

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ETNOLOGIE

ETNOLOGIE



DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. GEORGI BEČEV

**BULHARSKÁ LIDOVÁ HUDBA
V INTERETNICKÝCH SOUVISLOSTECH.**

NESTINARSTVO, AKSAK

**TRADITIONAL BULGARIAN MUSIC
IN INTERETHNIC CONTEXT.**

NESTINARSTVO FIRE RITUAL, AKSAK

Praha, 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lubomír Tyllner, CSc.

Na tomto místě bych velmi rád poděkoval Doc. PhDr. Lubomíru Tyllnerovi, CSc., za podnětné vedení diplomové práce, vstřícný přístup při hledání tématu, cenné rady, trpělivost při zodpovídání všech mých dotazů a především za příjemnou spolupráci.

Můj dík patří i Dance Lajić-Mihajlović, Ph.D., za čas, který mi věnovala formou e-mailové komunikace a upozornila mě na zajímavou literaturu, již jsem mohl v práci využít.

Hudební příloha této práce vznikla přispěním několika hudebníků, jimž bych chtěl velmi poděkovat. Především svému švagrovi Adrianovi Bellovi za kytarový doprovod a nahrání několika dalších skladeb, Janu Wdowczynovi za další kytarovou nahrávku a rovněž Petěru Janevovi, jenž pro mě nahrál nestinarskou melodii na gajdu a zajistil účast tãpandžiji Asena Uzunova a kavaldžiji Todora Gluchova. Všem jsem velmi zavázán.

Moje velké poděkování patří rodičům za všestrannou podporu a pomoc, kterou mi poskytovali zejména v době psaní této práce a především za velkou trpělivost. Své sestře Biance děkuji za pomoc se závěrečnými úpravami.

Můj obrovský dík patří mé ženě Kristýně za její pomoc s grafickými úpravami a čas strávený se mnou inspirativními rozhovory. Nadto by bez její podpory, důvěry a neustálého motivování tato práce nemohla vzniknout.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. 3. 2013

Abstrakt

Práce se zabývá interetnickými souvislostmi v tradiční bulharské hudbě, které byly v minulosti z různých důvodů často opomíjeny nebo marginalizovány. Jsou posuzovány sbližující procesy, které v oblasti tradiční hudby probíhají v důsledku kulturní interakce mezi jednotlivými balkánskými etniky. Je zkoumána úloha, již pro formování hudebního folklóru měla dlouhodobá příslušnost balkánského regionu k jednomu státnímu útvaru (Osmanské říši), jako jeden z faktorů, který mohl zásadně napomoci vzájemným kontaktům zúčastněných etnik.

Autor opírá svá východiska o jazykovědný koncept tzv. *balkánského jazykového svazu*, v jehož rámci je zkoumán soubor jevů a konvergentních tendencí v jazycích geneticky nepříbuzných v rámci balkánského areálu a klade si otázku, zda je možno podobnou tezi formulovat i v oblasti hudby a na základě posouzení hlavních sbližujících procesů tak vymezit pomyslný *balkánský hudební svaz*.

K tomuto účelu jsou vybrány dva výrazné fenomény, jež jsou přítomny v bulharském folklóru a určitým způsobem také v širším balkánském rámci. Dvouetnická hudebně-kulturní interakce je posuzována na obřadu *nestinarstvo/anastenaria*, lidovém mysteriu, vrcholícím tancem na žhavém uhlí, jenž je praktikován malými komunitami Bulharů a Řeků v několika sídlech jihovýchodní části Balkánského poloostrova. Akcentovány jsou terminologické shody ve specifickém slovníku bulharských a řeckých nestinarů a komparativní metodikou je porovnána hudební složka bulharské a řecké varianty obřadu.

Druhá příkladová studie se zabývá asymetrickými rytmy (tzv. *aksak*), které se ve velkém měřítku podílejí na metroritmické výstavbě bulharské lidové hudby. Tento jev je však do určité míry přítomen v balkánské hudbě obecně. Reprezentuje tedy hudební interakci vyšší úrovně, na níž se podílí větší počet etnik. V rámci této kapitoly je zhodnocena distribuce některých aksakových rytmů v hudbě balkánských etnik.

Výsledky práce jsou interpretovány v diskusi a závěrem autor nastiňuje perspektivy dalšího možného bádání v této oblasti.

Klíčová slova: Balkán, Bulharsko, Řecko, tradiční hudba, obřad *nestinarstvo/anastenaria*, asymetrické rytmy *aksak*, balkánský jazykový svaz.

Abstract

The work deals with interethnic contexts in the traditional Bulgarian music, which in the past were often neglected or marginalized for various reasons. Convergent processes which take place as a result of cultural interaction between the Balkan ethnicities are assessed. A role of the long-term affiliation of the Balkan region with one state structure (the Ottoman Empire) is examined as one of the factors, which could significantly help mutual contacts between involved ethnicities.

The author's starting points are based on the philological concept of the Balkan Linguistic Union, in which a set of phenomena and convergent tendencies in genetically unrelated languages of the Balkan area are researched. The author raises the question whether it is possible to formulate a similar thesis in the field of music and to define a notional *Balkan Music Union* based on the assessment of the main converging processes.

For this purpose, two distinctive phenomena, which are both present in the Bulgarian folklore as well as, to certain extent, in a broader Balkan context, are selected. Musical and cultural interaction between two ethnic groups is examined at the ceremony of the *Nestinarstvo/Anastenaria*, folk mysteries which culminate with a dance on hot coals and is practised by small communities of Bulgarians and Greeks in several settlements of the South-East Balkans. The terminological congruences in the specific lexicon of these Bulgarian and Greek communities are accentuated and comparative methodology is utilized to collate the music segment of the Bulgarian and Greek version of the ceremony.

The second case study deals with the asymmetrical rhythms (so-called *aksak*), which are widely involved in the metro-rhythmical construction of the traditional Bulgarian music. This phenomenon is, to certain extent, present in the Balkan music on a general level and it therefore represents a higher level of music interaction with the participation of larger number of ethnicities. In this chapter, a distribution of some *aksak* forms in the music of Balkan ethnicities is evaluated.

Results of the work are interpreted in the discussion and in conclusion, the author outlines the prospects for further possible research in this area.

Keywords: Balkans, Bulgaria, Greece, traditional music, nestinarstvo/anastenaria ritual, asymmetrical rhythms aksak, Balkan Language Union

OBSAH

Úvod	8
1. Tradiční bulharská hudba v objetí národní ideologie. Teoretická východiska práce	20
1.1 Periodizace muzikologických bádání v Bulharsku	20
1.2 Cíle a metodologie práce	23
1.3 Struktura práce	26
2. Malé jazykovědné intermezzo. Koncept balkánského jazykového svazu	33
2.1 Balkán jako první objevený jazykový areál světa. Periodizace balkánské srovnávací lingvistiky	34
2.2 Přehled některých typických balkanismů	38
3. Nestinarstvo/Anastenaria	44
3.1 Strandža – kolébka nestinarstva. Geografické, historické a etnografické reálie zkoumaného území	45
3.2 Řecký nebo bulharský? Teorie o původu nestinarského kultu	49
3.3 Nestinarstvo včera a dnes. Vývoj kultu v 19. a 20. století.....	52
3.3.1 Temná léta. Svízelné osudy řeckých anastenarů od odchodu ze Strandži po současnost	54
3.3.2 Tváří v tvář zániku. Bulharské nestinarstvo v osidlech státní moci. Výzvy 21. století	56
3.3.3 Nerozděl(itel)ná symbióza. Některé vazby mezi bulharskými a řeckými nestinary z obcí Bălgari a Kostî	59
3.4 Nestinarský slovník. Přehled základních pojmů z obřadní terminologie	60
3.5 Gajda, lyra nebo zpěv? Vývoj, proměny a současná podoba hudební složky panagiru	86
3.5.1 Čtyři protokolární melodie. Hudební motivy bulharských nestinarů.....	89
3.5.2 Mikrokonstantinos a vojvoda Kostis. O hudbě řeckého panagiru	104
3.5.3 Malý hudební experiment. Změny v interpretačním stylu druhé protokolární melodie	110
4. Aksak.....	112
4.1 Asymetrické rytmy jako typický znak hudebního balkanismu	113
4.2 Etnomuzikologie objevuje aksak. Periodizace odborného výzkumu metrrytmické výstavby bulharské lidové hudby	116
4.2.1 Evropská fascinace aksakem. Bulharské rytmy pohledem Bély Bartóka a Ludvíka Kuby.....	116
4.2.2 Dobri Christov a spol. na scéně. Role bulharských muzikologů při klasifikaci asymetrických rytmů.....	122
4.2.3 Aksak a jeho místo v současné etnomuzikologii	127
4.3 Ajde na choro. Tradice kolového tance na Balkáně. Některé jazykové aspekty	131

4.4	Chronos protos: klíč k poznání balkánské rytmiky. Od jednoduchých po složené takty	135
4.5	Pětidobý aksak a jeho distribuce v bulharské a balkánské hudbě	138
4.6	Sedmidobý aksak a jeho distribuce v bulharské a balkánské hudbě	147
4.7	Stručně k některým dalším typům aksakového rytmu.....	155
5.	Diskuse: funguje balkanizace v hudbě?	158
	Závěr	166
	Přehled použité literatury	168
	Seznam příloh.....	181

Úvod

Balkán. Tato geografická a kulturní entita je fenoménem, jenž nepřestává fascinovat. Náleží mezi termíny, jež dokáží vzbudit mnoho protichůdných emocí, kdykoli jsou vysloveny. Tento živelný a živoucí region v nás vyvolává tolik stereotypních konotací, že objektivní náhled na něj se zdá být téměř nedosažitelný a vlastně i nechtěný. Poloostrov, zahrnující několik zemí a celou řadu etnik, se v minulosti stal synonymem nestability, nejednoty a mnohosáhlé roztržitosti. Oblast, jež je pohledem vnějšího pozorovatele často vydávána za zaostalou periferii, plnou sváru, neracionálních a nelogických šarvátek, které destabilizují místní společnost. Ta v důsledku nepřehledného vývoje trpí migracemi všeho druhu a permanentním odlivem svých intelektuálních elit.

Balkanizace. Slovo, jímž jsou souhrnně označována výše popsaná negativa, jak je chápe vyspělá západní Evropa, ta část kontinentu, pro niž je Balkán jakýmsi jejím zpytovaným svědomím, s nímž je obtížné se identifikovat. Naopak, často se snaží i dnes vymezovat Evropu jako kontinent, který tvoří regiony nevýrazné a nejednoznačně vymezené, jež však udávají hlavní tón evropskému vývoji (např. severozápadní nebo jihozápadní Evropa), oproti nimž stojí v opozici oblasti jednoznačně vymezené a výrazné, jako střední Evropa, východní Evropa nebo právě jihovýchodní Evropa – Balkán. Tyto výrazné regiony jsou označeny puncem nestandardnosti, rozdílnosti. Standard představují kategorie s nevýrazným vymezením, jež však obecnému pojmu Evropa udávají jeho hlavní význam. K němu jsou pak rozdílné regiony nuceny se vztahovat.¹

Balkán je z tohoto pohledu chápán jako periferní oblast, u níž není zcela jasno, náleží-li ještě k Evropě, či se jedná o první výspu Orientu. A despekt, s nímž mnohdy západní civilizace nahlíží na tento pitoreskní region, se dozajista v mnoha ohledech odrazil ve světonázoru Balkánců, kteří často zastávají hluboce zakořeněné představy o své výlučnosti, promítající se v mnoha sférách každodenního života. Jejich schopnost a ochota identifikovat se se svou zemí a svým etnikem je značná, na druhou stranu toto jen ve velmi omezené míře platí pro ztotožnění se s Balkánem. Sebe sama často hodnotí jako příslušníka hrdého a unikátního národa (bulharského, řeckého, srbského, makedonského atd.), jenž se vlastně jen shodou okolností a nepříznivým historickým vývojem ocitl v sousedství (jak faktickém, tak v přeneseném slova

¹ Todorova, Marija: *Dizanje prošlosti u vazduh. Ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 2010, s. 89.

smyslu) ostatních balkánských zemí, mezi něž ve skutečnosti nepatří. Svou příslušnost k civilizačnímu okruhu balkánského prostoru chápou jako důsledek zmařeného půltisíciletí (někde i více) pod tureckou nadvládou, z níž pramení všechny jejich dnešní problémy i téměř sto let po osvobození posledních částí poloostrova z osmanského jha. Těmto skutečným i domnělým následkům historie jednotlivé balkánské země nejednou čelily radikálním vymezováním se vůči okolí a vyzdvihováním sebe sama. Svoji národní identitu zdůrazňovaly na etnickém základě, kde se zvolna, často i vlivem silného působení oficiální státní doktríny, vytrácelo hlubší povědomí o širších interetnických nebo přeshraničních souvislostech v mnoha sférách společenského vývoje. Balkánská multietničnost byla v dobách Osmanské říše, jakkoli ji můžeme charakterizovat jako utlačovatelské a despotické státní zřízení, rysem velmi samozřejmým. Představovala každodenní skutečnost, která se v pozdější *době vymezování* ztratila pod nánosem různých národních ideologií. Ty preferovaly národnostními mantinely jasně vymezený pohled na celou řadu společensko-vědních fenoménů a nepřipouštěly, nebo alespoň marginalizovaly širší interregionální konotace nebo kulturní interakce v rámci etnik, obývajících území jednoho státu.

Balkán je na druhou stranu možno specifikovat jako křižovatku Východu a Západu, jež toto střetávání dokázala mnohokrát zužitkovat ve svůj jednoznačný prospěch. Diversita, založená jednak na etnické nebo i náboženské a konfesní různorodosti, na vnějšího pozorovatele mohla působit značně nepřehledným dojmem. Je ovšem nepopíratelné, že prostředí balkánských měst a oblastí, které měly multietnický charakter, působilo jako hodnotné zázemí pro formování zcela jedinečné kultury, jež výchozí element dokázala vkomponovat a ojedinělým způsobem přetvořit, aby tak vytvořil součást homogenního celku. Dobrý příklad udává Maria Todorova v souvislosti s často zmiňovanou a problematickou balkánskou dichotomií mezi křesťanstvím a islámem. Během turecké nadvlády nad Balkánem v mnoha jeho částech docházelo k více či méně násilné konverzi křesťanů k islámu.² Tento proces přechodu k druhé víře bývá často popisován jako

² O velmi násilný přechod k islámu se jednalo zejména v bulharských Rodopech, jejichž část obývají potomci islamizovaných Bulharů – Pomaci – dodnes. Zde byla konverze spjata s masovým vražděním křesťanského obyvatelstva a vypalováním jejich vsí. Bulhaři, kteří si svoji víru podrželi, byli nuceni vystavět nové vesnice a také pravidelně odvádět *devşirme* – daň z krve. Islamizace Rodop byla často využívána pro ospravedlnění tvrdého přístupu bulharské státní moci k národnostním nebo náboženským menšinám v době tzv. Obrodného procesu v 80. letech XX. století za vlády Bulharské komunistické strany (bul. *Българска Комунистическа Партия - БКП*) pod vedením jejího dlouholetého generálního tajemníka Todora Živkova. Viz i další kapitoly. Nenásilná konverze na islám probíhala po příchodu Osmanů v Bosně. Srov.: Šesták, Miroslav; Tejchman, Miroslav; Havlíková, Lubomíra; Hladký, Ladislav; Pelikán, Jan: *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 120 – 122. Více k bulharským Pomakům viz: Anagnostou, Dia: National interpretations in Bulgarian writings on the Pomaks from the communist period through the present. in: *Journal of the Southern Europe and the Balkans*. Vol. 7, Issue 1, s. 57–74, 4/2005, [citováno dne 1. 3. 2013]. Dostupné

nejdrastičtější příklad situace, kdy jedinec přechází hranici dvou nekompatibilních světů a bývá tak zcela ztracen pro jednu z obou komunit. Avšak, pokud se na celou věc podíváme strukturálně, týž jedinec je nadále účasten na celé řadě dalších sociálních aktivit, takže přesto, že z axiologického hlediska se jedná o příslušníka jiné entity, z praktického hlediska i nadále může být článkem stejné skupiny (např. obchodníci a řemeslníci na balkánské *čaršiji*).³

Pokud tedy poněkud změníme úhel pohledu na některé jevy, související s balkánským kulturním areálem, zjistíme, že jednotlivé jejich složky nejsou pouze autochtonními a zcela originálními zástupci svého etnika, jak se to může na první pohled zdát, a jak to bylo v minulosti často presentováno, nýbrž že jsou v různých variacích kolektivně sdíleny více etniky v rámci tohoto areálu. Tato širší optika samozřejmě může působit trochu neuchopitelným a jasný závěr neumožňujícím dojmem, avšak přinejmenším garantuje možnost oprostít se od zjednodušujících teorií, postavených na národním původu, jež v minulosti často zkreslovaly některé evidentní příznaky vzájemné mezietské a meziregionální kulturní interakce.

Balkanizace tedy nemusí mít pouze negativní význam. V kontextu této práce se jedná o termín, jehož výklad spíše odpovídá jeho lingvistickému pojetí. Srovnávací jazykověda, jak zjistíme v další části této práce, již před řadou desetiletí formulovala tezi o areálové spřízněnosti jazyků geneticky nepřibuzných. Čili jazyků, které jsou na základě své poměrně rovnoměrné a rovnocenné zastoupenosti na určitém území schopny utvořit jakýsi *jazykový svaz*. Neboli soubor konvergentních rysů, které do určité míry způsobily sblížení těchto jazyků po stránce morfologické, fonologické, syntaktické i lexikální. Předpoklady pro tyto balkanizační procesy byly vytvořeny právě během dlouhého období osmanské přítomnosti na Balkáně. V té době se značně zjednodušil pohyb a migrace obyvatelstva díky neexistenci vnitřních hranic mezi jednotlivými balkánskými regiony a ty postupem času získávaly multietnický charakter. Každé etnikum si přitom zachovalo svůj jazyk, coby jeden z hlavních příznaků národnostní identifikace.⁴ Vzhledem k tomu, že v etnicky smíšených oblastech Balkánu bylo užíváno několika

online z: <http://www.tandf.co.uk/journals/titles/14613190.asp>, resp. Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 137.

³ *Čaršija* byla v minulosti charakteristickým obchodním uzlem balkánského města a dotvářela jeho atmosféru. Většinou se jednalo o trhovou ulici s navazující sítí malých uliček, často rozdělených podle jednotlivých řemesel. Slovo *čaršija* (bul. *чаршия*) je odvozeno od tureckého *çarşı* se stejným významem. Viz: [Krästeva, Vesela] Кръстева, Весела: *Тълковен речник на турцизмите в българския език. С илюстративен материал от литературата, фолклора, пресата, радиото и телевизията*. София: Издателска къща "Скорпио", 2003, heslo *чаршия*. Použité přirovnání uvádí Todorova: Todorova, Marija: *Dizanje prošlosti u vazduh. Ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 2010, s. 80.

⁴ Mišeska, Tomić, Olga: *Balkan Sprachbund. Morpho-syntactic Features*. Dordrecht: Springer, 2006, s. 124.

jazyků současně, došlo postupně k využívání jazykových prostředků jednoho etnika i v ostatních jazycích, zastoupených v daném teritoriu. Tento vývoj se přirozeně neomezil na pouhé přejímání cizích elementů do vlastního jazyka, nýbrž docházelo k jejich následnému přetváření, jež jim mohlo dát zcela novou formu a obsah.⁵ Přirozeně nelze přeceňovat úlohu tohoto jazykového společenství, stejně tak jako nelze opomíjet i další faktory, které se podílely na formování dnešní jazykové situace na Balkáně,⁶ Avšak při její celostní analýze nelze tento fenomén opomíjet, neboť vysvětluje celou řadu souvislostí, které by jinak zůstaly skryty. Nebylo by kupříkladu možné vysvětlit celou řadu divergencí dnešní bulharštiny, makedonštiny a částečně i srbštiny od ostatních slovanských jazyků. Mezi ně lze zařadit celkový jejich odklon od tradičního slovanského syntetismu k analytismu, tendence, již je v příbuzných jazycích možno pozorovat jen řídce, zatímco se široce projevuje v ostatních balkánských jazycích.⁷

Podobné hledisko, jaké se uplatňuje při lingvistické analýze balkánské jazykové situace, lze aplikovat i u některých dalších fenoménů s celoregionálním dosahem. Patří mezi ně i úkaz nadmíru unikátní, jenž se v porovnání s jinými oblastmi Evropy dodnes projevuje svou značnou dochovaností a je nadto velmi různorodý, a sice zdejší lidová hudba.

S balkánskou hudbou, konkrétně s jejím bulharským zástupcem, jsem se vzhledem k česko-bulharskému rodinnému zázemí, setkával již od dětství. Každodenní přítomnost bulharské hudební tradice v její písňové, instrumentální nebo taneční podobě v běžném životě, již jsem pozoroval při svých dlouhodobých pobytech v Bulharsku, ostře kontrastovala s absencí podobné hudební složky v českém prostředí. V Rodopech, odkud má rodina pochází, k tomu patřila častá setkání mých prarodičů se sousedy či přáteli na dvoře pod pergolou vinného révoví při zpěvu krásných a velmi melancholických rodopských písní, tancování temperamentního *chora v mechanách*⁸ do něhož se za hudebního doprovodu *gajdy, tápanu* nebo *kavalu* zapojovali

⁵ O typologii *balkánského jazykového svazu* pojednávám podrobněji v následující kapitole této práce.

⁶ Z tohoto pohledu je možno zmínit např. úlohu paleobalkánského jazykového substrátu – například thráčtiny nebo ilyrštiny, z nichž někteří badatelé odvozují určité projevy v dnešních balkánských jazycích, např. po stránce lexikální přítomnost některých, jinými způsoby jen obtížně odvoditelných, slov. Srov.: [Georgiev, Vladimir] Георгиев, Владимир: *Траките и техният език*. София: Издателство на българската академия на науките, 1977.

⁷ Mezi odlišnosti jazyků, tvořících *balkánský jazykový svaz* patří právě např. analytismus při tvoření komparativu adjektiva, a celá řada dalších jevů, popsanych podrobněji v kapitole Malé jazykové intermezzo.

⁸ *Mechana* (bul. *механа*) představuje tradiční element bulharských měst. Jedná se obvykle o pohostinství, často zasazené do objektu, vystavěném v původním slohu balkánské lidové architektury. Neodmyslitelnou součástí posezení v *mechaně* pak bývá i poslech živé tradiční hudby. *Mechany* i dnes zastávají v životě Bulharů velmi důležitou úlohu a představují zajímavý sociokulturní fenomén. Původ slova je třeba hledat v tureckém výrazu *meyhane*, s významem vinárna. Viz: [Krăsteva, Vesela] Кръстева, Весела: *Тълковен речник на турцизмите*

při jakékoli vhodné příležitosti všichni tancechtiví Bulhaři bez ohledu na svůj věk nebo sociální postavení. V etnicky velmi pestrém středisku východních Rodop, městě Kárdžali (bul. *Кърджали*),⁹ jsem býval často svědkem spontánních tanců na náměstí, improvizací místních romských hudebníků či dalších jiných neorganizovaných hudebních performací.

S čím dál větší intenzitou jsem si začal uvědomovat dvě skutečnosti. Jednak velmi výraznou úlohu, kterou hraje lidová hudba v každodenním životě Bulharů (a jak jsem postupně zjišťoval, totéž platí i pro příslušníky ostatních balkánských etnik), ve srovnání se zanedbatelnou rolí hudebního folklóru v Čechách. V Bulharsku tradiční hudební projev i nadále tvoří integrální součást sociokulturního zázemí místního obyvatelstva (třebaže mnoho tradičních příležitostí pro hudební projev s ohledem na měnící se styl života postupně mizí). Jakkoli i v Bulharsku dnes odkaz lidové hudby prochází rozsáhlým transformačním procesem, jeho přítomnost je v mnoha

в българския език. С илюстративен материал от литературата, фолклора, пресата, радиото и телевизията. София: Издателска къща "Скорпио", 2003.

⁹ Přibližně čtyřicetitisícové město Kárdžali je hospodářským a kulturním centrem Východních Rodop. Z národnostního pohledu v samotném městě mírně převažují pravoslavní Bulhaři, avšak velmi početné jsou muslimské komunity – hlavně turecká, dále romská a také pomacká. Mezi další křesťany patří Arméni. V okolí města však dominují Turci, kteří obývají přilehlé obce a malá města ve stejnojmenné *obštině* (bul. *община*), tedy období české administrativní jednotky *okres*. Kárdžali je také správním centrem stejnojmenné oblasti (bul. *област*), vyšší územně správní jednotky – *kraje*. Město Kárdžali je považováno za jedno z center turecké menšiny v Bulharsku. Je zasazeno v krásné přírodě téměř subtropických Východních Rodop a okolí města je známé mnoha starověkými památkami zejména z doby Thráků – zde je třeba především jmenovat chrámový komplex celobalkánského významu, starobylý Perperikon (bul. *Перперикон*), nebo Orfeovu svatyni Tatul (bul. *Татул*). Mezi tradiční obživu místních obyvatel patří pěstování tabáku, jímž se zabývají zejména etničtí Turci. Během období tzv. Obrodného procesu bylo město zdrojem etnického napětí, které vyvrcholilo např. pumovým útokem na koncertě západní bluesové hvězdy Oscara Bentona během jeho turné po Bulharsku (1985), jehož jsem byl svědkem. V následujících letech město a celý region značně hospodářsky upadal hlavně v souvislosti s odchodem mnoha bulharských Turků do Turecka, z nichž se však velká část později vrátila zpět. V současné době je celý region *Kárdžali* postižen migračními procesy, kdy zejména mladí a kvalifikovaní oblast opouštějí (Turci odcházejí pracovat do Turecka, zatímco místní Bulhaři upřednostňují velká bulharská města Plovdiv a Sofii nebo Evropu) a region tak patří k ekonomicky nejchudším v celé zemi. Z hudebního hlediska je pro *kárdžalijskou* oblast příznačná její pomezí poloha – ve zdejších dialektu se uplatňují jak vlivy výrazné rodopské hudby, tak thrácké etnografické oblasti. Není to nic překvapivého vzhledem k tomu, že ve městě a okolí žije mnoho potomků bulharských uprchlíků z řecké a turecké Thrákie a z doby poválečné také celá řada ekonomických migrantů z centrálních Rodop. Těšší se zde velké oblibě jak táhlé rodopské písně *rubatové* stejně jako živé thrácké písňové a instrumentální skladby, jakož i pro Thrákie typická rychlá *chora* a *račenice* (viz dále kapitola věnovaná metroritmické výstavbě bulharské lidové hudby a lidovým tancům). Vzhledem k etnické skladbě obyvatelstva je v *Kárdžali* velmi výrazně zastoupena turecká i romská hudba, o což se přičiňují mnohá místní folklórní sdružení. Pro tento menšinový folklór je příznačná hudební sestava *zuren* a *tăpanu* (viz dále). Typologické charakteristiky místního hudebního folklóru shrnuji ve své diplomové práci. Srov.: Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: FFUK, 2004. Podrobněji o oblasti a jejím folklóru v minulosti viz např. [Kompleksna] *Комплексна научна родопска експедиция през 1953 година: доклади и материали*. отг. редактор Любен Тонев, старши научен сътрудник Асен Василиев, Кирил Кръстев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955. K turecké menšině v Bulharsku viz např.: Anagnostou, Dia: Nationalist legacies and European trajectories: post-communist liberalization and Turkish minority politics in Bulgaria. in: *Journal of Southeast European & Black Sea Studies*. Vol. 5 Issue 1, s. 89-111. Dostupné online 1. 3. 2013 z: <http://www.tandf.co.uk/journals/titles/14683857.asp>.

podobách stále živá a tvoří podle mého názoru jeden z nejvýraznějších pilířů bulharské národní identity (lze vztáhnout i na ostatní etnika, sousedící s dnešním bulharským prostorem). Takto důležitou funkci v českém prostředí lidová hudba nezastává a jedná se tak o jeden z význačných diferenciacních rysů mezi českou a bulharskou společností (lze částečně uplatnit i na relaci západních oproti jižním Slovanům).

Druhým zásadním jevem je naprostá odlišnost bulharské a české hudební tradice, přestože její reprezentanti jsou geneticky spřízněnými etniky. Na první pohled upoutá pozornost zcela rozdílná výstavba metroritmická, tóninová, uplatnění odlišných nástrojů v lidovém instrumentáři, ale i typologicky zcela odlišná choreografická složka. Ve folklóru slovanských národů by bylo na místě očekávat širší styčnou plochu, avšak dá se říci, že na tradiční hudbu je třeba uplatňovat jiná kritéria, reflektující lépe její geografické, historické a sociokulturní ukotvení ve zcela odlišném prostředí. Z tohoto důvodu téměř nelze hovořit o příbuzných prvcích, resp. o shodách v hudebním folklóru těchto dvou slovanských etnik.

Bulharská hudba se vyznačuje velmi složitou metroritmickou výstavbou, jež na rozdíl od rytmické symetrie, tedy uplatňování dvou resp. třídobých rytmů, známé z české a obecně evropské lidové hudby, využívá také velmi bohatou škálu tzv. asymetrických rytmů, zvaných *aksak*.¹⁰ Kromě diatonických stupnic, běžných i v západní hudební tradici, je založena na starobylých tóninách pentatonického typu a provozuje i chromatické postupy. Ty, stejně jako originální ornamentika, jí přibližují k hudbě orientální.¹¹ Bulharská hudební tradice je také charakterizována velmi živým tanečním projevem, jenž je vymezen velkým okruhem společných kolových tanců *choro*, jež jsou v českém prostředí zcela neznámé. Vokální složka se rovněž realizuje velmi odlišným způsobem a v několika hudebních dialektech Bulharska tak dominuje diafonní způsob zpěvu. Instrumentální styl je velice rozvinutý a hojně využívá interpretova improvizacího nadání. Z organologického hlediska s výjimkou dud (v bulharské tradici *gajda*, tedy bul. *zaiĭda*) hovoříme o nástrojích, které jsou středoevropskému hudebnímu kontextu zcela neznámé, na druhou stranu se rovněž uplatňují v hudbě sousedních balkánských etnik.¹²

¹⁰ Viz další kapitola o metroritmické výstavbě bulharské lidové hudby a distribuci *aksakových* forem na Balkáně.

¹¹ Tóninová výstavba bulharské lidové hudby je předmětem monografie z pera Stojana Džudževa a základní poznatky o ní shrnuji rovněž i já ve své diplomové práci. Srov: [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Наука и изкуство, 1970., resp. Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: FFUK, 2004.

¹² Namátkou lze zmínit chordofony *tamburu* (bul. *тамбура*) a *gădulku* (bul. *гъдулка*), aerofony *kaval* (bul. *кавал*), *duduk* (bul. *дудук*), či membranofon *tăpan* (bul. *тъпан*). O některých z těchto nástrojů pojednávám podrobněji v následujících kapitolách zejména v souvislosti s bulharským a řeckým *nestinarstvem*. Komplexní představu

Výčet těchto typologických charakteristik daleko více ukazuje na velkou spřízněnost bulharské hudební tradice s etniky geograficky, sociokulturně a historicky bližšími, třebaže geneticky nikoli nutně příbuznými. Lidová hudba Makedonců, Srbů, Řeků, Turků, Rumunů nebo Albánců, stejně jako dalších entit, zastoupených na balkánském teritoriu, v určité míře rovněž vykazuje výše uvedené příznaky. Třebaže tedy kolový tanec *choro* (bul. *xopo*) představuje jeden z charakteristických prvků bulharské lidové hudby, v různých variantách a pod různými názvy je distribuován i v ostatních balkánských zemích a tvoří tak, dalo by se říci, spolu s dalšími příznaky společného kulturního odkazu, základ interregionálního fenoménu shodností na poli tradiční lidové kultury balkánských národů. Mezi ně lze zařadit i zmíněný *aksak*, oblíbenost stejných melodických motivů, diafonní zpěv, bohatou ornamentiku instrumentální i vokální hudby nebo silný improvizací faktor, ovlivňující finální podobu hudebního projevu. Velké přízni se v balkánské hudební tradici těší migrující syžety, jež nacházejí uplatnění v písňové složce hudebního folklóru.

Vzhledem ke stejné historické zkušenosti a sociokulturní tradici mnoho balkánských etnik uctívá stejné světce a oslavy s nimi spojené mají podobný charakter. Za všechny lze zmínit svátek sv. Jiřího, představující zajímavý interbalkánský fenomén a patrně jednu z nejpobulárnějších lidových slavností. Uznávají ji bez rozdílu křesťanstí, ale i muslimští obyvatelé Balkánu.¹³ Tento svátek, (který explicitně jmenují spíše jako jednoho z reprezentantů obecně balkánského kalendária), generuje mnoho doprovodných obyčejů, jež neodmyslitelně provází hudba. Tyto oslavy, jakož i tradice *sáborů/panagirů*¹⁴ představují z etnologického

o bulharském instrumentáři (a do značné míry i balkánském, neboť typické nástroje bulharského kulturního areálu jsou v různých variantách a pod různými názvy známé i v ostatních balkánských zemích) podává Vergilij Atanasov v typologickém přehledu lidových nástrojů. Viz: [Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематиката на българските народни инструменти*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

¹³ Den sv. Jiří, v bulharské tradici *Gergjovden* (bul. *Гергьовден*), v srbské *Džurdževdan* (srb. *Ђурђеџдан*) nebo v řecké *Aigiorgis* (řec. *Αἰγιόργης*) patří mezi největší jarní svátky lidového kalendária, spojené s přinášením oběti v podobě jehněte a veselím, jež doprovázejí písně *gergjovdenského* cyklu a *chora*. V Bulharsku je *Gergjovden* také důležitým státním svátkem. Z církevního pohledu den sv. Jiřího připadá v závislosti na používaném církevním kalendáři (viz dále) buď na 23. duben nebo na 6. květen. Arménská komunita v Bulharsku rovněž uctívá sv. Jiřího (arm. *Kevork*), zatímco turecká menšina v Bulharsku 6. května slaví tzv. *Hidrellez bayram*. O svátku a obyčejích, spojených s jeho oslavami u pravoslavných Bulharů viz: [Šarlanova, Valentina] Шарланова, Валентина: *Български традиционни празници и обичаи*. София: Enthusiast, 2010, s. 95 – 102. O jeho podobě u národnostních minorit v Bulharsku viz: [Bokova, Irena; Ganeva-Rajčeva, Valentina] Бокова, Ирена; Ганева-Райчева, Валентина: *Културното разнообразие на България*. Пловдив: Издателство „Летера“, 2012.

¹⁴ *Sábor* (bul. *събор*) resp. *panagir* nebo také *panair* (bul. *панагир, панаир*) představuje pravidelně pořádanou tradiční oslavu patronů a ochránců bulharských měst a vesnic, konanou každoročně v den příslušného světce. Na oslavu se sjíždějí všichni rodáci daného sídla, koná se procesí k sakrálním místům, jež mají spojitost

hlediska další interakční pole, na němž docházelo k setkávání tradiční nehmotné kultury jednotlivých národů. Díky tomu se realizoval transfer hudebních zkušeností a obohacování tohoto segmentu folklóru u všech participujících etnik.

Fenomén bulharské tradiční hudby tedy lze (a podle mého přesvědčení je to dokonce nutné) postihnout i širší optikou a zasadit ho do celobalkánského rámce, což je i cílem této práce. Vždyť za hudbu bulharského kulturního areálu je třeba považovat nikoli pouze lidovou hudbu Bulharů, kteří zde dominují, nýbrž hudbu, kterou spoluvytvářejí i další dotčená etnika tohoto prostoru. O to se pokusil již Timothy Rice, jenž ve své obsáhlé monografii pod pojem bulharská lidová hudba zařadil nikoli pouze folklór Bulharů, nýbrž tradiční projev všech etnik, podílejících se na hudební praxi v Bulharsku.¹⁵ Tato redefinice představovala ve světle balkánské reality i tradici bulharské etnomuzikologie poměrně odvážný¹⁶ a novátorský přístup.¹⁷ Pro vykročení ze začarovaného kruhu neobjektivity, motivované ideologickými důvody, však ani to není dostatečné.

