLU, která se s nimi „spolčila“.

Kolem Staronové synagogy sice už roku 2006 neprobíhaly pěstní bitky, jako byla ona mediálně známá v roce 2005,⁴⁴⁶ avšak mocensko-politický boj mezi místními a „chabadníky“ (další zahraniční rabíny sem také počítaje) se přesunul na půdu synagogálních performancí.

3.3.14. AKUSTICKO-PERFORMATIVNÍ „BOJE“: SOUČASNÉ SOCIÁLNĚ-ESTETICKÉ VYJEDNÁVÁNÍ V JERUZALÉMSKÉ A STARONOVÉ SYNAGOZE PROSTŘEDNICTVÍM PERFORMANCE

Jedním ze symbolů akusticko – mocenských bojů prostřednictvím performance se zdá být právě liturgický hymnus *Lecha dodi*. Místní mladý gabaj, zástupce třetí generace českých židů, který „vyrostl na bohoslužbách kantora Feuerlichta“, se snaží aby po kantorově smrti v roce 2003⁴⁴⁷ se alespoň *Lecha dodi* zpívala tak, jako kdysi. Jaké pro mě bylo překvapení, když jsem během terénního výzkumu ve Staronové zjistila, že ona opečovávaná melodie kantora Feuerlichta je ve skutečnosti pozůstatkem z melodie reformního kantora Salomona Sulzera z 19. století, kterou zpíval v Jeruzalémské synagoze kantor Blum:

⁴⁴⁵ konflikt na PŽO viz podkapitola 3.3.6.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Nesporným faktem však je, že kantor Feuerlicht byl v listopadové židovské Praze naprosto zásadní osobností. Když v roce 2003 zemřel, oběhla židovský svět zpráva, že zemřela jedna z nejprominentnějších spirituálních osobností pražské židovské komunity. Na jeho pohřeb přišly nejméně tři stovky lidí. Viz „Viktor Feuerlicht, Czech cantor, dies at 84: PRAGUE (JTA) - One of the most prominent spiritual figures in Prague's Jewish community has passed away. At least 300 mourners attended the funeral Sunday of Viktor Feuerlicht, cantor of Prague's world-famous Old-New Synagogue, [...]“ *The Jewish News Weekly of Northern California*, Friday March 21, 2003.

...A blíží se Lecho dodi. Vzhledem k velkému počtu turistů v kaftanech čekám chasidskou vypalovačku. Nakonec ale nevěřím svým uším: vždyť tahle verze není ale vůbec chasidská! Odkud ji jenom znám? Domáci sebevědomě zpívají a zahraniční hosté se postupně přidávají. V hudební přetahovačce tentokrát vítězí pražáci. Cpu ucho do díry a snažím se zpívat s nimi, abych si melodii co nejvíce zapamatovala a pak hned doma zapsala. A najednou mi to dochází: to je verze Lecha dodi, kterou znám z živých nahrávek z 80. let od kantora Bluma z Jeruzalémské synagogy! To je melodie reformního vídeňského kantora Salomona Sulzera z 19. století! Ještě jednou se přesvědčuju... ne, je to opravdu ona. Zjednodušená, ohlodaná až na kost, ale je to ona. Jednotlivé virtuózní sloky, které složil Sulzer každou jinou jako sólo pro kantora, aby se střídal s obcí zpívající společně refrén – to vše zmizelo. Zůstal jen základní nápěv, který zpívají všichni dohromady....Jestli bych někde tuhle melodii v současnosti v Praze čekala, tak by to bylo v Jeruzalémské synagoze (to ale bohužel nemůžu ověřit, protože kabalat šabat se tam už několik let nekoná pro malou účast). Ale tady? Tak si tak myslím: jestlipak místní ortodoxní vědí, že zpívají reformní melodii? A záleží na tom vlastně? Třeba jim prostě záleží na tom, že tato melodie bývala lokálním zvykem, ještě od starých pražských kantorů předválečné tradice, reforma nereforma...Třeba je to nějaký naschvál, nějaký symbolický odpor proti židovské formě globalizace, monopolizace anebo tak nějak...? A opravdu, po šábese mi to D. potvrzuje. Je to vážně taková malá vzpoura. A gabaj prý řekl: "ty izrošský shity se tu budou zpívat jen přes moji mrtvolu."⁴⁴⁸

Performativní boje probíhají jak na „jevišti“, tak v „hledišti“. Následují vyprávění popisuje symbolický boj při sobotní ranní bohoslužbě v Jeruzalémské synagoze. (Podobného chování jsem byla sama svědkem jinou sobotu):

W.: „...protože Saša je děsně snaživej, když čte, tak opravdu pečlivě, gramatika hebrejská, aškenázská výslovnost, nejtěžší co může bejt, opravdu se snaží, vidíš, že s maximální zodpovědností...ted' přijde izroš v půl jedenáctý na bohoslužbu, která začíná v devět, my čekáme na desátýho do čtvrt na jedenáct a pak musíme chytit někoho, kdo tam prostě zrovna jde kolem a vůbec nečeká, že by moh bejt desátej ... no a prostě tenhle přijde v půlce čtení Tóry a ted' tam prostě dělá děsnej průvan a ted' přijde k Sašovi, začne mu opravovat talis, tím ho úplně rozhodí, splete, a pak si sedne někam do rohu a furt tam kibicuje, hlasitě ho opravuje a tak...Jak ho opravuje? No třeba tím, že to jako zazpívá jinak anebo si sedne vedle někoho a něco mu našeptává a kouká se furt na Sašu a něco našeptává a to je strašný, to je peklo. Co si asi ten Saša musí myslet? Prostě to je takový to..., má ho prostě trošičku v žaludku. Považuje ho za někoho takovýho, kdo je jako sup, kterej číhá na to, co urve, takový chování mi přijde strašně nefér.“

3.3.15. HODNOTY MLADÉHO PRAŽSKÉHO „ŽIDA-STAROMILCE“

Je velice zajímavé, že novými zástánci „původních pražských tradic“ se v této situaci stali zástupci mladé, tzv. třetí generace, tj. dnešní starší dvacátníci a třicátníci. Sami sebe občas s úsměvem nazývají „staromilci“, a stejně je z typologických důvodů nazývám i já. Unie židovské mládeže se v posledních měsících dokonce snaží v Jeruzalémské synagoze obnovit typ páteční šabatové bohoslužby, která zde bývala za kantora Bluma:

D.: „...My se ted' snažíme s Uní židovské mládeže obnovit šábese, tak jak býval v Jubilejní synagoze císaře Františka Josefa – a díky tvým nahrávkám ted' máme inspiraci!“

„Staromilci“ také důsledně trvají na původním jménu synagogy:

⁴⁴⁸ Fielnotes, leden 2008.

V.: „Tak se chystám v sobotu do Jeruzalémský.“

D.: „Myslíš do Jubilejní synagogy císaře Františka Josefa II.?“

Někteří z těchto mladých staromilců-aktivistů dokonce založili na Facebooku skupinu žertovně nazvanou „Za obnovení císařství rakousko-uherského a království českého“. Svůj postoj k tradici a identitě performované prostřednictvím melodií mi jeden z nich vysvětlil následovně:

„Víš co, on se Saša snaží zachovat, on se snaží, aby to v té synagoze zaznělo, aby tam ty melodie, aby to tam nějak bylo přítomný, že to je jako...no aby v podstatě ten základ, to normativní, co je závazný pro Jeruzalémskou synagogu, byl vždycky Blum nebo tydle melodie, on to není jenom Blum, prostě ta klasika, tak to aby bylo normativní a on se to Saša snaží čas od času připomenout, že to tak je... ale je pravda, že my vůbec nemáme kantora, kterej by tohleto tak nějak... nebo jak bych to řekl.... víš Blum anebo nějaká jiná melodie stará, rakousko-uherská nebo maďarská, to Izraelcům nikdy nemůže připadat jako dostatečně židovský, protože oni mají často Izraelci určitou představu, že židovský je jenom to, co slyší jen v Izraeli, všechno ostatní je šmrncnutý jako nežidovskou kulturou a asimilací a vším možným a to je třeba unifikovat a je to tak trošičku jako centrálně plánovaný hospodářství, centrálně plánovaná kultura, takže potom i když je člověk sám citlivej a opravdu chce jako se naučit, co je na tom daným místě správný a původní, tak nikdy se nedostane k ničemu takovýdlemu jako je Blum, protože nikdy mu to nebude připadat jako to, co považuje za to správný...a zase ze stejného důvodu já jsem měl vztah tady k té Jeruzalémský, protože to bylo to....a hlavně mně to znělo v té starý budově v Jeruzalémský synagoze... mně to znělo mnohem líp. Tam je to jako když takovádle stará secesní budova a jakýmkoli způsobem to tam i ten rozsah modernizovat jako izraelskejma vlivama, tak je to jako když na šábess jíme z plastovýho nádobí, prostě je to košer, je to v pořádku, dá se to, ale mně to přijde škoda.“

3.3.16. „PATŘÍ DO MUZEJNÍ VITRÍNY“: POHLED ORTODOXNÍHO IZRAELCE

Velice zajímavý a kontrastní pohled na situaci v Praze mi poskytl mladý Izraelec, dvacátník, který vyrostl v prostředí ortodoxního judaismu, žije dlouhodobě v Praze a je sám aktivním performerem židovského rituálu:

Scházíme se v pizzerii v centru. Přestože zde sedíme přes dvě hodiny, B. si objedná pouze vodu, pak kolu. Nic jiného nesmí. Má bradu zarostlou vousem, který ho dělá o celé desetiletí starší, pejzy splývají s plnovousem, na temeni sedí jarmulka, kolem černých kalhot vykukují třásně cicit. Přes rameno má ale sportovní batoh, ve kterém je laptop s přístupem na internet. Ještě v době, kdy většina mých přátel neměla ani ponětí o facebooku, měl zde on svůj profil. Na mobilu má nahrané mp3 s chazanut, které se právě učí. Někdy si svého učitele natočí i na video kameru. O šábessu ale mobil důsledně vypíná...

B.: „A ještě jedno, co bych přidal, že dál jsi říkala o tom vlastně, že jako... že tě zajímá hodně historie. Ale to...je pro mě hodně důležitý a to je taky takový jako... moje poslání v Praze, že tady maj hodně lidi chyb...v Praze... chyby...zrovna ty židi jo...a mě to bolí, protože oni tady narostli a oni nevěděli o tom, třeba nežili nikdy v nějaký židovská komunita v Izraeli...nebo nemuseli zrovna v Izraeli, stačí kdyby třeba žili v New Yorku, v Brooklynu nebo i v Londýně nebo i v Paříži...že oni pořád berou to židovství, judaismus, něco jako historii. Možná má efekt tady ten Židovský muzeum, jo...jak všichni synagogy nejsou aktivní, a oni to berou jako něco, co bylo dřív...ale to tady v Česko není jenom u

židů, ale třeba i v kostele...tady máš deset kostele, který už dneska nejsou aktivní, jsou buď muzeóny nebo koncerty a tak. Ale pořád lidi tady tu víru berou jako něco, co bylo dřív. I tu synagogu ...a právě když něco přijdu, s nějaký věci, který už dneska maj dodržovat, jim to připadá jako fanatický. Ale oni nechápou, že v Izraeli třeba to, co tady je historie, tam pořád je SKUTEČNOST! Jo? Tam to pořád je a to je jako nejvíc, co tady chci dát jako lidi najevo, že...ten judaismus je SKUTEČNOST...jako ta PŘÍTOMNOST. Dneska pořád lidi tam choděj do ješivy v Izraeli. To nebylo jenom před dvě stě lety. Dneska pořád...tisíce, víc než tisíce lidí choděj...statisíce choděj do ješivy...i do synagogy denně, do židovský školy, do chejder – to jsou takový ty školy pro děti...se vdávají jako dřív, dělají...prostě stejný zvyky jako dřív. Bar micvy, obřízky...šábesy...všechno dodržujou stejně jako dřív. To není žádná historie, to je živý! Tady jak to přestalo, ty války a ten komunismus, tak to přestalo a dneska na to lidi dívaj na něco, co bylo dřív. A bojeť to i dodržovat. Že to je něco jako starý, co už dneska nepatří. Ale to není PRAVDA. Kdyby žili tam, nějakou dobu, tak jim to změní ten názor...uvidí, že to je aktivní taky dneska. A lidi [tam] jsou spokojený, šťastný, veselý, a maj veselý život. Mnohem veselejší než ty lidi tady, no. A co je lepší? Maj lepší náladu, já to poznám, lidi vidim...a to je to, co tady lidi ještě pořád nechápou a pořád to berou..to vidíš i v tom style třeba, jak se modlej...anebo v style že oni to berou jako něco historický...Tady vlastně každý žid myslí...takový žid, co chodí na obec...tak spíš mi připomíná jako objekt z muzeónu, jo...jako že patří spíš do tý muzeón, že můžeme ho dát za vitríny a tam ho dát!...Takhle to vypadá fakt tady ty židi (usmívá se) ... Ale oni rádi třeba chodí oblečený jako dřív...že myslej třeba, že je to nějaký zajímavý. Že to je judaismus – chodit s nějakýma hadrama nebo to...a že TAKHLE jsou židi. Oni nechápou, co to je opravdu. Že to je hlavně aby si to člověk dodržoval, aby to měl vevnitř, aby to NAUČIL...jo, samozřejmě, že jsou i halachy, jak se oblíkat a tak. To neříkám, že ne. Ale oni to prostě berou jako něco historický, něco ZAJÍMAVÝHO z historie. A oni myslí, že když to je z historie, že to je jako správně...i když třeba není...A to je to, co mě trošku mrzí, no...To, co se snažím trošku změnit, to je i styl v tý modlitbě. Aby to bylo jako dneska, jak se všude modlí na světě...jako dřív. A tady oni snaží pořád hledat něco...co ani není pravda, že [tu] dřív bylo...třeba to bylo tady kvůli tomu, že nevěděli...třeba bylo ta válka první...nebo i druhý potom...a hodně věcí i lidi zapomněli...a nevěděli, jak to je opravdu...a dneska oni to chtěj dělat stejně, jak to třeba bylo před komunismus nebo před válkou, ale to neznamená, že tenkrát to bylo správně...je [totiž] pravda, že...se to tu trochu zapomnělo, tady byla taková pauza...