K pochopení podstaty hudební kultury Bulharska je třeba překročit jeho hranice a opustit jeho současné území. Pouze takový přístup podle mého názoru umožní reflektovat veškeré možné kontexty, jež jsou v bulharské lidové hudbě obsaženy ještě z doby, kdy země byla součástí Osmanské říše a národnostní poměry v ní byly velmi rozmanité, jak jsem již v úvodu této kapitoly naznačil. Je nutno vzít v úvahu multietnické zázemí balkánského prostoru, kdy jeho provinční města představovala pestrou směsici národností, žijících vedle sebe ve stejných *machalách*,¹⁸ ulicích nebo domech a podílejících se na jejich formování, jakož i sdílejících spolu svoji hudbu. Demografickou situaci přelomu devatenáctého a dvacátého století balkánského urbánního prostředí je možno přiblížit na konkrétním případě. Významný bulharský říční přístav

s dotčeným světcem, přináší se oběť v podobě *kurbanu* (bul. *кърбан*) a celou oslavu provází různorodá hudební složka – jak obřadní písně, tak instrumentální melodie tanečního charakteru, neboť *sábor* obvykle vrcholí večer u několikahodinového *chora* na vesnickém centrálním shromažďovacím prostoru. Řeckou obdobou těchto slavností je *panigiri* (řec. *το πανηγύρι*), v zásadě lze říci, že podobné oslavy se konají na celém Balkáně. V Makedonii jsou to *sabory* (mak. *сабор*) a např. v Srbsku *slavy* (srb. *слава*). Tomuto fenoménu se podrobněji věnuji v kapitole o nestinarstvu v souvislosti se svátkem sv. Konstantina a sv. Eleny.

¹⁵ Rice, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 29 – 30.

¹⁶ Viz následující kapitola, v níž se zabývám vývojem odborného pohledu na bulharskou lidovou hudbu.

¹⁷ Lze polemizovat s tím, zda jde o oprávněný přístup a zda takovéto vymezení bulharské lidové hudby má své opodstatnění. Viz též Nestinarský slovník, heslo *tápan*. Jeho práci však jinak považuji za velmi kvalitní. Srov.: Rice, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 23.

¹⁸ *Machala* (bul. *мачала*) znamená v obecné bulharštině městskou čtvrť nebo část obce, separovanou od svého centra. Slovo pochází z tureckého *mahalle*, nesoucího stejný význam. Tento termín je obecně užíván i v dalších jazycích balkánského regionu, např. v řečtině *machalas* (řec. *ο μαχαλάς*) se stejným obsahem.

na Dunaji, město Ruse, v té době mělo tak pestrou národnostní skladbu, že by vskutku sneslo srovnání s daleko většími městy nebo dokonce samotným Cařihradem: „...vedle Bulharů, kteří sem často přicházeli z venkova, zde bylo mnoho Turků, kteří obývali svoji čtvrť, vedle níž se nacházela čtvrť sefardská, patřící španělským Židům. Byli zde Řekové, Albánci, Arméni, Cikáni. Z protější strany řeky sem přicházeli Rumuni. Tam a také tady byli i Rusové...“¹⁹

Tato etnická bohatost platí i dodnes, přestože v mnoha případech již není natolik markantním rysem balkánských měst. Mnoho z nich, včetně zmiňovaného Ruse, je dnes etnicky daleko homogennějších, avšak celá řada dalších oblastí si tento svůj pestrý obrázek podržela do současnosti. Je jasné, že tato skladba se na nehmotné kultuře jednotlivých zasažených etnik musela projevit po všech stránkách, hudbu nevyjímaje. Není proto překvapivé, že toto prostředí dalo vzniknout poměrně kosmopolitní hudbě městské, známé tureckým termínem *čalgijska muzika* (bul. *чалгийска музика*),²⁰ odrážející věrně heterogenní poměry Balkánu. V dnešní době je sice odvozený termín *čalga* (bul. *чалга*) vztažen na užší hudební segment, avšak princip zůstává podobný, třebaže se jedná o značně pokleslý a kýčovitý žánr.

V minulosti platilo, že: „...čalgija představovala universální prostředek kulturní interakce – byla hudbou ne bulharskou, ne řeckou, ne rumunskou, nýbrž balkánskou, s malými variantními rozdíly v jednotlivých etnických společenstvích. Pokud by se hudební formace, interpretující v Albánii současnou instrumentální lidovou hudbu – dědice obrozenecké čalgije - postavila ve Stambolovu²¹ vedle našich svatebních kapel, nebyli bychom schopni je od sebe rozlišit. Stejná struktura hudebního myšlení, variantní tematismus, variantní průběh improvizace, aktivní účast romských hudebníků.“²²

¹⁹ Canetti, Elias: *The Memoirs of Elias Canetti. The Tongue Set Free*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979. cit. dle: Agoston-Nikolova, Elka: *Improvisation and Variation: PostCommunist Bulgaria Challenges National Folklore Tradition*. in: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. Vol. 39 / 2008, s. 8.

²⁰ Termín je vytvořen z tureckého slova *çalgı*, který se v tureckém lidovém hudebním názvosloví používá pro instrumentální hru. Jednalo se o hudbu městského prostředí, která do jisté míry tvořila opozici tradiční hudbě rurálních oblastí Bulharska a Balkánu. Rozvíjela se zejména v devatenáctém a první polovině dvacátého století a představuje opět interbalkánský fenomén. Tato hudba je známa i termíny *stara gradska muzika* (bul. *стара градска музика*), z ní se rovněž později vyvinul specifický řecký hudební styl *rebetiko* (řec. *το ρεμπέτικο*) apod.

²¹ Stambolovo (bul. *Стамболово*) je bulharské město v podhůří východních Rodop, nedaleko Kărdžali, jež se v osmdesátých letech proslavilo pořádáním každoročního velmi oblíbeného festivalu orchestrů svatební hudby (bul. *сватбарска музика*), které tvořily opozici oficiálně propagovaným profesionálním souborům, presentujícím lidový folklór jako autochtonní projev tvůrčí aktivity prostředí bulharské vesnice, nezohledňující přítomnost jiných etnik. Viz dále.

²² [Kaufman, Dimitrina] Кауфман, Димитрина: *От възрожденската чалгия към съвременните сватбарски оркестри*. in: *Български фолклор. год. XVI, кн. 3*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 1990, s. 25.

Na poli městského folklóru je tedy hudební interakce mezi jednotlivými etniky, zastoupenými v bulharském prostředí, evidentní. O tom svědčí i dnešní stav tohoto hudebního žánru, vycházejícího původně z *čalgijské* tradice a pokračujícího v represivní době druhé poloviny dvacátého století ve formě orchestrů pestrého národnostního složení, stojících ve viditelné opozici ke státem preferovaným velkým souborům, prezentujícím bulharský folklór poněkud umělou a neživou formou. Čalgijským proudem ovlivněná *svatbarska muzika*, kterou tyto ostrakizované kapely, jak i název sám vypovídá, interpretovaly hlavně během nejruznějších oslav, nepostrádá prvky tradiční hudby bulharské, ale vtěluje do sebe i postupy známé z řecké, turecké, romské nebo srbské hudby.

Reprezentanty tohoto hudebního stylu jsou mnohé soubory, těšící se velké oblibě v samotném Bulharsku, ale i v okolních zemích.²³ Jedním z celosvětově proslulých žijících hudebníků, pocházejících z Bulharska, je nepochybně Ivo Papazov, který dokonce za svoji předposlední desku *Panair* (bul. *Панаир*) dostal ocenění BBC za nejlepší cd v oblasti world music za rok 2005. Na případu tohoto rodáka z Kárdžali, nazývaného Bulhary familierně *Ibrjama* (bul. *Ибряма*),²⁴ lze jednoduše ilustrovat zázemí, v němž se tento hudební idiom rodí. Papazov sám je turecko-romského původu, vyrůstal v Kárdžali v muzikantské rodině s výraznou *zurnadžijskou*²⁵ tradicí, a inspiraci nacházel v hudbě etnik, jež ho obklopovala – bulharský *aksak* obohacoval tureckým *makámem* a romskou ornamentikou, k níž s lidovou virtuositou sobě vlastní připojoval i další elementy, vytvářející tak dohromady zcela nový, velmi výrazný, poutavý a temperamentní hudební styl, bez jehož přítomnosti si v současné době téměř není možno představit typickou bulharskou rodinnou nebo společenskou oslavu.

Pokud se takovýto pestrý hudební jazyk, těšící se oblibě ve všech balkánských zemích, vytvořil během relativně krátké doby v urbánním prostředí, je možné, aby k podobným tvůrčím procesům nedocházelo po dobu mnoha staletí v prostředí rurálním? Neovlivnily i dnešní podobu jeho tradiční hudby? Odhlédneme-li od skutečnosti, že na vsi interetnické kontakty nemohly mít

²³ Je možno zmínit např. skupiny kolem slavného bulharského akordeonisty Petára Ralčeva a houslisty Georgiho Janeva.

²⁴ Přezdívka *Ibrjama* je bulharizovanou variantou jeho původního tureckého jména Ibrahim Hapazov. Jako i další bulharští Turci, byl i on v osmdesátých letech během tzv. Obrodného procesu nucen přijmout bulharské jméno a vybral si zvukově podobné Ivo Papazov, které od té doby používá i jako umělecký pseudonym, pod nímž je znám po světě. Jeho užívání se nevzdal ani po pádu komunismu, kdy se islám vyznávající obyvatelé Bulharska (kromě Turků hlavně Pomaci) mohli vrátit i úředně ke svým původním jménům.

²⁵ *Zurna* (bul. *зурна*) je aerofonem pravděpodobně tureckého původu, který je používán v některých etnografických oblastech Bulharska, viz dále.

natolik bezprostřední, mnohostrannou, častou a živelnou formu, jako tomu bylo v případě multietnického prostředí bulharských měst, nelze proti tomu nic namítnout. Přesto, že prostředí vesnic, tradiční zázemí lidové hudby, bylo v mnoha ohledech daleko konzervativnější, ani zde nebyly mezikulturní styky okrajové, některé oblasti byly dokonce z tohoto pohledu velmi exponované – zde mám na mysli například region Strandži ve východní Thrákii, místo odvěké symbiózy bulharsko-řecké, kde se etnické složení lišilo vesnici od vesnice, avšak jednotlivá strandžanská sídla spolu udržovala četné kulturní kontakty, probíhající bez ohledu na národnost. Těchto zón by jen v Bulharsku (minulém, ale i současném) bylo možno jmenovat celou řadu.

Osobně je mi blízké porovnání hudby a jazyka. Sám pocházím z bilingvního prostředí, v němž je komunikace v obou jazycích – češtině i bulharštině – velmi přirozená. Tato specifická situace synchronního užívání dvou jazyků v případě naší rodiny vedla k postupnému vytvoření dialektu, který využívá a modifikuje prostředky obou dotčených jazyků. Lze tak vyvodit, že díky této diglosii se jednomu každému jazyku otevírají možnosti pro využití prostředků jazyka druhého, čímž je úspěšně rozvíjí a naplňuje novým obsahem. Pokud existuje takováto dvojjazyčnost jako proces, obohacující mluvčí obou zastoupených jazyků a potažmo i jazyky samotné, lze připustit také existenci *dvojhudebnosti* v místech na rozhraní dvou hudebních kultur? Proces, obohacující interprety obou participujících hudebních tradic a potažmo zanechávající jasnou stopu v jejich hudbě? Rozvedeme-li tuto myšlenku ještě dále, respektive uplatníme-li ji na balkánské realie, pak funguje-li tato interakce v rámci společenství se zastoupením dvou jazyků (hudeb), jak je tomu v případě, že se na ní podílí ještě více jazyků/dialektů (hudeb)?

Třebaže tento pohled nelze přeceňovat a aplikovat mechanicky, je nutné ho brát v potaz. Jazyk a hudbu totiž nelze posuzovat odděleně, neboť to v minulosti často vedlo ke zkreslení výsledků nejrůznějších výzkumů, které v oboru proběhly. Na mysli mám konkrétně častý metodologický problém oddělení textové stránky od hudební. Správné komparatistické posouzení lidové hudby balkánských etnik pak garantuje možnost stanovení jejich základních typologických charakteristik, vymezení idiomů, jež jsou společné všem zastoupeným hudebním tradicím a podle mého názoru i možné ohnisko balkanizačních procesů na tomto teritoriu. Inspirací je teorie *balkánského jazykového svazu*. Avšak podle mého názoru je pravděpodobné, že jazykový svaz má mnoho společného s eventuálním svazem hudebním a je možné, že se oba okruhy v mnoha ohledech protínají. Nejen to, mohou mít dokonce přímou souvislost. Je možné, že oba okruhy

mají stejné epicentrum a jedná se tak vlastně pouze o dva různé způsoby řešení téže problematiky – dlouhodobé interakce mezi národnostmi na geograficky, historicky a sociokulturně vymezeném prostoru. Výsledkem pak je balkanizace různé úrovně, k níž každý dotčený okruh – jazykový nebo hudební – došel svými vlastními prostředky – jazykovými či hudebními.

Otázek, které v této souvislosti vyvstávají, je celá řada. Postačí však, podaří-li se alespoň nastínit možnou odpověď na některé z nich, tedy zda opravňuje míra interetnických souvislostí a konvergentních rysů v hudebních dialektch jednotlivých balkánských národů stanovit pojem *balkánský hudební svaz* jako významovou paralelu termínu *balkánský jazykový svaz*? Tuto odpověď se budu snažit poskytnout na příkladu některých jevů v hudební tradici Bulharska, které v rámci balkánského prostoru zaujímá jakousi středovou polohu, se situací v hudbě okolních etnik.

1. Tradiční bulharská hudba v objetí národní ideologie.

Teoretická východiska práce

Současnou úroveň bádání o bulharské (resp. širěji balkánské) lidové hudbě přibližují ve velmi obecných liniích jednak na následujících řádcích, avšak detailněji se mu věnuji v praktické části této práce. Chronologie badatelských aktivit, přehled hlavních tendencí vědeckého zájmu a shrnutí výsledků bádání tvoří úvodní část každé z obou výzkumných kapitol. Toto vřazení nikoli na samotný počátek této práce má svoji jasnou logiku. Představuje vstup do zkoumané problematiky a je jakýmsi odrazovým můstkem pro příkladové studie. Každý z obou posuzovaných jevů (*nestinarstvo*, *aksak*) je jiného charakteru a v rámci balkánského hudebně-kulturního prostoru má odlišný dosah. V prvním případě se jedná o obřad, který praktikují dvě etnika a dokumentují na něm dvousměrnou kulturní interakci (bulharsko-řeckou a řecko-bulharskou). V případě asymetrických forem aksakových se jedná o interakci vyššího stupně, v rámci Balkánu vícesměrovou, na níž se do určité míry podílejí všechna zastoupená etnika. Kvůli dodržení přehlednosti, jakož i z důvodu, že o každou z posuzovaných oblastí se zajímal jiný okruh badatelů a v neposlední řadě z důvodu odlišné periodizace zájmu o dané jevy, jsem se tedy rozhodl zařadit pojednání o současném stavu poznání vždy do úvodu každé z obou praktických studií a na dalších stránkách přináším pouze obecný vstup do problematiky bulharské (a balkánské) lidové hudby.

1.1 Periodizace muzikologických bádání v Bulharsku

Hudební folklór Bulharů se dostal do širšího povědomí veřejnosti v době bulharského a obecně slovanského národního obrození zejména zásluhou folkloristů a obrozeneckých literátů. Jejich pozornost se však zaměřovala především na texty lidové písně. Samotná hudební složka zůstávala ještě po dlouhou dobu poněkud stranou soustředěného vědeckého zájmu. Bulharská lidová hudba se svými hudebními specifiky se stala předmětem etnomuzikologického studia teprve na přelomu 19. a 20. století

Za počátky komplexního etnomuzikologického zkoumání bulharského folklóru je možno považovat dobu po obnovení bulharské státnosti (1878), díky níž byly nastoleny příhodnější podmínky pro vznik nových vědeckých disciplín. K tomu přispívá i zájem o bulharskou hudbu

ze strany zahraničních badatelů (např. Ludvík Kuba, Béla Bartók).²⁶ Probíhá masivní sběr hudebních příkladů ze všech oblastí bulharského kulturního areálu (tedy uvnitř i vně nynějších politických hranic Bulharska) a nové vědecké odvětví se zaměřuje na katalogizaci shromážděného materiálu, jeho postupné vydávání a také na popis jednotlivých hudebních dialektů a analýzu jejich hudebních specifik.

Neméně důležitou složku představuje i formulování teoretických východisek, vyhovujících konkrétním potřebám bulharské hudby (např. vytvoření komplexního systému pro zápis složité rytmiky, jíž se bulharská tradiční hudba vyznačuje) nebo abstrahováním obecně platných zákonitostí. V polovině dvacátého století se již tato vědecká disciplína může prokázat mnohými úspěchy na poli poznání lidové hudby bulharského kulturního areálu a jejím přínosem světové etnomuzikologii je bezesporu zásluha na objasnění komplikované metroritmické stavby zdejší hudby.²⁷ Bulharští vědci při výzkumu vlastní hudební situace napomohli vytvoření systému, který lze uplatnit širěji na hudbu dalších etnik nejen na Balkáně, ale i na Blízkém a Středním východě. I zde, tak jako v Bulharsku, vyžaduje složitost rytmické struktury písně aplikaci zcela odlišných měřítek pro její posuzování. Principy, známé ze západní hudební tradice, jsou totiž v místních podmínkách nefunkční.

Mezi negativní faktory, ovlivňující v té době poznání lidové hudby, však lze zařadit fakt, že vědecký pohled na ni často svazovala optika, zohledňující pouze některé výhodně se jevící momenty. Zejména takové, jež by podpořily vědomí výlučnosti u preferovaného etnika a folklór představily jako produkt tvůrčí aktivity jednoho národa. V Bulharsku, ale i jiných zemích Balkánského poloostrova, tím vlastně bylo volně navázáno na vědecké koncepce konce 19. století, kdy převládaly všeobecné snahy vymezit se vůči bývalému osmanskému (resp. v církevních otázkách řeckému) utlačiteli a najít autentické národní bohatství. Často je pak toto hledisko promítáno do jinak velmi kvalitních materiálů, jež pojednávají o jednotlivých muzikálních kategoriích tradiční hudby (rytmice, melodie, způsobech zpěvu, organologii).

Tyto snahy vrcholí v období socialismu (v Bulharsku 1944 – 1989), kdy byl v souladu s propagandistickými snahami státní doktríny (v určitých periodách) kladen velký důraz především na odborné zkoumání a prezentaci lidové hudby, která by splňovala představy

²⁶ Tito vědci v souvislosti s bulharskou lidovou hudbou zmiňují zejména její složitou metroritmickou výstavbu a jejich přínos pro naši problematiku z toho důvodu posuzují v kapitole o *aksaku*.

²⁷ K otázkám metroritmické výstavby bulharské lidové hudby se vyjadřovali téměř všichni význační etnomuzikologové první a druhé generace (např. Dobri Christov, Vasil Stoin, Stojan Džudžev) a jejich podíl na formulování základních tezí o asymetrických *aksakových* formách zmiňují v kapitole o rytmu.

o *autentických národních tradicích*, navíc odkazujících k její lidovosti, vyvěrající z tvůrčího génia bulharského vesnického člověka.²⁸ V té době byla tradiční hudba s prvky balkanismů, turcismů a jiných *cizích* příznaků, jakož i hudba minoritních etnik, obývajících bulharský kulturní areál, často ignorována a ostrakizována. Folklor, vykazující některý z výše uvedených symptomů, byl kulturní politikou státu uměle zatlačován na periferii zájmu odborné i laické veřejnosti. Publikace, které by se věnovaly primárně menšinovému folklóru, v té době v Bulharsku nevznikaly vůbec. V případech, kdy např. v obsáhlých publikacích bylo kvůli dodržení komplexního přístupu nutno pojednat i o jevech, majících souvislost s folklórem národnostních nebo náboženských menšin v Bulharsku, byl jejich účinek na bulharskou hudbu zamlčován nebo bagatelizován. Některé integrální prvky bulharské hudební kultury z ní pro svůj evidentní nebulharský původ naopak byly uměle vyčleňovány přesto, že v každodenním komunitním životě Bulharů dosud zastávají důležitou úlohu.²⁹ Mimobalkánským vědcům bylo úředním aparátem ve výzkumu minoritního folklóru Bulharska dokonce bráněno.³⁰ Tyto tendence vyrcholily během tzv. Obrodného procesu,³¹ období násilné asimilace muslimského obyvatelstva Bulharska, s nímž souviselo i potlačování náboženských a kulturních aktivit těchto menšin.

²⁸ Problematikou bulharského folklóru, jako propagandistického nástroje státní kulturní politiky, se zabývá americká etnomuzikoložka Dona Buchanan, která ještě v době socialismu navštívila několikrát Bulharsko a popsala systém velkých folklórních souborů, jež v té době fungovaly v celé zemi (většina z nich funguje s obohaceným resp. revidovaným repertoárem i dnes). Hudebně-taneční profesionální soubory, které prezentovaly buď regionální folklór (např. soubory *Pirin* nebo *Rodopa*) či přinášely celkový průřez bulharskou hudbou (sofijský ansámbl *Filip Kutev*), představovaly i významný reklamní produkt za hranicemi Bulharska. Nesporné kvality těchto souborů spočívají v perfektním nastudování a uměleckém provedení prezentované složky hudebního folklóru. Je však otázkou, nakolik se ještě jedná o presentaci tradic bulharské hudby a nakolik již jde spíše o uměle utvořený produkt, jenž již s živým folklórem nemá mnoho společného. Viz: Buchanan, Dona: *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

²⁹ To se týká například lidového nástroje *zurna*, o němž bude řeč i v následujících kapitolách této práce. Ten byl dříve typickou součástí janičářské vojenské hudby a vzhledem k této v Bulharsku velmi negativní konotaci, o něm bylo v letech komunismu referováno jen minimálně. Pokud ano, bylo poukazováno na jeho cizí původ. *Zurna* byla v souladu s tímto stanoviskem příznačná pouze pro instrumentální hudební styl bulharských Romů. Úloha, kterou hudební skupiny, formované mj. i hráči na zurnu, tzv. *zurnadžiji*, zastávají při nejrůznějších rodinných oslavách nebo vesnických oslavách, zůstávala zcela opomíjena.

³⁰ Takovou zkušenost měl např. americký etnomuzikolog Timothy Rice, který v Bulharsku provedl několik terénních šetření ještě v 70. letech 20. století. Píše, že: „...v raných 70. letech, kdy jsem v Bulharsku strávil přes rok, bylo možno pracovat pouze na tradicích etnicky bulharských. Minority, zejména muslimské, jako Turci, Romové a Pomaci, byli pro státní kulturní politiku problematické a mně bylo specifickým způsobem bráněno ve vstupu do jejich vesnic nebo městských čtvrtí, přestože místní přátelé mě tam často brali.“ Viz: Rice, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. (překlad GB) Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 34.

³¹ Bulharsky *Vъзродителен процес* (bul. *Възродителен процес*). Viz např. Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2000, s. 360 – 361. Detailnější vhléd do této problematiky pohledem tureckých badatelů přináší studie: Atasoy, Emin; Soykan, Abdullah: *Freedom walk of the Turks in Bulgaria: Events of May*

V uplynulých více než dvaceti letech, jež uběhly od změny politického systému v Bulharsku, se změnilo i vědecké pojetí bulharské etnomuzikologie. V současné době již není limitována ideologickými bariérami, jako spíše omezenými finančními zdroji. Přesto však v posledních letech v Bulharsku vzniklo několik zajímavých monografií, přistupujících k problematice tradiční hudby komplexněji a zabývajících se například i do té doby opomíjenými fenomény. Takovým příkladem je rozsáhlá studie z pera Lozanky Pejčevy a Vencislava Dimova, věnující se zmíněnému *zurnadžijskému* hudebnímu stylu a reprezentující tak v bulharské etnomuzikologii nový pohled, oprošťující se od jednostranného pojetí problematiky.³²

Pro mou práci pak byla inspirativním zdrojem kniha *Oheň a hudba*³³ bulharských vědkyň Ruži Nejkové a Valerie Fol. Jedná se o publikaci, dokumentující výsledky soudobých terénních výzkumů nestinarského obřadu v Bulharsku a také jeho řecké obdoby, což bylo pro kontext mojí práce velmi přínosné. Takováto obsáhlá komparativní studie bulharsko-řeckého obyčeje, zahrnující popis obřadní praxe v obou nestinarských komunitách, se zdá být z pohledu balkánské etnologie téměř přelomová a pro mě velmi podnětná v mnoha ohledech. Rozhodl jsem se tedy na jejich práci navázat a poukázat na některé další aspekty, potvrzující velmi intenzivní interetnické vazby spojující bulharský a řecký hudební folklór a tento přístup poté aplikovat i na otázky celobalkánského charakteru.

1.2 Cíle a metodologie práce

Cílem této práce je ověření přítomnosti konvergentních rysů v hudební tradici balkánských etnik, což by podpořilo formulování teze o *balkánském hudebním svazu*, jako paralele lingvisty užívaného termínu *balkánský jazykový svaz*. V zásadě se jedná o sblížení geneticky nepříbuzných jazyků, jež je založeno na jejich dlouhodobém kontaktu v rámci balkánského areálu a je podmíněno dalšími faktory. Celý jazykový integrující proces a typologické znaky balkánského jazykového svazu přináším v kapitole Malé jazykovědné intermezzo. Ta poskytuje základní vhled do lingvistické problematiky na úrovni balkánské

in 1989 and their reflections . in: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. Vol. 19, 2011, s. 112 – 120. [citováno dne 5. 3. 2013]. Dostupné online z: <http://dx.doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.05.113>.

³² [Pejčeva, Lozanka; Dimov, Vencislav] Пейчева, Лозанка; Димов, Венцислав: *Зурнаджийска традиция в югозападна България*. София: Българско музикознание, 2002.

³³ [Nejkova, Ruža; Fol, Valerija] Нейкова, Ружа; Фол, Валерия: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000.

jazykové komparatistiky a zároveň jakýsi vstupní rámeček pro obdobný pokus o bližší vymezení některých společných prvků v tradiční hudbě balkánských etnik.

Tento pohled přitom má oporu i v etnologii. Již v minulosti byla za hlavní příčinu podobností, shod a příbuzností ve folklóru považována zejména kulturní výměna, probíhající v důsledku kontaktu a migrace. „*Pojem migrace se přitom stal i jedním z opěrných termínů difusionistických teorií. Zatímco však difuze byla chápána hlavně jako vzájemné předávání a prolínání mezi kulturami, pojem migrace se vztahoval především k pohybu obyvatelstva.*“³⁴ Samotná teorie migrační byla hojně využívána především ve slovesné folkloristice, zatímco difuze našla uplatnění v teorii o kulturních okruzích, resp. kulturních areálech, již rozvinula vídeňská škola. Pro nás je důležité, že: „*...na tuto školu do určité míry zareagovala muzikologie, zejména její součást srovnávací hudební věda. Pojem kulturní okruh, resp. kulturní areál, zaměřený na velké historicko-geografické celky, může být aplikován i v evropském prostředí, i když zpravidla na užším prostorovém vymezení. V etnochoreologii a etnomuzikologii Felix Hoerburger vymezil mateníkový okruh, aksakový okruh charakterizoval Constantin Brăiloiu, pro alpské země je charakteristický ländlerový taneční okruh a jodler.*“³⁵

V této práci se tedy zabývám některými shodami na poli metroritmické výstavby balkánské tradiční hudby, jež mohly vzniknout v důsledku kulturní interakce mezi zúčastněnými etniky a porovnáním variant lidového mysteria, zvaného *nestinarstvo/anastenaria* (bul. *нестинарство*, řec. *αναστενάρια*) u Bulharů a Řeků. S ohledem na uvedené skutečnosti představuje komparace hlavní metodu této práce. Tento přístup je v oblasti slovesnosti balkánských národů uplatňován již řadu let a těší se oblibě i v současné době. Mezi jevy z oblasti slovesného folklóru, jimž odborná veřejnost věnuje trvalou pozornost, lze zařadit například migraci *kralimarkovského* syžetu, resp. rozšířenou tradici příběhů o lidovém mudrci Nasredinu Hodžovi v balkánském prostředí, u nichž jsou velmi podrobně posuzovány i nejrůznější interetnické souvislosti.³⁶

³⁴ Tyllner, Lubomír: *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha, Etnologický ústav Akademie věd, 2010, s. 145.

³⁵ op. cit, s. 146.

³⁶ Jako příklad aplikace tohoto přístupu v novém pojetí je možno zmínit studii Elky Agoston-Nikolové. V ní se zaměřuje na mezi-etnické porovnání textů epických písní o feudálním panovníkovi bulharsko-slovanského původu, vládnoucím ve 14. století rodopské oblasti, *Momčilu Vojvodovi*. Z obsahového hlediska je častým motivem těchto písní údajná zrada jeho ženy, která *Momčilu Vojvodovi* s jeho vojskem po návratu z válečné výpravy odmítla otevřít brány jeho pevnostního města *Periteorion* a v důsledku toho je despota zabit svým byzantským protivníkem. Okruh těchto písní je rozšířen mezi jihoslovanskými národy – Bulhary, Makedonci, Srby, ale i Chorvaty a také neslovanskými etniky, zejména v severním Řecku. Agoston-Nikolova upozorňuje na zajímavé rozdíly v interpretaci těchto písní. V srbském prostředí, kde interprety hrdinského eposu v minulosti

V samotné balkánské etnomuzikologii, jak jsem zmínil, tento přístup není vždy zcela obvyklý, i když v posledních letech i zde došlo ke značnému posunu. Živá vědecká komunikace nad tématy tradiční balkánské hudby probíhá i pod patronátem ICTM (*International Council for Traditional Music*). Jedna ze součástí této organizace, *Skupina pro Jihovýchodní Evropu*, představuje platformu pro prezentaci nejnovějších poznatků v oboru. Jedná se o vědecké sympozium, sdružující více než šedesát odborníků ze všech zemí Balkánského poloostrova, které od r. 2007 koordinuje jejich aktivity a zajišťuje nový komparativní přístup k tématu balkánské hudby, což v době železné opony, rozdělující i balkánské země, nebylo možné.

Formou komparační metodiky lingvistické a hudební bude provedena analýza uvedených idiomů bulharského hudebního areálu a v případě, že to výsledky umožní, poukáži na jejich možnou univerzálnost, resp. variantnost v rámci balkánského prostoru. K tomuto účelu využiji své osobní zkušenosti z dlouhodobých pobytů a opakovaných návštěv zájmového území (Bulharsko, Řecko, Srbsko a další státy Balkánského poloostrova) a také poznatky z provedeného zúčastněného pozorování jednotlivých posuzovaných jevů.³⁷

Důležitý pramen výzkumné části představují primární zdroje, mezi něž patří sborníky lidových písní či instrumentálních nebo tanečních skladeb jednotlivých balkánských národů a také materiály, shromážděné v průběhu vědeckých expedic do některých etnografických oblastí Bulharska. Tyto prameny využívám ke komparaci metrorytmičké výstavby hudby a porovnání četnosti zkoumaných rytmických forem. Dalším pramenem pak jsou konkrétní hudební příklady lidové hudby jednotlivých balkánských etnik, dostupné na multimediálních nosičích.

byli téměř vždy pouze muži, je v textech těchto písní Momčilova choť téměř vždy líčena ve velmi negativním světle a samotný Momčil velmi heroicky a mužně. V bulharsko-makedonské tradici, kde lidový epos zpívaly především ženy, již jednotlivé postavy nejsou v tak jasné opozici – Momčil (resp. Momčilo) je často líčen jako lenivec či popleta, člověk, holdující alkoholu, jenž si v podstatě svůj úděl zavinil sám. Jeho žena pak je celkově hodnocena daleko pozitivněji. Viz: Agoston-Nikolova, Elka: To Honour the Female: The Gendering of the South Slavic Epic Tradition. in: *Folklore*, Vol. 113, No. 2 (Oct., 2002), s. 175–181 Folklore Enterprises, Ltd, [citováno dne 22. 2. 2013]. Dostupné online z: <http://www.jstor.org/stable/1260674>. Nasredin Hodža představuje celobalkánský fenomén bez ohledu na národnost. Příběhy, krátká poučení nebo anekdoty, v nichž vystupuje tento lidový filosof, původně historická postava, žijící ve 13. století v Anadolii, jsou zastoupeny ve slovesnosti Bulharů, Makedonců, Řeků, Srbů a hlavně Turků. Jejich zásluhou se syžet na Balkán rozšířil. Viz např.: Fedai, Harid: Mulla or Hodja Nasreddin as seen by Cypriot Turks and Greeks. In: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. Vol. No. 15–17 /2001. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2001, [citováno dne 22. 2. 2013]. Dostupné online z: <http://www.folklore.ee/folklore/>.

³⁷ Jedná se o pravidelné návštěvy jednotlivých etnografických oblastí Bulharska se zaměřením na jihobulharské regiony – Thrákie, Strandža, Rodopy, Pirin, resp. opakované návštěvy strandžanské obce Bălgari, kde se každý rok koná *nestinarský* obřad, jenž je předmětem výzkumné části této práce. Kromě toho jsem dlouhodobě pobýval v Řecku (zejm. oblast řecké Makedonie a Thrákie), Srbsku a tyto oblasti, jakož i další země Balkánského poloostrova, pravidelně navštěvuji dosud.

Sekundární zdroje tvoří odborná literatura, zaměřená na tradiční hudbu balkánských etnik. Opírám se zejména o monografie, encyklopedie nebo odborné statě v bulharském, řeckém a srbském jazyce a také texty publikované k tématu v anglickém jazyce. Veškeré tyto cizojazyčné zdroje cituji ve vlastním překladu.

V této práci se nevyhýbám určité míře interdisciplinarity – ani to nebylo mým cílem. Naopak, mám za to, že je třeba hudbu posuzovat komplexně. Přihlížím často k jazykovému hledisku, neboť podle mého názoru tvoří hudba a jazyk spojitě nádoby a i vzhledem ke svému zaměření z doby magisterského studia a znalosti jazyků, řazených do *balkánského jazykového svazu*, akcentuji kromě sociokulturních aspektů jednotlivých zkoumaných jevů také jejich lingvokulturní stránku, jež v mnoha případech napomáhá k osvětlení konotací dosud ne zcela zřejmých. Zároveň takovým srovnáním překonávám obvyklý metodologický problém oddělení textové stránky od hudební. V případech, kdy muzikologie zkoumala jen hudební segment, zatímco jazykověda pouze jazyk, často docházelo ke zkreslení výsledků výzkumů a takovýto pohled nemohl dobře osvětlit veškeré souvislosti posuzované problematiky. Jazyk a hudba se obecně v mnohém podobají – svou interní strukturou, schopností absorbovat nové jevy, přetvářet se a adaptovat se na nové podmínky i schopností vyhovět novým potřebám, vyplývajícím z neustále se měnícího života lidského společenství. Ve zkoumaném prostředí to podle mého názoru funguje dvojnásob – balkanizační procesy postihly jak místní jazyky, tak hudební tradici zastoupených etnik. Dokonce si myslím, že jde o jeden a týž vývoj, který se pouze v každé oblasti (hudba – jazyk) realizuje odlišným způsobem – i ten však se v tomto případě značně podobá. Jde tedy podle mého názoru o týž integrující proces, který se naplno projevil v mnoha sférách lidské aktivity a který lze posuzovat z mnoha hledisek.

1.3 Struktura práce

Výzkumná část této práce se skládá ze dvou příkladových studií, které mají doložit teoretický předpoklad integrujících a univerzálních prvků v tradiční hudbě balkánských národů se zaměřením na bulharský folklór. Bulharské hledisko je zvoleno vzhledem k centrální poloze této země v rámci Balkánského poloostrova a značné koncentraci jevů, jež lze v širším měřítku označit za *balkanismy* v hudební tradici (*aksak* a další rytmy, specifická melodika a ornamentika, *choro*, instrumentář atp.). Každý z posuzovaných jevů má jiný charakter a jiný dosah.