V: Otázka je, jak to zjistit, co bylo předtím?

B.: Jak *co* zjistit? Jsou [totiž] místa, které nezměnily...ty knížky jsou stejný. Talmud, šulchan aruch, to je staletí starý, jsou stejný. Ale tady, když jim přivezu šulchan aruch a ukážu: „podívejte se, tak to má být“, tak oni říkaj: „ale tady jsme to tak nedělali“. Ale tak to nedělali, protože nevěděli třeba. Ale ten šulchan aruch je staletí starý, to není nic nový.

V: A co místní tradice?

B.: Nejdřív je Halacha [zákon]. Halacha je silnější než minhag. Takže vždycky vysvětlím: nejdřív je Halacha, nejrív je zákon. Když chceš k tomu něco přidat, tak k tomu můžeš přidat jenom, aby to bylo lepší. Ne, aby to bylo horší, že jo.”⁴⁴⁹

B. svojí narací představuje a zároveň konstruuje svůj pohled na svět, který v kontextu postmoderního trendu „panjudaismu“ - jakési unifikované, globální rejudaizace - má

⁴⁴⁹ Rozhovor s autorkou, srpen 2008.

mnoho společného s chasidským a neochasidským pojetím židovství: již konec utrpení, postholocaustovských debat a ožívování jakýchsi dávno mrtvých, komplikovaných lokálních specifik, které byly stejně jen slepou uličkou. Toto je identita striktně ortodoxní, avšak pozitivní, radostná, ukotvená v přítomnosti „ted' a tady“, a zároveň identita s jasně danými hranicemi (jaképak debaty o nehalachických židech? Jaképak interpretace Tóry?), je pevná, a proto přenositelná – je to identita, kterou si může člověk vzít s sebou po světě, kamkoliv se shodou náhod či nutnosti dostane. Díky tomu, že se svět zmenšil na „globální vesnici“, mohou mít v tomto pojetí židovství i židé svoji radostnou, permanentní globální *communitas*...

„Staromilci“ a „globální neochasidé“ představují dvě extrémní tváře současné pražské podoby globálního procesu židovské retradicionalizace. Mezi nimi leží smíšené typy, čerpající z obou dvou. Teprve čas ukáže, jak tato dvě různá chápání židovství, která jsou sycena různými významy a estetikami, budou spolu koexistovat.

4. ZÁVĚR: KDO ZPÍVÁ ŽIDOVSKY?

Cílem mého textu bylo popsat, analyzovat a interpretovat proces hledání židovské identity na proměnách židovské náboženské hudby v Praze a postojům jejích akterů k ní. Snažila jsem se nastínit sociální a vzájemně provázaná estetická dramata související s náboženskou hudbou, kterými pražští židé perfovovali a performují svoji identitu. Viděli jsme, že v průběhu staletí se měnila židovská rituální hudba v závislosti na tom, co v danou dobu znamenalo být židem – co aktéři chtěli být a jak tuto představu naplňovali performancí.

Prvním zásadním dramatem byla v 19. století proměna tradičního synagogálního zpěvu podle požadavků evropské modernity do extrému, kdy hudba původně velice mimoevropská po reformním zásahu zněla jako naprosto evropská a byly ustanoveny hudební tradice nové. Paralelně pak koexistovaly dvě naprosto rozdílné synagogální hudby. Třetí fází tohoto modernitně-neotradicionalistického dramatu bylo postupné hudební (i nehudební) rozvolňování radikální reformy na straně jedné, částečné přijímání reformních prvků na straně druhé, směřující k reintegraci starých prvků s novými. Proces postupné reintegrace trval s přerušením až do 90. let. 20. století.

Avšak již v na konci 60. let a během 70. a 80. let se v Praze začínají objevovat předzvěsti nového sociálně-estetického dramatu ve znamení (neo)chasidské rejudaicace, která se v židovských komunitách mimo socialistický blok naplno rozvinula již na přelomu 60. a 70. let. V České republice tento vývoj dočasně zmrazil komunistický režim. O to více se drama rozhořelo po politickém převratu roku 1989. (Neo)chasidské retradicionalistické sociálně-estetické hnutí zasáhlo v době postsocialismu – ve své první fázi - všechny pražské židovské kongregace napříč náboženskými denominacemi a důkladně „otřáslo“ (nejen) hudebními praktikami stávajících komunit. Kromě toho hnutí ustanovilo komunity nové. Můj výzkum se časově ocitl zhruba na začátku fáze druhé, kdy se *napříč* pražským židovským náboženským spektrem začaly postupně formovat dvě skupiny s odlišným pojetím židovství. Ve své vyhrocené, ideální podobě představují jedni „původní“, lokální židovskou identitu („staromilci“, příznivci pocházející většinou z ČR); a druzí představují novou, globální židovskou identitu („neochasidé“, většinou pocházející z Izraele). A ačkoliv se obě dvě skupiny vztahují k „původním“ tradicím (jedni k

židovským pražským, druzí k židovským univerzálně platným), vycházejí obě skupiny z dramatu retradicionalizace pozměněny. Během let 2006 – 2009 se rozdily mezi nimi dále a intenzivněji prohlubovaly. Skupiny nebo silní jedinci – performeři - performovali svoje odlišné židovské identity často právě prostřednictvím hudebních symbolů a často přímo během jedné vzájemné performance jako symbolický estetický boj. Teprve budoucnost ukáže, zda a jestli bude v tomto případě platit Turnerovo schéma i dále, a přijde třetí fáze postupné nápravy (*redress*) a fáze čtvrtá – reintegrace.

4.1. REFLEXE

Antropologické směry v etnomuzikologii (podobně jako v antropologii samotné) pohlcovaly v posledních dvaceti letech diskuse o tzv. reflexivitě. Na toto téma se v etnomuzikologii proslavilo především druhé vydání knihy *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression* Stevena Felda, který zde zevrubně popisuje a reflektuje, jak lidé z kmene Kaluli reagovali na jeho text.⁴⁵⁰

Nutnosti reflexivity ve výzkumu jsem si vědoma a snažím se ve svém textu uvádět reakce informantů na mě a mé chování, které pozměňovalo zkoumanou realitu. Například již během výzkumu se mi někteří informanti sami nabídli, že mi pomohou s dokumentací sbírky Ladislava Blumova pro vídeňský Phonogrammarchiv a/nebo se mnou připravovali k vydání CD. Nicméně největší podněty pro reflexi v mém výzkumu nastaly až v posledním roce, kdy ke mně po vydání CD začaly postupně přicházet podnětné reakce z různých částí židovské Prahy. Z časových a prostorových důvodů jsem je nemohla až na výjimky do tohoto textu zařadit. Zároveň si uvědomuji, že negativní reakce na svoji práci nedostává autor do očí od známých a přátel příliš často. Naopak, moji „informanti“, kteří mě postupně přijali za svého přítele, mě dokonce psychicky povzbuzovali v době, kdy jsem dlouho váhala a sama se sebou vyjednávala, zda to, co dělám, má vůbec pro někoho nějaký smysl:

„...Víš, to cos ty udělala, žes zachránila ty nahrávky a vydala je, to je něco jako...k čemu bych to přirovnal...asi jako když nějaká strašně stará dynastie bydlí v nějakém strašně starém zámku a pak tam přijede na kole někdo zvenčí, koukne na to a řekne jim, že když si neopravěj střechu, tak že jim to všechno spadne na hlavu...“⁴⁵¹

Ve skutečnosti můj výzkum židovské náboženské hudby nezačal kdysi během bakalářského studia jen zadáním tématu, ale opravdu začal až ve chvíli, kdy jsem se setkala s jevem, který pro mě tehdy představoval něco naprosto nepochopitelného – zažila jsem v podstatě kulturní šok. Tento kulturní šok a touha pochopit pro mě nepochopitelné, mě pak téměř osm let poháněl dále. Co se tehdy stalo?

Šok mi tehdy na začátku výzkumu přivodila reakce zemského rabína Karola Sidona během našeho rozhovoru v roce 2003 na téma hlasu kantora Bluma. Rabín Sidon se mi tehdy vlídně snažil odpovědět na moje všetečné otázky, dokonce mi na rabinátu věnovali Blumovu nedostupnou gramofonovou desku a vyhledali v archívu bývalých zaměstnanců důležité údaje a dokumenty. Když jsem se však tehdy během rozhovoru

⁴⁵⁰ Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press, 1982, 2nd ed. 1990.

⁴⁵¹ červenec, 2009.

rozplývala nad hlasovými kvalitami kantora Bluma, rabín Sidon k mému „rozplývání“ přikyvoval, ale nijak se nepřidal. Položila jsem tedy otázku, jak se zpěv kantora Bluma líbí jemu. Po chvilce přemýšlení odpověděl:

„Víte, já vím, že pan doktor Blum byl jistě výjimečný zpěvák, ale...já osobně jsem ho jako kantora tolik neoblíboval. Na mě to bylo moc operní...my máme ve Staronové našeho kantora, pana kantora Feurlichta, ale ten je teď bohužel těžce nemocný...a ten je, jak bych to řekl... můj šálek čaje.“⁴⁵²

Tehdy to pro mě byla úplná studená sprcha, protože takovou odpověď jsem rozhodně nečekala. Nemohla jsem tehdy pochopit, jak se někomu může více líbit projev někoho, kdo spíše skřehotá, než zpívá (tak mi to tenkrát připadalo), když tu byl proti němu někdo, kdo zpíval jako slavík?

Jak jsem se však snažila v textu ukázat, hudební vkus není jenom náhoda, prázdné slovo. Stojí za ním hluboká internalizace životních postojů, hodnot a ideálů. Navíc, tehdy jsem nevěděla, že u kantorů nejde pouze o to, jak zpívají. Jejich pojetí židovství a od něj odvozená estetika musí rezonovat s pojetím obce. Pokud členové obce touží performovat svoji identitu určitým způsobem a kantor performuje identitu jinou, tak i kdyby byl performerem sebelepším, nemůže rituál pro členy obce dobře fungovat – nemůže být jejich „tiskovým mluvčím“ před Bohem a především před jimi samotnými.

Samozřejmě, každá performance kantora musí být kompromisem, výsledkem hluboce internalizovaného sociálního a estetického vyjednávání. Protože jak známo, „kde se sejdou dva židé, tam se objeví minimálně tři názory“...

„Uprostřed letu z Londýna do Tel Avivu vstanou tři mladíci, rozestoupí se po celé délce letadla, vytáhnou z kapes pistole a granáty, a jeden z nich přísně zvolá: „Kdo je žid?“ Mezi vyděšenými pasažéry se ozve usměvavý staříčkový rabín: „To je chlapče, zatraceně zapeklitá otázka“.⁴⁵³

⁴⁵² Fieldnotes, 2003.

⁴⁵³ Kuras, Benjamin. 1999. *Nebýt Golema: Rabbi Löw, židovství a češství*. Praha: ELK, Baronet. s. 185.