První příkladová studie, zabývající se fenoménem *nestinarstva/anastenaria*, demonstruje kulturní interakci mezi dvěma etniky – v tomto případě bulharským a řeckým. Tento jev jsem

nevybral náhodou. Představuje totiž názorný příklad toho, jak se v minulosti každá ze zúčastněných stran snažila o jeho jednostrannou interpretaci s cílem podpořit vědomí výlučnosti upřednostňované národnostní skupiny.³⁸ V úvodu kapitoly se zabývám periodizací vědeckého zájmu o fenomén, přináším nejzajímavější teze jednotlivých etap bádání a rovněž upozorňuji na některé poněkud kontroverzní závěry o původu tohoto obřadu, které bulharská, resp. řecká etnologie v této problematice učinila. Poskytuji také stručný průřez vědecky zdokumentovaným obdobím tohoto obřadu od konce devatenáctého století až po současnost, neboť historické pozadí dává odpověď na některé otázky, spojené s podobou obřadu v obou zemích. Kromě toho také upozorňuji na některé podobnosti a shody, týkající se vnímání nestinarských komunit a obřadu většinovou společností v Bulharsku i Řecku poté, co došlo k rozluce obou nestinarských společenství.

Hlavní částí této studie je jakýsi nestinarský slovník, v němž přináším přehled základních hesel z nestinarské terminologie z obou dotčených komunit, porovnávám jejich využití v praxi řecké a bulharské, zmiňuji předpokládanou etymologii a zamýšlím se nad jejich původem, případně uvádím i další lingvistické aspekty, vztahující se k danému pojmu. Jednotlivé termíny a názvy, a to se přitom netýká výhradně nestinarské kapitoly, nýbrž celé práce, uvádím vždy i v původním jazyce (bulharštině, řečtině, turečtině, srbštině, makedonštině, rumunštině, albánštině). V případech, kdy zdrojový jazyk užívá jinou abecedu, než latinku, uvádím tento termín vždy i v původní abecedě daného jazyka (v bulharské, srbské nebo makedonské cyrilici, v řecké abecedě). To napomáhá přehlednosti práce a v některých případech je díky tomu možné upozornit na terminologické rozdíly, k nimž došlo v důsledku užívání odlišných abeced.

V návaznosti na jednotlivé nestinarské termíny porovnávám fáze nestinarského rituálu, a rozdíly či naopak shody v nestinarské praxi bulharské a řecké. Stěžejním oddílem je část,

³⁸ Tento fenomén byl v minulosti velmi zatížen jednostranným pohledem ze strany odborné i laické veřejnosti na bulharské i řecké straně. Dědictví tohoto přístupu je patrné i dnes v názorech na *nestinarstvo/anastenaria*, kdy je jeho prostřednictvím akcentována výlučnost preferovaného národa (bulharského či řeckého). Jak poukáží v praktické části, i dnes je obřad po obou stranách bulharsko-řecké státní hranice považován za autochtonní produkt národního folklóru. V kontextu s nestinarstvem je v Bulharsku vždy zmiňována původní bulharská tradice, odkazující k starobylé minulosti bulharského národa a podobný pohled uplatňuje i řecká společnost. Snahy přisvojit si tento obřad pro vlastní výklad jsou patrné na první pohled. V roce 2002 jsem absolvoval studijní stáž na *Aristotelově Univerzitě v Soluni* (řeč. *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*). Na semináři řeckého jazyka přednášející distribuovala studijní materiál, jehož součástí byl i článek o *starobylé řecké tradici anastenaria*, kde byl obřad popisován jako dědictví tisícileté řecké civilizace a důkaz její neporušené kontinuity po dnešní dny. Když jsem při diskusi o tomto příspěvku přednášející upozornil, že tentýž obřad je i součástí tradiční bulharské kultury, nebyla ochotna tuto skutečnost akceptovat. S podobnými předsudky jsem se setkal i na bulharské straně.

porovnávající hudební složku obřadu – zmiňuji rozdíly mezi bulharskou a řeckou instrumentální praxí a dokládám ji notovými zápisy. Hledám řecko-bulharské analogie v cyklu obřadních melodií, které se během určité časové periody v každé z obou nestinarských komunit značně změnily.

V této příkladové studii jsem vycházel jednak ze závěrů, učiněných na základě svých pozorování obřadu a k práci jsem využil primární a sekundární literaturu. Velkým přínosem pro mě byla zejména zmíněná publikace *Oheň a hudba*,³⁹ z níž jsem čerpal některé informace, týkající se současné podoby obřadu v obou zemích a také notové zápisy zkoumaných hudebních motivů. Mohl jsem se opřít také o rozsáhlé badatelské aktivity bulharského folkloristy Michaila Arnaudova, jenž kromě vlastních výzkumů nestinarstva publikuje také některá starší svědectví o podobě a rozšíření obřadu v devatenáctém století.⁴⁰ Informace o historickém vývoji řeckého nestinarstva od doby odchodu řecké komunity z Východní Rumélie jsem čerpal z několika řeckých publikací. Vzhledem k nedostupnosti celé řady řeckých historických pramenů pro mě byla velmi cenná studie řeckého antropologa Dimitrise Xygalatase, díky níž jsem si mohl učinit detailní představu o vývoji nestinarstva v Řecku zejména v temném období od příchodu strandžanských anastenarů do Řecka po pád režimu vojenské junty (1974), kdy nestinarské obřady probíhaly po mnoho let v utajení.⁴¹ Zcela novou monografii téhož autora, *The Burning Saints: Cognition and Culture in the Firewalking Rituals of the Anastenaria*,⁴² v níž shrnuje své poznatky z terénních výzkumů nestinarských komunit v Řecku i Bulharsku, se mi bohužel vzhledem k jejímu pozdnímu vydání a uvedení do prodeje nepodařilo pro účely této práce opatřit (v době odevzdání disertační práce kniha stále není dostupná).

Na základě výše uvedených historických pramenů jsem vytvořil orientační mapu nestinarské tradice v minulosti, která představuje strandžanská sídla, v nichž byl na přelomu 19. a 20. století nestinarský kult praktikován nebo zaznamenán a přináší též zprávu o jejich

³⁹ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000.

⁴⁰ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Издателство „Български писател“, 1969, s. 372 – 531.

⁴¹ Xygalatas, Dimitris: Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria; in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>.

⁴² Xygalatas, Dimitris: *The Burning Saints: Cognition and Culture in the Firewalking Rituals of the Anastenaria*. London: Equinox, 2012.

národnostním charakteru.⁴³ Doplňuji též informaci o současném stavu, tedy zda uvedené sídlo existuje i nyní. V případě, že se změnil jeho název, uvádím pro přehlednost obě toponyma. Další mapa pak ukazuje rozšíření nestinarstva v současnosti. Fotodokumentace, kterou jsem pořídil během nestinarských *panagirů*, tvoří další obrazovou přílohu.

Hudební materiál tvoří další přílohu této práce. Jedná se o autentické nahrávky, které byly pořízeny pouze pro účely této práce a nebyly jinde zveřejněny. Vznikly za ochotného přispění několika hudebníků – Adriana Bella (kytara) z Prahy, Jana Wdowyczyna (kytara) z Písku, Petěra Janeva (gajda), Todora Gluchova (kaval) a Asena Uzunova (tápan) z bulharského Smoljanu. Skladby se saxofonem a zpěvem jsou v mém podání. CD jsem doplnil také nahrávkami, které jsem pořídil během koncertu *sv. Georgi – magická mozaika bulharského folklóru* (Praha, Lucerna Music bar, 9. 5. 2005), na němž vystoupili Ivo Papazov (klarinet), Petăr Ralčev (akordeon), Georgi Janev (housle) a Stojan Jankulov (tápan, perkuse).⁴⁴

Hudební materiál se vztahuje k oběma příkladovým studiím. Jedna z nich představuje řeckou anastenarskou melodii. Přestože se nejedná o zápis z anastenarského obřadu (a zejména doprovod je odlišný vzhledem k použití kytary a nikoli původní lyry), nespátřuji v tom překážku. Naopak tato podoba skladby podporuje ideu o podmíněnosti a jisté formě závislosti hudebních forem na interpretačních prostředcích (hudebních nástrojích), již zmiňuji v souvislosti s relativně malou blízkostí cyklu *nestinarských* melodií u řecké a bulharské komunity. Další hudební přílohy k této studii (viz: oddíl Malý hudební experiment) tuto myšlenku ještě více rozvádějí. Ukazují, jak výběr nástroje může ovlivnit konečnou podobu celého melodického motivu, jak se mění s ohledem na interpetační možnosti konkrétního nástroje (gajda, kaval, saxofon, kytara). Podporuje tak tezi o tom, že hudební cyklus *nestinarského/anastenarského* obřadu mohl být v minulosti stejný, avšak (nejen) vzhledem k uplatňování odlišných nástrojů v každé z obou nestinarských komunit došlo k postupnému vzdálení obou hudebních cyklů.

Druhá příkladová studie ukazuje na kulturní interakci, probíhající nikoli pouze mezi dvěma participanty, nýbrž mezi všemi etniky, zastoupenými v centrální části balkánského prostoru. Zaměřuje pozornost na metrorytmičnou výstavbu bulharské lidové hudby

⁴³ Zdrojová historická mapa, která byla použita a upravena pro účely této práce, pochází z historického atlasu Bulharska. Viz: [Bългарите] *Българите в техните исторически, етнографически и политически граници. (атлас съдържащ 40 карти.) Предговор от Д. Ризов, царски пълномощен министър в Берлин.* Berlin: Koenigliche Hoflithographie, Hof-Buch-und-Steindruckerei Wilhelm Greve, 1917. Fototypické vydání: redaktor Пламен Анакиев. Издателство „Монтана Прес“, неврочено.

⁴⁴ K tomuto zvukovému zápisu mám veškerá nezbytná vlastnická práva.

s přihlédnutím k folklóru sousedních etnik. V úvodu představuji základní periodizaci zájmu o tuto hudební kategorii balkánské hudby a upozorňuji na komplikace, s nimiž se výzkum a klasifikace metroritmických forem v bulharské lidové hudbě potýkaly. V té souvislosti zmiňuji průkopnické dílo bulharských etnomuzikologů první generace, kteří se přičinili o vytvoření komplexního systému zápisu aksakových rytmů a také dílo dalších, zejména mimobalkánských vědců či hudebních skladatelů, kteří se k této otázce vyjadřovali. Zabývám se také základním vymezením pojmu *aksak*, jeho úlohou v hudbě balkánských národů a také konstituováním základních pojmů v této oblasti etnomuzikologického výzkumu. Upozorňuji také na některé terminologické zajímavosti, týkající se jak samotného pojmenování *aksak*, tak i některých dalších pojmů z jednotlivých balkánských jazyků, jimiž lidové názvosloví označuje některé komplikované rytmické formy. Ty mají v mnoha případech celobalkánský dosah, což je přínosné pro kontext této práce.

Hlavním cílem této studie je komparace některých aksakových rytmů v jednotlivých balkánských kulturách. Konkrétně jsem vybral dva z jednodušších asymetrických rytmů – pětidobý a sedmidobý, jež se velmi hojně uplatňují v bulharské tradiční hudbě a zejména sedmidobý rytmus má široké zastoupení i v širším balkánském teritoriu. Analyzoval jsem materiál, shromážděný v několika sbornících lidových písní a instrumentálních melodií z různých regionů Balkánu.⁴⁵ Získaná data společně s dalšími poznatky, jež jsem získal z odborné literatury,

⁴⁵ Jedná se o sborníky lidových písní a tanců z Bulharska, Makedonie a Srbska. Viz: [Stoin, Vasil] Стоинъ, Василь: *Народни пѣсни отъ Тимокъ до Вито*. София: Министерството на народното просвѣщение, 1928; [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни песни от Самоков и Самоковско*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1975. [Stoin, Vasil] Стоинъ, Василь: *Народни пѣсни отъ Сръдна северна България*. София: Министерството на народното просвѣщение, 1931; [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. I. Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета 1950; [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. II. Народне песме које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953; [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Научно дело, 1965; [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне песме из Војводине*. Нови Сад: Матица Српска: Завод за културу Војводине, 2009; [Rajtondziev, Gančo; Firfov, Živko] Пајтонџиев, Ганчо; Фирфов, Живко: *Македонски народни ора со кореографски знаци и терминологија*. Скопје: Книгоиздателство „Кочо Рацин“, 1953; [Dimčevski, 'Gor'gi] Димчевски, Ѓорѓи: *Вие се оро македонско. Збирка на македонски ора*. Скопје: КУД „Гоце Делчев“, 1983. V případě hudby neslovanských národů se jednalo zejména o celou řadu odborných statí, zabývajících se metroritmikou lidové hudby jednotlivých zemí, dále pak slovníková hesla velké encyklopedie *The New Grove Dictionary of Music* ve vydání: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 1 – 27. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. V případě bulharské lidové hudby jsem vycházel i ze sborníků, zveřejňujících materiály a dokumentaci, pořízenou v průběhu komplexních vědeckých expedic v jednotlivých etnografických oblastech Bulharska: [Kompleksna] *Комплексна научна Родопска експедиция през 1953 година: доклади и материали*. Отг. редактор Любен Тонев, старши научен сътрудник Асен Василиев, Кирил Кръстев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955; [Kompleksna] *Комплексна научна Добруджанска експедиция през 1954 година: доклади и материали*. Отг. редактори: Иван Пенков,

věnované metroritmické výstavbě lidové hudby jednotlivých balkánských národů, mi umožnila vymezit přibližný rozsah a frekvenci konkrétních aksakových forem na Balkáně. Jejich distribuci zobrazují i přehledné mapy, které jsou hlavním obrazovým výstupem této výzkumné části a jsou zařazeny mezi přílohy.

Díky provedenému srovnání je možno vyvodit některé závěry ohledně četnosti těchto rytmů a stanovit zóny s jejich největší koncentrací – epicentra. Zamýšlím se také nad tím, nakolik je na rytmické stavbě závislá funkce hudebních motivů (tzn., zda je *aksak* zastoupen rovnoměrně v písňové, taneční, i instrumentální tvorbě a jaká je jeho variantnost v tempu). Distribuce aksakových rytmů totiž není v rámci Balkánského poloostrova pravidelná. Jejich dosah je ve všech analyzovaných případech větší, než rozsah politických hranic jednotlivých zemí Balkánu, s nimiž se až na výjimky nekryje.

Zkoumané aksakové rytmy jsou rovněž předmětem hudebních příloh a tak je možné si o každém z nich udělat konkrétní přestavu.

Každý z obou zvolených hudebních fenoménů (*nestinarstvo* a *aksak*) podle mého názoru vypovídá dobře o skutečnostech, na něž jsem chtěl upozornit. *Nestinarstvo* v prvním případě ukazuje na komplexnost interetnických vazeb (v tomto případě bulharsko-řeckých). Jedná se o shody v hudební, jazykové i obřadní praxi tohoto rituálu a projevují se i v celé řadě detailů. Na tomto obřadu se podílí bulharská a řecká *nestinarská* komunita a tak se jedná o *balkanizaci* regionálního charakteru, která zasahuje dvě etnika.

Naproti tomu studie o *aksaku* ukazuje působení *balkanizace* s interregionálním dosahem, kdy je určitý hudební prvek aplikován shodně nebo v různých obměnách v tradiční hudbě několika etnik. Na základě provedené analýzy odborného materiálu lze situovat epicentrum *balkanizačních procesů* tohoto nadregionálního charakteru do prostoru bulharsko-makedonského. Pro ověření tohoto předpokladu by bylo třeba vyhotovit ještě další zpřesňující studie, zahrnující jednak další metroritmické formy, ale také ostatní kategorie tradiční hudby – melodiku, ornamentiku, apod. Tato *balkanizace* interregionální má obecnější povahu, avšak vzniká díky kulturní interakci většího počtu činitelů a z toho důvodu také ovlivňuje folklór všech

Кирил Кръстев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1956; [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година: доклади и материали*. Отг. редактор Петко Стайнов, Любен Тонев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957; [Kompleksna] *Комплексна научна експедиция в Северозападна България през 1956 година: доклади и материали*. Отг. редактори Георги Стойков, Асен Василиев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1958. Další cenná data představovaly také některé sborníky Ludvíka Kuby z edice *Slovanstvo ve svých zpěvech*.

zainteresovaných etnik. K těmto závěrům docházím v diskusi a shrnuji je i v poslední kapitole celé práce.

2. Malé jazykovědné intermezzo. Koncept balkánského jazykového svazu

V souvislosti s vymezením předmětu zájmu v úvodní kapitole této práce, jsem lidovou hudbu balkánských zemí v některých svých aspektech nikoli zcela nadsazeně přirovnal k balkánským jazykům a zároveň jsem připodobnil konvergentní rysy v hudební tradici balkánských etnik k obdobné situaci v balkánských jazycích. Jejich vývoj probíhal v mnoha ohledech v až překvapivé shodě. Tento konvergentní proces má pro balkánské jazyky velmi zásadní důsledky a zasáhl naplno všechny kategorie jazykovědného výzkumu. Jednotlivé jevy se přirozeně nerealizují ve všech jazycích této skupiny stejnou měrou, avšak četnost, komplexnost a systematickosti jejich využití dovoluje lingvistické terminologii vymezit pojem *balkánský jazykový svaz*.

V čem konkrétně však tato blízkost jazyků, náležejících do různých jazykových větví a někdy dokonce i geneticky zcela nepříbuzných, spočívá? Kterých jazyků se týká a do jaké míry *balkanizační proces* ovlivnil jejich dnešní podobu? Na tyto dotazy by měla ve stručnosti odpovědět následující kapitola, pojednávající o specifikách balkánského jazykového svazu. Budeme moci učinit si představu o tom, jak v praxi funguje konvergence *zdánlivě* nepříbuzných jazyků, k níž došlo pravděpodobně jejich synchronním užíváním ve stejném geografickém areálu, resp. podle dřívějších teorií také vlivem balkánského jazykového substrátu, tedy antické thráčtiny či ilyrštiny. Tento kontext je nutno brát v potaz vzhledem k charakteru celé práce, v níž balkánský jazykový svaz používám jako velmi příhodný příměr pro podobnou konvergenci v oblasti balkánské tradiční hudby. Nadto se domnívám, že hudbu a jazyk je třeba považovat za spojitě nádoby, mezi nimiž neustále probíhá velmi významná interakce, jež vzájemně ovlivňuje oba činitele. Je prokázáno, jakým způsobem působila prosodie verše na formování metroritmické výstavby hudby. Již od Starověku se těmito vztahy zabývali různí myslitelé, jmenujme za všechny Aristotelova žáka, Aristoxena z Tarenta, který jako první formuloval zákonitosti vztahu starořeckého verše na metrum a rytmus hudby. Podle mého názoru je vazba jazyka na hudbu silná natolik, nakolik to můžeme říci o vztahu tance a hudby. Hraje-li hudba, lze na ni tančit. Není-li hudby, není ani tance.

Lingvo-hudební souvislosti je podle mého mínění nutno zařadit mezi posuzované jevy v oblasti filologie i etnomuzikologie. V našem konkrétním případě je možno nastolit nové otázky

vědeckého zájmu: Má balkánská lidová hudba přímou spojitost s fenomény, charakterizujícími *balkánský jazykový svaz*? Lze areálově situovat *balkánský hudební svaz* tak, jak to je odbornou veřejností uplatňováno v případě svazu jazykového? Jak významnou roli u balkánských národů sehrály konvergence jazykové ve sbližování jejich hudební tradice?

2.1 Balkán jako první objevený jazykový areál světa. Periodizace balkánské srovnávací lingvistiky

Základy balkánské komparativní lingvistiky položili dva slavisté, kteří spolu s Josefem Dobrovským formulovali cíle nově vznikajícího vědeckého oboru slavistiky. Byli to ve Vídni působící Slovinci Jernej Kopitar (1780 – 1844) a Franc Miklošič (1813 – 1891). Ti obrátili svou pozornost na některé společné rysy bulharského, albánského a rumunského jazyka.⁴⁶ Upozornili na přítomnost postpozitivního určitého členu, který znají všechny tyto jazyky, dále na absenci infinitivních forem verba a jejich nahrazení konjunktivními vazbami nebo synkretismus genitivu a akusativu.⁴⁷ Poukázali také na současné využívání krátkých a dlouhých tvarů osobních zájmen ve větě, stejný způsob tvoření číslovek 11–19 nebo na některé fonetické zvláštnosti těchto jazyků, mezi něž lze zařadit existenci středového vokálu *ǎ* a kvalitativní redukci nepřízvučné hlásky *a* v *ǎ*.⁴⁸ Svými závěry zvolna podněcují zájem lingvistiky o tento lingvo-geografický prostor a umožňují položit základ pozdějšího vymezení prvního *jazykového areálu* světa, v němž se geografická a společensko-historická vzájemná spřízněnost několika geneticky nepříbuzných jazyků projevuje jako velmi důležitý formující faktor.

Slavisté, zejména pak představitelé fenomenálního Pražského lingvistického kroužku, napomohli k dalšímu zintenzivnění bádání na tomto poli. Jeho představitelé, příslušníci ruské meziválečné emigrace do ČSR, Nikolaj Trubeckoj (1890 – 1938) a Roman Jakobson (1896 – 1982), navrhli v roce 1928 v duchu strukturalistické metodologie, užití termínu *Sprachbund*, tedy *jazykový svaz*, právě v souvislosti se závěry, učiněnými na základě výzkumu balkánských jazyků. Tito pražští strukturalisté kladli v komparativní lingvistice důraz na posouzení jejich vzájemných vazeb nikoli pouze na základě příbuznosti genetické, ale zejména na jejich blízkosti geografické a společensko-kulturní. Upozornili na vzájemné interference, kdy

⁴⁶ Jazyk románské skupiny, jímž mluví národnostní menšina Cincarů (zvaných také Vlaši nebo Kucovlaši), obývajících území Makedonie, Albánie, Bulharska, Řecka a částečně Srbska.

⁴⁷ Prolínání druhého a čtvrtého pádu v systému skloňování substantiv.

⁴⁸ [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езиковознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2002, s. 8.

při blízkém a dlouhotrvajícím kontaktu jednotlivých zúčatněných jazyků neprobíhá pouze vzájemné přejímání některých jejich prvků, nýbrž s nimi souvisí celková přestavba těchto jazyků, zjednodušování jazykového systému, v důsledku čehož dochází ke smíšení charakteru těchto jazyků.⁴⁹ Jako jeden ze symptomatických rysů jazykového svazu R. Jakobson určuje právě přítomnost jazykových shod *nabytých* mezi jazyky sousedními (a tedy nikoli geneticky daných), jež vedly ke stejnorodé reorganizaci původně nezávislých systémů těchto jazyků. Jedním z propagátorů teorie o *balkánském jazykovém svazu* byl Rumun Alexandru Rosetti, jenž v roce 1958 na základě přítomnosti shodných rysů v geneticky nespřízněných jazycích použil také termín *balkánský jazykový areál*, který je rovnocenně uplatňován ve významu shodném s termínem *balkánský jazykový svaz* (resp. *Balkansprachbund*), který dříve zavedla pražská strukturalistická škola.

V současnosti je balkánská srovnávací jazykověda plně institucionalizována ve všech balkánských zemích, jsou vydávána odborná periodika, zaměřená na publikování výsledků balkanistických výzkumů a za účelem presentace nových odborných výstupů srovnávací balkánské jazykovědy se pravidelně organizují vědecké kongresy a konference. Téma balkánského jazykového svazu zaujalo rovněž odbornou veřejnost z mimobalkánského a mimoslovanského prostředí – v poslední době například finského lingvistu Jouka Lindstedta, jenž se snaží na základě dosud zjištěných shod v balkánských jazycích stanovit úroveň nastalé *balkanizace* a přiřadit jim jejich *balkanizační faktor*.⁵⁰

Aplikujeme-li výše uvedené teoretické poznatky na praktickou situaci na Balkáně, lze konstatovat, že mezi jazyky, které se účastní balkánského jazykového svazu, patří slovanské jazyky, zastoupené bulharštinou, makedonštinou a částečně srbštinou, která je však z pohledu podílu jednotlivých balkanizačních jevů považována za periferní jazyk a dále nekodifikované dialekty slovanského původu, jako např. torlacké⁵¹ nebo pomacké nářečí.⁵² Románskou složku

⁴⁹ op. cit, s. 11.

⁵⁰ Lindstedt jednotlivým balkánským jazykům přiřadil balkanizační faktor na základě podílu obecných jevů, které jsou v nich realizovány. Nejvyšší podíl takových jevů je ve slovanských balkánských jazycích (zejména u bulharštiny a makedonštiny, jakož i u nekodifikovaných dialektů), nižší pak u albánštiny, následované románskými balkánskými jazyky a nakonec řečtinou. Srov.: Lindstedt, Jouko: Linguistic Balkanization: Contact Induced Change by Mutual Reinforcement. in: Gilbers, D. G.; Nerbonne, J.; Schaeken, J. (ed.): *Languages in Contact. Studies in Slavic and General Linguistics*, vol. 28, Amsterdam – Rodopi 2000, s. 231–246.

⁵¹ Přechodný dialekt, užívaný slovanskými obyvateli na pomezí srbsko-bulharsko-makedonském, zasahující v Bulharsku zejména území Západních krajin (viz dále) v Srbsku oblast Nišska a Pirotka a v Makedonii region kolem Kumanova. Jeho mluvčí se považují, zpravidla, avšak nikoli bezvýhradně, za Srby, Makedonce nebo Bulhary, a to v závislosti na prostoru, který obývají.

balkánského jazykového svazu reprezentuje zejména rumunština a zmíněná arumunština. Z dalších jazyků, jež v indoevropské jazykové rodině tvoří samostatnou větev, je to albánština a také řečtina, byť ta se nepodílí na všech signifikantních znacích tohoto jazykového areálu.⁵³ Nelze opomenout také nářečí Romů obývajících jednotlivé země Balkánu a nezastupitelnou úlohu, byť v jistém slova smyslu okrajovou, hraje v procesu sblížení balkánských jazyků turečtina. To se týká zejména tzv. osmanské turečtiny, tzn. jazyka, jímž hovoří turecká národnostní menšina nejen v Bulharsku, kde tvoří téměř deset procent obyvatelstva, ale i v dalších zemích tohoto geografického prostoru, a také nářečí Turků, žijících v evropské části Turecka. Jakkoli se tento turkický jazyk, tedy ve vymezené skupině jediný neindoevropského původu, nepodílí na konvergenci balkánských jazyků zcela, v době Osmanské říše značně obohatil zejména slovní zásobu balkánských jazyků a rovněž některé morfologické prvky turečtiny jsou v mnoha jazycích zájmového území velmi využívány.⁵⁴

Zejména v počátečním období zkoumání balkánské jazykové konvergence se mělo za to, že k ní došlo v důsledku působení paleobalkánských jazyků – hlavně thráčtiny a ilyrštiny. Třebaže tento jazykový substrát nelze zcela podceňovat, a například existence postpozitivního členu je dáována do souvislosti s ním i dnes, je vzhledem k nemožnosti rekonstruovat tyto zaniklé jazyky taková teorie diskutabilní. Určitou formou jistě tento proces mohla ovlivnit také dlouhodobá příslušnost převážné části balkánského geografického areálu k jednomu státnímu útvaru. V této souvislosti se spekuluje o roli řečtiny v období byzantské nadvlády nebo o úloze

⁵² Pomaci jsou Slované, kteří byli během osmanské nadvlády násilně islamizováni a obývají zejména prostor pohorí Rodopy v historické Thrákii. Toto pohorí se nachází na území Bulharska a jeho menší část zasahuje do Řecka. Pomaci nejsou ani v jednom státě považováni za národnostní menšinu a mají bulharskou, resp. řeckou národnost. V období socialismu byly v Bulharsku učiněny pokusy o jejich opětovné pobulharštění, kdy se Pomakům dávala slovanská jména, což souviselo s posledními léty vlády Todora Živkova, který se o obdobné snažil i u příslušníků turecké menšiny. Ve žhavé současnosti existují zejména v bulharských Východních Rodopech tendence o obracení Pomaků na křesťanství, na čemž se podílí např. aktivní duchovní bulharské pravoslavné církve z města *Kardžali* (bul. *Карджали*), Bojan Sarăev. Statutem národnostní menšiny tato skupina nedisponuje ani v sousedním Řecku, kde je na ně, vzhledem k jejich bilingvnosti, pohlíženo jako na Řeky. Silný vliv na Pomaky vzhledem ke stejnému náboženskému přesvědčení uplatňují také Turci, a to jak ti, obývající Bulharsko, tak i politická reprezentace Turecké republiky, jež se snaží podpořit u nich turecké sebeuvědomění.

⁵³ Řecké nářečí národnostní skupiny Karakačanů, obývajících hlavně Bulharsko a částečně také Řecko, však je daleko více zapojeno v procesu balkanizace jazykového systému, zřejmě v důsledku skutečnosti, že etnická skupina Karakačanů, jež v Bulharsku požívá status národnostní menšiny, žije obklopena bulharojazyčným prostředím, což vyžaduje bilingvnost jejích mluvčích a vede ke sblížení bulharštiny s karakačanským nářečím řečtiny.

⁵⁴ Je možno zmínit tvoření podstatného jména slovesného v bulharštině, makedonštině nebo řečtině stejným způsobem, jako v turečtině, tj. pomocí turecké přípony *-ik, ik*, která má v bulharštině formu *-ăk* (bul. *-ък*), v řečtině pak *-iki* (řec. *-ίκι*). Příkladem je výraz turecké *harçlık*, realizované v bulharštině *charčlăk* (bul. *харчлък*) a v řečtině *chartziliki* (řec. *το χαρτζίλικι*), tedy *utrácení*. Další příklady budou uvedeny v následujícím výkladu kapitoly o nestinarstvu v kontextu probíraných pojmů.

slovanských nářečí v dobách Bulharských carství. Určující pro současnou podobu balkánských jazyků byla bezpochyby doba, kdy téměř celý Balkánský poloostrov byl součástí Osmanské říše.

Ze sociolingvistického hlediska je zajímavé, že během pětisetleté nadvlády Turků na Balkáně mezi křesťanským obyvatelstvem nepřevažovala žádná *lingua franca*. Turečtina sice byla preferovaným oficiálním jazykem, avšak pro svou vzdálenost ostatním balkánským jazykům se univerzálním prostředkem komunikace nemohla stát. V případě řečtiny se v rámci balkánského prostoru jednalo o prestižní jazyk, ale byla upřednostňována hlavně vzdělanými vrstvami obyvatelstva, zatímco většině zůstávala v podstatě cizí. Pro Balkán byla tedy příznačná mnohojazyčnost, kterou státní moc tolerovala.

Lindstedt definuje předpoklady, na jejichž základě probíhala konvergence balkánského jazykového prostoru těmito podmínkami:

- a) mluvčí různých jazyků žijí v bezprostřední blízkosti, často ve stejné vesnici,
- b) neexistuje zde žádná dominující *lingua franca*,
- c) mluvčí každého jazyka mají dostatečný přístup ke všem ostatním jazykům, které potřebují,
- d) mateřské jazyky představují důležitý symbol skupinové identifikace jejich mluvčích.⁵⁵

Všechny tyto podmínky byly v případě Balkánu splněny. Navrhuji jen k bodu a) přiřadit ještě důležité časové vymezení – dlouhodobý horizont. Tento primárně jazykový model byl ve své modifikované podobě dodržen i v kontextu hudby balkánských národů. Dovoluje mi tedy přenést kritéria tohoto modelu na hudbu, založit tvrzení o přítomnosti obdobných konvergentních rysů v hudební tradici místních etnik a tento jev nazvat *balkánský hudební svaz*.

Podle mého mínění interdisciplinární přístup k jednotlivým fenoménům lingvistického, folkloristického nebo etnomuzikologického zájmu na Balkáně, umožňuje pochopit duchovní život balkánského člověka, nahlédnout do jeho mentality a utvořit si celostnou představu o určitém *balkánském světonázoru*.

Příčiny existující jazykové situace je tedy nutno spatřovat hlavně v teorii o jazykových kontaktech. Vznik jazykového svazu je třeba přičítat na vrub jazykové interferenci, spočívající v různých druzích bilingvismu, v nichž roli hrají substrát, adstrát a superstrát.⁵⁶

⁵⁵ Lindstedt, Jouko: Linguistic Balkanization: Contact Induced Change by Mutual Reinforcement. in: Gilbers, D. G.; Nerbonne, J.; Schaeken, J. (ed.): *Languages in Contact. Studies in Slavic and General Linguistics*, vol. 28, Amsterdam – Rodopi 2000, s. 239.

⁵⁶ Tyto procesy zkoumá podrobně Vladimir Georgiev. Srov: [Georgiev, Vladimir] Георгиев Владимир: *Траките и техният език*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

2.2 Přehled některých typických balkanismů

V následujícím přehledu ilustrativně uvádím některé typologické shody v balkánských jazycích. Jak bylo řečeno, ne všechny balkanizační procesy jsou v jazycích svazu distribuovány rovnoměrně.

Z hlediska slovní zásoby nacházíme u všech zástupců svazu slovtvornou příponu slovanského původu *-ica* (stsl. *-ица*), jejíž rozšíření pravděpodobně spadá do nejstaršího období sblížovacích procesů. Dnes je tento sufix používán široce v bulharštině a makedonštině, zatímco v albánštině, rumunštině i řečtině v poněkud omezenější úloze, zejména v deminutivním významu.

Tabulka 1: Distribuce slovanského suffixu *-ica* v balkánských jazycích

bulharština:	<i>patica</i> (паница), <i>lážica</i> (лъжница), <i>vilica</i> (вилница), <i>požica</i> (ножница)
řečtina:	<i>patatica</i> (η πατατίτσα), <i>gonica</i> (η γωνίτσα), <i>birica</i> (η μπυρίτσα), <i>latica</i> (η λαλίτσα).
rumunština:	<i>fetiță</i> , <i>peniță</i> , <i>portiță</i> , <i>Bistrița</i> .
albánština:	<i>tokicë</i> , <i>rrugicë</i> , <i>ngaricë</i> , <i>Moglicë</i> .

Dalším příkladem z této oblasti je užívání produktivní přípony tureckého původu *-lik*, *lik*, jejímž prostřednictvím se tvoří podstatná jména slovesná a také *-ci/-ci*, *-çi/-çi*, což je přejímka pro tvorbu nomina agentis, jako např. bulharské *furnadžija* (bul. *фурнаджия*), řecké *furnadzis* (řec. *ο φουρνατζής*), rumunské *zarzavagiu* nebo albánské *xhelatxhi*.⁵⁷ Tato přípona je ve všech balkánských jazycích velmi oblíbená a slouží i k tvorbě nových slov, třebaže má ironicko-pejorativní zabarvení a hovorový charakter.

Příklon k analytismu je v balkánských jazycích obecně považován za jednu z důležitých tendencí. Mezi takové jevy, spadající do oblasti morfologie, lze mimo jiné zařadit nahrazení původního syntetického způsobu tvoření adjektivního komparativu způsobem analytickým. Spočívá ve využití pozitivu, před nějž se přidává morfém, označující porovnání:

⁵⁷ [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езиковзнание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2002, s. 65.

Tabulka 2: Analytická tvorba komparativu adjektiv

čeština	dobrý	lepší
bulharština	<i>dobăr (добър)</i>	<i>po-dobăr (по-добър)</i>
řečtina	<i>kalos (καλός)</i>	<i>pīo kalos (πιο καλός)</i>
rumunština	<i>bine</i>	<i>mai bine</i>
albánština	<i>mirë</i>	<i>më mirë</i> ⁵⁸

Nadto řecká varianta *pīo* pravděpodobně představuje odvozeninu bulharského *po-*. Tento způsob tvoření komparativu má i rumunština a samozřejmě i makedonština, jakož i některá jižní nářečí srbštiny.

Kategorie určenosti substantiv⁵⁹ je v balkánských jazycích rovněž gramatikalizována. Prostředkem k jejímu vyjádření je takzvaný postpozitivní člen, který se připojuje teprve za samotné substantivum. Tento jev je příznačný pro slovanské balkánské jazyky (mimo srbštinu), což je výrazně odlišuje od západoslovanských i východoslovanských jazyků, jakož i pro rumunštinu nebo albánštinu. Naproti tomu řečtina určenost vyjadřuje původním starořeckým členem, stojícím před substantivem a tento jev se jí tak netýká.

Tabulka 3: Postpozitivní člen v balkánských jazycích

	neutrální muž. r.	určitý muž. r.	neutrální žen. r.	určitý žen. r.
čeština	muž	ten muž	žena	ta žena
bulharština	<i>măž (мъж)</i>	<i>măžăt (мъжът)</i>	<i>žena (жена)</i>	<i>ženata (жената)</i>
rumunština	<i>bărbat</i>	<i>bărbatul</i>	<i>femeie</i>	<i>femeia</i>
albánština	<i>burrë</i>	<i>burri</i>	<i>grua</i>	<i>gruaja</i> ⁶⁰

Jakkoli se ve výše uvedených jazycích jedná o velmi výrazný balkanismus, na nějž upozornil již Jernej Kopitar, je pravda, že právě zařazení tohoto jevu mezi charakteristické rysy balkánského jazykového svazu vzbuzuje dosud mezi lingvisty vášnivé diskuse. Jeho zařazení

⁵⁸ [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езикознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2002, s. 117.

⁵⁹ Člen je však možno použít i ve spojení s adjektivy, některými zájmeny i číslovkami.

⁶⁰ [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езикознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2002, s. 123 – 140.

mezi balkanismy oponují hlavně ti, kdo mají širší pochybnosti o vymezení okruhu zájmu a jednotlivých fenoménech srovnávací balkánské jazykovědy.⁶¹

Jedním ze základních a velmi výrazných projevů balkanizace ve slovesném systému balkánských jazyků je zánik infinitivu a jeho nahrazení konjunktivem. Ve slovanských jazycích se jedná o tzv. *da*-konstrukce, které mají ještě mnohem širší uplatnění. Název je odvozen z částice *da*, jež se na tvorbě konjunktivu podílí a jež svou podobu nemění ani s různými osobami a číslem. Má svůj ekvivalent i v ostatních jazycích, podílejících se na tomto jevu. Tento rys je společný bulharštině, makedonštině, částečně též srbštině a dále i řečtině, albánštině a rumunštině.

Tabulka 4: Nahrazení infinitivu konjunktivními vazbami

čeština	chci napsat
bulharština	<i>iskam da napiša</i> (искам да напиша)
řečtina	<i>thelo na graso</i> (θέλω να γράψω)
srbština (variantně)	<i>hoću da napišem</i> (хоћу да напишем)

Konjunktivní konstrukce mají velmi široké uplatnění i v syntaxi, neboť se jejich prostřednictvím tvoří celá řada vedlejších vět nebo kondicionál.

Analytickým způsobem se v balkánských jazycích realizuje i budoucí čas. Využívá se k tomu další ustrnulá částice, jejíž podoba se s různými osobami nemění. Její původ je nutno ve všech těchto jazycích nutno hledat ve způsobovém slovesu *chtít* – bulharské *šte* (bul. *ще*), vytvořené ze staroslověnského slovesa *chotěti* (stsl. *xombmu*) nebo řecké *tha* (řec. *θα*) ze slovesa *thelo* (řec. *θέλω*).

Tabulka 5: Analytické tvoření futura

čeština	uvidím
bulharština	<i>šte vidja</i> (ще видя)
řečtina	<i>tha do</i> (θα δω)
makedonština	<i>'ke vidam</i> (ќе видам)

⁶¹ Srov.: [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езикознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2002, s. 123.

Zdvojení větného předmětu je dalším typickým rysem balkánského jazykového svazu, který je zastoupen ve všech jazycích. Realizuje se tak, že kromě předmětu samotného je jeho postavení zdůrazněno ještě krátkým tvarem osobního zájmena. Systém osobních zájmen, která se dělí na krátké a dlouhé tvary, jejichž pomocí se v balkánských jazycích přivlastňuje, rovněž náleží mezi případy konvergence v balkánských jazycích. Pro příklad však uvádím větu s duplikovaným objektem v několika balkánských jazycích, přičemž zdvojení vyznačuji tučně.

Tabulka 6: Zdvojení předmětu v balkánských jazycích

čeština	Vidím Georgiho.
bulharština	<i>Viždam go Georgi.</i> (<i>Виждам го Георги.</i>)
řečtina	<i>Ton vlepo ton Giorgo.</i> (<i>Τον βλέπω τον Γιώργο.</i>)
makedonština	<i>Go viduvam 'Gor'gi.</i> (<i>Го видувам Ѓорѓи.</i>)
albánština	<i>E shoh Gjergjin.</i> ⁶²

Geografická a společensko-historická blízkost balkánských jazyků se nemohla neodrazit na jejich slovní zásobě, jež disponuje mnoha balkanismy. Dominují mezi nimi hlavně slova tureckého nebo řeckého původu, u některých se rovněž předpokládá paleobalkánský kořen v některém z thráckých či ilyrských dialektů. Velmi silnou úlohu v této oblasti sehrála příslušnost Balkánu k Osmanské říši, což se projevilo v slovní zásobě každodenní potřeby na úrovni rodinného a společenského života, např. v kulinární oblasti, výrazech, specifikujících vybavení domácnosti, ale i obchodní sféře atp., což samozřejmě souvisí se sociokulturními tradicemi života na Balkánském poloostrově v době panování Turků.

⁶² Srov: [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езикознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз.* Велико Търново: Faber, 2002, s. 104 – 117.

Tabulka 7: Lexikální shody v balkánských jazycích

Zdrojové slovo	význam	bulharština	řečtina	turečtina	srbština	albánština	rumunština
<i>kat</i> (tur.)	poschodí	<i>kat</i> (κατ)	-	<i>kat</i>	<i>kat</i> (κατ)	-	-
<i>livadion</i> (byz. řeč.)	louka	<i>livada</i> (ливада)	<i>livadi</i> (το λιβάδι)	-	<i>livada</i> (ливада)	<i>lëndinë</i>	<i>livadă</i>
<i>boya</i>	barva	<i>boja</i> (боја)	<i>boia</i> (η μποιά)	<i>boya</i>	<i>boja</i> (βοја)	<i>boië</i>	<i>boia</i>
<i>koution</i> (byz. řeč.)	krabice	<i>kutija</i> (кутия)	<i>kuti</i> (το κουτί)	<i>kutu</i>	<i>kutija</i> (кутија)	<i>kuti</i>	<i>cutie</i>
<i>džam</i> (tur.)	okno, sklo	<i>džam</i> (джам)	<i>dzami</i> (το τζάμι)	<i>cam</i>	<i>džam</i> (μाम)	<i>xham</i>	-

Společné dědictví se odrazilo také na celé řadě frazeologismů, jež vznikly kalkováním. Tak například nejčastější přání *všeho nejlepšího* se v balkánském prostředí realizuje derivátem z řeckého *mnoho let* (řec. *χρόνια πολλά*).

Tabulka 8: Frazeologické shody I

řečtina	<i>Chronia polla!</i> (Χρόνια πολλά!)
bulharština	<i>Za mnogo godini!</i> (За много години!)
albánština	<i>Për shumë vjet!</i>
rumunština	<i>La mulți ani!</i> ⁶³

Podobně je v několika jazycích užíváno idiomu *jako moucha bez hlavy*. Toto přirovnání mluvčí využívá v případech, kdy chce vyjádřit stav zmatenosti nebo bezradnosti. V bulharštině se ho užívá zpravidla ve spojení se slovesy *být*, *motat se*, tedy *motaja se kato mucha bez glava* (bul. *мотая се като муха без глава*).⁶⁴ Není přitom jasné, z jakého jazyku se toto přirovnání rozšířilo do participujících jazyků. Lze se domnívat, že to byl některý ze slovanských jazyků, neboť právě v bulharštině a srbštině je rozšíření tohoto přirovnání největší, zatímco v řečtině nebo turečtině se jedná o jevy okrajové.

⁶³ [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езиковознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2002, s. 56.

⁶⁴ V překladu *Motám se jako moucha bez hlavy*.

Tabulka 9: Frazeologické shody II

bulharština	<i>kato mucha bez glava (κατο μυχα без глaвa)</i>
srbština	<i>kao muva bez glave (као мува без глaвe)</i>
řečtina	<i>san miga choris kefali (σαν μύγα χωρίς κεφάλι)</i>
turečtina	<i>kafasız sinek gibi</i>

V tomto velmi stručném a zobecněném přehledu jsem se snažil přiblížit některé základní typologické charakteristiky balkánského jazykového svazu. Rozsah této práce nedovoluje zabývat se dalšími prvky, které vymezují balkanizaci těchto jazyků, ani přinést více příkladů či zabývat se jednotlivými jevy detailněji. To ani nebylo účelem. Chtěl jsem pouze poukázat na jasné konvergentní procesy, které existují v jazycích balkánského areálu a jež jsou předmětem samostatné vědní disciplíny, zabývající se do hloubky balkánským jazyky a jejich vzájemnou interakcí.

Z výše uvedeného přehledu je jasně patrné, že proces sblížení balkánských jazyků je patrný ve všech oblastech jazykovědného bádání. Důležité je, že každý z dotčených jazyků si přes značnou balkanizaci zachoval svůj unikátní a autochtonní charakter a přesto lze hovořit o jeho rozsáhlé spřízněnosti s jinými jazyky tohoto zajímavého areálu. Lze podobná kritéria úspěšně uplatnit i na lidovou hudbu této oblasti? Má ohnisko balkánského jazykového svazu souvislost s ohniskem podobných procesů, probíhajících v rámci balkánské hudební tradice? To jsou otázky, na něž bych chtěl alespoň částečně odpovědět v následujících kapitolách.

3. Nestinarstvo/Anastenaria

Obřad, jenž je v Bulharsku znám pod názvem *nestinarstvo* (bul. *нестинартство*), zatímco v Řecku je do obecného povědomí zapsán slovem *anastenaria* (řec. *αναστενάρια*), je fenoménem, který si po zásluze získal pozornost odborné veřejnosti v dotčených balkánských zemích již před několika desetiletími. Toto unikátní lidové mysterium, vrcholící tancem na žhavém uhlí, trvá podle tradice tři dny⁶⁵ a koná se u příležitosti svátku svatých Konstantina a Eleny v několika sídlech po obou stranách státní hranice dnešního Bulharska a Řecka.

V minulosti se publikace, vztahující se k této tematice zaměřovaly zejména na popis rituálu včetně jeho sociokulturních a hudebních aspektů. Pokud se přímo nevyslovovaly pro národní charakter tohoto *ohněchodectví* a nezdůrazňovaly právě na jeho příkladu autenticitu bulharského či řeckého folklórního dědictví, ponechávaly jeho původ většinou stranou.⁶⁶ Ještě v osmdesátých letech 20. století byli i badatelé z mimobalkánského prostředí značně ovlivněni tendencemi přivlastnit si nestinarstvo pro preferované etnikum.⁶⁷ Teprve v poslední době a zejména mezi mladšími etnology a antropology je možno pozorovat korekci jednoznačných názorů, charakterizujících *nestinarstvo* jako čistě národní produkt, jak tomu bylo po celá předchozí desetiletí zejména na řecké straně.⁶⁸

⁶⁵ Jeho dnešní podoba je zpravidla jen dvoudenní. Viz dále.

⁶⁶ Řecká antropologie často nahlížela na obřad *anastenaria* jako na původní řecký obyčej, na což upozorním i v další části této kapitoly. Přestože v dnešní době jsou tyto relativně vyhraněné teorie na ústupu, je stále možno se setkat i na vědecké úrovni s opomíjením nebo dokonce vyloženým zamlčováním existující bulharské podoby tohoto obřadu. Mezi badatele, zastávající tento názor je možno zařadit např. Vasilise Lantzose, který sice v několika svých studiích píše o tom, že *anastenaria* pocházejí z území dnešního Bulharska, ale nikde se již nedozvíme, že dodnes je obřad praktikován samotnými Bulhary a to v podstatě v nezměněné formě, již měl ještě v době řecké přítomnosti ve Strandži, kolébce *nestinarstva*. V jeho díle se tak pouze dozvíme o jeho odsudku pokusů dnešních bulharských představitelů vesnice Kosti, o níž bude na těchto stránkách hojně pojednáváno, oživit i zde nestinarský kult, avšak již v podobě vyhovující spíše marketingovým účelům místní radnice. Více viz: Lantzou, Vassilis: Spurious Revival and Dance Events: The case of the Anastenaria worship in Kosti, Bulgaria. in: *Етнологишко-антрополошке свеске, Часопис Етнологишко-антрополошког друштва Србије*. 19/2012. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1390>.

⁶⁷ Například Američan L. Danforth popisuje obřad *anastenaria* jako původem řecký, který je praktikován v několika sídlech v řecké Makedonii potomky uprchlíků z východní Thrákie (toponymum Bulharska není v obsáhlé monografii nikde zmíněno a Danforth ani neuvádí existenci bulharské varianty obřadu). V knize několikrát hovoří o vsi *Kosti* (bul. *Косту*) v bulharské Strandži a o *Kostilides* (řecké masculinum plurálu adjektiva *Kostilis* /řec. *ο Κοστιλής*/, ve významu *Kostijský*), tedy řeckých potomcích uprchlíků, pocházejících odtud. Bulharské souvislosti však Danforth v tomto kontextu zcela opomíjí. Viz.: Danforth, Loring M.: *Firewalking and religious healing. The anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement*, New Jersey: The Princeton University Press, 1989.

⁶⁸ Jedním z této nové generace vědců je například Řek Nikos Gousgounis, který netrvá na dříve proklamovaných tvrzeních o řeckosti obřadu a ve svém příspěvku do časopisu *Bălgarski folklor* (!) výslovně uvádí, že nehodlá tvrdit, že rituál je čistě řecký, což představuje velký posun. Viz: [Gousgounis, Nikos] Гусгунис, Никос:

3.1 Strandža – kolébka nestinarstva. Geografické, historické a etnografické reálie zkoumaného území

Abychom mohli celý obřad, vrcholící extatickým tancem na žhavém uhlí, pochopit v celé jeho šíři, je nejprve nutno seznámit se blíže s oblastí pohoří Strandža (bul. *Странджа*, řec. *Στράντζα*, tur. *Yıldız Dağları* nebo *Istranca*) na bulharsko-tureckém pomezí. Zde je jeho tradice dodnes živá a právě Strandža představovala epicentrum, z něhož se obřad důsledkem balkánsky překotného politického vývoje počátku dvacátého století rozšířil i do některých oblastí dnešního Řecka. Původ v oblasti pohoří Strandža sice nepopírali ani řečtí vědci, avšak další závěry, které vyvozují, jsou odlišné od nestinarských teorií, jež preferuje bulharská odborná veřejnost.

Oblast pohoří Strandža se nachází v jihovýchodním cípu Bulharska, při hranici s Tureckem. Toto nevysoké, ale dodnes značně neprostupné pohoří se táhne západovýchodním směrem v délce přibližně 100 km, přičemž jeho severní okraj je možno vymezit linií sídel Momina carkva (bul. *Момина църква*) – Fakija (bul. *Факия*) – Indže Vojvoda (bul. *Индже Войвода*) – Vizica (bul. *Визица*) a černomořským přístavem Carevo (bul. *Царево*, dříve Vasiliko, bul./řec. *Василико/Βασιλικό*). Na jihu zasahuje až do dnešního Turecka, kde se nachází i hlavní hřeben pohoří spolu s nejvyšším vrcholem, horou Mahya Dağ (bul. *Голяма Махиада*, výška 1031 m. n. m.). Na západě na ni v Bulharsku plynule navazuje rozsáhlá pahorkatina Sakar a na východě se Strandža střetává s Černým mořem a vytváří tak rozeklané útesy a pravděpodobně nejmalebnější část bulharského přímoří [vymezení zájmového území viz: Příloha č. 3]. Horský masiv se vyznačuje téměř subtropickým klimatem a hustými lesy tvořenými zejména endemitním dubem strandža, podle něhož se dnes toto pohoří nazývá.

Pohoří osídlili již Thrákové, o čemž svědčí i celá řada památek z epochy megalitických kultur, mimo jiné svatyně *Beglikaš* (bul. *Бегликташ*) blízko černomořského pobřeží nebo pevnostní systémy, jako např. *Goljamoto kale* (bul. *Голямото кале*), či *Ranuli* (bul. *Ранули*) v blízkosti ústí řeky Ropotamo (bul. *Ропотамо*). Jen v bulharské části Strandži se nachází více

Трансгресия на сакралното в обрета анастениария. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005. Dalším příkladem může být například dílo mladého řeckého antropologa Dimitra Xygalatase, jenž ve svém díle nabourává zažitý čistě národnostní pohled na řecká anasteniaria a píše i o jeho bulharském protějšku. Terénní výzkum koná v řeckých i bulharských nestinarských obcích. Viz. Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anasteniaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176/>.

než 60 památek z období thráckého Odryského státu v různém stádiu dochovanosti.⁶⁹ Domnělý thrácký faktor také sehrál důležitou roli ve formování názorů na původ nestinarského kultu, na což bude poukázáno v dalším výkladu.

Průběh dnešní státní hranice mezi Bulharskem a Tureckem odráží komplikovaný politický vývoj a v minulosti se několikrát měnila. Její dnešní vymezení je datováno teprve do doby po druhé balkánské válce. Přes značné teritoriální ztráty se mladému Bulharskému carství podařilo uchovat si územní zisk některých oblastí, dobytých již v první balkánské válce – konkrétně v oblasti Egejské a Východní Thrákie, kam spadá i Strandža, což mu garantovala i Cařihradská mírová smlouva s Osmanskou říší.⁷⁰ Mezinárodní uznání nového politického uspořádání a vytyčení hranic v oblasti Východní Rumelie, vedlo i ke značným demografickým proměnám v osídlení Strandži. Ta se díky své odlehlosti a izolovanosti až do té doby těšila relativně neměnné struktuře obyvatelstva, což kontrastuje například s nížinnými částmi Thrákie, jež byla velkým mísícím kotlem nejrůznějších národností mezi Plovdivem a Cařihradem. Tam vedle sebe žili většinoví Bulhaři spolu s vládnoucími Turky a v hlavních obchodních městech Thrákie se nacházely četné komunity řecké, arménské i židovské.⁷¹ Do thrácké nížiny se uchýlovali také příslušníci dalších národnostních menšin, jako Romové nebo třeba kočovní Karakačani, kteří zde nebo při Egejském pobřeží zimovali se svými tisícíhlavými stády vyhlášených karakačanských ovcí.

Strandža ve srovnání s nížinou z demografického pohledu působila daleko stabilnějším dojmem a zdejší obyvatelstvo bylo po dlouhé období relativně imunní vůči migracím. Tvořili ho především zemědělci nebo řemeslníci bulharské a řecké národnosti. Řecké osídlení této oblasti bylo velmi starobylé a má pravděpodobně souvislost s původními řeckými koloniemi při pobřeží Černého moře, jako jsou Sozopol (bul. *Сонопол*, řec. *Σωζόπολη*), Vasiliko, Nesebăr (bul. *Несебър*, řec. *Μεσημβρία*) apod. Od svých soukmenovců z pobřeží se však strandžanské řecké komunity lišily některými jazykovými, kulturními i dalšími zvláštnostmi.⁷² Zdejší

⁶⁹ Viz: Fol, Valeria: The Rock as a Topos of Faith. The Interactive Zone of the Rock-Cut Monuments from Urartu to Thrace. in: *Geoarchaeology and Archaeomineralogy*. Eds. R. I. Kostov, B. Gaydarska, M. Gurova. Proceedings of the International Conference, 29–30 October 2008 Sofia. Sofia: Publishing House “St. Ivan Rilski” 2008, s. 153–162.

⁷⁰ Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 272 – 282.

⁷¹ op. cit.

⁷² Strandžanští Řekové se od svých krajanů z pobřežních enkláv lišili zejména dialektem, který více reflektoval dlouhodobé soužití s místními Bulhary. Jeho mluvená forma byla údajně natolik prostoupena archaismy a promísena s bulharštinou, že přímošští Řekové jí obtížně rozuměli. Tato etnografická skupina se vyznačovala i kroji netypickými pro bulharské Řeky. Byly, alespoň ty mužské, téměř totožné s oděvy strandžanských Bulharů.

bulharsko-řecké osídlení tvořilo poměrně kompaktní demografický celek. Ze sídel s většinovým bulharským obyvatelstvem lze jmenovat obec Vurgari (bul. *Вургари* nebo *Ургари*), dále Mărzevo (bul. *Μάρζεβο*), Dereköy (bul. *Дерекьой*), Göktepe (bul. *Γьоктеπε*), Varvara (bul. *Βαρβαρα*), Rezovo (bul. *Ρεζοβο*), Blaca (bul. *Βλαца*), Madžura (bul. *Μαδζυρα*), Pırgoplu (bul. *Πιργοπλυ*), Urumbeglija (bul. *Урумбеглия*), Jatros (bul. *Ятрос*), Peneka (bul. *Πενεκα*) nebo Čenger (bul. *Ченгер*).⁷³ Jako řecká se jevila sídla Kostı (řec. *Κωστή*), Brodilovo (řec. *Μπροντίβο*), Agıos Stefanos (řec. *Άγιος Στέφανος*), Kalandža (řec. *Καλάντζα*), Aksidžim (řec. *Ακσιτζίμ*), Agıos Janis (řec. *Άγιος Γιάννης*), Kjprija (řec. *Κιουπρία*). Smíšené bylo osídlení správního střediska celého viláetu, města Kirklareli (známého bulharské historiografii jako Lozengrad /bul. *Λοζενград*/, v řecké tradici jako Saranda Eklisies /řec. *Σαράντα Εκκλησίες*)⁷⁴ a také podhorský Bunarchisar (bul. *Βυнархисар*, tur. *Pınarhisar*, řec. *Μπουνάρ-χισάρ*).⁷⁵ Ve všech těchto sídlech byly v minulosti zaznamenány projevy nestinarského kultu. Pro kontext práce bude nejdůležitější těsný vztah, který v minulosti existoval mezi bulharskou obcí Vurgari a řeckou obcí Kostı. Poloha všech uvedených sídel je představena na orientační mapě. [Viz Příloha č. 3]. Jak je patrné i z legendy, část z nich již dnes neexistuje, část změnila název a národnostní složení, část se ocitla v Turecku. Národnostní složení Strandži, představené na této mapě, je vzhledem k nucenému odchodu řeckého obyvatelstva po Balkánských válkách, již minulostí.

Dělení podle národnostního klíče však ve Strandži nebylo po dlouhou dobu příliš určující a obě převládající národnosti spolu vycházely relativně dobře. Bulharsko-řecká dvojjazyčnost byla v celém regionu samozřejmá pro většinu obyvatelstva a byla neodmyslitelnou součástí zdejšího každodenního koloritu. Diglosie se vytvořila zcela přirozeným způsobem během staletí, kdy Strandža představovala izolovanou oblast. Ve středověku byla pohledem Byzantské říše bezpečnostním předpolím Konstantinopole a naopak pohledem Bulharského carství zázemím pro expanze na centrum mocného jihovýchodního souseda. Není tedy překvapivé, že se v tomto regionu, který střídavě přecházel pod bulharskou nebo byzantskou správu, vytvořila svébytná kultura, spojená s mnoha specifiky, mezi kterými je na prvním místě nutno zmínit právě

Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 381, s. 383.

⁷³ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 381, s. 412.

⁷⁴ [Madžarov, Panajot] Маджаров, Панайот: *Животът на източнотракийските българи в техните песни и разкази*, 2001, s. 246.

⁷⁵ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 30.

nestinarstvo. Tuto místní hegemonii zásadně nenarušil ani příchod Osmanů. Část vnitřní Strandži byla prohlášena sultánovým *hasem* (lénem).⁷⁶ Odtud pramení i další historický název oblasti, *Chasekija* (bul. *Хасекия*).⁷⁷ Sultánova Chasekija zajišťovala pro istanbulský dvůr hospodářskou produkci a nepodléhala tak osmanské osidlovací politice. Díky tomu se sem jen málo stěhovali Turci, což dále napomohlo formování a konzervaci strandžanského řecko-bulharského kulturního mikroregionu.⁷⁸

Bulharská Strandža zároveň tvoří jeden ze svébytných národopisných regionů Bulharska, přestože její hudba je považována za odnož výrazného stylu etnografické oblasti Trakija.⁷⁹ Její hudební dialekt dokonce v mnoha ohledech bulharské hudební tradici dominuje. Strandža tedy často bývá chápána jako integrální součást trácké kultury.⁸⁰

To, co Strandžu z celobulharského pohledu činí unikátní, je blízkost města, jež bylo po mnoho staletí pro celý Balkán pravděpodobně nejvíce určujícím – Byzantionu, Konstantinopole, Cařihradu, tedy pozdějšího Istanbulu. *“Slované zde při svém příchodu nacházejí helenizované trácké osídlení a významné řecké kolonie. Navzdory početní převaze nemohli Slované ve Strandži nepřijmout něco z nově objevené byzantské kultury. Daleko dříve, než Slované z jiných částí Bulharska ti zdejší přijali křesťanství a byzantský religiózní vliv zde byl o mnoho silnější, než mezi nově pokřtěnými Bulhary (z jiných částí Bulharska, doplnil GB). Proto v písních ze Strandži znějí melodie, které nejsou typické pro rodopské, ani pro trácké písně.”*⁸¹

⁷⁶ Turecký termín *has* v překladu znamená *vlastní, sultánský* nebo také *elita, privilegovaná třída*. Stejný původ má bulharské toponymum Chaskovo. Název tohoto jihobulharského města vznikl z původního tureckého *Hasköy*, což bychom mohli přeložit jako *privilegovaná obec*. Viz: [Tursko] *Турско-български и българско-турски речник/Türkçe-Bulgarca ve Bulgarca-Türkçe sözlük*. Велико Търново: Gaberoff, 2004.

⁷⁷ op. cit, s. 34.

⁷⁸ Chasekija zahrnovala zejména povodí řeky Veleky (bul. *Велека*). Kromě Řeků ji obývali (a obývají i dnes jejich potomci) Bulhaři, náležející k etnografické skupině Rupci (bul. *Рупци*), která kromě Strandži tvoří i značnou část obyvatelstva Rodop. Název skupiny vychází z termínu Rupčos (bul. *Рупчос*), jímž v minulosti byl označován jeden podregion Rodopského pohoří. Rupci se vyznačovali celou řadou specifik – například odlišným dialektem a také krojem. Chasekija jinak byla považována za relativně privilegovanou oblast v rámci osmanského Bulharska. Důvodem byla právě skutečnost, že se jednalo o sultánovo léno, takže se na jejím území nevybíraly daně a dále také požívala omezenou autonomii, tedy věc v ostatních bulharských zemích nevídanou. Viz: [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София: Издателство на Издателство на Българската академия на науките 1957, s. 29

⁷⁹ Záměrně uvádím bulharský termín *Trakija* (bul. *Тракия*), abych tak zřetelně odlišil bulharskou etnografickou oblast (*Trakija*) od historického pojmu *Thrákie*, který z geografického pohledu zahrnuje daleko větší plochu a dnes je rozdělen mezi tři státy: Bulharsko, Řecko a Turecko. Viz dále.

⁸⁰ [Stoin, Elena] Стоин, Елена.: *Музикално-фолклорни диалекти в България*, София, Държавно издателство „Музика“ 1981, s. 300.

⁸¹ Op. cit, vl. překl.

Je tedy možné, že právě tento substrát vytvořil vhodnou půdu pro rozvoj svébytné strandžanské hudební kultury, reprezentované jedinečným nestinarským fenoménem.

3.2 Řecký nebo bulharský? Teorie o původu nestinarského kultu

O genealogii nestinarstva se dosud vede vášnivá debata, jejíž výstupy lze shrnout do několika hlavních směrů. Dva z nich stojí za to rozvést podrobněji, neboť dobře demonstrují dřívější snahy akcentovat ty momenty nestinarského/anastenarského obřadu, jež hovoří ve prospěch preferovaného etnika.⁸² Prvním směrem je *koncept thrácký*, upřednostňovaný bulharskými badateli a druhým *koncept řecký*, který z logiky věci zastávají řečtí odborníci.

Vzhledem k velmi rozporuplnému vztahu pravoslavné církve k tanci na žhavém uhlí se lze domnívat, že velmi pravděpodobný je předkřesťanský původ tohoto obřadu. V té souvislosti mnoho badatelů zásadní zásluhu přisuzuje nejstarším doloženým obyvatelům této části Balkánského poloostrova – starověkým Thrákům.⁸³ Tato teorie nestinarstvo považuje za reminiscenci rituálů, během nichž staří Thrákové uctívali mystického Orfea nebo Dionýse – Bakcha.

Orfismus v podání Thráků zahrnoval několik božstev, jimž se v průběhu roku klaněli a přinášeli obětiny. Jednalo se o božstva známá i z antického Řecka, ale také božstva výlučně thrácká. Mezi nimi v thráckém kosmologickém pojetí světa zaujímal významnou pozici kult Veliké Bohyně-Matky a jejího Syna-Slunce. Tato božstva byla v thrácké mytologii často personifikována v teonymech Kibela a Sabazius.⁸⁴ Jejich prostřednictvím byla oslavována Země a oheň, jako dva ze čtyř základních elementů, z nichž byl stvořen Svět. Součástí obřadů, které trvaly od ledna do října a řídily se slunečním kalendářem, pak byly i ohňové hry. Přinášení obětí mělo Thrákům zajistit přízeň bohů, bohatou úrodu a zdraví. Stejná očekávání měla i společenství, praktikující v minulosti nestinarské obřady. Thrákové přinášeli často jako oběť býka, který byl zoomorfním zosobněním Syna-Slunce. Jeho obětováním se jeho krev symbolicky navrátila Veliké

⁸² Kromě těchto teorií existují i další, například ta, která původ obřadu hledá ve střední či východní Asii, již podporoval bulharský folklorista Michail Arnaudov. Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1967, s. 505.

⁸³ Mezi zastánce thráckého původu obřadu patří např. bulharská thrakoložka Valerija Fol, viz dále.

⁸⁴ [Fol, Valerija] Фол, Валерия: *Скалата, конят и огънят*. София: Arges, 1993, s. 153.

Bohyni-Matce a celý rituál představoval cyklus života od jeho zrození po smrt. Obětování býka bylo donedávna samozřejmou součástí nestinarského obřadu v jeho bulharské i řecké podobě.⁸⁵

V období pozdního starověku a během upevňování monoteistického křesťanství na Balkáně mělo dojít k proměně thráckých obřadů. Helenizovaní Thrákové, jakož i přicházející Slované, pravděpodobně v důsledku silné christianizace svá božstva nahrazovali buď vynuceně, nebo dobrovolně (snad i pouze naoko) raně křesťanskými světci. Přejímání a modifikování thráckých tradic a kulturních vzorců nově se formujícím bulharským etnikem během raného středověku je dost pravděpodobné, pokud bereme v potaz, že právě helenizovaní a romanizovaní Thrákové tvoří jeho substrát.⁸⁶ Teorie etnogeneze středověké bulharské národnosti je založena právě na mísení původních obyvatel Balkánu – tedy Thráků s dalším indoevropským, ale v té době již daleko početnějším etnikem, Slovany. Tento proces byl dovršen příchodem turkických Protobulharů, kteří byli slovansko-thráckou většinou již po relativně krátké době dvouset let zcela pohlčeni.⁸⁷

Území, které tyto národnostní skupiny ovládly, tedy v podstatě celá starověká Thrákie, bylo vzhledem ke své geografické poloze vystaveno velkému vlivu byzantské Konstantinopole. Zřejmě tedy není náhoda, že právě ve Strandži je uctívání sv. Konstantina, zakladatele Konstantinopole a jeho matky, sv. Eleny, tak hluboce zakořeněné. Zde je možno dovozovat, že uctívání těchto světců nestinary je vlastně metamorfózou thráckých slavností, pořádaných na počest Sabazia a jeho matky Kibely. Šlo by tedy o promítnutí thráckého pojetí světa do pozdější křesťanské tradice. Bulharská historiografie se k thráckému odkazu často hlásí, jelikož ho považuje za jeden z pilířů bulharské národní identity. Tento trend je patrný zejména v posledních letech s přibývajícimi archeologickými nálezy z doby thráckého osídlení dnešního Bulharska.⁸⁸

Řecká odborná veřejnost zejména v minulosti poukazovala na skutečnosti, jež by podpořily tvrzení o nepřerušené tisícileté kontinuitě helénské civilizace na Balkánském

⁸⁵ [Gousgounis, Nikos] Гусгунис, Никос: Трансгресия на сакралното в обрета анастенария. in: год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005 s. 92.

⁸⁶ [Angelov, Dimităr] Ангелов, Димитър: *Образуване на българската народност*, София 1981, [citováno dne 13. 11. 2012]. Dostupné online z: http://www.promacedonia.org/da/da_1_1.htm,

⁸⁷ Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000., s. 35.

⁸⁸ V současnosti je Bulharsko považováno za jedno z nejzajímavějších archeologických nalezišť v Evropě. Zdá se, že nová odhalení téměř neberou konce. V době psaní této práce byl u slavné mohylové hrobky Sveštari (bul. *Свещари*), zapsané i na listině UNESCO, objeven thrácký zlatý poklad.

poloostrově. K tomu účelu bylo využito i folklórní dědictví. Obřad nestinarstva byl považován za přežívající relikv slavností, pořádaných v antickém Řecku na počest boha Dionýse.⁸⁹ Teorie o tisíciletém trvání řecké kultury na území Thrákie vycházely ze zpráv, které o řeckých anastenarech ještě v devatenáctém století přinesl profesor teologie Anastasios Hourmouziadis na přání patriarchy řecké církve. Sám Hourmouziadis nestinarské obřady nikdy nespatriřil. Svá tvrzení tedy opíral pouze o svědectví duchovních, sloužících v nestinarských *enoriích*.⁹⁰ Ti mu o strandžanských rituálech referovali velmi negativně. Hourmouziadis tak sepsal zprávu, v níž konstatoval, že anastenarské obřady vycházejí z antických orgiastických slavností a jejich protagonisty obvinil z tmářství, šíření pověr a epilectví. Označil je za mentálně slabé jedince a podpořil snahu kléru s tímto pohanským obřadem v křesťanském rouchu jednou provždy a jakýmkoli prostředky skoncovat.⁹¹

Metamorfóza idolatrických orgií v křesťanský rituál podle této představy proběhla zásluhou pokračovatelů antické Ellas – Řeků. Hourmouziadova zpráva mimoděk zásadně ovlivnila náhled řeckých badatelů na anastenarskou tematiku. Přestože tento názorový směr dnes již v Řecku nemá stěžejní postavení, s jeho modifikovanými podobami se lze setkat stále.⁹²

⁸⁹ Zde je vhodné poznamenat, že Dionýse uctívali i Thrákové a jeho osoba se mnohdy prolínala s thráckým bohem vína Sabaziem, považovaným za jeden z předobrazů dnešních nestinarských slavností i bulharskými vědci.

⁹⁰ Farnost či fara v pravoslavné tradici. Slovo bylo z řečtiny (řec. *η ενορία*) převzato se stejným významem i do bulharštiny (bul. *енория*).

⁹¹ Cit. dle: Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>.

⁹² V minulosti z Hourmouziadových názorů vycházeli např. N. Deligiannis nebo D. Petropoulos, kteří se rovněž snažili dokázat přímou kontinuitu dnešních a starověkých ohněchodeckých obřadů. Své závěry, týkající se původu obřadu uveřejňovali v etnografických časopisech, které na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století vycházely s cílem propagovat v “novém” Řecku otázku Thrákie, která zůstávala rozdělená mezi tři státy. Jakkoli by se mohlo zdát, že jednostranně orientované studie motivované cílem přisvojit si tento obyčej jsou již na počátku tohoto milénia přežitě, je třeba konstatovat, že i v dnešní době se k Hourmouziadovým tezím hlásí někteří řečtí vědci. Například teatroložka Katerina Kakouri se pro své přesvědčení o pokračování tisícileté helénské tradice nebojí Hourmouziadova tvrzení dokonce převracet. Přestože Hourmouziadis výslovně říká, že on sám nestinary nikdy nespatriřil naživo, Kakouri o něm ve svém díle *Διονυσιακά: εκ της σημερινής λαϊκής λατρείας των Θρακών* tvrdí opak. Cit. dle: Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>. Dalším stoupencem myšlenky čistě řeckého původu obřadu je v dnešní době již zmíněný etnomuzikolog Vasilis Lantzios, který několikrát, i na místech, kde by to bylo záhodno, zamlčuje bulharskou tradici nestinarstva v obci Bălgari, kde trvá bez přerušení po mnoho staletí a je to v dnešní době vlastně jediné místo celého kultu, kde je zajištěna i jeho geografická kontinuita. Více o Lantziosových názorech: Lantzios, Vasilis: *Spurious Revival and Dance Events: The case of the Anastenaria worship in Kosti, Bulgaria*. in: *Етнологико-антрополошко свеске, Часопис Етнологико-антрополошког друштва Србије*. 19/2012. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1390>.