4.2. CODA

Na tomto místě bych ráda zdůraznila, že se mi postupně během především posledních čtyř let dostalo od všech popisovaných židovských skupin žijících v Praze vřelého (i když někdy pro mě pravda poněkud svérázného) přijetí. Chtěla bych jim všem za jejich otevřenost znovu vyjádřit velký dík. „Odkrývání karet“ člověku mimo vlastní skupinu je odvážný akt a upřímně si jej vážím. Rovněž si nemohu pomoci neuvést pravdivé klišé, že když jsem se snažila dozvědět o nich, dozvěděla jsem se zároveň mnohé o sobě. Osobně velice doufám, že moje líčení jejich vzájemných vztahů nebude žádnou stranou špatně pochopeno či zneužito, ale naopak napomůže lepšímu vzájemnému pochopení nás všech. Na závěr si trochu ješitně dovoluji uvést největší kompliment, jakého se mi během výzkumu dostalo:

D.: představ si, já jsem zjistil úžasnou věc! Víš, že seš možná naše příbuzná? Nějak jsem mluvil o tobě doma, jako už poněkolikátý, a žena se najednou zamyslela a říká: „Seidlová?...já jsem měla příbuzný Seidlovy. Vodkud vona je? Z východních Čech? No to by mohlo sedět...jestli není vona není nakonec naše příbuzná!“ A tak, když o tobě mluvil R. zase jako o tý svojí šikse, co ho chodí zkoumat, tak já hned na to: „na tu mi nešahejte, to je naše příbuzná!“

Děkuji.

5. PRAMENY A ZDROJE

5.1. PRIMÁRNÍ ZDROJE

1. terénní deníky leden 2006 – květen 2009, osobní archív autorky
2. terénní audio nahrávky (včetně rozhovorů) leden 2006 – květen 2009 , cca. 50 hodin, osobní archív autorky
3. transkripcie audio nahrávek rozhovorů z předcházejícího výzkumu 2002-2005, osobní archív autorky.
4. video nahrávky biografických interview Alexandra Singera. Projekt Stevena Spielbega – digitální archiv Institutu USC Shoah Foundation, zapůjčeny autorce rodinou Singerových. viz <http://college.usc.edu/vhi/testimonyservices.php> (9.1.2008)

5.1.1. HUDEBNÍ ZVUKOVÉ PRAMENY

1. Sběrka nahrávek z pozůstalosti kantora Ladislava Bluma (včetně nahrávek Sboru židovské náboženské obce) 1978 - 1987, cca. 40 audiokazet, originály v současnosti uloženy ve Phonogramarchivu rakouské akademie věd ve Vídni
2. Ziegler, Susanne. 2005. *Die Edisonwalzen des Berliner Phonogramm-Archivs (mit CD-ROM)*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Ethnologisches Museum & Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin.
3. Ješarim, Jehuda – Neufeld, Arnošt – Pavlát, Leo. 2002. Rozhlasový cyklus: *Judaismus a křesťanství v hudbě: Židovský rok v bohoslužebných zpěvech* 1-13. Leo Pavlát - Vladimíra Lukařová (eds.). Český rozhlas 3 Vltava.
4. Neufeld, Juraj – Neufeld, Tomáš. Studiová nahrávka, Brno 2007. Nepublikováno.
5. Foršt, Michal. Kolvekinor. Praha s.a. Nepublikováno.
6. Singer, Alexandr. 1971. „Židovské rituální zpěvy [Jewish Ritual Chants]“ In *Praha, na shledanou. Zvuková pohlednice s hudbou*. Praha: Panton 78340, LP disc, track n.4.
7. Weiss, Josef et al., 1948. Record Album: Kantor Josef Weiss a orchestr Dola Daubera [Cantor Josef Weiss & Dol Dauber's Orchestra]. Praha: Supraphon 18116, 18182, LP disc
8. Weiss, Salomon. 1946. Recording: „Veshomru“ In Jewish Religious Songs. Praha: Supraphon SUA 12605, LP disc (republished 1965, LP disc)
9. Weiss, Salomon. 1946. Recording: „Yehi Rotson Milfonekho“ In Jewish Religious Songs. Praha: Supraphon SUA 12605, LP disc (republished 1965, LP disc)
10. Südmährisches Sing-und Spielscharr Stuttgart. 2003. *Sch'ma jisroel: jüdische Musik aus den Böhmischen Ländern*. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag. CD.
11. Loránd, Marcel et al., 1956, 1960. Record Album: Synagogální zpěvy [Synagogue Chants]. Praha: Supraphon, DM 10042, LP disc (republ. 1991, SU 3073-2211, CD).

5.1.2. HUDEBNÍ NOTOVÉ PRAMENY

1. Autografy kantora Ladislava Bluma, pozůstalost, osobní archív autorky.
2. Sulzer, Salomon. 1922. *Schir Zion: Gesänge für den israelitischen Gottesdienst*. Frankfurt am Main: J. Kaufmann Verlag. 3. vydání (1. vydání 1865)
3. *Synagogale Musik von Kantoren aus Böhmen und Mähren*, Sv. 1 – 11, Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag s.a.

5.1.3. PÍSEMNÉ PRAMENY

1. Apollinaire, Guillaume. *Alkoholy*. Překlad Karla Čapka z r. 1936.
2. Branberger, Jan. 1904. *O hudbě Židů: kulturně-historická skizza*. Praha: Spolek českých akademiků-Židů, typ. Malíř, s.p.
3. Formánek, Ondřej – Šibík, Jan. Potomci Maharala: Jak žije chasidská ortodoxní komunita v Praze? Reportáž. *Reflex* 12/2009, s. 38 – 43.
4. Freedman, Jill. 1995. "Judenrein" In *APF Reporter Vol.17 #1*; dostupné z: <http://www.aliciapatterson.org/APF1701/Freedman/Freedman.html>
5. Hertz, Joseph H. 1965. *The Authorized Daily Prayer Book (Revised Edition)*. New York: Bloch Publishing Company, (12th printing).
Chodeš: *Věstník Židovských náboženských obcí v českých zemích a na Slovensku* 56/10: 3.
6. Idelsohn, Abraham Zvi. 1992. *Jewish Music, Its Historical Development*, New York: Dover Publications. (1. vydání 1932).
7. Kaempff, S. J. 1903. *Sichas jic'chok. Modlitby pro všechny dny všední, sabaty a svátky, jakož i Jom Kipur Kátan* [Prayers for All the Week Days, Sabbaths and Festivals, as well as for Yom Kippur Katan]. Praha: Samuel W. Pascheles.
8. Kšica, Josef. 1994. „Ladislav Blum“ *Harmonie* 94/11: 15.
9. Kuras, Benjamin. 1999. *Nebýt Golema: Rabbi Löw, židovství a češství*. Praha: ELK, Baronet.
10. Langer, František. 1996. Předmluva In Langer, Jiří Mordechaj. *Devět bran*. Praha: Sefer. (1. vydání 1937).
11. Morad, Mirjam. 1992. "Ich singe für Gott, nicht für die Leute: Oberkantor Ladislav Moshe Blum aus Prag [I Sing for God, not for the People: Chief-Cantor L.M.B from Prague]" *Illustrierte Neue Welt*, 1992/10: 12
12. Nettl, Paul. 1929. *Alte Jüdische Spielleute und Musiker*. Praha. s.n.
13. Novotná, Kateřina, D. 1997. *Sidur Bejt Simcha*. London: Bejt Simcha.
14. Overstreet, Martina – Chytilová, Jana. 2004. "Židé v Praze" In *Time In Praha*, č. 6, II. ročník, červen 2004.
15. S.n. 1939. "Staropražské synagogální nápěvy" *Věstník* 6, 1939, č. 3, s. 33.
16. S.n. 1976. „70 let trvání synagogy v Jeruzalémské ulici v Praze“ *Věstník Židovských náboženských obcí v Československu* 38/11: 4.
17. S.n. 1977. *Forms of Prayer for Jewish Worship*, Vol.I. "Daily, Sabbath and Occasional Prayers", edited by The Assembly of Rabbis of the Reform Synagogues of Great Britain (7th Edition), London: RSGB.
18. S.n. 1985. *Forms of Prayer for Jewish Worship*, Vol.III: "Prayers for the High Holydays", edited by The Assembly of Rabbis of the Reform Synagogues of Great Britain (8th Edition), London: RSGB.
19. S.n. 1986. „K pětasedmdesátinám dr. L. Bluma“ *Věstník Židovských náboženských obcí v Československu* 48/11: 7.
20. S.n. 2003. „Všechno je tu perfektní. A bude ještě lepší. Rozhovor na rozloučenou s rabi Jehudou Ješarimem“. *Roš Chodeš* 6/2003.
21. Sidon, Karol - Daníček, Jiří. 1994. „Život na notové osnově [Life as a Melody Line]" in: *Roš*
22. *Věstník Maskil*, čísla z let 2006-2008, Praha: židovská kongregace Bejt Simcha.