Správná interpretace anastenarských slavností měla v době po balkánských válkách posloužit politickým účelům. Akcentováním jejich strandžanského původu měl být podpořen řecký nárok na území, která byla ztracena ve prospěch Bulharska a Turecka při trojím dělení Thrákie. Řecká propaganda měla anastenarskou myšlenku využít, pokud by geopolitická konstelace byla příznivá. Tomuto účelu měla napomoci i dvě periodika, která začala v Řecku vycházet na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století, věnovaná zejména sociokulturním tradicím Thrákie.⁹³ Redigoval je Polydoros Papachristodoulou, který prohlašoval, že: "...by byla škoda nevyužít pro řeckou myšlenku anastenaria – alespoň z národnostního hlediska – jelikož jejich existence potvrzuje přítomnost helénismu v Thrákii během posledních tří tisíciletí. Bulhaři, ke své cti, tak činí."⁹⁴

3.3 Nestinarstvo včera a dnes. Vývoj kultu v 19. a 20. století

V dávné minulosti byly slavnosti, spojené s chozením po žhavém uhlí v nestinarských obcích provozovány během celého roku. Prvním svátkem tak byl již den sv. Atanasia.⁹⁵ V bulharské tradici se dnes na *Atanasovden panagir*⁹⁶ nekoná, avšak v řeckých nestinarských obcích jsou tyto zimní nestinarské slavnosti dosud živé. Jsou přirozeným protipólem letních *hlavních* anastenarských her a vzhledem k lednovým⁹⁷ klimatickým podmínkám se odehrávají nikoli na otevřeném prostranství, nýbrž v interiéru *konaku*.⁹⁸ Zimní anastenarská obřadnost tak má daleko komornější charakter. Nestinarský obřadní rok zahrnoval i *panagiry* sv. Eliáše nebo domnělé světice sv. Mariny.⁹⁹

⁹³ Těmito časopisy byly *Thrakika* (řec. *Θρακικά*, čes. *Thrácká studia*) a *Archeio Thrakikou Laografikou kai Glossikou Thisavrou* (řec. *Αρχείο Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, čes. *Archiv thráckého etnografického a jazykového pokladu*), vycházející v Athénách od r. 1928, resp. 1934.

⁹⁴ [Papachristodoulou, Polydoros] Παπαχριστοδούλου, Πολυδώρος; *Τα Αναστενάρια, Οι Καλόγεροι, Σειμηνήδες κ'οι Πιτεράδες. Έθιμα πανάρχαια της Θράκης και Συγκαιρινά και τα Δημήτρια, Αγροτική Γιορτή Καθάρια της Επαρχίας της Λιτίσης Δυτικής Θράκης*. Athény: Αρχείο Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, 1950. Cit. dle: Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>.

⁹⁵ V Bulharsku je tento svátek známý jako *Atanasovden* (bul. *Атанасовден*). Viz např.: [Kalendarni] *Καλενδαρνι празници и обичаи на българите. Българска енциклопедия БАН*. София: Знак, 1996.

⁹⁶ Termín, označující nestinarský svátek. Viz dále Nestinarský slovník, heslo *panagir*.

⁹⁷ Tento svátek připadá na 31. nebo 18. leden, v závislosti na tom, zda v dotčené oblasti je užíván pravoslavný kalendář gregoriánský, juliánský, či reformovaný juliánský.

⁹⁸ *Konak* (bul. *конак*, řec. *το κονάκι*) je lidovou svatyní, kde probíhá část nestinarských/anastenarských obřadů. Viz dále Nestinarský slovník, heslo *konak*.

⁹⁹ Popov, Dimitar; Fol, Valeria: *The Deities of the Thracians*, Sofia: TanNakRa, 2010, s. 302.

Z dnešního pohledu je však klíčový nestinarský kult sv. Konstantina a sv. Eleny, jenž přetrval do dnešní doby v obou nestinarských zemích. Tradice tance na žhavém uhlí je dnes na bulharském území živá v jediné strandžanské vesnici Bălgari, dříve nazývané zřejmě vlivem řeckojazyčného osídlení okolních obcí Vurgari.¹⁰⁰

Byli to právě strandžanští Řekové, jejichž zásluhou došlo k přenesení nestinarského kultu do oblasti severního Řecka. Po skončení balkánských válek byli nuceni opustit území bývalé Východní Rumelie. Tito uprchlíci se později usídlili v několika obcích v oblasti historické Makedonie. Obřad dnes jejich potomci praktikují v obcích Agia Eleni (řec. *Αγία Ελένη*), Langadas (řec. *Λαγκαδάς*), Mavrolefki (řec. *Μαυρολεύκη*), Meliki (řec. *Μελίκη*) a Kerkini (řec. *Κερκίνη*). Mapa soudobých středisek nestinarského kultu v obou zemích je zařazena v této práci jako obrazová příloha [viz: Příloha č. 3].

V minulosti se nestinarský kult, tak jako dnes, týkal bez výjimky právě křesťanů. Muslimské obyvatelstvo ho nikdy nepraktikovalo a účastnilo se ho pouze divácky. Turci dokonce svátek ohněchodectví s mírným despektem nazývali *delipanagir* – tedy *divoká slavnost* nebo *slavnost bláznů*.¹⁰¹ Slavnosti tedy probíhaly výlučně v obcích s bulharským, řeckým nebo smíšeným bulharsko-řeckým obyvatelstvem. Toto dvouetnické soužití bylo válečným běsněním s konečnou platností rozvráceno. Zpřetrhány byly přirozené sociální, ekonomické i kulturní vazby mezi jednotlivými místy a národnostmi. Strandžu prořala hranice, která ji ještě více vytěsnila na periferii zájmu dotčených států. Následovaly uprchlické vlny v několika směrech. Etničtí Bulhaři zcela vyklidili svá tradiční sídla ve východní Thrákii, která připadla Turecku. Běženci směřovali do bulharské Strandži, kde osidlovali obce, které se vylidnily odchodem Řeků. Putovali i do vzdálenějšího vnitrozemí, do Hornothrácké nížiny a okolí Burgasu. Řekové opustili všechny oblasti v turecké Thrákii a bulharské Strandži, jejich početnější enklávy od té doby zůstaly pouze v tradičních řeckých černomořských přístavech.¹⁰²

Migrací strandžanského obyvatelstva se počet míst, kde se nestinarstvo praktikovalo, rapidně snižoval. Uprchlíci sice své zvyky přenesli i do nové vlasti, avšak v místech s odlišnými kulturními tradicemi nestinarstvo nebylo možné jednoduše implementovat. Nestinarský obřad tak

¹⁰⁰ V minulosti tato obec byla známá i pod názvy Urgari, Ulgari nebo, tedy toponymy, vycházejícími z řeckého označení etnonyma Bulharů – *Voulgari* (řec. *οι Βούλγαροι*). Usuzují tedy, že název obce vznikl tak, že obyvatelé okolních, převážně Řeky osídlených vsí, jako Kostí a Brodilovo odkazovali na Bulhary obývané sídlo v jejich sousedství.

¹⁰¹ [Arnaudov, Michail] Арnaudов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1967, s. 414.

¹⁰² Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 288.

byl namnoze praktikován pouze stárnoucími uprchlíky a tradice nebyla předávána dále. Nestinaři/anastenaři v nových obcích také naráželi na nepochopení obřadu ze strany starousedlíků, jeho časté zákazy místní administrativou a otevřené nepřátelství pravoslavné církve. To je vedlo k tomu, že svůj obřad vykonávali tajně.

3.3.1 Temná léta. Svízelné osudy řeckých anastenarů od odchodu ze Strandži po současnost

Nejinak tomu bylo i v řecké Makedonii, kam se vysídlila část strandžanských Řeků z obce Kosti.¹⁰³ Teprve během čtyřicátých let 20. století se tu jejich obřad konal opět veřejně. Na znovuvyjítí řeckých nestinarů na světlo světa měl podíl athénský lékař a předseda Společnosti pro výzkum psychiky (řec. *Εταιρία Ψυχικών Ερεύνων*), Angelos Tanagras. O obřad se živě zajímal a podnikl kvůli tomu i několik cest do Bulharska. Poté co zjistil, že obřad je nově praktikován v severním Řecku, podnikl anastenary v jedné z pěti nových anastenarských obcí k prvnímu veřejnému provedení nestinarské ceremonie. Vedli ji v roce 1940 strandžanští uprchlíci, žijící od roku 1919 v obci Mavrolefki.¹⁰⁴

Značný nátlak ze strany velmi mocné řecké pravoslavné církve však anastenaři pociťovali ještě velmi dlouho. Odpor pravoslavného duchovenstva vycházel z podobných pohnutek, jež popsala i zmíněná Hourmouziadova zpráva. Nestinarské rituály byly považovány za přímé ohrožení hegemonie řecké pravoslavné církve. Kněží se proto uchýlovali k celé řadě kroků, jimiž chtěli dosáhnout vymýcení obřadu. Jejich aktivity proti nestinarům postupem času nabývaly čím dál sofistikovanějších forem.

Na konci čtyřicátých let vydal Svatý synod řecké pravoslavné církve za přispění dalších církevních autorit (např. Soluňského biskupství nebo Bohoslovecké fakulty Aristotelovy University) několik encyklik, v nichž nabádá k potírání obřadu všemi církevně přípustnými prostředky. Následující léta se nesla ve znamení poněkud bizarního sporu církve s anastenary o ikony sv. Konstantina a sv. Eleny, jež jsou předmětem anastenarské adorace v průběhu

¹⁰³ V této souvislosti je vhodné poznamenat, že obec Agia Eleni se až do r. 1926 nazývala Kakaraska (bul. *Κακαρσκα*) a z národnostního hlediska tvořili převážnou většinu jejího obyvatelstva Bulhaři, kteří byli v důsledku bulharsko-řecké výměny obyvatelstva donuceni se z tohoto území vysídlit do vnitřního Bulharska. Viz: [Metonomasies] *Μετονομασίες των Οικισμών της Ελλάδας*. Εθνικό Ίδρυμα Ερεύνων. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερεύνων. Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, [citováno dne 20. 3. 2013]. Dostupné online z: <http://pandektis.ekt.gr>.

¹⁰⁴ Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>.

panagiru. Celká kauza se v roce 1971 dokonce dostala před soud v oblastním středisku Serres (řec. Σέρρες), který musel rozhodovat, zda ikony patří do vlastnictví církve nebo anastenarské komunity.¹⁰⁵ Pokud by soudem byly přiřknuty řecké pravoslavné církvi (přestože ikony pocházely z kostela v Kostí a do Řecka byly přineseny teprve samotnými uprchlíky), představovalo by to vážné ohrožení podstaty celého obřadu. Církev by totiž ikony zabavila a neposkytovala je anastenarům pro sváteční obřady, čímž by věřící přišli o jeden z hlavních atributů. I když soud nakonec rozhodl ve prospěch nestinarů v Agia Eleni, nejrůznější obstrukce ze strany místní farnosti i nadále komplikovaly praktikování anastenarského kultu.

V obci Langadas se církvi také po určitou dobu dařilo potlačovat anastenary. Jejich obřad tak probíhal bez procesí i bez neodmyslitelného hudebního doprovodu. Langadaský kněz ve vyhrocených sedmdesátých letech přímým účastníkům nestinarských obřadů a jejich příbuzným dokonce odmítal poskytovat jakékoli církevní služby. Anastenaři tak nebyli oddáváni, kněz odmítal křtít jejich děti a vyžadoval od nich místopřísežné prohlášení, v němž by se do budoucna nestinarstva zřekli.¹⁰⁶ Bylo jim dokonce vyhrožováno exkomunikací z církve. K částečné změně postoje místního biskupa přinutilo až nařízení konstantinopolského patriarchátu, který na písemný dotaz jednoho z anastenarských stěžovatelů potvrdil, že pro exkomunikaci anastenarů nejsou důvody a jejich vyobcování nebylo patriarchátem požadováno ani v minulosti.

Anastenarské společenství v obci Mavrolefki čelilo podobným problémům. Zdejší kněz anastenarům opakovaně konfiskoval ikony obou světců. To mělo za následek přerušení tradice pořádání nestinarských obřadů v této vsi na řadu let. Zdejší anastenaři tak během svátků na obřadech participovali v jiných anastenarských sídlech.

V současné době je v Řecku vztah církve k anastenarům stejně odmítavý jako v minulosti, byť se již církev neuchyluje k výše popsaným drastickým prostředkům. Církev nad obřadem nedisponuje reálnou mocí a tak se přes formální protesty duchovenstva kult rozvíjí nadále. Nižší duchovenstvo je svými představenými upozorňováno, aby se nestinarských slavností nijak neúčastnilo a kněz z Agia Eleni si dokonce každý rok v termínu pořádání svátku vybírá dovolenou a na dny *panagiru* vesnici diskrétně opouští.¹⁰⁷

¹⁰⁵ op. cit.

¹⁰⁶ op. cit.

¹⁰⁷ op. cit.

3.3.2 Tváří v tvář zániku.

Bulharské nestinarstvo v osidlech státní moci. Výzvy 21. století

I v bulharských análech je zaznamenána celá řada pokusů církve nestinarstvo potírat, zakázat nebo zcela zlikvidovat. Strandžanští církevní hodnostáři mnohdy pro nestinarské mysterium neměli ani špetku pochopení a pod záminkou, že se jedná o netolerovatelný pohanský obřad a d'áblovo dílo, nařizovali zákazy nestinarstva ve svých enoriích, které byly často vynucovány silou. Nezřídka došlo vše tak daleko, že tradiční účastníci obřadu bývali fyzicky napadáni. V některých ojedinělých případech byla ničena místa, mající spojitost s obřadem. Např. *konak* ve vsi Vurgari, v němž byly v předvečer svátku sv. Konstantina chovány ikony obou světců, byl paradoxně na příkaz duchovních mnohokrát zapečetován, jeho interiér zničen a *konak* byl dokonce pobořen, aby byl posléze nestinary tajně opět obnoven.¹⁰⁸

Jedním z hluboce přesvědčených odpůrců nestinarstva byl archimandrita Metodij, jenž rituál pozoroval na několika místech Strandži ve třicátých a čtyřicátých letech 20. Století, aby poté jeho protagonisty ve svých mravoučných textech odsoudil pro jejich bezvěrectví a nepřípustnou herezi. Třebaže Metodij vystupuje zcela jednoznačně v neprospěch nestinarstva, podařilo se mu rozlišit skutečné nestinarstvo od jeho profánní formy, která v té době začala nabývat na oblibě. Do čtyřicátých let se datují první případy *nestinarských her*, konaných mimo svátek sv. Konstantina a sv. Eleny, a tedy postrádajících zcela svůj sociokulturní a religiózní rámec. *Nestinarské tance* tak bylo možno shlédnout i mimo původní nestinarské oblasti po celém Bulharsku, dokonce i v cirkusových manéžích.¹⁰⁹ O něco málo později, v době socialismu, dojde k dalšímu zneužití podstaty obřadu. Dosud je tak kromě autentického *panagiru* možné tanec po žhavém uhlí shlédnout například jako součást *bulharského folklórního večera*. Před nedávnem byl dokonce nestinarský tanec prezentován v Praze v rámci propagační akce Bulharského kulturního institutu.¹¹⁰

Bulharské nestinarstvo mělo v minulosti i své slavné osobnosti, třeba Zlatu Daskalovu z Bălgari nebo Keru Jordanovu ze vsi Novo Paničarevo (bul. *Ново Паничарево*) u Primorska. Tam původně nestinarstvo nemělo tradici, avšak její zásluhou se zde kult po určitou dobu

¹⁰⁸ [Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: Прочити на нестинарството. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 38

¹⁰⁹ op. cit, s. 39.

¹¹⁰ Celá akce, nazvaná Bulharský folklórní den, proběhla 28. května 2011 v prostorách Musaionu v zahradě Kinských na Petříně a jejím vrcholem byl právě tanec dvou nestinarů na žhavém uhlí.

rozdíjel. Rodina Kery Jordanové pocházela z té části strandžanského masivu, jenž zůstal po balkánských válkách Turecku.¹¹¹ Poté, co se etablovala v Novém Paničarevu, pokračovala i zde ve starobylé nestinarské tradici. Zároveň se spolu s dalšími nestinarity a tiskem, zasloužila o to, že obřad vešel v širší známost mezi bulharskou veřejností.¹¹² V třicátých letech se *panagir* v několika nestinarských vesnicích stává velmi oblíbenou a hojně navštěvovanou událostí a počty návštěvníků několikanásobně převyšují počet obyvatel vesnice. Například v roce 1935 dokonce bulharské státní dráhy vydávají nařízení, aby kvůli snazšímu cestování do dějiště nestinarských slavností byl z jakékoli železniční stanice v Bulharsku umožněn prodej zpátečních jízdenek do Burgasu.¹¹³ Radnice nestinarských obcí vyvěšují dokonce propagační plakáty, zvoucí na tance na ohni a další atrakce.¹¹⁴ Nehledě na vzrůstající popularitu obřadu mezi Bulhary z celé země se však dařilo uchovávat i nadále jeho religiózní význam.

Nestinkám byly také přisuzovány věštecké a jasnovidcké schopnosti. Během celého roku se věnovaly bezúplatnému věštění, např. z kávové sedliny. Svým komunitám sdělovaly proroctví, v nichž se jim nejčastěji zjevoval samotný sv. Konstantin.¹¹⁵ Například výše zmíněná Kera Jordanova byla považována za jasnovidku, srovnatelnou s fenomenální babou Vangou.¹¹⁶ Po její smrti v roce 1970 však nestinarská tradice v Novém Paničarevu natrvalo zaniká.

Bulharské nestinkarstvo čelilo v padesátých letech restriktivní politice vlády a likvidaci některých ceremoniálních míst. Ohněchodecký obřad nekonvenoval představám vládnoucí Bulharské komunistické strany. Během její čtyřicetileté vlády došlo ke zřetelnému úpadku

¹¹¹ Konkrétně se jednalo o obce Čongara (bul. *Чонгара*) a Velika (bul. *Велика*). Viz: [Todev, Piija] Тодев, Илия: *Българско национално движение в Тракия 1800–1878*. София: Академично издателство “Проф. Марин Дринов”, 1994, s. 175.

¹¹² [Georgieva, Ivanička] Георгиева, Иваничка: *Нестинарството между двете световни войни*. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005., s. 10.

¹¹³ Burgas je nejbližší železniční stanicí, odkud lze navštívit Strandžu. Viz: [Georgieva, Ivanička] Георгиева, Иваничка: *Нестинарството между двете световни войни*. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005., s. 7

¹¹⁴ op. cit, s. 8.

¹¹⁵ [Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: *Феномените на Странджа*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1999, s. 45.

¹¹⁶ [Georgieva, Ivanička] Георгиева, Иваничка: *Нестинарството между двете световни войни*. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 8. Baba Vanga, neboli Vangelina Gušterova byla nejznámější bulharskou jasnovidkou, která žila v 20. století (1911 – 1996) v oblasti pirinské Makedonie. V dětství oslepla a od té doby se v ní probouzely prorocké schopnosti. Během svého života předpověděla mnoho událostí, např. smrt bulharského cara Borise III., rozpad SSSR nebo zánik Československa, potopení ruské ponorky Kursk atp. Viz např. [Kostadinova, Ženi] Костадинова, Жени: *Пророчествата на Ванга*. София: Книгоиздателска къща Труд 1997.

původního nestinarského *panagiru*, který vzhledem ke svému nábožensky-rituálnímu charakteru neměl místo v představách vládnoucí moci o pokrokové socialistické společnosti. Obřad ve své původní formě tak byl dokonce po jistou dobu zakázán, přestože ani v Bulharsku se zákaz nedařilo vynutit si zcela.¹¹⁷ K zakazu obřadu došlo paradoxně i navzdory tomu, že folklór se jinak těšil velké podpoře a propagaci ze strany státu. Nestinarstvo se však neslučovalo s ateistickým světonázorem Bulharské komunistické strany a s její kulturní politikou, která si kladla za cíl zbavit folklórní dědictví religiózního obsahu.¹¹⁸ Nestinarský kult těmto představám nekonvenoval a bylo tedy na něj nahlíženo jako na anachronismus. Během šedesátých let jsou nestinarské hry znovu oživeny, avšak již bez své původní nábožensky-ceremoniální funkce, čistě jako tanec na žhavém uhlí, který je zcela vytržen z kontextu a posloupnosti všech částí obřadu, které ho předcházejí a následují. V té době se také *nestinarské* tance poprvé objevují v černomořských letoviscích jako atrakce pro turisty, kteří zde tráví své letní dovolené. To bylo také moje první nepřímé setkání s tímto zajímavým fenoménem, i když jsem si jako dítě samozřejmě neuvědomoval rozměr tohoto jevu a nebylo mi ještě nic známo o jeho duchovním náboji. V letech socialismu také zemřely nestinarky *starých časů* a byla tak na určitou dobu přerušena rodová tradice, předávaná z generace na generaci jako jedna z největších místních hodnot.

Přesto bylo nestinarstvo až zázračně resuscitováno. Je obdivuhodné, že se obřad podařilo oživit ve formě, která do značné míry reflektuje jeho původní doložený charakter se všemi jeho částmi a s vrcholem během extatického tance na žhavém uhlí. Je o to více překvapivé, že se nevytratila duchovní stránka celého *panagiru*, přestože bulharská společnost jako taková se po čtyřiceti letech vlády jedné strany k náboženství a jeho nejrůznějším projevům staví daleko vlažněji, než je tomu v odvěké kolébce pravoslaví, kde církve má velkou reálnou moc i nyní a řecká společnost je v ohledu náboženského vyznání daleko tradicionalističtější a konzervativnější. V Bulharsku bylo nestinarstvo během čtyřiceti let komunismu na své existenci ohroženo více, než kdy předtím. I když obřadu hrozil zánik, jako tomu reálně bylo u celé řady dalších obyčejů, zde k tomu nedošlo. O to větší je nyní zanícení a nadšení nové nestinarské komunity pro obřad a zdá se, že jej prožívají ještě silněji než jejich řečtí *ztracení*

¹¹⁷ K zakazu nestinarských obřadů dochází v r. 1960, poté, co obec Bălgari navštívuje zvláštní delegace představitelů Bulharské komunistické strany a Krajského národního výboru v Burgasu. Viz: [Fol Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 164.

¹¹⁸ [Georgieva, Ivanička] Георгиева, Иваничка: Нестинарството между двете световни войни. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 5.

krajané, alespoň co do vnější podoby *panagiru*. V bulharském podání obřad působí o něco slavnostněji, neboť všichni jeho účastníci na *panagir* oblékají strandžanské kroje. Na rozdíl od nich řečtí nestinaři vykonávají ceremoniál v civilním oděvu.

3.3.3 Nerozděl(itel)ná symbióza. Některé vazby mezi bulharskými a řeckými nestinary z obcí Bălgari a Kosti

Propojení obou strandžanských etnik (bulharského a řeckého) bylo až do odchodu Řeků velmi silné právě v nestinarském kultu. Dělení podle národnostního klíče přitom v praxi nepředstavovalo velkou překážku. Na obřadním životě Strandži se podílely rovnoměrně a v mnoha případech společně obě hlavní komunity. Je doloženo, že v minulosti se praktikující nestinaři z různých obcí Strandži navštěvovali.

V té souvislosti lze uvést fungující interakci, jež probíhala mezi obyvateli bulharské obce Vurgari a řecké obce Kosti. Podle svědectví jedné z vurgarských nestinerek, které zapsal v roce 1932 místní učitel G. Ljapčev, přicházeli nestinaři z řecké vsi Kosti před večerním tancem na žhavém uhlí do Vurgari a byli tu vítáni bulharskými nestinary s ikonami. U *ajazma*¹¹⁹ probíhala nestinarská *chora* pro zdraví za účasti nestinarů z obou obcí.¹²⁰ Také další informace svědčí o tom, že se obyvatelé obou obcí pravidelně navštěvovali, a to nikoli pouze během svátku sv. Konstantina a sv. Eleny, jakkoli v tomto případě byly kontakty nejčastější. A tak pokud jednoho roku proběhlo setkání nestinarů v obci Vurgari, následujícího naopak v obci Kosti. Jak dokládají i další zdroje, každým rokem vycházela z obou vsí procesí, nesoucí v čele ozdobené ikony svých světců. Setkávala se zhruba uprostřed cesty mezi oběma vesnicemi.¹²¹ Zde se oba průvody vzájemně pozdravily, jakož i své ikony a popřály „*mnoho zdraví od Velkého sv. Konstantina Malému sv. Konstantinovi*“ a naopak.¹²²

¹¹⁹ Ajazmo je pramen svěcené vody. Viz přehled nestinarských pojmů.

¹²⁰ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1967, s. 419.

¹²¹ [Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: Прочити на нестинарството, in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 41.

¹²² Označení Velký nebo Starý sv. Konstantin a Malý nebo Mladý sv. Konstantin vycházejí ze zasvěcení kostelů, nacházejících se v obou obcích. Kostel sv. Konstantina a sv. Eleny, nacházející se v obci Kosti je větší a je dodnes považován za nejkrásnější svatostánek celé Strandži a jeden z nejvelkolepějších vesnických chrámů Bulharska, jehož majestátnost a bohatě vyřezávaný interiéř s ikonami ze 14. - 17. stol., nebo terakotová dlažba přivezená po moři až z Marseilles dobře dokumentuje prosperitu celé řecky mluvící obce Kosti, která byla i jednou z největších obcí ve Strandži. Její populace dosahovala v druhé polovině devatenáctého století několika tisíc obyvatel. Svěcení kostela bylo po vysídlení Řeků změněno a nyní tak jsou jeho patrony sv. Cyril a sv. Metoděj. Oproti tomu kostel v obci Vurgari (dnes Bălgari), jenž má podobně dlouhou a komplikovanou historii – tj. byl vystavěn v II. polovině 19. stol., poničen během Ilindensko-Preobraženského povstání a znovu obnoven po jeho

Odchodem kostijských Řeků došlo k přetrhání přirozeně vybudovaných vazeb. Je příznačné, že dodnes jejich potomci v severním Řecku nostalgicky odkazují na původní vlast svých předků a hovoří o svých dřívějších bulharských krajanech jako o „*bratrech*”.¹²³ Díky znovuotevření hranic se po pádu komunismu opět zintenzivnily kontakty obou nestinarských společenství. Hned v roce 1990 se řečtí anastenaři účastnili s bulharskými nestinary společného *chora* pro zdraví u *Velkého Ajazma*¹²⁴ a tance v ohni v Bělgari, čímž opět došlo k propojení obou komunit během *panagiru*. Dvacet let po smrti legendární Zlaty Daskalové, pokládané za poslední velkou nestinarku starých dob, tak urgarští rodáci mohli s dojetím konstatovat, že „*Řekové se vrátili a s nimi i světci*.”¹²⁵

3.4 Nestinarský slovník. Přehled základních pojmů z obřadní terminologie

Nestinarský obřad má několik dějství, jež se odehrávají na několika místech, která jsou neodmyslitelnou součástí každé nestinarské obce. Jedná se o interiéry i exteriéry, které vypovídají o rurálním charakteru strandžanského regionu. Nestinarských her se účastní celá řada postav, z nichž každá v obřadu zastává svou specifickou úlohu. Její role je striktně daná nepsaným kánonem, který každý z účastníků beze zbytku dodržuje. Obřad se odehrává podle jasných pravidel a je mu téměř cizí jakákoli improvizace.¹²⁶ Pro jeho průběh jsou nezbytné některé předměty, jež nestinaři adorují.

Cílem této podkapitoly je podat stručný přehled o nestinarské terminologii, neboť obřadní slovník reflektuje balkánskou konvergenci, na niž upozorňuji v úvodních kapitolách. Demonstruje přirozené dvojjazyčné zázemí Strandži, pro něž je typická silná řecká stopa. Etymologie jednotlivých pojmů zcela jasně odkazuje na řecký původ velké většiny z nich. Přesto

konci – je o poznání civilnější stavbou, která daleko více zapadá do tradičního schématu bulharské vesnice. Dodnes je přirozenou dominantou obce Bělgari, na jejíž návsi shlíží na nestinarský tanec na žhavém uhlí. Jeho svěcení zůstalo do našich dnů nezměněno. Původ názvů Velký, resp. Starší Konstantin z Kostí a na druhé straně Malý resp. Mladý Konstantin z Vurgari je možno objasnit také stářím ikon, které obě komunity měly. Kostijská byla zhotovena o něco dříve před tou vurgarskou. Viz také dále pojmy nestinarské terminologie.

¹²³ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 35.

¹²⁴ *Velké Ajazmo* je nejposvátnějším nestinarským místem na Strandži. Viz Nestinarský slovník, heslo *Ajazmo*.

¹²⁵ [Stoilov, Krasimir] Стоилов, Красимир: В конака на св. Константин. Още за с. Бěлгари и пътя към нестинарския транс. in: *Бěлгарски фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, 2005, s. 27.

¹²⁶ Striktní dodržování pravidel se týká hlavně posloupnosti jednotlivých fází obřadu, hierarchického postavení účastníků atp. K improvizaci však dochází při samotném nestinarském tanci v ohni, kde se každý z nestinarů projevuje svým vlastním způsobem. Rovněž hudební složka je částečně ovlivněna konkrétními hudebníky, doprovázejícími rituál – příslušné standardizované melodické motivy nestinarského *panagiru* tak bývají obohaceny o jeho interpretační styl.

podle mého názoru nelze tvrdit, že jazykem nestinarů byla v minulosti jen řečtina. Nemůže ani zakládat domněnku o autochtonní řecké tradici, kterou Bulhaři přejali v pozdější době, jak rovněž v minulosti tvrdili někteří badatelé, zejména zmíněný Hourmouziadis.¹²⁷

Řecký původ nestinarské terminologie podle mého názoru ukazuje spíše na celkovou ovlivněnost církevního jazyka byzantskou tradicí a také na privilegované postavení, kterého na Balkáně požívalo řecké duchovenstvo v době osmanské nadvlády. Řečtina byla rovněž považována za důležitý obchodní jazyk. Pro mnoho obyvatel balkánských měst představovala nezbytnost každodenního života. Spolu s řecko-bulharskou dvojjazyčností celého prostoru vnitřní Strandži lze právě výše zmíněným skutečností přičítat velmi výraznou řeckou stopu v terminologii nestinarů. Nespokojenost s postupující helenizací církve mezi neřeckým pravoslavným obyvatelstvem Balkánu, která v devatenáctém století vedla k bojům za samostatnost bulharské církve a jež nakonec přiměla sultána k vydání fermanu o zřízení bulharského exarchátu, nezávislém na řeckém vlivu, již na této skutečnosti nemohla mnoho změnit.¹²⁸ Přesto, že se bulharský národ v devatenáctém století začal ekonomicky, ale i kulturně značně emancipovat, není třeba toto osamostatňování se hledat právě v prostředí Strandži, která jednak zůstávala relativně odloučená od okolního dění a také působila velmi tradicionalistickým dojmem. Navíc o bezproblémovém soužití obou jejích hlavních etnik a místní diglosii bylo již v této práci také mnoho řečeno. Řeckojazyčným původem nestinarské terminologie tedy není možno dokazovat *řeckost* celého obřadu. Spíše vypovídá o kulturní rozmanitosti prostředí, kde se nestinarstvo praktikuje.

Následující stručný výčet nestinarských termínů umožní udělat si představu o hlavních místech, v nichž obřad probíhá, o postavách, které v nestinarských komunitách zastávají důležitou úlohu a o některých objektech, spojených s ceremoniálem. K těmto základním třem kategoriím doplňuji ještě některé další termíny. Pokud existuje více variant jednotlivých názvů, uvádím všechny, o nichž je mi známo. Kromě specificky nestinarských pojmů můj přehled zahrnuje i další pojmy, které nejsou spjaty výhradně s nestinarstvem, nýbrž jsou všeobecně známy, avšak v nestinarském *panagiru* zastávají netypickou úlohu nebo jsou jinak důležité pro pochopení kontextu celého obřadu.

¹²⁷ [Fol, Valerija; Nejkoval, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 173.

¹²⁸ Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000 s. 198.

Ajazma/Ajazmo/Agiasma – v bulharštině *аязма* nebo též *аязмо*. Termín vychází z řeckého substantiva *το αγίασμα*. V pravoslavné tradici se takto nazývá zdroj pitné vody, jíž se přiřítají léčebné účinky nebo je z nějakého důvodu považována za posvátnou.¹²⁹ Tento pojem není v řeckých ani bulharských reáliích spojován výlučně s nestinarstvem, neboť *ajazma/agiasma* je běžným církevním označením pramene pitné vody.¹³⁰ V nestinarské tradici je *ajazma/agiasma* jedním z nejdůležitějších míst *panagiru*.¹³¹ Jedná se o uctívání *topos*, kam během prvního dne svátku dorazí procesí nestinarů s ikonami obou světců a za jejich dohledu *epitrop*¹³² obřadně svěť vodu v prameni. Tuto vodu ve víře v její léčebné účinky pijí a následně se u *ajazma/agiasma* za hudební kulisy *gajdy* (v Řecku nahrazené *lyrou*) a *tăpanu*,¹³³ tancuje *choro pro zdraví* pod vedením *epitropa*, za účasti všech nestinarů a ostatních účastníků procesí. Toto *choro* lze považovat za první vrchol celého nestinarského *panagiru*.¹³⁴

Ve Strandži se *ajazma* nacházejí mimo obydlená místa, v krásné horské přírodě, zpravidla v blízkosti nestinarské vesnice. Samotné studánky zpravidla nejsou obestavovány, pouze se v jejich bezprostřední blízkosti nachází *odărče* (bul. *одърче*), tedy dřevěná konstrukce, jíž představuje plošina, na niž se vystupuje po schůdcích. Plošina je ohrazena zábradlím, na němž jsou během svěcení vody vystaveny ikony obou světců. Nestinaři se na této plošině oddávají modlitbám a ostatní účastníci procesí se zde zastavují a zapalují svíce.¹³⁵ V minulosti měla každá nestinarská obec své *ajazmo*, které bylo nejméně jedno, ale často i více. Hlavní *ajazmo* bývalo zasvěceno sv. Konstantinovi, jiné pak sv. Eleně. Pokud existovaly i další, bývaly většinou zasvěceny jiným patronům, oblíbeným ve Strandži, např. sv. Marině, sv. Eliášovi atp.¹³⁶

¹²⁹ Termín *agiasma* je vytvořen z novořeckého *agios* (řec. *ἅγιος*), znamenajícího *svatý, posvátný*.

¹³⁰ Např. v klášterních areálech se takto nazývají přístřešky nebo zděné stavby, vybudované nad zdrojem pitné svěřené vody. [Mikro] *Μικρό Ελληνικό Λεξικό. Το μεγάλο μικρό λεξικό*. Τεγόπουλος – Φωτράκης. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία, nevyročeno.

¹³¹ Nestinarský svátek, viz dále.

¹³² Ceremoniář nestinarského svátku, viz dále.

¹³³ *Gajda* (bul. *гайда*) i *tăpan* (bul. *тъпан*) jsou považovány za protokolární nástroje bulharské nestinarské tradice. V Řecku byla *gajda* postupně vytlačena *lyrou* (řec. *η λύρα*), viz: další výklad.

¹³⁴ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 511.

¹³⁵ [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София, 1957, s. 394.

¹³⁶ Sv. Eliáš je v bulharské pravoslavné tradici znám jako *sv. Ilija* (bg. *св. Илия*) a jeho, zvaný též *Iinden* (bul. *Илinden*) svátek připadá na 20. 7. [Šarlanova, Valentina] Шарланова, Валентина: *Български традиционни празници и обичаи*. София: Enthusiast, 2010, s. 149. V obci Bălgari při obřadu hraje roli dvě *ajazma* – svatokonstantinské, jež je od centra obce vzdáleno cca 800m a také bližší svatoelenské. Viz. např. [Renucci, Marie-Claude] Ренучи Мари-Клод: *Нестинарство: един български обред в състояние на транс*. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, 2005, s. 84.

V některých případech se u *ajazma* nacházejí také kapličky, zasvěcené některému ze strandžanských světců. Jsou nazývány rovněž z řečtiny odvozenými termíny: *paraklis* (bul. *пαρακλις*, z řeckého *το παρεκκλήσι*) anebo ještě častěji *manastir* (bul. *манастир*) či zdrobněle *manastirče* (bul. *манастирче*, z řeckého *το μοναστήρι*). I toto slovo je řeckého původu; avšak v nestinarském kontextu neoznačuje klášter, jak bychom očekávali vzhledem k obecné jazykové praxi, ale právě malou kapli. V těchto malých jednoduchých zděných stavbách byly rovněž vystavovány přinesené ikony a zapalovány zde svíce.

S odchodem Řeků ze Strandži mnoho *ajazem* zpustlo a *manastiry* chátraly. V severním Řecku byla později nová *ajazma* i vzhledem ke zcela odlišným terénním podmínkám¹³⁷ budována nikoli v okolí vesnic, ale v jejich samotném centru, zpravidla vedle obecního kostela. Takovým případem je i *ajazmo* nejznámější řecké nestinarské obce Agia Eleni, kde se nachází ve vzdálenosti pouhých 5m od něj.¹³⁸

Mezi nejposvátnější místa nestinarů bez ohledu na národnost patří takzvané *Velké Ajazmo* (bul. *Голямото аязмо*, *Голямата аязма*, řec. *Μεγάλο αγίασμα*), které je podle legendy kolébkou nestinarstva. Zde se údajně nacházela první nestinarská obec, bájně *Tripori* (bul. *Трипори* řec. *Τρίπορι*, resp. *Pripor*, bul. *Прпур*), odkud se před jejím zánikem nestinarstvo rozšířilo do okolních sídel.¹³⁹ *Velké ajazmo* je volné prostranství mezi obcemi Bălgari, Kosti a Gramatikovo, kde se ještě před odchodem řecké komunity konala každoroční setkání obyvatel bulharských i řeckých nestinarských společenství a *panagir* sv. Konstantina a sv. Eleny se tu oslavoval ještě před večerním vyvrcholením ceremoniálu společnými několikahodinovými *chory*.¹⁴⁰

Pravidelně se zde setkávají bulharští a řečtí nestinaři i dnes a snaží se tak navázat na starou tradici. Zdá se, že kruh se po letech opět uzavírá. Nestinarský rok, jenž býval při absenci společného *chora* u *Velkého Ajazma* naplněn, dalo by se říci, pouze napůl, se opět stává plnohodnotným. Neboť bez slavnostního setkání ikon z obou vsí, v němž je symbolicky zakódována jednota místního obyvatelstva a v němž je podle mého názoru možno spatřovat

¹³⁷ Okolí nových nestinarských obcí v severním Řecku je rovinaté a zdejší půda je hojně zemědělsky využívána. Nejsou zde zastoupeny husté lesní porosty a horské louky s bystřinami, tak typické pro Strandžu.

¹³⁸ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2002, s. 311.

¹³⁹ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1967, s. 506.

¹⁴⁰ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2002, s. 272.

i jedno z důležitých poselství *panagiru*, tradici by nebylo učiněno zadost. V dnešní době sice tato setkání komplikuje skutečnost, že Řekové již oblast neobývají, nýbrž sem její představitelé přijíždějí pouze a jenom za tímto účelem. Nesdílejí tedy nadále stejné sociokulturní zázemí. To samozřejmě může vzbuzovat pochybnosti o kontinuitě celé slavnosti. Z tohoto pohledu může být vnímána již ne jako původní živý obřad, nýbrž jako umělá resuscitace, nemající se starobylým *panagirem* mnoho společného.

Na druhou stranu, *choro* u *Velkého Ajazma* lze podle mého mínění interpretovat i jinak. Totiž jako důkaz velmi silného pouta mezi dvěma národnostně rozdílnými společenstvími, které se nepodařilo zprerhat ani sto let od vynucené tragické rozluky a které bulharské nestinary a řecké anastenary nutí i dnes překonávat vzdálenosti, plynoucí z nesdílení stejného prostoru a scházet se na posvátných místech. Tuto obrodu tak lze posuzovat jako novou metamorfózu starobylého obřadu. Ostatně, těch nestinarstvo během své tisícileté historie zažilo mnoho.

Konak/Konaki – tento termín (bul. *конак*, řec. *το κονάκι*) vychází z tureckého slova *konak*. V době Osmanské říše se takto na Balkáně nazývaly instituce výkonu státní správy (zpravidla policejní stanice s vězením nebo radnice). *Konakem* byl označován i dům sloužící k ubytování cestujících na obchodních cestách městech anebo prostě dobře vystavené obydlí palácového typu určené k rekreaci.¹⁴¹

V nestinarském kontextu je *konak* vlastně lidovou svatyní, zasvěcenou strandžanským patronům, která se nachází v každé obci, praktikující ohněchodectví. Například *konak* sv. Konstantina v obci Bălgari se nachází v samém centru obce a byl dokonce prohlášen národní kulturní památkou Bulharska.¹⁴² Jedná se o přízemní kamennou stavbu, jejíž čtyři stěny jsou orientovány přesně podle čtyř světových stran. V jediné místnosti, která tvoří interiér celého *konaku*, se nachází černá kuchyně, kde se během svátku sv. Konstantina a sv. Eleny připravuje *kurban*,¹⁴³ tedy obětní pokrm, který nestinaři posléze rozdělují mezi obyvatele vesnice. Nejdůležitější část *konaku* tvoří dřevěný vyřezávaný oltář, na který se při obřadech kladou ozdobené nestinarské ikony. Pod oltářem je umístěn stůl, na nějž věřící v průběhu svátku kladou symbolické dary světcům. V *konaku* se také v průběhu roku uchovává hudební nástroj, který

¹⁴¹ [Krăsteva, Vesela] Кръстева, Весела: *Тълковен речник на турцизмите в българския език. С илюстративен материал от литературата, фолклора, пресата, радиото и телевизията*. София: Издателска къща „Скорпио“, 2003.

¹⁴² [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 279.

¹⁴³ Obětina, viz další výklad.

spolu s *gajdou* doprovází všechny fáze nestinarských slavností – posvátný *tápan sv. Konstantina*. Zajímavostí je, že *konak* je postaven v místě s výskytem geomagnetického pole. Střelka kompasu se totiž při každém pokusu o jeho zaměření vždy bláznivě roztočí, a proto jeho poloha dlouho nebyla přesně zakótována.¹⁴⁴ Tento *konak sv. Konstantina* byl znovupostaven v r. 1910 na místě starší svatyně, jež vyhořela během Ilindensko-Preobraženského povstání.¹⁴⁵

Oproti tomu *konaky* v severním Řecku jsou novější a také daleko prostornější. Důvodem je skutečnost, že se v nich konají i zimní nestinarské rituály, např. cyklus atanasijských tanců na žhavém uhlí.¹⁴⁶ V nestinarské vsi Langadas se nacházejí dokonce dva *konaky*. Jedním z nich je rozlehlá místnost s krbem v domě *epitropa*¹⁴⁷ obce. Druhý byl postaven teprve v roce 1993 z důvodu neshod uvnitř anastenarské komunity. Na rozdíl od starších *konaků* tento nerespektuje orientaci podle světových stran a má vlastního *epitropa*. Obě anastenarská společenství se od sebe odlišují pouze některými detaily v obřadní praxi.

Konak je jedním ze středobodů nestinarského *panagiru*. V první den hlavního nestinarského svátku celého roku, tedy v den sv. Konstantina, jsou do *konaku* v čele procesí vedeného *epitropem*, slavnostně přineseny ikony obou světců poté, co byla ve vesnickém chrámu odsloužena mše na jejich počest. Ikony jsou před *konakem*, který byl pro tuto událost předtím poklizen a vyzdoben, přivítány nestinary pozdravem: „*dobre došli*“ (bul. *добре дошли*).¹⁴⁸ Poté, co jsou ikony umístěny na vnitřní oltář, se *konak* otevírá obyvatelům vsi k přinášení darů¹⁴⁹ a zapalování svící. Posvátný *tápan* je slavnostně předán hudebníkům, kteří začínají hrát první z charakteristických nestinarských instrumentálních melodií.¹⁵⁰ V tu chvíli nestinaři poprvé začínají tancovat svůj specifický tanec, během něhož vstupují do stavu transu. K tanci často

¹⁴⁴ [Stoilov, Krasimir] Стоилов, Красимир: В конака на св. Константин. Още за с. Българи и пътя към нестинарския транс. in: *Български фолклор*, год. XXXI, kn. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 34.

¹⁴⁵ op. cit, s. 280.

¹⁴⁶ Tyto tance souvisejí s oslavami svátku sv. Atanasia (řec. *ἄγ. Ἀθανάσιος*), který je řeckými anastenary velmi uctíván a obřady se vzhledem k povětrnostním podmínkám konají převážně v interiéru *konaku*. Den sv. Atanasia se podle řeckého pravoslavného kalendáře slaví 18. ledna. V bulharské tradici se jedná o tzv. Atanasovden (bul. *Атанасовден*), jenž v lidovém kalendáriu rovněž zastává významné místo. Viz: [Šarlanova, Valentina] Шарланова, Валентина: *Български традиционни празници и обичаи*. София: Enthusiast, 2010, s. 28.

¹⁴⁷ *Epitrop* nebo také *vekilin* je ceremoniářem celého obřadu. Viz dále.

¹⁴⁸ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1967, s. 422.

¹⁴⁹ Kromě dárek hmotné povahy jsou často věnovány peněžní prostředky, jež slouží k zajištění nezbytné údržby *konaku* a v minulosti také např. k nákupu pochutin, vína nebo rakije pro nestinarskou obec. Viz: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 75.

¹⁵⁰ O její povaze a hudební typologii viz dále.

používají i posvátné ikony, jež svírají nad hlavou. V minulosti nestinarky všechny své taneční projevy doprovázely typickým vzdechem *văch, văch* (bul. *вѣх, вѣх*),¹⁵¹ který již v moderní době není tak samozřejmým prvkem jejich tance. Po skončení odtud *epitrop* odvádí procesí k *ajazmu*, kde probíhá svěcení vody. Nestinaři se odtamtud vracejí do *konaku*, kde obědvají, zatímco ve vsi se rozdává *kurban*. Odpoledne si lidé v očekávání večerního vyvrcholení svátečního dne krátí čas hrou v tablu (bul. *табла*)¹⁵² nebo vyprávěním příhod o Nasredinu Hodžovi, na Balkáně oblíbeném lidovém mudrci.¹⁵³

V podvečer dne sv. Konstantina se *konak* opět stává hlavním dějištěm nestinarského *panagiru*. Hudebníci znovu spustí nestinarské melodie, které nestinary uvádějí do transu. Pod vedením vekilina odtud vycházejí vstříc nejznámější části celého obřadu, tedy na náves, kde vstupují do žhavého uhlí. Nestinaři se poté vracejí do *konaku*, aby slavnostně povečeřeli *kurban* a další pokrmy. Průběh večeře je svázán striktními nepsanými pravidly, na jejichž uplatňování dohlíží opět *vekilin*. V minulosti pak *konak* sloužil, jak i sama etymologie slova napovídá, i k přenocování nestinarů, resp. hlavní nestinarky. V době, kdy *panagir* byl vícedenní, se v *konaku* nestinaři shromažďovali i následujícího rána v den sv. Eleny.¹⁵⁴

Ve zkratce lze tedy říci, že *konak* je jakýmsi zázemím nestinarů po dobu trvání *panagiru*, kde jsou poprvé uváděni do transu, kde také odpočívají a prožívají některé další silné momenty celého obřadu. Jak bylo řečeno, *konak* v první fázi obřadu hostí posvátné ikony a stává se hlavním svatostánkem celé obce, kam se místní obyvatelé, bez ohledu, zda patří mezi praktikující nestinary či nikoli, přicházejí poklonit a přinést drobné dary. *Konak* je též místem, kde jsou během celého roku uchovávány nestinarské předměty, jako např. posvátný *tăpan*.

Megdan/megdani (bul. *мегдан*, řec. *το μεγδάνι*) – dalším dějištěm nestinarského *panagiru* je *megdan*. Zde se odehrává nejproslulejší část celého obřadu – samotný extatický tanec

¹⁵¹ V minulosti byl tento vzdech charakteristickým projevem *prichvaštane* (bul. *прихващане*) – řekli bychom posedlosti. Nestinaři věřili, že jsou očarováni magickou silou sv. Konstantina, která je bez jejich vůle nutila projevat své zanícení tancem, mj. i tím ve žhavém uhlí. Tanec provázel jediný verbální projev nestinarů, tedy zmíněné rytmizované „*văch, văch*“.

¹⁵² Vrhcáby. Tato stolní hra je velmi oblíbena zejména v jihovýchodních oblastech Bulharska, ve Východních Rodopech, v Thrákii a také na Strandži.

¹⁵³ Zprávu o této oblíbené kratochvíli strandžanských přináší Angelova: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 76.

¹⁵⁴ Na den sv. Eleny se celý proces v podstatě zopakoval s jednou výjimkou navíc, kterou představovalo obřadní obcházení domů ve vesnici s ikonami, jež vcházely do jednotlivých příbytků a žehnaly jim pro celý následující rok. Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s 513.

na žhavém uhlí. Jde o fázi obřadu, která mu zajistila jeho celosvětovou proslulost, díky níž se nestinarstvo těší neutuchající pozornosti badatelů z balkánských zemí a v posledních cca 40 letech také zvýšenému zájmu vědců z celého světa. Pravděpodobně první věc, která se laikovi vybaví v souvislosti s nestinarstvem, je právě tento vrcholný moment obřadu. Mnozí chápou nestinarstvo jako synonymum ohněchodectví, tance na žhavém uhlí, ač je to pouze velmi zúžený úhel pohledu, nezohledňující, že nestinarstvo představuje komplexní sociokulturní fenomén. Samotný tanec na žhavém uhlí je nutno chápat jako jeden z mnoha kamínek skládačky, tvořících dokonalou mozaiku.

Megdan je slovem tureckého původu (tur. *meydan*). V turečtině označuje náměstí, náves nebo otevřené prostranství. V bulharštině je význam tohoto slova ohraničenější a vztahuje se zejména na centrální vesnické prostranství, tedy náves. V našem kontextu mám na mysli taneční prostranství, jež nestinaři nazývají také *charman* (bul. *харман*, opět z tureckého slova *harman*, používaného ve významu *rovná plocha*).¹⁵⁵ V těchto dvou případech se nejedná výlučně o pojmy nestinarské, neboť výrazy *megdan* resp. *charman* užívá i obecná bulharština. Dalším termínem, užívaným v souvislosti s tímto místem i odbornou veřejností, je výraz *chorište* (bul. *хорище*), tedy taneční prostranství.¹⁵⁶ Řečtina výraz ve své helenizované podobě, tzn. s koncovkou *-i*, již připojuje za přejatá slova, zejména turecká,¹⁵⁷ používá řidčeji, spíše dialektně, a to hlavně v oblasti severního Řecka, konkrétně právě v Thrákii, což není překvapivé.

V bulharské nestinarské obci Bălgari se *megdan* nachází v samotném středu obce, před kostelem sv. Konstantina a sv. Eleny a na tomto místě se tancuje odnepaměti. [Megdan a kostel Příloha č. 2]. Jedinou výjimkou bylo období šedesátých let dvacátého století, kdy byl na popud místních úřadů *megdan* vyasfaltován,¹⁵⁸ což bylo další z opatření vládnoucí BKP¹⁵⁹ proti zakázanému obřadu, který měl být tímto způsobem odsunut na periferii vesnického dění. Vzhledem k nevhodnosti tvrdého asfaltového povrchu pro tanec, byla v oněch těžkých letech tato fáze *panagiru* konána na dvoře místní školy, nacházející se ve vzdálenosti cca 200 metrů

¹⁵⁵ [Tursko] *Турско-български и българско-турски речник/Türkçe-Bulgarca ve Bulgarca-Türkçe sözlük*. Велико Търново: Gaberoff, 2004.

¹⁵⁶ Tento termín soustavně používají V. Fol a R. Nejškova. Viz: [Fol, Valerija; Nejškova, Ruža] Фол, Валерия; Нейškова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 318.

¹⁵⁷ Tím se z přebíraných slov stávají neutra, viz: i dále např. *kurban*, v řeč. *kurbani*. Jedná se o velmi produktivní způsob tvoření substantiv středního rodu.

¹⁵⁸ [Fol, Valerija; Nejškova, Ruža] Фол, Валерия; Нейškова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 205.

¹⁵⁹ BKP, tedy *Bălgarska komunističeska partija* (bul. *Българска комунистическа партия*), v překladu Bulharská komunistická strana.

od *megdanu*. Přestože byl později kulminační moment *panagiru* navrácen zpět na *megdan*, školní dvůr zůstal spjat s nestinarstvem i nadále. Zde se po konci *megdanské* části obřadu pořádá večeře pro obyvatele vesnice a veselí, spojené s tancováním *chora*, zde pokračuje do pozdních nočních hodin.

Nynější *megdan* je, tak jako v minulosti, centrálním shromažďovacím prostorem celé obce; místem vsutku velmi rozlehlým, na něž se i v současnosti, kdy rituálnímu tanci přihlížejí tisíce diváků, bez obtíží vejdou.¹⁶⁰ Plocha před kostelem je sice tvořena živíčným povrchem, ale samotné *chorište* je pokryto pískem. Má kruhovitý tvar s průměrem 5 – 6 m a je ohrazeno kamennými tvarovkami.

V řecké Agia Eleni na rozdíl od strandžanského Bălgari nemá *chorište* tuto centrální polohu ve středu obce. Je to důsledek obtížné koexistence anastenarských komunit se starousedlíky a zejména s řeckou pravoslavnou církví. V obavě před jejich reakcemi tak bylo *chorište* vytvořeno ve vnitřním ohrazeném nádvoří *konaku*.¹⁶¹ Zde se tancuje dodnes. Kapacita tohoto místa není tak velká, jako v případě bulharské vesnice, na druhou stranu však byli bráni v potaz i znavení přihlížející, pro něž jsou kolem ohrady nádvoří instalovány lavičky.¹⁶²

Oheň se na *megdanu* zapaluje zpravidla už brzy odpoledne v den sv. Konstantina. Podle tradice se tu kolem něj tancovalo již během dne, avšak jednalo se o sváteční společná *chora* a nikoli o samotný tanec nestinarů.¹⁶³ V dnešní době se na *megdanu* již vpozdvečer začínají scházet v hojném počtu návštěvníci, kteří přijeli speciálně kvůli nestinarům. Kromě volného středového prostranství, které je ohrazeno páskami a hlídají ho rovněž policisté, poutá pozornost pódium, na němž vystupují hudebníci, kteří naživo interpretují tradiční písně regionu [viz: Příloha č. 2]. V případě mých návštěv (2011, 2012) vystupovaly pokaždé jiné soubory ve složení *gajda*, *kaval*, *tăpan* a zpěv. Nutno podotknout, že se nejedná o hudebníky, provázející nestinary během celého svátečního dne a za jejichž doprovodu nakonec nestinaři přicházejí na *megdan*.

¹⁶⁰ V letech 2011 a 2012, kdy jsem ves Bălgari za účelem pozorování nestinarského obřadu navštívil, večernímu tanci přihlížely tisíce lidí z nejrůznějších částí Bulharska i ciziny. Kromě místních rodáků, kteří *panagiru* využívají jako příležitost k návštěvě rodného místa a setkání se s příbuznými a přáteli, se tak mezi přihlížejícími zástupy tísnili i další Bulhaři z bližších i vzdálenějších oblastí země a turisté ze severských zemí, Německa, Ruska aj.

¹⁶¹ Lantzov, Vasilis: Spurious Revival and Dance Events: The case of the Anastenaria worship in Kostî, Bulgaria. in: *Етнолошко-антрополошке свеске, Часопис Етнолошко-антрополошког друштва Србије*. 19/2012, [citováno dne 3. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1390>, s. 150.

¹⁶² [Fol, Valerija; Nejkoval, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 319.

¹⁶³ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 467.

Vyvrcholení obřadu nastává po setmění. Vzhledem k ročnímu období, tedy konci května v případě řeckém, resp. začátku června v případě bulharském, je to teprve po deváté hodině.¹⁶⁴ V tu chvíli utichá hudba z pódia a někdo z mladších nestinarů, vstupuje do kruhu ohniště, aby hráběmi s dlouhým nástavcem rozhrnul žhavé uhlí. Postupuje přitom tak, že uhlí rozhrnuje od středu k okrajům kruhu. Nestinar, v minulých dobách výhradně *epitrop*¹⁶⁵ vytváří z rozhrnovaného uhlí nejprve obrazec kříže,¹⁶⁶ a teprve poté, co tento symbolický kříž zazáří do setmělého okolí, pokračuje v další činnosti tak, aby uhlí vyplnilo každý kout vymezeného kruhu [rozhrabávání uhlí viz: Příloha č. 2]. Mocnost vrstvy žhavého uhlí je cca 5 cm,¹⁶⁷ průměr žhavého pole okolo 5 m. Shromáždění se diváci v té chvíli vzrušením již téměř nemluví.

Průvod, vedený *epitropem*, za nímž krácejí *lefterové*, nesoucí posvátné ikony a za nimi i samotní nestinaři, kteří budou tancovat, pak za doprovodu další specifické nestinarské melodie na *tăpan* a *gajdu* vstupují na scénu. Nejprve třikrát obcházejí kostel sv. Konstantina a sv. Eleny a poté také *megdan*, načež se zastavují u zářivého pole. Hudba přestává hrát. Nestinaři, kteří po chvíli vstoupí na ohnivé lože, mají nepřítomné výrazy, napjatý postoj a poněkud neobratné pohyby, svědčící o tom, že se nacházejí ve stavu extatickém, do něhož je uvedla opakující se nestinarská melodie. Jsou *prichvanati* – posedlí sv. Konstantinem.¹⁶⁸

Posvátný *tăpan* se po chvilce opět rozezní a vzápětí se přidává i výrazná *gajda*. Hudebníci hrají melodii, kterou je možno zaslechnout pouze jedinkrát v roce. Nestinaři čekající na tento moment se postupně, jeden po druhém, jako mávnutím kouzelného proutku zbavují své předchozí strnulosti. Z počátku tancují svůj bosý tanec při okraji žhavého pole, teprve po chvíli se odhodlávají vstoupit dovnitř. Postupně tak přecházejí v jakémsi improvizovaném tanečním

¹⁶⁴ Jak jsem zmínil v úvodu této kapitoly, vzhledem k odlišnému církevnímu kalendáři, který používají bulharská a řecká pravoslavná církev, slaví řečtí anastenaři 21. – 22. 5. (někde až do 23. 5), zatímco bulharští nestinaři později, tedy 3. 6. a 4. 6. V souvislosti se začátkem samotného tance je nutno podotknout, že v Řecku začíná anastenarský extatický tanec ještě později, až kolem půlnoci, viz: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 319.

¹⁶⁵ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 467.

¹⁶⁶ Takto se postupuje vždy v Bělgari, zatímco v řeckých anastenarských sídlech vytváření kříže není pravidlem.

¹⁶⁷ Arnaudov ve svých zápiscích poznamenává, že tloušťka vrstvy žhavého uhlí během jeho výzkumů ve třicátých letech zpravidla dosahovala až 8 cm, avšak šířka žhavého pole byla menší, než dnes, cca 2–3 m. Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 466.

¹⁶⁸ Sami nestinaři v rozhovorech mnohdy na dotazy, proč tancují na žhavém uhlí, odpovídají, že jsou motivováni sv. Konstantinem a nejedná se tedy o jejich vlastní volní jednání. Srov. např. [Нейкова, Ружа]: Нейкова, Ружа: Припомняния за истината. in *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 112 – 121.

pohybu přes žhavé uhlí, přičemž se do rytmu střídavě přikrčují a vyhazují ruce do výše. Někteří s sebou do ohnivého pole berou na pomoc ikonu obou světců, kterou jinak u okraje vymezeného kruhu drží *lefterové* [nestinarský tanec viz: Příloha č. 2]. Hlavní nestinar (bul. *главен нестинар*/řec. *ο αρχιναστενάρης*)¹⁶⁹ je ve svých tanečních pohybech zpravidla zkušenější a smělejší, než ostatní. V ohni zůstává déle a několikrát se dokonce zastavuje na místě a setrvává bez pohybu s nohama zabořenýma do probleskávajícího uhlí s rukama sepjatýma nad hlavou.

Celý tanec v ohni, do něhož se v obci Bălgari zapojilo v roce 2011 celkem šest nestinarů (mužů i žen) a v roce 2012 čtyři, trval pokaždé přibližně 15 minut. Je známo, že v minulosti se tance účastnilo více nestinarů a proto i doba jeho trvání byla delší.¹⁷⁰ V řeckých anastenarských obcích je průběh této fáze obřadu podobný. Zde anastenaři stále doprovázejí svůj tanec zpěvem nebo charakteristickým citoslovcem *văch, văch*.¹⁷¹ Samotný *epitrop/teletarchos* se tance v uhlí neúčastní, pouze na něj dohlíží, což platí pro bulharské i řecké nestinarské komunity.

Po tanci v ohni *gajda s tăpanem* pokračují další specifickou taneční melodií, tzv. *nestinarským chorem*, tedy společným kolovým tancem, do něhož se postupně zapojují i přihlížející lidé, bez ohledu na to, zda jsou, či nejsou nestinary. Toto *choro* vede na *megdanu* kolem kruhu s již vyhasínajícím uhlím sám *epitrop* (viz dále). Smyslem bylo předání kouzelné síly sv. Konstantina všem obyvatelům obce a zajištění si dobrého zdraví po celý následující rok. V případě mých návštěv trvalo dalších cca 10 minut. Je zajímavé v této souvislosti poznamenat, že v Řecku tradice nestinarského *chora* není tak silná a není závazným pravidlem, že by mělo následovat hned po tanci v ohni. V Agia Eleni se tak nestinaři ihned po skončení tance v ohni vracejí zpět do *konaku*.¹⁷²

Epitrop/Vekilin/Dai/Teletarchis – několik termínů, jimiž je v nestinarském/anastenarském společenství označována funkce jakéhosi ceremoniáře celého *panagiru*. Jedná se o nejváženější osobu komunity, která v její hierarchii stojí na nejvyšším stupni. Tuto úlohu zastává vždy muž. Mezi jeho povinnostmi je dohlížení na správný průběh obřadu a jeho dobrou

¹⁶⁹ Po *epitropovi* další důležitá postava v nestinarské hierarchii, viz dále.

¹⁷⁰ Například Petko Slavejkov popisuje účast 10–15 nestinarů při svých cestách po Strandži v devatenáctém století. Viz: [Arnaudov, Michail] Арnaudов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 382. Je však nutno podotknout, že během nejkritičtějšího období bulharského nestinarstva, tedy v době socialistického Bulharska, byla situace daleko horší, než dnes. Např. v roce 1955 byla v ohni pouhá jedna nestinarka. Srov.: [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957, s. 399.

¹⁷¹ [Fol, Valerija; Nejko, Ruža.] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 319.

¹⁷² op. cit, s. 319.

organizaci, a to nejen během hlavního svátku nestinarského kalendáře, ale i v průběhu ostatních obřadů. Stará se o *konak*, a během *panagiru* dbá aby proběhl v souladu s tradicí. *Epitrop* kráčí vždy v čele všech nestinarských procesí, provádí svěcení vody u *ajazma*, obstarává *kurban*, přivádí nestinary na *megdan* a řídí slavnostní večeři v *konaku*. On sám se zpravidla neúčastní nestinarských tanců, alespoň podle tradice ne, avšak v novější době již toto nepsané pravidlo nemusí platit. Vede však slavnostní *choro* po skončení tance v ohni [choro s epitropem viz: Příloha č. 2].

Zatímco první dva termíny jsou používány v bulharské komunitě, třetí a čtvrtý náleží řeckojazyčným anastenarům. Termín *vekilin* (bul. *векилин*, též *вукилин*) pochází z tureckého slova *vekil*,¹⁷³ které bychom mohli přeložit jako *komisař*, *hodnostář* nebo *zplnomocněnec*. V podstatě se jedná o významový ekvivalent slova *epitrop*, resp. *pitrop*¹⁷⁴ (bul. *enumpon*, *numpon*), odvozeného od řeckého slova *epitropos* (řec. *ο επιτροπος*). Oba termíny se významově shodují, mezi bulharskými nestinary se užívají stejnou měrou a dobře demonstrují původní vícejazyčné prostředí Strandži.

Naproti tomu řečtí anastenaři dnes hlavního ceremoniáře obřadu nazývají *dai* (řec. *ο νταϊ*) nebo *teletarchis* (řec. *ο τελετάρχης*). První termín je pravděpodobně tureckého původu, který zná i bulharština ve formě *bai* (bul. *бай*). Jedná se tedy o označení staršího, váženého muže.¹⁷⁵ Druhé slovo je čistě řecké, odvozené od substantiva *teleti* (řec. *η τελετή*), tedy *slavnost*, *ceremonie*. *Teletarchis* je tedy hlavním ceremoniářem, což zcela odpovídá jeho roli v průběhu celého *panagiru*.

Tento muž musí vždy pocházet z nestinarského rodu. V řeckých anastenarských obcích se také úzkostlivě dohlíží na to, aby *teletarchis* pocházel z rodiny potomků strandžanských Řeků. Jde o čestnou funkci, do níž je *epitrop/teletarchis* vybrán všemi zástupci nestinarské/anastenarské komunity a již zastává až do své smrti.

Lefter (bul. *лефтер*, resp. *лефтерин*) – *lefterové* jsou ikononosci, krácející v čele všech průvodů, konaných v souvislosti s *panagirem*. Jejich úlohou je výhradně přenášení slavnostně ozdobených ikon během procesí z kostela do *konaku*, z *konaku* k *ajazmu* ke svěcení vody a zpět.

¹⁷³ [Tursko] *Турско-български и българско-турски речник/Türkçe-Bulgarca ve Bulgarca-Türkçe sözlük*. Велико Търново: Gaberoff, 2004.

¹⁷⁴ S touto zkrácenou variantou je možno setkat se spíše ve starších pramenech, jako např. v zápiscích P. Slavejkova o bulharských nestinarech již z konce devatenáctého století. Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 382.

¹⁷⁵ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 269.

Nakonec večer v den sv. Konstantina ikony přinášejí z *konaku* na *megdan*, aby nestinarům dodávaly kuráž pro tanec v uhlí. Posléze je odnášejí zpět do *konaku* a v den sv. Eleny, pokud již obřad nepokračuje, jako tomu bylo v minulosti,¹⁷⁶ je navracejí do kostela, kde zůstávají po celý následující rok [lefter viz: Příloha č. 2].

Lefterové bývali výlučně mladí svobodní chlapci, kteří tak v celém obřadu představovali symbol čistoty a nevinnosti, jediní, hodni přenášení adoraných nestinarských ikon.¹⁷⁷ Dnes už ikononosem nemusí být výlučně *lefter*. Slovo je pobulharštěnou podobou řeckého adjektiva *eleftheros* (řec. *ελεύθερος*), tedy *svobodný*, *volný*. Název této postavy tak přesně vypovídá o symbolickém významu této funkce.

Skolas/Skolasvane (bul. *сколас/сколасване*)¹⁷⁸ – další z bulharizovaných slov řeckého původu v nestinarské terminologii, užívané bulharským i řeckým společenstvím. Jedná se o slovesné substantivum, jež podle mého názoru pochází z řeckého verba *scholazo* (řec. *σχολάζω*). Jeho význam je *přerušuji*, *odpočívám*, *končím*.¹⁷⁹ Jak nestinaři říkají, ikony *skolasvat* (*odpočívají*) během poutě, kterou v den sv. Konstantina vykonávají, např. na specifických dřevěných konstrukcích *odărče* (bul. *одърче*), kde jsou k tomuto účelu připraveny malé zdobně tepané svícny, zvané *manal* (bul. *манал*)¹⁸⁰ nebo např. na oltáři

¹⁷⁶ Panagir v minulosti pokračoval i v den sv. Eleny, kdy se jednotlivé fáze, nám známé ze dne sv. Konstantina, v malých obměnách (např. svěcení vody se děje u ajazma sv. Eleny) opakovaly a to včetně večerního tance na žhavém uhlí, k němuž již v tento den dnes nedochází. Více viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 474.

¹⁷⁷ Toto pravidlo bylo dodržováno beze zbytku ještě v padesátých letech 20. století. Z té doby pochází (konkrétně z *panagiru* konaného v r. 1955, tedy krátce před jeho oficiálním zákazem Bulharskou komunistickou stranou) i popis obřadu z pera Rosici Angelové. Angelova popisuje situaci, kdy se k nošení ikony hlásí i místní mladík. Ostatní vesničané mu však v tom zabrání, neboť již není *dipťjan lefter* (bul. *диптян лефтер*), tedy *úplně svobodný*, neboť se během minulého roku již oženil. Tento nářeční výraz naplno ilustruje jazykově smíšené prostředí, jímž Strandža bývala ještě o padesát let dříve. Slovo *lefter*, jak jsem objasnil, vychází z řečtiny, zatímco termín *dipťjan* je tureckého původu a představuje jeden z mnoha příkladů lexikálního dědictví balkánského jazykového svazu. Srov.: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1995, s. 77.

¹⁷⁸ Toto sloveso je zde v bulharštině i v řečtině uvedeno vždy v presentním tvaru 1. os. sg., což je standardizovaná forma slovníkového zápisu. Takovýto způsob řazení hesel ve slovníku vyžaduje absence infinitivu v bulharštině a v novořečtině, a jak jsem upozornil v předchozí kapitole, je jedním z typických projevů balkanizace v balkánských jazycích.

¹⁷⁹ [Mikro] *Μικρό Ελληνικό Λεξικό. Το μεγάλο μικρό λεξικό. Τεγόπουλος – Φιντράκης*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία, πενροčeeno.

¹⁸⁰ [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 32.

v *konaku*.¹⁸¹ *Skolasvane (odpočinek)* absolvují několikrát během náročného obřadního dne i samotní nestinaři.¹⁸²

Kurban/Kurbani (bul. *курбан*, řec. *το κουρμπάνι*) – toto slovo bylo do jazyků obou nestinarských komunit přejato z turečtiny (tur. *kurban*).¹⁸³ Ve všech dotčených jazycích znamená *oběť, přinášení oběti, obětní obřad, obřadní pokrm*.¹⁸⁴ Slovo *kurban* je rozšířeno i v obecné bulharštině, nikoli tedy výhradně v nestinarském žargonu. Novořečtina ho také užívá v obecném významu přinášení oběti, avšak geograficky tento pojem zasahuje zejména severní Řecko a tedy i řecké anastenary.¹⁸⁵

Na počest obou světců se v den sv. Konstantina přináší zvířecí oběť. Ještě v první polovině dvacátého století byl rituálně obětován býk,¹⁸⁶ v čemž někteří vědci spatřují návaznost na thrácké slavnosti, v nichž obětování býka na počest jejich božstev hrálo ústřední roli.¹⁸⁷ Pro *kurban* se podle tradice nejlépe hodí tříletý nebo pětiletý býk či beran nebo jehně mužského pohlaví.¹⁸⁸ Toto pravidlo je dodržováno v Bulharsku i v Řecku. V moderní době jsou především z ekonomických důvodů preferováni téměř výlučně beránci nebo jehňata. *Kurban* byl vykonáván na místě, zvaném *kurbaneto* (bul. *курбането*).¹⁸⁹ Původní *kurbaneto*, jakýsi ohrazený dvůr s obětní jámou, do níž vykonavatelé *kurbanu* nechávali vtékat krev obětovaného zvířete, v Bělgari bohužel zaniklo, když byla na jeho místě v padesátých letech dvacátého století postavena restaurace.¹⁹⁰ Od té doby se *kurban* provádí v *konaku*. Některé části *kurbanu* pak

¹⁸¹ op. cit, s. 41

¹⁸² [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957, s. 398.

¹⁸³ [Stamenov, Maksim] Стаменов, Максим: *Съдбата на турцизмите в българския език и българската култура*. София: Издателство “Изток – Запад”, 2011, s. 137–138.

¹⁸⁴ Viz: [Mikro] *Μικρό Ελληνικό Λεξικό. Το μεγάλο μικρό λεξικό. Τεγόπουλος – Φυτράκης*. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμόνια, πεντοέτη; [Tursko] *Турско-български и българско-турски речник/Türkçe-Bulgarca ve Bulgarca-Türkçe sözlük*, Велико Търново: Gaberoff, 2004.