5.2. SEKUNDÁRNÍ PRAMENY

5.2.1. SEKUNDÁRNÍ PRAMENY PÍSEMNÉ

23. 2002. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Barnard, Alan – Spencer, Jonathan (eds.), London & New York: Routledge. (1. vydání 1996).
24. 2005. *Materiality: An Introduction*. In D. Miller Ed. *Materiality*. Durham: Duke University Press pp 1-50. A také Bowsher, Andrew. Limited Edition: *The Consumption of Music Box Sets and the Politics of Distinction*. Institute for Social and Cultural Anthropology at Oxford University. <http://www.materialworldblog.com>, 12.11.2008
25. 2006. *The Central European City as a Space for Dialogue*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.
26. 2007. *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.
27. Abu Ghosh, Yasar – Grygar, Jakub – Skovajsa, Marek. 2007. „Zaostřeno na etnografický výzkum. Úvodem k monotematickému číslu ‘Sociální antropologie v postsocialismu’”. *Sociologický časopis*, Volume 43 (2007):1. Praha: Sociologický ústav AVČR, s. 9.
28. Aubert, Laurent. 2007. *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a global age*. Aldershot: Ashgate., s. 1-2.
29. Beeman, William O. 1997. *Performance Theory in an Anthropology Program*. Brown University. Dostupné z: <http://www.brown.edu/Departments/Anthropology/publications/PerformanceTheory.htm> , 8.11.2009.
30. Bernard, R. *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Atlantic Press. 2002.
31. Bohlman, Philip V. 1996. “The Worlds of the European Jewish Cantorate: A Century in the History of Minority’s Non-Minority Music“ In *Echo der Vielfalt/Echoes of Diversity*. Ursula Hemetek (ed.), Vienna: Böhlau Verlag), s. 49-63.
32. Bohlman, Philip V. 2000. „Jewish Music in Europe“ In *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (Vol. 8), T. Rice – J. Porter – Ch. Goertzen (eds.) New York and London: Garland Publishing, s. 248-269.
33. Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press, 1982, 2nd ed. 1990.
34. Goffmann, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: Sebeprezentace v každodenním životě*. Praha Nakladatelství studia Ypsilon. (1. ang. vydání 1959).
35. Gruber, Ruth Ellen. 2002. *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
36. Hamar, Nóra. 2002. „Nalézání a vynalézání sebe v příběhu: O narativní konstrukci židovských identit.“ *BIOGRAF* (27): 43 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=v2703> [navštíveno 23. 8. 2008]
37. Heitlingerová, Alena. 2007. *Ve stínu holocaustu a komunismu* [In the Shadows of the Holocaust & Communism. Czech and Slovak Jews since 1945]: *Čeští a slovenští židé po roce 1945*. Praha: G plus G. English Orig.: New Brunswick & London: Transaction Publishers, 2006.
38. Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál. (2. vydání)
39. *Hudební věda III. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj, disciplíny hudební vědy, hudebně vědecká dokumentace*. Vladimír Lébl – Ivan Poledňák (eds.) Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. (1. vydání). Kap. „Etnomuzikologie (Hudební folkloristika)“, s. 778-822.
40. Jurková, Zuzana. 2009. „Voices of the Weak“ In *Voices of the Weak: Music and Minorities*, Zuzana Jurková & Lee Bidgood (eds.). Praha: Slovo 21 a Fakulta humanitních studií.
41. Jurková, Zuzana. 2009b. „Myth of Romani Music in Prague“ In *Urban People/Lidé města*, 11, 2009, 2, Praha: FHS UK.

42. Kaufman Shelemay, Kay (1997) „Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music” In *Enchanting Powers: Music in the World’s Religions*, L. E. Sullivan (ed.) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
43. Knapp, Alexander. Příspěvek *The Musical Heritage of the Jews*. V tisku.
44. Kružíková, Jana. 2003. „Židovské náboženské obce a ortodoxní Židé v Československé republice ve dvacátých letech 20. století. [Jewish religious communities and the Orthodox Jews in Czechoslovakia in the 1920s]“ In: Blanka Soukupová – Marie Zahradníková (eds.). *Židovská menšina v Československu ve dvacátých letech* [Jewish Minority in Czechoslovakia in the 1920s]. Praha: Židovské muzeum v Praze.
45. Manuel, Peter. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago, 1993.
46. Merriam, Alan. 2000. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. (1. vydání 1964).
47. Meyerhoff, Barbara. 1980. *Number Our Days: A Triumph of Continuity and Culture Among Jewish Old People in an Urban Ghetto*. New York, N.Y.: Touchstone Books.
48. Mink, Rossen & Sharvit, Uri. 2006. *A Fusion of Traditions: Liturgical Music in the Copenhagen Synagogue*. Odense: University Press of Southern Denmark; accomp. CD.
49. Muszkalska, Bozena. 2004. „Expression of the Jewish Identity in the Contemporary Synagogue Chant in Poland“ In *Manifold Identities. Studies of Music and Minorities*, U. Hemetek – G. Lechleitner – I. Naroditskaya – A. Czekanowska (eds.) London: Cambridge Scholars Press.
50. Němec, Jan. 2007. *Divadlo sociální akce: Acting as Acting / Hraní jako jednání*. [s.l.], 76 s. Katedra sociologie, Fakulta sociálních studií MU. Vedoucí diplomové práce Radim Marada.
51. Nešpor, Zdeněk. 2004. „Kvalitativní sociologické studium české religiozity“ In *Jaká víra? Současná česká religiozita/spiritualita v pohledu kvalitativní sociologie náboženství*. Zdeněk Nešpor (ed.), Sociologické studie 04,05. Praha: Sociologický ústav Akademi věd České republiky.
52. Nešpor, Zdeněk. *Antropologie náboženství*. Dostupné z <http://antropologie.zcu.cz/index.php?clanek=444&kategorie=88>
53. Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. (1. vydání 1983).
54. Nettl, Bruno. 2009. „Minorities in the Study of Ethnomusicology: A Meditation on Experience in Three Cultures“ In *Voices of the Weak: Music and Minorities*, Zuzana Jurková & Lee Bidgood (eds.). Praha: Slovo 21 a Fakulta humanitních studií.
55. Nosek, Bedřich – Damohorská, Pavla. 2005. *Úvod do synagogální liturgie*. Praha. Karolinum.
56. Pěkný, Tomáš (2001) *Historie Židů v Čechách a na Moravě*. Praha: Sefer.
57. Salmen, Walter. 1991. „...denn die Fiedel macht das Fest“: *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Edition Helbing.
58. Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London and New York: Routledge. (1. vydání 1988).
59. Schieffelin, Edward L.. 1985. „Performance and the cultural construction of reality“ In *American Ethnologist*, Volume 12:4 (Nov., 1985), 707-724.
60. Schindler, Agata – Jurková, Zuzana 1996: „Kdo byl Walter Kaufmann“. *Hudební věda* 3, s. 233 n.
61. Schultz, Ingo. 2002. „Siegmond Schul und seine ‘Sammlung altprager Synagogalgesänge““ In *Kontexte: Musica Iudaica 2000* [Proceedings from the international conference held in Prague, 2000], Vlasta Reittererová - Hubert Reitterer (eds.), Praha: Univerzita Karlova v Praze.

62. Seeger, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing? A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press. (První vydání: 1987).
63. Seidlová, Veronika – Hlávková, Petra. 2006. „Mishpaha – Myth of Continuity? A Concert of Jewish Music in Prague.“ In *The Central European City as a Space for Dialogue*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.
64. Seidlová, Veronika. 2003. *Synagogální kantor Ladislav Blum*. [s.l.], 73 s. , audio CD. Fakulta humanitních studií UK. Vedoucí bakalářské práce Zuzana Jurková.
65. Seidlová, Veronika. 2007. „Still Waters Run Deep? How Music of the Czech Jews has (not) been studied“ In *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*. Soukupová, B. - Jurková, Z., eds. Bratislava: Zing Print.
66. Seidlová, Veronika. 2008. „Music – Religiosity – Community: A Case Study of the Jewish Community in Prague“ In *The Human World and Musical Diversity: Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group 'Music and Minorities' in Varna, Bulgaria 2006*. Statelova, R. et al. eds. Sofia: Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Science.
67. Sendrey, Alfred. 1970. *The Music of the Jews in the Diaspora (up to 1800). A Contribution to the Social and Cultural History of the Jews*. New York: A. S. Barnes & Co.
68. Shiloah, Amnon (1992) *Jewish Music Traditions*. Detroit: Wayne State University Press.
69. Silverman, David. 2005. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar. (Z angl. orig.: *Doing Qualitative Research, A practical Handbook*, London: Sage Publications, 2003.)
70. Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger
71. Sivan – Newman. 1992. *Judaismus od A do Z*. Praha: Sefer (1.orig. angl. vydání 1992)
72. Soukup, Václav. 2004. *Dějiny antropologie (Encyklopedický přehled dějin fyzické antropologie, paleoantropologie, sociální a kluturní antropologie)*. Praha: Karolinum.
73. Soukupová, Blanka (2004) „Židovská identita ve 20. století: Tradice a historická změna“ In *Menšiny v meste: Premeny etnických a náboženských identít v 20. storočí*, D. Luther – P. Sallner (eds.) Bratislava.
74. Soukupová, Blanka (2006a) „Židovská menšina v České republice po rozpadu Československa – Život s židovstvím, češtvím a českoslovenstvím (O identitě českých Židů na základě vybraných veřejných projevů)“ In *Migrate – tolerance – integrace II.*, O. Šrajerová (ed.) Opava: in press.
75. Spiegel, Paul. 2007. *Kdo jsou Židé?* Brno: Barrister & Principal.
76. Summit, Jeffrey, A. 2000. *The Lord's Song in a Strange Land: Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*. Oxford University Press, 203.s., audio CD.
77. *The Garland Encyclopedia of World Music Online*, dostupné z: <http://gnd.alexanderstreet.com/>, 9.10.2009.
78. Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
79. Turner, Victor. 2004. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press. (1. orig. angl. vydání 1969).
80. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982. Chapt. Social Dramas and Stories about them.
81. Zaagsma, Gerben. 2000. „The Klezmerim of Prague: About a Jewish Musicians' Guild“ In *East European Meetings in Ethnomusicology*, 7th volume, 41-47.

5.2.2. SEKUNDÁRNÍ PRAMENY ZVUKOVÉ

1. Blum, Ladislav. 1990. Record Album: *Aus dem Gebetbuch singt Kantor Mosche Blum* Wien: Holligram, MR 111, LP disc.
2. Blum Ladislav. 2008. *Zapomenutý hlas pražské Jeruzalémské synagogy: Kantor Ladislav Moše Blum, osobní nahrávky z let 1978 – 1983*. Seidlová, Veronika (ed.). Praha: Židovské Muzeum v Praze. Audio CD s kmentářem, 60 s.