¹⁸⁵ [Kaftantzis, Giorgos] Καφταντζής, Γιώργος: *Το πανηγύρι της Φωτιάς*. Σέρρες: Τυπογραφείο Στ. Καρύδη, 1959, s. 11.

¹⁸⁶ [Gousgounis, Nikos] Гусгунис, Никос: Трансгресия на сакралното в обряда Анастения. in *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 104.

¹⁸⁷ [Fol, Valerija] Фол, Валерия: Завръщат ли се старите богове? in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 64.

¹⁸⁸ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нејкова, Ружа.: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 287.

¹⁸⁹ Zde uvádím určitou formu tohoto substantiva, tzn. s postpozitivním určitým členem, která je v hovorové bulharštině častěji užívána. Neutrální formou tohoto substantiva byl výraz *kurbane* (bul. *курбане*).

¹⁹⁰ Se zničením původního obětního místa se pojí velmi bizarní příběh. Obyvatelé obce věří, že poté, co bylo *kurbaneto* zastavěno, se naplnilo proroctví, které se předtím ve snu zjevilo jednomu z nestinarů (viz: také proročké schopnosti nestinarů v úvodu této kapitoly), totiž že bude prolita lidská krev na místě, kde byla

nestinaři vaří pro slavnostní večerní *trapezu*¹⁹¹ v *konaku*. Další maso je v syrové nebo tepelně upravené formě rozdáváno všem obyvatelům obce.

V Agia Eleni se *kurban* provádí u obětní jámy v sousedství kostela a *agiasma*. Každoročně se obětuje několik jehňat, první v pořadí je vždy jehně černé, jehož rohy jsou ozdobeny květinovým věncem. *Kurban* se rovněž rozdává mezi anastenary a ostatní obyvatele obce, kteří se na jeho pořízení složili. Novodobou anastenarskou tradicí z Agia Eleni se stala obřadní jízda do sousední vesnice, kterou na otevřené korbě traktoru podnikají *teletarchis*, hudebníci a další zástupci anastenarů za účelem vyzvednutí objednaných obětních jehňat. Cesta do sousední vsi je vynucena nedostatkem zvířat, vhodných k porážce. Tento současný zvyk tak do archetypálního obřadu implementuje prvky ze života moderní společnosti. Mimoděk tak prokazuje životaschopnost nestinarského rituálu, jenž, místo aby zanikal, jako se to stalo celé řadě jiných obyčejů balkánské rurální společnosti, vstřebává některé vedlejší podněty a tím se zachovává pro další generace.

Trapeza/Trapezi (bul. *trapeza*, řec. *το τραπέζι*) – další z nestinarských/anastenarských termínů, který je používán oběma komunitami. Slovo je řeckého původu (řec. *το τραπέζι*) a znamená *stůl*, v přeneseném významu pak také *jídlo*, *hostina*. Termín je kromě nestinarského žargonu znám i obecné bulharštině. Kromě toho bulharští folkloristé rozlišují také cyklus písní *na trapeza* (bul. *na trapeza*), tedy písní, jež byly v minulosti zpívány zejména při odpoledních nebo večerních setkáních rodiny nebo přátel *u stolu, při hostině*.¹⁹²

V kontextu *panagiru* sv. Konstantina a sv. Eleny, ale i při dalších slavnostech nestinarského obřadního kalendáře, se termín *trapeza* používá pro společnou slavnostní večeři nestinarů, *epitropa* a dalších významných hostí, jež se koná po skončení *megdanské* části obřadu v *konaku*. Podává se jak *kurban*, tak další pokrmy (*sirene*, *pity*, saláty, *lokum*) a nápoje (*rakija*, *mastika*), v Řecku také olivy.¹⁹³ Slavnostní večeře bývala v minulosti i příležitostí pro vyslechnutí

prolévána krev zvířecí. Ještě téhož roku zahynul nešťastnou náhodou místní *vekilin*, který se údajně nepostavil záměru znesvětit *kurbaneto* výstavbou světského objektu. O několik let později byl v místech obětní jámy zavražděn opilý návštěvníkem restaurace vnuk tohoto *vekilina*. Viz: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа.: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 286.

¹⁹¹ Slavnostní tabule, viz dále.

¹⁹² [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 18.

¹⁹³ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа.: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 319.

proroctví nestinarek, k čemuž již dnes nedochází. Po večeři zpravidla následují další *chora* za doprovodu *gajdy* a *tápanu*.

Panagir/Panigiri (bul. *παναγυρ*, řec. *το πανηγύρι*) – takto celý několikadenní svátek sv. Konstantina a sv. Eleny nazývají samotní nestinaři, jakož i obyvatelé dotčených oblastí, tj. Strandži a severního Řecka. Jedná se opět o slovo řeckého původu (pův. řec. *η πανήγυρη*), které znamená *všelidovou oslavu na počest svatého*.¹⁹⁴ Etymologii tohoto výrazu je třeba hledat v předponě *pan-* (řec. *παν-*), označující *všeobecnost* a kořeni *-gyr-* (řec. *-γυρ-*), zastoupeným v mnoha řeckých termínech a vyjadřujícím *kruhový pohyb, soustředění v kruhu, cykličnost, shromáždění*. Tento termín tak podle mého názoru velmi přesně vystihuje charakter obřadu, který pojmenovává. Jde o všelidové shromáždění obyvatel na počest uctívaných světců, (zde sv. Konstantina a sv. Eleny), konané v pravidelném ročním intervalu. Nestinaři nazývají *panagirem* i ostatní svátky místního kalendária, např. *panagir sv. Eliáše*, konaný podle starého ritu 2. srpna.¹⁹⁵

V bulharštině je nutno rozlišovat dvě varianty tohoto slova, tedy *panagir* (bul. *παναγυρ*) ve smyslu, popsaném výše a také *panair* (bul. *παναυρ*), ve významu *veletrh, výroční trh, jarmark*.¹⁹⁶ Výroční jarmarky mají nepochybnou souvislost se svátky patronů jednotlivých sídel na území Balkánského poloostrova, neboť právě tyto slavnosti doprovázely (i v řeckém kontextu bylo slovo *panigiri* v minulosti tímto způsobem používáno), nestinarskému termínu *panagir* je třeba postavit paralelu ve slově slovanského základu *sābor* (bul. *събор*).¹⁹⁷ Tento pojem daleko lépe koreluje s výrazem *panagir*, neboť v bulharštině vystihuje vesnické slavnosti, pořádané na svátek patrona obce, u jejichž příležitosti se do obce sjíždějí rodáci z blízka i daleka, konají se průvody k sakrálním místům, spojeným s adorovaným světce, pořádají se společné slavnostní tabule a vše je neodmyslitelně orámováno zvukovou kulisou živé hudby a všeobecným

¹⁹⁴ [Mikro] *Μικρό ελληνικό λεξικό Τεγόπουλος – Φυτράκης*, Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία. Heslo: *το πανηγύρι* resp. *η πανήγυρη*.

¹⁹⁵ V bulharské a řecké pravoslavné tradici je to *sv. Ilija* resp. *sv. Ilias* (bul. *св. Илия*, řec. *αγ. Ηλίας*). Tento *panagir* nemá v celém obřadním kalendáři nestinarských komunit tak význačné místo, jako *panagir* sv. Konstantina a sv. Eleny, přesto ho znají obě nestinarské komunity, řecká i bulharská. Viz např. průběh *panagiru sv. Eliáše*, konaného v obci Bălgari: Fol, Valerija; Nejko, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 300–306.

¹⁹⁶ *Bulharsko-český slovník*. Zpracoval Karel Hora. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959. Heslo *παναυρ*.

¹⁹⁷ Jedná se o substantivum, vytvořené ze slovesa *sābiram se* (bul. *събирам се*), tedy shromažďovat se.

chorem. Avšak zatímco užívání termínu *panagir* je typické pouze pro strandžanskou oblast, ostatní Bulharsko v této souvislosti preferuje pojem *săbor*.¹⁹⁸

Panagirské písně a instrumentální melodie, které tyto oslavy neodmyslitelně provázejí, budou předmětem následující podkapitoly.

Nestinar/anastenaris (bul. *нестинар*, řec. *ο αναστενάρης*) – etymologii tohoto slova je třeba rovněž hledat v řečtině, což je charakteristické pro většinu nestinarských termínů, na jejichž původ a význam bylo upozorněno. Tato substantiva, jež v obou jazycích označují hlavní protagonisty celého lidového mystéria, mají původ v řeckém slově *anastenaria* (řec. *τα αναστενάρια*),¹⁹⁹ jímž řečtina označuje samotný obřad. Ekvivalentem je bulharský výraz *nestinarstvo* (bul. *нестинарство*). Stejným termínem lze v současném jazyce označit i samotné účastníky rituálu (*anastenaria* = nestinaři).²⁰⁰ Zde je však třeba zmínit, že pro ně má řečtina vlastní odvozeniny – výrazy *anastenaris* (řec. *ο αναστενάρης*, plurální forma *οι αναστενάρηδες*), tedy nestinar a *anastenarissa* (řec. *η αναστενάρισσα*, plurální forma *οι αναστενάρισσες*), tedy nestinarka. Bulharština, kromě toho ještě v devatenáctém století užívala i variantu *ištinar* (bul. *ищинар*).²⁰¹

Ač je řecká etymologie v tomto případě očividná, debata nad zdrojovým slovem není stále uzavřená. Podle mnoha názorů je třeba ho hledat v termínu *estia* (řec. *η εστία*). *Estia* značila původně *ohněň*, resp. *ohniště*, i když v dnešní *dimotiki*²⁰² se používá v poněkud přeneseném výrazu jako *středisko*, *centrum*, *jídelna*, což ukazuje na kontinuální užívání tohoto slova, bereme-li v potaz prehistorickou dobu, kdy se lidé shromažďovali u ohně. Z hláskoslovného pohledu

¹⁹⁸ V bulharské tradici má největší důležitost hlavní *săbor*, konaný ve svátek nejdůležitějšího patrona obce (např. nejvýznačnější *săbor* rodopské obce Slavejno připadá shodou okolností rovněž na den sv. Eliáše, považovaného za ochránce obce, tedy na *Ilinden*, bul. *Илинден*; sousední obec Petkovo pak hlavní *săbor* slaví na *Petrovden*, bul. *Петровден*, 29. června). V obou obcích se konají i další *săbory*, jejich potenciál shromažďovat všechny obyvatele obce je však omezenější.

¹⁹⁹ Jedná se o plurální formu neutra *anastenari* (řec. *το αναστενάρη*)

²⁰⁰ Využití v tomto významu zmiňuje např. Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>.

²⁰¹ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 386.

²⁰² *Dimotiki* (řec. *δημοτική*, doslova *lidová*) je dnešní forma spisovné řečtiny, která se vyvíjela od středověku vedle její knižní formy, reflektující více klasickou podobu jazyka, tedy *katharevusy* (řec. *καθαρεύουσα*, tedy *čistá*). V podstatě až do druhé poloviny dvacátého století probíhal mezi řeckými filology spor o to, která ze dvou forem se stane oficiálně přijatou spisovnou normou novořeckého jazyka. Tento spor byl nakonec rozhodnut ve prospěch *dimotiki*, která vycházela z mluveného jazyka a byla tak Řekům daleko bližší, než archaická *katharevusa*. Viz: [Neoelliniki] *Νεοελληνική γραμματική της δημοτικής*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλίδη, 2002.

výrazu *nestinar/anastenaris* ještě lépe odpovídá spojení *en estia* (řec. *εν εστία*), což lze přeložit jako *v ohni*. Přijmeme-li tuto tezi, pak by nestinary byli ti, kdo chodí v ohni. K tomuto pojetí se klonil např. bulharský folklorista Michail Arnaudov.²⁰³ Ten byl zastáncem teorie o asijském původu celého obřadu,²⁰⁴ a tak by pravděpodobně nesouhlasil např. s výkladem jiné bulharské vědkyně Valerie Fol, která předpokládá, že u nestinarstva se jedná o navázání na tradice thráckých náboženských rituálů. Etymologii slova tak hledá ve výrazu *anasta* s významem had, což mohl být jeden z atributů thráckého boha Sabazia, v jehož počest se konaly slavnosti spojené s přinášením zvířecích obětí, zejm. býků.²⁰⁵

Není možné opomenout ani teorii, podle níž název ohněchodectví vznikl hláskoslovnou úpravou řeckého substantiva *nistia* (řec. *η νηστεία*), resp. slovesa *nistevo* (řec. *νηστεύω*). Oba výrazy s českým významem *půst* a *postit se*²⁰⁶ mají vyjadřovat skutečnost, že nestinaři/anastenaři před *panagirem* drželi přísný půst.

Podle mého názoru rovněž nelze opomíjet možnost, že výraz *anastenaria* je odvozen od slovesa *anasteno* (řec. *ανασταίνο*), což znamená *křísím, jsem vzkříšen*.²⁰⁷ Odkazovalo by to k duchovní náplni obřadu a jeho nejdůležitější části. Nestinaři tehdy během tance na žhavém uhlí procházejí katarzí, následovanou symbolickým *novým vzkříšením*.

Nestinarem/anastenarem pak, jak plyne z dosavadního výkladu, je označován protagonista hlavní části nestinarských obřadů, většinou se jedná o *tanečníka na žhavém uhlí*. Nemusí to však být pravidlem – často je takto označována i pouhá příslušnost k nestinarskému společenství. Pro označení nestinarem tedy postačuje i aktivita během ostatních fází obřadu. Obě

²⁰³ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 386.

²⁰⁴ Arnaudov hledal analogii v podobných obřadech, praktikovaných v minulosti např. příslušníky různých islámských sekt v Malé Asii, odkud pak teprve v době Osmanské říše byl obřad přenesen i do její evropské části. Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 386–392. Ohněchodectvím v Asii a hledáním jeho pojítek s nestinarstvem, se zabývá také Arnaudovův pokračovatel, Božidar Aleksiev, který upozorňuje na některé podobné aspekty v těchto obřadech, např. turkmenské ohněchodectví, jakož i nestinarstvo je tradičně doprovázeno dalšími jevy – například léčitelstvími nebo věšteckými praktikami. Více: [Aleksiev, Božidar] Алексиев, Божидар: Сведения за огнеходство в мюсюлмански култури. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, 2005, s. 67–74.

²⁰⁵ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 51.

²⁰⁶ [Mikro] *Μικρό ελληνικό λεξικό Τεγόπουλος – Φιντράκης*, Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία. Heslo: *η νηστεία, νηστεύω*.

²⁰⁷ Toto sloveso je v pravoslavné tradici deklamováno ve své aoristní podobě během velikonočních svátků při slavnostním pozdravu po půlnoční liturgii jako *Christos anesti* (řec. *Χριστός ανέστη*), což znamená *Kristus vstal z mrtvých*. Jeho církevně slovanským ekvivalentem, užívaným při této příležitosti ve slovanských pravoslavných zemích je pozdrav *Christos voskrese* (csl. *Христос воскрес*).

komunity pak v hierarchii staví na nejvyšší místo mezi nestinary hlavního nestinara (bul. *glaven nestinar* – *главен нестинар*, řec. *archianastenaris* – *ο αρχιαναστενάρης*), resp. hlavní nestinarky. Nejedná se o *epitropa*, ceremoniáře obřadu, který se tance ve žhavém uhlí aktivně neúčastní, nýbrž o nejmávanějšího, nejzkušenějšího a většinou i nejstaršího tanečníka. Není bez zajímavosti, že v minulosti tuto úlohu, jakož i obecněji roli nestinarskou jako takovou, zastávaly hlavně ženy – jim také byly přisuzovány zmiňované věštecké schopnosti. V devatenáctém a dvacátém století, tedy v etnology monitorovaném a dokumentovaném období, obřadný tanec v mnoha bulharsky mluvících obcích vykonávaly výlučně ženy, zatímco mužům připadaly ostatní funkce (*epitropské*, *lefterské*, aj.). Nestinarstvo se v místních rodinách předávalo z generace na generaci, kdy matka po mnoho let zaučovala svou dceru všem nestinarským dovednostem.

V dnešní době jsou nestinary také muži, a to jak v Řecku, tak v Bulharsku, jak jsem měl možnost pozorovat během svých návštěv v obci Bălgari.²⁰⁸ Věštecké dovednosti, jimiž kdysi oplývaly hlavní nestinarky a tvořily téměř nezbytnou součást jejich specifické úlohy v místním společenství, jsou minulostí.²⁰⁹ Toto téma, nesporně velice zajímavé, by však vyžadovalo podrobnější šetření, na které v mojí práci již nezbývá místo.

Ikona/kunizma (bul. *икона*, *кунизма*, řec. *η εικόνα*) – ikona světců je nezbytným atributem celého obřadu. Bulharská lidová terminologie je také označuje výrazem *kunizma* (bul. *кунизма*), jenž je podle mého názoru odvozen ze stejného zdrojového slova.²¹⁰ Dá se říci, že v chronologické ose nestinarského *panagiru* představují jeho alfu a omegu. *Panagir* totiž začíná, když je v oficiálním církevním svatostánku odsloužena mše na počest sv. Konstantina a sv. Eleny a jejich ikony jsou odtud posléze v čele prvního procesí neseny do *konaku* a *panagir*

²⁰⁸ V obou případech, tedy v r. 2011 i v r. 2012 se obřadu účastnili muži i ženy.

²⁰⁹ Mezi slavné nestinarky, známé i svými věšteckými schopnostmi, patřily ve dvacátém století např. Zlata Stamova nebo Zlata Daskalova z obce Bălgari či již zmiňovaná Kera Jordanova z Nového Paničareva. Mnozí obyvatelé Strandži pak v souvislosti se smrtí „poslední nestinarky klasické doby“ Zlata Daskalové (1969) hovoří o konci jedné epochy nestinarství a formu, v níž obřad pokračuje v dnešní dny, považují za „*umělé nestinarství*“. Více viz [Georgieva, Ivanička] Георгиева, Иваничка: Нестинарството между двете световни войни. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005, s. 5.

²¹⁰ Zřejmě jde o zkomolení řeckého slova *ikonisma* (řec. *το εικόνισμα*), které znamená *zobrazení* (zpravidla světců). Vezmeme-li v potaz kvalitativní redukci nepřízvučných vokálů v bulharštině, jíž lze jednoduše vysvětlit přechod *-o-* v *-u-*, v první slabice bulharské varianty výrazu, pak se tato etymologie jeví vcelku logickou. V souvislosti s přechodem slova do bulharštiny je zajímavá i změna rodu. Zatímco řecká koncovka *-ma* charakterizuje neutra, do bulharštiny výraz přešel jako femininum. Takto byly ikony nestinary nazývány zejména v dřívějších dobách, o čemž svědčí řada pramenů. Viz např.: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 182.

končí okamžikem, kdy jsou po vykonání všech jeho ceremoniálních složek opět navraceny do kostela.²¹¹

Ikony bývají během *panagiru* nestinary svátečně ozdobeny – *oblečeny* – v červeném²¹² látkovém pouzdru, zvaném *riza* (bul. *puza*, tedy košile), ozdobeném stříbrnými penízky. Některé z těchto ikon jsou *opašati* (bul. *onauamu*), mají tedy speciální dřevěnou rukojeť, která usnadňuje jejich manipulaci.²¹³ Ikony, které se při *panagirech* v Bělgari používaly v minulosti, byly bohužel v roce 1996 z vesnického kostela odcizeny.²¹⁴ Pocházely z počátku dvacátého století, byly tři a nazývaly se *goljama*, *sredna* a *malka* (bul. *голяма, средна, малка*), tedy velká, střední a malá. Toto pojmenování nevycházelo z jejich rozměrů, nýbrž reflektovalo jejich význam pro nestinary. Tvořily přirozený protipól ikonám ze sousední řecké vesnice Kosti, neboť, jak bylo řečeno, obě nestinarské komunity spolu udržovaly velmi čilé styky a scházely se každoročně, vítajíce tyto uctívané relikvie, u *Velkého Ajazma*. Ikony, jež jsou v Bělgari předmětem úcty nyní, jsou dílem bulharského umělce Nikolaje Koleva, jenž je nestinarům daroval v r. 1998.²¹⁵

Anastenarská komunita v Agia Eleni disponuje dodnes starou ikonou, datovanou až do r. 1829 a přenesenou do severního Řecka z kostela v jejich původním domově v obci Kosti. O jejím původu z dvojjazyčné Strandži svědčí nápis v řeckém i bulharském jazyce na rukojeti.²¹⁶ Jedná se o jednu z nejvzácnějších dochovaných nestinarských/anastenarských památek vůbec, jež dává vzpomenout na dávné doby, kdy se na strandžanských horách mluvilo běžně dvěma jazyky. Řečtí anastenaři ji s sebou vozí na setkání obou komunit u *Velkého Ajazma* a lze tedy říci,

²¹¹ Dříve nebyly mše součástí *panagiru*, neboť jak bylo nastíněno v předchozím oddíle této kapitoly, vztahy církve a nestinarských komunit byly v minulosti velmi komplikované a procházely i velmi bouřlivými periodami. Liturgie se dnes konají např. v Bělgari. Vzhledem k dodnes nevyjasněnému vztahu mezi řeckou pravoslavnou církví a anastenarskými komunitami v severním Řecku tak ikony světců dodnes nejsou uchovávány v místních kostelech, nýbrž v domě *epitropa* resp. v *konaku* během celého roku. Viz: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 151.

²¹² Červená barva tradičně provází nestinarské *panagiry* – kromě *rizy*, má červenou barvu i látková výzdoba *konaku*. Jelikož anastenaři v severním Řecku ikony neoblekají do *rizy*, alespoň na ně navazují červené látkové kapesníky, tzv. *amanetia* (řec. *τα αμανέτια*). Podobné, zvané *simadia* (řec. *τα σημάδια*) rovněž používají jako doplněk oděvu při jednotlivých fázích anastenarského obřadu. Viz: Danforth, L.: *Firewalking and religious healing. The Anastenaria of Greece and American firewalking movement*. Princeton: Princeton University Press, 1989, s. 10

²¹³ Toto adjektivum znamená doslova *ocasatý*., slovo je odvozeno ze substantiva *opaška* (bul. *опашка*) s významem *ocas*, *ohon*. Používání tohoto termínu, viz: [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция от 1955 г.* София: Издателство на Българската академия на науките, 1957, s. 392.

²¹⁴ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа.: *Огън и музика*. София: Издателство „Проф. Марин Дринов“ s. 280.

²¹⁵ op. cit, s. 272.

²¹⁶ op. cit, s. 313.

že se nestinarstvo/anastenaria znovu propojují tímto symbolickým způsobem a nacházejí k sobě cestu, polozapomenutou během mnoha let odluky.

Tăpan/Ntaouli (bul. *тъпан*, řec. *το νταούλι*)²¹⁷ – tento membranofon má v nestinarském/anastenarském obřadu výsadní postavení. Nejenže tvoří rytmický podklad všem nestinarským melodiím a také představuje nestinary velmi uctíváný artefakt, ale zároveň je to hudební nástroj, jehož užívání je v nestinarském kontextu společné oběma společenstvím. I proto pojednání o něm předřazují *gajdě*, jakkoli v obdobných případech bývá praxe opačná.

Tăpan/ntaouli je jedním z nejběžnějších bubnových membranofonů balkánského hudebního areálu, s nímž se v jednotlivých zemích setkáváme v nejrůznějších podobách. Jedná se o tradiční hudební nástroj, jehož přítomnost na Balkáně má dlouhou historii. Přestože někteří organologové se domnívali, že *tăpan/ntaouli* byl do hudební tradice balkánských národů implementován teprve po příchodu Osmanů díky zprostředkovatelské úloze romských kočovníků,²¹⁸ písemné zmínky, pocházející z předosmanského období, stejně jako fresková zobrazení *tăpanu* v nejstarší části Rilského kláštera, tato tvrzení spolehlivě vyvracejí.²¹⁹ V Bulharsku je *tăpan* v tradiční hudbě poněkud využívanější, než jeho řecká obdoba *ntaouli*. Zatímco v bulharském prostředí je *tăpan* přítomen v hudbě všech etnografických oblastí,²²⁰ v Řecku je typický pro hudbu jeho pevninské části, konkrétně pro severní část země. Tento nástroj je též znám z lidové hudby řeckých ostrovů (např. Kréta, Kyklady, Lesbos aj.), avšak zde má menší rozměry nežli *ntaouli* z oblasti Egejské Makedonie či řecké Thrákie,²²¹ kde se velikostí a formou daleko více blíží *tăpanu*, jak ho známe z Bulharska.

²¹⁷ Při transkripci řecké abecedy do latinky je původní dvouhlásková *-ou-* přepisována jako *-ou-*, přestože vyslovujeme [u], takže správná výslovnost je *dauli* a nikoli *daouli*.

²¹⁸ Timothy Rice chápe distribuci *tăpanu*, ale i dalších nástrojů, jako *kavalu*, *tambury* nebo *zurny* (a také stylu hry na ně) jako důsledek kočování romských poloprofesionálních hudebníků v balkánském prostředí, čímž se zařadil mezi zastánce migrační teorie. Srov: Rice, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 22 – 23. S jeho závěry nesouhlasí Ruža Nejкова, která se domnívá, že jejich úlohu přeseňuje na základě nepodložitelných tezí. Viz: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа.: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 174–175.

²¹⁹ Jedná se o staroslověnské překlady Bible z 9. století, v nichž se zmiňuje např. *gusla* a právě *tăpan*. Kromě tzv. Chreljovy věže Rilského kláštera je *tăpan* zobrazen i na freskách skalního chrámu v Ivanovu u Ruse. Viz: [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

²²⁰ Některé zdroje však uvádějí jako místo s největší distribucí *tăpanu* v Bulharsku oblast Pirinu a právě Strandži. Viz: [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

²²¹ [Stamoulaki, Ioanna] Σταμουλάκη, Ιωάννα: *Ο ζουρνάς και το νταούλι στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου και το έθιμο των Μάηδων*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2007., s. 7.

Tăpan/ntaouli je buben s dvěma koženými membránami, které jsou rozezvučovány dvěma paličkami o rozdílných tloušťkách, díky čemuž každá z obou membrán rezonuje jinak. Tím je zajištěna možnost zahrát dvě rytmické linky současně. *Tăpan/ntaouli* tak velmi dobře dokáže akcentovat specifika asymetrických rytmů, typických pro bulharskou, a v širším slova smyslu pro balkánskou lidovou hudbu. Tlustá palička (zvaná *tukmak*, bul. *тукмак*)²²² zpravidla zdůrazňuje základní doby aksakového rytmu a tenká ho rozvíjí akcentováním dalších míst taktu. Zkušení hráči často vystupují z určeného rytmického rámce a používají pro celkové oživení rytmické stavby synkopickou hru a další ornamentaci.²²³ Při hře je *tăpan* popruhem zavěšen přes rameno. Podle velikosti rozlišujeme celou škálu nástrojů, od nejmenších, s průměrem kruhové platformy okolo 40–45 cm, resp. jen okolo 20 cm v Řecku²²⁴, až po 1 m, což se týká právě oblasti Strandži a severního Řecka. Šířka korpusu mezi oběma membránami je také značně rozdílná – v závislosti na průměru membrán – pohybuje se v rozmezí od 20 cm po 60–100 cm.²²⁵

Tento starobylý nástroj má mnoho názvů, v Řecku se kromě termínu *ntaouli* používají např. varianty *tavouli*, *toumbano*, *tymbanos* (řec. *το ταβούλι, το τούμπανο, ο τύμπανος*)²²⁶, z nichž poslední dvě vypovídají o stejném kořeni, jaký má i *tăpan*, zatímco základní tvar – *ntaouli*, resp. odvozenina *tavouli* jsou výrazy, přejatými z arabského termínu *davul*, označujícího obdobu tohoto nástroje, oblíbenou na blízkém Východě a v Turecku. Odtud pochází i bulharské nářeční označení *daul* (bul. *даул*).²²⁷

²²² [Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематиката на българските народни инструменти*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977, s. 77.

²²³ Večev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy, 2004, s. 87.

²²⁴ *Ntaouli* se v Řecku zvětšuje jiho-severním směrem, tzn., že na řeckých ostrovech jsou nástroje malého rozměru, zatímco v řecké Makedonii a Thrákii na severu daleko větší. To se týká i šířky korpusu mezi oběma membránami, která rovněž osciluje v rozmezí od 20 do 100 cm. Viz: [Stamoulaki, Ioanna] Σταμουλάκη, Ιωάννα: *Ο ζουρνάς και το νταούλι στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου και το έθιμο των Μάηδων*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2007, s. 8.

²²⁵ [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

²²⁶ Souvislost s názvem *tympan* je zcela zřejmá a vypovídá o indoevropském původu tohoto slova. I ve staroslověnských pramenech z IX. stol. je tento nástroj zmiňován jako *tympan*. Viz: [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на БАН, 1967, s. 427., resp. [Stamoulaki] Σταμουλάκη, Ιωάννα: *Ο ζουρνάς και το νταούλι στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου και το έθιμο των Μάηδων*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2007., s. 7.

²²⁷ [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

V nestinarských oblastech jsou užívány základní názvy, tedy *tăpan/ntaouli*. Nestinaři tento nástroj uctívají podobně, jako ikony. *Epitrop* tak před započatím *panagiru* nástroji žehná.²²⁸ V dřívějších dobách nestinaři věřili, že *tăpan* může sám od sebe začít hrát, čímž jim *Kostadinčo*²²⁹ projevoval přízeň nebo se jim snažil něco důležitého sdělit. Mezi nestinary v Bělgari se traduje zajímavý příběh o tom, jak jedné noci místní mládež tančila půlnoční *choro* u *konaku sv. Konstantina*, když se kolem druhé hodiny ranní najednou zevnitř prázdného *konaku* rozezněly posvátné *tăpan sv. Konstantina* a spolu s ním problikávalo do tmy i *kandilo*.²³⁰

Tăpandžija/Ntaoultzis, tedy hráč na tento nástroj je pak velmi důležitou postavou celého *panagiru*. Obvykle se jedná o příslušníka nestinarské komunity, neboť v minulosti nebylo přípustné, aby na posvátný *tăpan* hrál nečlen společenství. To už dnes neplatí důsledně, avšak dbá se na to, aby hudební doprovod *panagiru* obstarávali pokud možno hudebníci původem ze Strandži (resp. ze severořeckých anastenarských obcí), s pevnou vazbou k nestinarské obřadnosti. Na něm a dudákovi totiž ve velké míře závisí, jak úspěšný bude průběh *panagiru*.

Tăpan sv. Konstantina bulharské nestinarské komunity pocházející ze začátku 20. století, byl nestinarům darován místním rodákem Ivanem Vălkovem. Rozměry náleží mezi středně veliké nástroje svého druhu – průměr kožených membrán je 48 cm a výška těla 30 cm.²³¹ Není již možné stanovit, z jakého dřeva je vyroben jeho korpus, kožené membrány však podléhají zubu času daleko častěji, z čehož vyplývá nutnost jejich pravidelné výměny. V minulosti často byly korpusy posvátných *tăpanů* potahovány kůžemi z *kurbanů*, což je zažitá představa mezi řeckými anastenary. Za touto obřadní praxí je možno spatřovat mytologický podtext hudebního nástroje coby sémantického dvojníka obětovaného zvířete. Totéž předpokládají o *gajdě*, neodmyslitelné souputnici *tăpanu* a nenahraditelné (alespoň v bulharském případě) průvodkyni nestinarů.

Gajda/Gaida (bul. *гайда*, řec. *η γκάιντα*) – je druhým nepostradatelným hudebním nástrojem nestinarského kultu, to přitom v dnešní době platí bezvýhradně pouze pro Bulharsko. V Řecku, jak vysvětlím, je situace poněkud komplikovanější. Ačkoli samotný výraz *gajda* je pravděpodobně tureckého původu, tento hudební nástroj se na území Balkánského poloostrova

²²⁸ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 168.

²²⁹ *Kostadinčo* (bul. *Костадинчо*) je deminutivem jména Konstantin.

²³⁰ *Kandilo* (bul. *кандило*) je lampička, která se umísťuje před ikonostas. Tato legenda, jakož i celá řada dalších, je zaznamenána ve vuprávění mnoha nestinarů, viz např. [Nejkova, Ruža] Нейкова, Ружа: Припомняния за истината. in: *Български фолклор*, год. XXXI, kn. 4. *Нестинарството*, 2005, s. 113–121.

²³¹ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 168.

používal prokazatelně ještě před příchodem Osmanů. Je pravděpodobné, že *gajdu* znali již Thrákové, a v pozdějším Bulharsku tento nástroj velmi zdomácněl. Svědčí o tom i informace z jedenáctého století, dochovaná v jednom z dopisů byzantsko-bulharského arcibiskupa Theofylakta Ochridského. Ten poznamenává, že mezi bulharským obyvatelstvem se velké oblibě těší hudební nástroj, jehož měch se nadouvá.²³²

Gajda je vskutku i dnes jedním z nejoblíbenějších hudebních nástrojů bulharského kulturního areálu a je zastoupena ve všech jeho etnografických oblastech. Rozlišujeme několik druhů *gajdy*, jednak podle provedení a velikosti a také podle ladění. Z tohoto hlediska je dělíme na *gajdy* vysokého ladění, nazývané v lidové terminologii *džura* (bul. *джюра*), následované několika přechodnými typy. Nejhlubší je *gajda* ladění nízkého *kaba* (bul. *каба*),²³³ která svými rozměry patří mezi největší dudy vůbec a její hluboký podmanivý tón je neodmyslitelně spjat s pohořím Rodopy.²³⁴ Spolu se zpěvem nádherných teskných *rubatových* písní je *kaba gajda* nejtypičtějším rysem rodopského hudebního dialektu.

Ostatní termíny, které označují jednotlivé části *gajdy*, mají již bulharsko-slovanský původ, což je dalším dokladem mimořádné oblibenosti *gajdy* v celém bulharském hudebním areálu i mimo hranice současného Bulharska, v sousedních oblastech, zejména Makedonii a také severním Řecku. Zde je *gajda* užívána právě v Thrákii a Egejské Makedonii, zatímco v ostatních částech země, jakož i na ostrovech, dominují dudy odlišného typu, tzv. *tsambouna* (řec. *η τσαμπούνα*).²³⁵ Důkazem v této oblasti budiž i přejímka bulharského výrazu *gajdunica* (bul. *гайдунуца*) pro píšťalu *gajdy*, do řečtiny.²³⁶ Z výše uvedeného přehledu hesel nestinarského/anastenarského slovníku bylo patrné hlavně přejímání z řeckého do bulharského

²³² [Vakarelski, Christo] Вакарелски, Христо: *Етнография на България*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1974, s. 473.

²³³ Ladění *gajdy* je v bulharském prostředí velmi rozmanité. Viz např.: [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 208 – 209.

²³⁴ Rodopský folklór shodou okolností na hudebním nosiči, který je přílohou této práce, zastupuje nahrávka lidové písně *Rosni mi rosni, Rosice* (bul. *Росни ми росни, Росице*), jako reprezentant sedmidobého metra. Charakteristiky rodopského hudebního folklóru shrnují také ve své diplomové práci. Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: FFUK, 2004, s. 78.

²³⁵ Hlavní rozdíl mezi oběma aerofony spočívá v odlišném způsobu tvoření tónu. *Tsambouna* také na rozdíl od *gajdy* nemá bordunovou píšťalu. Viz: [Strofalís, Marios, etc.] *Στρόφαλης, Μάριος; Νικήτας, Αντώνης; Χατζηνικολάου, Χρήστος; Λαμπροπούλου, Ουρανία; Λαμπροπούλου, Σοφία; Ψαρρός, Αποστόλης; Γαλανός, Γιώργος: Ελληνική μουσική*. Κέντρα εκπαίδευσης ενηλίκων, 2008.

²³⁶ V lidové terminologii se tato píšťala nazývá *gajdunica* (bul. *гайдунуца*). Stejný výraz používá i *dimotiki* – variantně také jako *gaidanitsa* (řec. *η γκαϊντανίτσα*). Obecně je přípona *-itsa* (řec. *-ιτσα*) v novořeckém jazyce relativně produktivní při tvorbě substantiv a je považována za jeden z balkanizmů slovanského původu v *dimotiki*. Na její distribuci v rámci balkánského jazykového areálu jsem upozornil v předchozí kapitole.

prostředí, avšak i z tohoto příkladu lze usuzovat, že proud kulturní výměny neprobíhal pouze jedním, nýbrž oběma směry.