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

Obrázek 1 Schéma pražských židovských subkomunit podle náboženské denominace	11
Obrázek 2 Ladislav Moše Blum (1911-1994), kantor Jeruzalémské synagogy v Praze v letech 1963-1994.....	16
Obrázek 3 Na výzkumu u Terezie Blumové.....	17
Obrázek 4 Schechnerovo schéma vztahu sociálního a jevištního dramatu	29
Obrázek 5 Luach, židovský kalendář pro ČR.....	35
Obrázek 6 Staronová synagoga Obrázek 7 Staronová synagoga interiér.....	41
Obrázek 8 Plán Staronové synagogy.....	42
Obrázek 9 Jeruzalémská synagoga v Praze (bývalá Jubilejní synagoga císaře Františka Josefa).....	44
Obrázek 10 Interiér Jeruzalémské synagogy.....	45
Obrázek 11: Michal Foršt čantuje z Tóry během ranní bohoslužby (šachrit) v první den svátku Roš hašana, 30.9.2008, Pinkasova synagoga v Praze.....	49
Obrázek 12: Snížené místo a pultík pro kantora (předzpěváka) před aron ha-kodeš v Pinkasově synagoze v Praze postavené ve 30. letech 16. století.....	52
Obrázek 13 Sidur, který používal kantor Blum.....	55
Obrázek 14.: <i>Talit</i> Obrázek 15: <i>Talit katan</i> Obrázek 16: <i>Cicit</i>	56
Obrázek 17: <i>Tfilin šel jad</i> Obrázek 18: <i>Tfilin šel roš</i>	56
Obrázek 19 Inzerát oznamující pražský kurz pro kantory.....	68
Obrázek 20 Salomon Sulzer v úřadě Obrázek 21 s řádem rakouského císaře.....	79
Obrázek 22 Španělská synagoga v Praze postavená v maurském slohu roku 1868.	84
Obrázek 23 Pražský kantor a učitel operního zpěvu Moritz Wallerstein byl i skladatel.....	84
Obrázek 24 Kantor Viktor Feuerlicht.	91
Obrázek 25 Kantor Alexander Singer (vl. jm. Max Freidenberg, 1916?-2007), Chanukový večírek na pražské Židovské obci, 1965.	93
Obrázek 26 Plakát vystoupení sboru Exodus.....	94
Obrázek 27 Karel Gott vystupuje na Pražské židovské obci, 60. léta.	94
Obrázek 28 Ladislav Blum kantorem Jeruzalémské (Jubilejní) synagogy, 60. léta.	96
Obrázek 29 Hudební inspirace ze zahraničí na audiokazetách, pozůstalost Ladislava Bluma.	98
Obrázek 30 Ukázka z pozůstalosti kantora Bluma.....	99
Obrázek 31 Interiér Jeruzalémské synagogy. Pohled na ženskou galerii, sborový kůr a varhany.....	102
Obrázek 32 Soubor Mišpacha.....	106
Obrázek 33: Prospekt turistické agentury, specializované na židovské památky. Rabínův okruh je obzvláště oblíbený.	110
Obrázek 34: Každodenní dav turistů v Maiselově ulici.....	111
Obrázek 35: Skleněné miniatury židovských hudebníků, výloha obchodu v Maiselově ulici, Praha.	112
Obrázek 36: Současná pražská klezmerová kapela Trombenik. “	112
Obrázek 37 Přebaly nahrávek skupiny Šalom.....	114
Obrázek 38 Rabín Karol Sidon v roce 1994.	116
Obrázek 39 Pražské Chabad Center.....	122
Obrázek 40 Bohoslužba ve všední den v pražském Chabad Center	122
Obrázek 41 Rabi Schlomo Carlebach s kytarou.....	125
Obrázek 42 Menachem Schneerson, legendární vůdce hnutí Chabad Lubavič	127
Obrázek 43 Španělská synagoga v Praze.....	131
Obrázek 44 Rabín Ronald Hoffberg.....	134

Obrázek 45 Jana a její manžel Milan (v červeném) zpívají židovské písně v komunitě Masorti.....	135
Obrázek 46 ŽLU, modlitebna v Dlouhé ulici.....	141
Obrázek 47 Kabalat šabat v Bejt simcha, vede Michal Foršt.....	145
Obrázek 48 Německý soubor Moravia Cantat roku 2002 v Berlíně, za nimi kupole Nové synagogy na Oranienburger StraÙe.....	152

SEZNAM NOTOVÝCH PŘÍLOH

Notový příklad 1 Běžná pěvecká linka kantora Bluma.....	19
Notový příklad 2 Ukázka střídání metrických a nemetrických úseků obce akantora.....	62
Notový příklad 3 Lecha dodi, Staronová synagoga, období <i>omeru</i> . Deskriptivní transkripce V. Seidlová.....	63
Notový příklad 4 Židovské hudební mody zvané “štajgery”.....	64
Notový příklad 5 Ukázka východoaškenázského stylu.....	66
Notový příklad 6: Salomon Sulzer, píseň Lecha dodi upravená pro kantora a čtyřhlasý sbor.....	78
Notový příklad 7 David Rubin, Aus tiefer Not ruf Ich zu Dir.....	82
Notový příklad 8 Mikrointervaly.....	87
Notový příklad 9 Ibid. Noty černou barvou značí part kantora, zelenou barvou kongregace. Rukopis Ladislava Bluma.....	101
Notový příklad 10 <i>Lecha dodi</i> v Chabad Center Prague, deskriptivní transkripce V. Seidlová.....	123
Notový příklad 11 Melodie Lecha dodi populární v amerických konzervativních komunitách, transkripce Jeffrey A. Summit.....	133
Notový příklad 12 <i>Lecha dodi</i> , Masorti Praha, 2006, preskriptivní notový zápis.....	136
Notový příklad 13 Melodie Lecha dodi americké židovské generace 40. a 50. let.....	137
Notový příklad 14 <i>Lecha dodi</i> , Židovská liberální unie, deskriptivní transkripce V. Seidlová.....	142
Notový příklad 15 <i>Lecha dodi</i> , Židovská liberální komunita <i>Bejt simcha</i> , deskriptivní transkripce V. Seidlová.....	147

SEZNAM ZVUKOVÝCH PŘÍLOH

Zvukový příklad 1 Ladislav Blum, <i>Haškivejnu</i>	19
Zvukový příklad 2 Hymnus ovinu malkejnu, hlas kantora a doprovodný hlas, Juraj a Tomáš Neufeldovi, Brno.....	70
Zvukový příklad 3 Aus tiefer Not ruf ich zu Dir (David Rubin).....	81
Zvukový příklad 4 L'cho dodi Salomona Sulzera, Jeruzalémská synagoga, 1979. Kantor: Ladislav Blum.....	101
Zvukový příklad 5 Michal Foršt, El mole rachamim.....	146
Zvukový příklad 6 Lecho dodi v Bejt Simcha, terénní nahrávka 28.7. 2006.....	147