Nestinarská *gajda* bývá podle tradice v předvečer *panagiru* zanesena do *konaku*, aby „byla posvěcena sv. Konstantinem.“²³⁷ Je středního ladění (vyššího oproti rodopské *kaba gajdě* a také menší rozměrem měchu) a má v porovnání s dalšími bulharskými aerofony relativně malý tónový ambitus.²³⁸ Hudební složku *panagiru* tedy zajišťuje posvátný *tápan* a nejméně jedna *gajda*, ačkoli v minulosti často vystupovalo více dudáků a podle jejich počtu (stejně tak jako podle počtu nestinarů, tancujících v ohni) se posuzovalo, jak hojný bude následující rok. Platila přitom představa, že čím početnější je účast nestinarů a hudebníků na *panagiru*, tím větší *bereket*²³⁹ bude. V případě mých návštěv *panagiru* v letech 2011 a 2012 obstarávali nestinarský hudební doprovod jeden *tápanadžija* a tři *gajdardžiové*.²⁴⁰ [nestinarští hudebníci viz: Příloha č. 2]

V severním Řecku je situace odlišná. *Gajdu* zde v anastenarské obřadnosti téměř úplně nahradila *lyra* (řec. *η λύρα*). Jedná se o dřevěný chordofonní nástroj, obvykle se třemi strunami, který patří mezi tradiční prvky lidového instrumentáře v mnoha částech balkánského hudebního prostoru. V Bulharsku se s ním setkáváme pod názvem *gădulka* (bul. *гъдулка*), je nejobvyklejším chordofonem, který je rozšířen v mnoha etnografických regionech a obvykle se střídá s dalším strunným nástrojem – *tamburou*.²⁴¹ Typologicky spadá *gădulka* i *lyra* do stejné skupiny chordofonů, liší se zejména svým provedením v jednotlivých etnografických oblastech.

²³⁷ [Fol, Valerija; Nejkoa, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 168.

²³⁸ Podrobněji k členění bulharské *gajdy*, jejích částí, způsobu tvoření tónu, ladění, materiálu, z něhož se vyrábí, jakož i o způsobu instrumentální hry viz: [Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематиката на българските народни инструменти*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977. Stručný přehled rovněž podávám ve své diplomové práci: Вечев, Георги: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha, FFUK, 2004, s. 76 – 82.

²³⁹ *Bereket* (bul. *берекет*), bulharsky *hojnost, prosperita*. Slovo má turecký původ. [Krăsteva, Vesela] Кръстева, Весела: *Тълковен речник на турцизмите в българския език. С илюстративен материал от литературата, фолклора, пресата, радиото и телевизията*. София: Издателска къща “Скорпио“, 2003.

²⁴⁰ Výrazy *gajdardžija* (bul. *гайдарджия*), *gajdadžija* (bul. *гайдаджия*) nebo *gajdar* (bul. *гайдар*) jsou substantiva, jimiž bulharština pojmenovává dudáka. V prvních dvou případech se jedná opět o velmi produktivní způsob tvoření podstatných jmen pomocí přípony tureckého původu (tur. *-ci*), na niž jsem upozornil v jazykovědné části této práce.

²⁴¹ Zpravidla se *gădulka* používá v oblastech, kde není zastoupena (nebo je, ale v menším měřítku) *tambura* a naopak. K typologii *gădulky* viz: [Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематиката на българските народни инструменти*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977. Píší o ní podrobně i ve své práci. Вечев, Георги: Вечев, Георги: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha, FFUK, 2004, s. 85 – 86.

Je prokázáno, že *lyru* používalo řeckojazyčné anastenarské společenství ještě v době, kdy obývalo Strandžu. V té době kombinovalo *lyru/gădulku* současně s *gajdou*. O tom svědčí výpovědi některých bulharských nestinarů, kteří se účastnili anastenarských obřadů v řeckých obcích, jež zapsal ještě Michail Arnaudov na počátku 20. století.²⁴² V nich se mluví o nestinarských melodiích, hraných na *tăpan*, *gajdu* a *cigulku*.²⁴³ Pro bulharskou nestinarskou komunitu Strandži však bylo používání *lyry/gădulky* v kombinaci s *panagirskými* melodiemi zcela cizí. Poté, co Řekové opustili Chasekiji, s sebou symbolicky odnesli i anastenarskou *lyru* a tradice chordofonního doprovodu *panagirských* melodií tak na Strandži zanikla docela.

V dnešní době řecký *panagir* hudebně provází *ntaouli* a *lyra*, jen výjimečně také *gajda*. Touto výjimkou je anastenarská tradice v obci Langadas. Zásahu na tom má místní *epitrop/teletarchis* T. Gaidadzis, který je potomkem strandžanských Řeků z obce Kosti a jeho příjmení vypovídá o tom, že předkové byli pravděpodobně buď výrobci *gajdy* či vynikali ve hře na ni.²⁴⁴ Zde se tedy obřad dále koná za hudebního doprovodu obou nástrojů, typických pro původní strandžanský hudební dialekt, přestože dnes již cyklus anastenarských melodií zcela neodpovídá skupině instrumentálních melodií, znějících v průběhu obřadu v Bělgari. V další řecké anastenarské obci Mavrolefki se sice *gajda* také používá, avšak současně s ní také *lyra*. Úloha každého z obou hudebních nástrojů je rovnocenná – anastenarská melodie je interpretována zvláštním *unisonem*, při němž se ani jeden z hudebníků neodchyluje od obvyklého melodického vzorce a tyto skladby netrpí žádnými improvizacími vsuvkami.

Naproti tomu v Agia Eleni se anastenarský *panagir* obejde zcela bez pronikavého zvuku *gajdy*. Strandžanští Řekové z Kosti, s sebou tradici hry na *gajdu* přinesli spolu s dalšími svými statky, avšak samotnou výrobu tohoto nástroje neovládali natolik, aby zde *gajdardžijstvo* mohlo zapustit pevné kořeny. Po určité době se tak dostali do vakua, kdy přinesené *gajdy* podléhaly stáří

²⁴² [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 445.

²⁴³ To, že bulharský nestinar označil *lyru/gădulku* mylně za *cigulku* (bul. *цигулка*), tedy housle, svědčí o skutečnosti, že bulharské komunitě ve Strandži bylo používání *lyry/gădulky* zcela cizí a krajně neobvykle tedy na něj zapůsobila ve spojení s nestinarským *tăpanem* a *gajdou*. Viz: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 226.

²⁴⁴ Přípona *-dzis* (řec. -τζής) je v řečtině velmi produktivní v tvorbě substantiv, označujících často povolání. Jejím ekvivalentem je v bulharštině varianta *-džija*, resp. *-čija* (bul. -джия -чия) a je rovněž velmi využívána. Znájí ji i ostatní balkánské jazyky a jedná se o jeden z mnoha charakteristických rysů Balkánského jazykového svazu. Její původ hledíme v turecké příponě *-ci, çî, çî, çî* (konkrétní variantu vybíráme v závislosti na pravidlu vokální harmonie a souhláskové znělosti/neznělosti), která má stejný slovo tvorný význam, jako v případě bulharštiny a řečtiny. Např. *kavárník* je turecky *kahveci* (čti *kahvedži*), bulharsky *kafedžija* (bul. *кафеджия*) a řecky *kafedzis* (řec. *ο καφετζής*). Podrobněji kapitola Malé jazykovědné intermezzo. Srov též: [Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езикознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2000, s. 65.

a nové bylo vzhledem k nedostatku kvalifikovaných *gajdardžijů* obtížné sehnat. To také zapříčinilo jejich postupné nahrazení *lyrou*, která je z *panagiru* zcela vytlačila.²⁴⁵ Jelikož *lyra* zdaleka nedisponuje tak výrazným a pronikavým hlasem, jako *gajda*, doprovázejí anastenary v Agia Eleni vždy minimálně dva hráči na *lyru*. Relativně rychlá substituce *gajdy* za *lyru* má podle mého názoru původ právě v době, kdy řečtí anastenaři *panagir* v obavě z úředních represí, jakož i z pronásledování sousedy a církví, konali pouze v dokonalém utajení před okolním světem – v soukromých domech nebo v později vystavěných *konacích*. Až od čtyřicátých let 20. století obřad opět spatřil světlo světa a navrátil se tak k původní praxi, jak byla známa ze Strandži. Nicméně právě v nelehké době anastenarského zakořeňování v severním Řecku se mohla osvědčit velká přednost *lyry* – její tichý a ve srovnání s *gajdou* nenápadný tón. Strach z represe tak mimoděk napomohl změně v anastenarském instrumentáři a tato změna měla za následek i jistou transformaci anastenarských melodií, které se, spolu s dalšími hudebními charakteristikami, budu věnovat v následujícím oddíle.

3.5 Gajda, lyra nebo zpěv? Vývoj, proměny a současná podoba hudební složky panagiru

Hudební složka je zcela zásadním prvkem celého nestinarského *panagiru*, bez níž by nebylo možno zdárně naplnit celé jeho poslání. Jednotlivé části obřadu by bez hudby jednoduše nebyly uskutečnitelné. Je to totiž právě interpretace nestinarských melodií v podání tradičních nástrojů, co nestinary/anastenary uvádí do nábožné extáze. Pokud bychom odhlédli od této skutečnosti, nestinarský *panagir* by absencí svých melodií přišel také o jeden z nejdůležitějších identifikačních rysů.

Nejinak tomu bylo v minulosti. Nejstarší notové zápisy jednotlivých *panagirských* melodií pocházejí teprve z první poloviny dvacátého století – konkrétně se jedná o zápis „*nestinarské melodie z Vurgari*“ z roku 1927, který vydala bulharská muzikoložka Elena Stoin. Neurčuje však, jakou funkci během obřadu tato melodie plnila, i když po bližším pohledu lze dovodit, že se pravděpodobně jedná o melodii *chora s epitropem v čele*.²⁴⁶

²⁴⁵ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 227.

²⁴⁶ op. cit, s. 177.

Další notový zápis, který během vurgarského *panagiru* v r. 1933 pořídil místní vesnický učitel Goro Gorov, publikoval v následujícím roce folklorista Michail Arnaudov²⁴⁷. Goro Gorov mu podal i další velmi cenné informace o průběhu celého *panagiru*, které Michail Arnaudov využil ve svém badatelském úsilí. Ani z tohoto notového zápisu se však nedozvídáme, během jaké fáze obřadu se zapsané *choro* tančí a jaké nástroje melodií hrají. Dá se usuzovat, že se jedná o zápis pro *gajdu*. Je zajímavé, že tato instrumentální skladba v dvoučtvrt'ovém metru nepatří do souboru bulharských nestinarských melodií, které během *panagiru* znějí v Bělgarii. Po bližší analýze tohoto materiálu bulharská etnomuzikoložka Ruža Nejкова došla k překvapivému a pro kontext mé práce velmi důležitému závěru, a sice, že v dotčeném zápisu lze pozorovat řadu shodných znaků intonačního charakteru s melodií pro *lyru*, jež zní během obřadu v Langadě a Agia Eleni.²⁴⁸

Anastenarské melodie nebyly bohužel před odchodem řeckojazyčného strandžanského obyvatelstva do Řecka zapisovány. Proto dnes nelze s určitostí říci, do jaké míry se typologicky shodovaly s bulharojazyčnými *panagirskými* skladbami. Jejich původní podobu dnes nelze rekonstruovat. V Řecku jsou *anastenaria* systematicky zkoumána až od čtyřicátých let 20. století a teprve do té doby je datován i první sběr hudebního materiálu, týkající se tohoto obřadu. Je však možné se domnívat, že měly společný základ, jak vyplývá z případu *nestinarského chora*, zapsaného Goro Gorovem.

Nestinarský *panagir* je do značné míry vyplněn hlavně instrumentálními skladbami, buď pro *tapan* a *gajdu* v bulharském případě nebo pro *ntaouli* a *lyru*, resp. pro *ntaouli*, *lyru* a *gajdu* v případě řeckém. Písňové skladby v současnosti během bulharského *panagiru* tvoří spíše okrajovou komponentu celé hudební složky. Zejména v minulosti však byla jejich úloha daleko významnější. *Panagir* totiž neplnil jen funkci religiózně-obřadní, ale pro místní obyvatelstvo také představoval příležitost sejít se s příbuznými a přáteli, poveselit se u hudby, zatancovat si a zazpívat si. Zkrátka, jednalo se o *svátek* se všemi nezbytnými atributy. Proto také pauzy mezi jednotlivými vrcholnými body *panagiru* bývaly vyplněny zpěvem. Celá řada těchto písní je zapsána a k dispozici jsou i jejich notové záznamy. Tématicky se jedná o písně, mající přímou souvislost se sv. Konstantinem a sv. Elenou, které byly zpívány právě a jen při příležitosti

²⁴⁷ Notový zápis *nestinarského chora* je i součástí obsáhlé Arnaudovovy monografie o bulharském folklóru s rozsáhlou kapitolou, věnovanou nestinarstvu. Viz: [Arnaudov, Michail] Арnaudов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 427.

²⁴⁸ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000 s. 177.

nejdůležitějšího nestinarského svátku. Není to však pravidlem. Další z nich, patřící k širokému cyklu písní k *choru*, byly vzhledem ke své taneční povaze interpretovány i během jiných příležitostí, které se chasekijské rurální společnosti nabízely v průběhu kalendářního roku.²⁴⁹

Specifická písňová složka se z *panagiru* postupně začíná vytrácet od poloviny dvacátého století. Podle mého mínění je zde jistě na vině také autoritářský režim Bulharské komunistické strany a jeho represivní postoj vůči nestinarské tradici. S následky tohoto neblahého dědictví se nestinarstvo v Bulharsku potýká dodnes. Jeho původní písňový obsah byl velmi narušen. Během mých návštěv na *panagiru* byly písně přirozenou několikahodinovou poslechovou a taneční kulisou, jíž si shromáždivší se lidé krátili chvíli při čekání na večerní vyvrcholení obřadu. Ačkoli hudební soubor, který k tanci hrál, byl místní, strandžanské písně tvořily pouze menší část jeho repertoáru. Převažovaly skladby, známé v celobulharském měřítku. Důvodem zvoleného repertoáru pravděpodobně byla snaha, aby se zabavilo a při *choru* si zazpívalo i početné obecnstvo, pocházející z mimostrandžanského prostředí. Tento stav, který je do jisté míry dán také vývojem posledních dvaceti let a představuje implikaci globalizačních procesů v hudební oblasti, lze posuzovat ze dvou stran. Kromě negativního aspektu, jímž je neinterpretování celého souboru strandžanských tanečních písní, v jehož důsledku dochází k jejich postupnému odumírání, je možno v něm spatřovat i pozitiva. I v minulosti nestinarstvo projevilo značnou schopnost přizpůsobit se novým společenským podmínkám a je možné, že tak dále demonstruje svou životaschopnost a sílu, díky níž překonalo mnohé další nepříznivé okolnosti. Tuto tezi o adaptabilitě lze podle mého názoru aplikovat širše i na celou bulharskou tradiční hudbu. Prokazuje se, že jakkoli se jednotlivosti možná vytrácejí, tato hudba se rozvíjí, navzdory neustále se měnícímu sociokulturnímu prostředí.

V řeckých anastenarských komunitách je hudební situace odlišná. Není to dáno jen jinými východisky, která formovala podobu *panagiru*. I *anastenaria* čelila během dvacátého století obrovským výzvám, pramenícím jednak z nucené migrace protagonistů tohoto obřadu, ale i z latentně kolizního prostředí severořeckých sídel, v nichž Chasekijské našli své nové domovy. Nebezpečí představovalo zejména otevřené nepřátelství řecké pravoslavné církve. Likvidačním činitelem mohly být také represe ze strany vojenské junty, která *anastenaria* rovněž neměla

²⁴⁹ Strandžanské taneční písně, které se v minulosti zpívaly ve dnech *panagiru* jsou zapsány např. v: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 50 – 72.

v lásce. Jak příznačné je, že *nestinarstvo/anastenaria*, ideologicky vzato, nevyhovovalo pravé ani levé diktatuře.

Bereme-li v potaz všechny tyto faktory, zdá se být téměř zázrakem, že tradice, která byla vykořeněna ze své odvěké kolébky, přežila. Vzдор všem těžkostem, jež mohly pro *anastenaria* mít fatální následky, si obřad dodnes zachoval svou jasnou identitu. Patrná je i zřetelná kontinuita ve sféře duchovní, jež se v dnešním bulharském *panagiru* nalézá o něco obtížněji. V neposlední řadě má řecký *panagir*, alespoň v některých střediscích anastenarského společenství, daleko komornější atmosféru, která podle mého názoru lépe vypovídá o povaze, jíž obřad měl ještě na začátku dvacátého století, tedy před odchodem Řeků ze Strandži. Obřad, který se odehrává i dnes v interiéru *konaku* v Mavrolefki nebo Langadě téměř bez přítomnosti nezúčastněných, je v ostrém kontrastu se stovkami přihlížejících, jež každoročně navštěvují večerní část *panagiru* v Bělgari. V tom také spatřuji potenciální hrozbu jednadvacátého století, s níž se bude muset nestinarská komunita vypořádat, aby se obřad nestal pouhou slupkou, ukrývající uhnitou dužinu.

3.5.1 Čtyři protokolární melodie. Hudební motivy bulharských nestinarů

Soubory základních melodií, které zní během *panagirů* v Bulharsku a v Řecku, se dnes od sebe dost liší. Rozdíl nespočívá jen v užití jiného instrumentáře, ale hlavně v typologii skladeb. Bulharský *panagirský* hudební cyklus obsahuje v dnešní době čtyři *protokolární*²⁵⁰ instrumentální melodie. Jedná se o specifické skladby, které jsou pevně spjaty s *panagirem* sv. Konstantina a sv. Eleny a podle tradice není možno je zaslechnout při jiných příležitostech a to dokonce ani v případě *panagiru* jiného světce. Tato jejich funkční závislost na existenci *panagiru* je sice v současnosti unikátní, ale v minulých dobách byl bulharský folklór plný příkladů relace, kdy píseň koexistovala pouze ve spojení s určitým obřadem. Představeny jsou v celé řadě sborníků, obsahujících exempláře, zpívané pouze o svátku sv. Jiřího, tedy na *Gergjovden* (bul. *Гергьовден*), při koledování (*koleduvane*, bul. *коледуване*), při *lazarování* (*lazaruvane*, bul. *лазаруване*), *kukerských* oslavách (bul. *кукери*)²⁵¹ nebo jiných svátcích lidového kalendária. Ovšem s tím, jak se proměňovala společnost a styl života, postupně zanikaly jednotlivé obřady s *přídomkem zastaralosti* a spolu s nimi bohužel i jejich hudební složka. Neboť

²⁵⁰ Termín *protokolární* asi nejlépe vystihuje povahu těchto melodií a jejich nenahraditelnou úlohu během *panagiru*. Vypůjčuji si ho od Nikolaje Kaufmana, jehož cituje Ruža Nejškova: „*Pojem ‚protokolární‘ je označením ‚těsného vztahu‘ a návaznosti melodie na určitý moment obřadu.*“ In: [Fol, Valerija; Nejškova, Ruža] Фол, Валерия; Нејшкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 178.

²⁵¹ O *kukerských* hrách viz následující kapitola o rytmické výstavbě bulharské lidové hudby.

píseň, která není zpívána, umírá a upadá v zapomnění. Představa o tom, kolik písní postihl tento osud v období, kdy ještě neprobíhal jejich systematický sběr, jistě vyvolá v každém milovníkovi tradiční hudby pocit lítosti. Kouzlo unikátnosti jednotlivých písní v kontextu bulharské lidové hudby je tedy nutno posuzovat i s vědomím tohoto rizika.

Čtyři *protokolární* instrumentální melodie bulharského obřadu mají dvě úrovně – první tvoří tři skladby, jež jsou svými nositeli označovány jako *nestinarské*, neboť tanec v jejich průběhu je vyhrazen převážně nestinarům. V třetí z nich se však v *choru* propojují nestinarští protagonisté s ostatními účastníky slavností. Čtvrtá melodie naopak není taneční a od předešlých se tak funkčně liší. Druhá úroveň tedy představuje všechny čtyři melodie, jež jsou souhrnně nazývány *panagirské*, neboť všechny během *panagiru* musí nezbytně zaznít.²⁵² Do prvního okruhu nestinarských skladeb patří melodie, jejichž názvy velmi dobře vypovídají o funkci, kterou v *panagiru* plní.

První z nich je melodie *na trǎgvane* (bul. *на тръгване*), tedy *při odchodu*. Tato instrumentální skladba v 7/16 asymetrickém rytmu během *panagiru* zní nejčastěji, neboť doprovází téměř všechny průvody z/do *konaku*, k/od *ajazma*, z/do kostela a samozřejmě také nejsledovanější procesí, směřující z *konaku* na *megdan*. Pravidelným účastníkům nestinarských obřadů je rovněž známa jako *skopos* (bul. *скопос*), resp. lidově *skoposeto* (bul. *скопосето*).²⁵³ Jeho původ je nutno hledat v řeckém substantivu *skopos* (řec. *ο σκοπός*), který lze přeložit jako *způsob*, *motiv*, ale také *cíl*.²⁵⁴ Vypovídá tedy podle mého názoru o tom, že se jedná o hudební motiv s autochtonní melodickou výstavbou.

Tato skladba je zapsána v mnoha variacích. Jejím důležitým poznávacím znamením je rytmická asymetrie. Konkrétně se jedná o rytmus sedmidobý se třemi díly se stavbou 2+2+3.²⁵⁵ Takto uspořádanou rytmickou stavbu má i jeden z nejznámějších a nejoblíbenějších bulharských lidových tanců: klasická *rǎčenica* (bul. *ръченица*), jejíž taneční kroky tuto rytmickou

²⁵² [Fol, Valerija; Nejkova, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 177.

²⁵³ Výraz *skoposeto* je určitým tvarem substantivní formy *skopose* (bul. *скопосе*). V této podobě je název nestinarského melodického motivu *na trǎgvane* zaznamenán např. u [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 77.

²⁵⁴ [Mikro] *Μικρό Ελληνικό Λεξικό. Το μεγάλο μικρό λεξικό*. Τεγόπουλος – Φυτράκης. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία, πεντοέχο.

²⁵⁵ Podrobný výklad pojmů z metrrytmické výstavby tradiční bulharské hudby je předmětem následující kapitoly.

nerovnoměrnost velmi dobře reflektují a s níž se v podstatě tato nestinarská melodie shoduje i v rychlosti tempa.²⁵⁶ Melodie, kterou zde uvádím, je převzata z práce *Oheň a hudba*.²⁵⁷

Skoposeto (bul. Скопосето)

Moderato

7

13

19 etc.

²⁵⁶ Zde mám na mysli spíše *răčenicu șopskou*, která je o dost rychlejší, než uměřená *răčenica thrácká*.

²⁵⁷ [Fol, Valerija; Nejkoval, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 180.

Představme si tedy průvod, vycházející z *konaku* sv. Konstantina směrem k *ajazmu* stejnojmenného světce, v jehož čele krácejí *lefterové* se slavnostně dekorovanými ikonami, následovaní vznešeným krokem *epitropa*, s červeným šátkem přes rameno a kadidelnicí v ruce.²⁵⁸ A za nimi se, pohroužení ve svém vlastním mikrosvětě, zasvěceném odvčkému strandžanskému ochraniteli, pohybují v téměř překotném a takřka neuchopitelném individuálním tanci nestinaři. Provází je hudebníci s *gajdami* a hutným *tăpanem*. Ještě o něco dále za nimi jdou ctihodní vesničané se svými rodinami, jakož i nezúčastnění diváci. Trasa průvodu, jež je po staletí téměř neměnná, překonává různé terénní nerovnosti, vyplývající z horského profilu strandžanského regionu. Průvod se občas zastavuje, aby provolal slávu sv. Konstantinovi:

„*Слава на теб, свету Константин!*“²⁵⁹

V přepisu:

„*Slava na teb, sveti Konstantin!*“

Hudebníci ve svém zaujetí pro první ze všech nestinarských melodií nepolevují, vždyť uplynul již celý rok od chvíle, kdy ji naposled hráli. Hlavní motiv melodie *na trăgvane* se mnohokrát opakuje v mírně obměňovaných variantách a tempo graduje, aby se posléze zklidnilo na přijatelnější mez. Nestinaři jsou u vytržení, stavu blízkém extázi, a jejich vzezření naplno vypovídá o vnitřním boji, který právě svádějí. Často se kvapnými skoky dostávají daleko před ostatní účastníky průvodu, čímž mimoděk udávají jeho rychlost. O tomto zvláštním chování nestinarů koneckonců vypovídají četné zápisy z minulosti.²⁶⁰

Z výše uvedeného vyplývá, že rychlost *první melodie*, doprovázející všechna nestinarská procesí, byla dříve daleko větší, než dnes. Tempo někdy bylo tak živé, že *lefterové* s ikonami museli téměř běžet, aby stačili chvatnému tanci nestinarů. Jejich taneční projev býval velmi rychlý, plný energických pohybů.²⁶¹ Během *skolasu* ikon pak jejich tanec dále gradoval a jejich zaujetí tancem se nijak nemírnilo ani při pokračování v cestě k *ajazmu*. Tam již mohli být

²⁵⁸ Tyto typické atributy, jež *epitrop* během celého *panagiru* v podstatě neodkládá, je možno pozorovat na obrázku č. 15 přílohy č. 2.

²⁵⁹ V překladu „*Sláva tobě, svatý Konstantine!*“ in: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 11.

²⁶⁰ Tyto zápisy svědčí o tom, že během tohoto nestinarského tance se nestinaři často dostali do značné vzdálenosti od průvodu, kdy chvatným krokem určovali i tempo ostatních. Přitom však vždy zůstávali v doslechové vzdálenosti *gajdy* a *tăpanu*.

²⁶¹ Takto o nestinarských procesích vypovídají jejich účastníci učitelé G. Gorovovi. Viz: [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 500.

na prahu fyzického vyčerpání. Jejich psychické rozpoložení jim nicméně bránilo projevit tělesnou únavu.

Obdobné to bývalo při ostatních důležitých poutích, tedy od *ajazma* zpět do *konaku* a také během působivého příchodu z *konaku* na *megdan*. Tedy rychlá chůze, individuální tanec nestinarů a atmosféra sevřená očekáváním nadcházející události. Procesí bývalo plné napětí a energie, která ho poháněla a jejíž nadbytek se teprve o chvíli později měl transformovat v sílu, umožňující překonat fyzickou bolest v ohni. Nestinarský průvod poté, co třikrát obešel kostel, ale i *kurbaneto* a *chorište*, zastavoval ve středu *megdanu*.²⁶² V té chvíli také utichala první melodie a nastalé ticho předznamenávalo výjimečnost očekávaného okamžiku.

V dnešní době průvody nemají takový spád a nestinaři během nich netancují. Na *megdan* přicházejí, jak jsem měl možnost pozorovat, ve velmi sevřeném rozpoložení, s napjatými rysy, nepřítomným pohledem a kráčeje v mírném předklonu malými rychlými kroky. Jejich zvláštní způsob chůze mě na první pohled zarazil a utkvěl v paměti [Nestinarské procesí: Viz Příloha č. 2].

Co se však nezměnilo, je skutečnost, že během tohoto průvodu i nadále zní sedmidobá první protokolární melodie, *skoposeto*. Je jedním z průvodních znaků *panagiru*, podle níž je možno ho bez zaváhání identifikovat. Její tempo však během posledních dekád postupně klesá a nedosahuje rychlosti, která byla zaznamenávána v počátcích sběru nestinarských melodií.²⁶³

Druhá melodie nestinarského cyklu je v dvoučtvrťovém rytmu, nazývá se *v oğňja* (bul. *в огъня*) a v podání *tăpanu* a *gajdy* zní během celého *panagiru* pouze jednou – v okamžiku, kdy nestinaři tancují na žhavém uhlí. V minulosti provázela i tanec následujícího večera, v den sv. Eleny, k tomu však vzhledem ke zkrácení *panagiru* dnes nedochází. Tento melodický motiv dříve zněl i v *konaku* – zpravidla před cestou k *ajazmu*.²⁶⁴ V jeho průběhu nestinaři poměrně rychle upadali do stavu transu. To může pramenit z povahy této skladby. Přestože hlavní motiv se mnohokrát monotónně, avšak v obměnách opakuje, dospívá i ke kulminačním momentům, jež

²⁶² [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 60.

²⁶³ Ruža Nejкова v této souvislosti konstatuje, že se celkově zklidňuje i tempo hlavní nestinarské melodie v ohni. V případě skladby po cestě se jedná o propad z MM = 63 na MM = 58, pokud porovnáváme zápisy z první poloviny dvacátého století s jeho devadesátými léty. Viz: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 188.

²⁶⁴ [Комплексна] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година: доклади и материали*. Отг. редактор Петко Стайнов, Любен Тонев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957, s. 394.

zvučná *gajda* spolu s naléhavým *tăpanem* dokáží výborně zdůraznit. Prožívání této hudby, znějící v interiéru uzavřeného prostoru *konaku* tak jistě bývalo ještě intenzivnější, s jasným účinkem na nestinarovu psychiku. *Prichvaštane* tak přicházelo celkem rychle, což dokazují mnohé prameny.²⁶⁵

Tato skladba zní podle potřeby po celou dobu, kdy jsou nestinaři v ohni. Stejně jako v případě prvního nestinarského motivu *na trăgvane*, i zde je patrná tendence k postupnému snižování jejího tempa. V dřívějších záznamech, a to ještě z padesátých let dvacátého století, bylo zpravidla uváděno tempo čtvrté doby $MM = 105$.²⁶⁶ V devadesátých letech to již bylo $MM = 92\sim 96$.²⁶⁷ I tuto skladbu interpretuje vždy *gajda* a *tăpan*.²⁶⁸ *Gajda* plní úlohu sólového nástroje, který hraje hlavní melodický motiv. Pokud hraje více *gajd*, má jejich hra zpravidla charakter unisona, ovšem v určitých momentech vždy jeden z *gajdardžijů* převezme iniciativu a po dobu několika taktů nebo celého hlavního motivu, melodii obohacuje o ornamentální prvky. Ostatní dudáci mu v tu chvíli sekundují a zdůrazňují hlavně rytmicky silné doby. Pokud jsou všichni *gajdardžijové* zkušenými hudebníky, v této praxi se poté střídají. *Tăpan* vytváří rytmický rámeček. Silné doby ztvárňuje *tăpandžija* údery tlustou paličkou (tzv. *tukmakem*)²⁶⁹ a doby slabé nebo ornamenty stojící mimo hlavní rytmickou linku, realizuje podle svých schopností a zkušeností paličkou slabou. Notový záznam je převzat z práce *Oheň a hudba*.²⁷⁰

²⁶⁵ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 497.

²⁶⁶ [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 336.

²⁶⁷ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 190.

²⁶⁸ Jak bylo řečeno, při panagiru se zpravidla užívá větší počet *gajd*. Při mých návštěvách panagiru hrály vždy tři *gajdy* a *tăpan*.

²⁶⁹ [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

²⁷⁰ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 190.

V ohni (bul. В огъня)

Moderato

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 1-5) features a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line. The third system (measures 11-14) includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The fourth system (measures 15-19) also features a triplet of eighth notes in the treble staff. The fifth system (measures 20-21) is marked 'etc.' and shows the beginning of a new melodic phrase in the treble staff and a simple bass line.

Tak jako v minulosti, i dnes platí, že během této skladby tančí výhradně nestinaři, nikoli diváci. Z některých starých svědectví z doby před balkánskými válkami sice plyne, že během tance nestinarů v ohni v Urgari a v Kosti se do *chora*, které bylo vedeno kolem prostoru se žhavým uhlím, zapojovali i přihlízející. Toto *choro* kolem *megdanu* údajně trvalo až dvě hodiny, což je mnohonásobně déle, než nynější vstupy nestinarů do ohně.²⁷¹ Zmínky o takových tancích jsou však spíše výjimečné. Z převážné většiny výpovědí naopak lze vyvodit, že i pro předky dnešních obyvatel Strandži bylo ohnivé martyrium natolik fascinujícím spektáklem, že jim to vlastně bránilo v jakémkoli organizovaném pohybu. Shromáždivší se obecenstvo bývalo u vytržení a doslova přikováno k zemi.

V dnešních anastenarských komunitách severního Řecka je možné sledovat obdobný jev. Během tanečního obřadu všichni anastenaři v zástupu dokola obcházejí žhavé pole, přičemž se jednotliví tanečníci postupně od skupiny oddělují a vstupují do ohně k individuálnímu tanci.²⁷² Dá se tedy spekulovat, zda je toto chození kolem ohně pozůstatkem nějaké dávné rozšířené praxe, kdy se během nestinarské hry v ohni ostatní lidé zapojovali do společného *chora*, či spolu tyto dvě věci nesouvisí.

To, co naopak v průběhu desetiletí nedoznalo dramatické změny, je taneční projev nestinarů. Do magického tance sv. Konstantina se dříve zapojovaly hlavně ženy, méně pak muži. Také posledními *pravými nestinary starých časů*, jak o nich dodnes mluví obyvatelé Bělgari, byly ve skutečnosti ženy.²⁷³ Nestinaři, kteří přicházeli na *megdan* ve *svatokonstantinském uhranutí*,²⁷⁴ bývali na dotyk ledoví a jejich pohled nepřítomný. Soustředěnost a napětí, jež se v nich koncentrovalo, měly o několik okamžiků později vytrysknout plnou silou v opojném ohnivém tanci, během něž katarzí procházeli nejen samotní jeho protagonisté, ale i okolostojící diváci, kteří na okamžik zapomínali na své všední starosti:

„Прифати, прифати, свету Костадин,
прифати младите булки да ти поиграят...“²⁷⁵

²⁷¹ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 386.

²⁷² Toto obcházení ohně je možno pozorovat na celé řadě videozáznamů, pořízených během panagirů v Agia Eleni.

²⁷³ Zde mám opět na mysli slavné nestinarky jako Zlatu Daskalovu, Zlatu Stamovu.

²⁷⁴ Pravděpodobně nejlepší překlad hojně užívaného termínu *prichvanat* (bul. *прихванат*), jakkoli ne zcela přesný.

²⁷⁵ Písňový text, jehož melodie není známá, avšak je jasné, že se jednalo o jednu z mnoha melodií nedochovaného *panagirského* písňového cyklu, jak vyplývá z jeho obsahu. Text by se dal volně přeložit jako: „*Uhranul, uhranul,*

V přepisu:

„*Prifati, prifati, sveti Kostadin,
prifati mladite bulki da ti poigrajat.*“.

Toto prý zpívaly nestinarky v Bunarchisaru ve chvíli, kdy vstupovaly do ohnivého pole. Řeč je o devatenáctém století, kdy nestinarstvo ve Strandži zažívalo ve srovnání s dnešním stavem období rozkvětu.²⁷⁶ Bylo zcela běžné i v relativně velkých městech, jako byl Bunarchisar. Odtud pochází i jedna ze zmínek o tom, že nestinarských obřadů se zde účastnili převážně Bulhaři, zatímco „*místní Řekové a Turci jim v tom bránili.*“²⁷⁷ Nakolik máme co do činění se skutečností, že Bunarchisarští již v souladu s modernizujícím se způsobem života považovali nestinarstvo za anachronismus, a tak bránili jeho projevům nebo vypovídá o tom, že v té době bylo nestinarstvo/anastenaria bližší hlavně bulharskému obyvatelstvu, se dnes nedá s přehledem určit. Nebylo by to ani vzhledem k pojetí této práce konstruktivní. Bylo by možné vystříhnout tento konkrétní moment z celé nestinarské mozaiky a použít ho ve prospěch myšlenky o bulharském původu tohoto obřadu. Takový byl ostatně v minulosti přístup celé řady balkánských badatelů, kteří v souladu s preferovaným etnikem akcentovali jen některé skutečnosti, což vedlo ke zkreslení jejich vědeckých závěrů, jak jsem na to upozornil i na předchozích stránkách.

Tomu se však chci vyhnout a bunarchisarský příklad jsem zmínil spíše v souvislosti se zanikající zpěvovou složkou bulharského *panagiru*. – v dnešní době již nestinarky při vstupu do ohně, na rozdíl od situace v Řecku, nezpívají. Nebylo tomu tak ani v případě mých návštěv *panagiru*. V moderní době při tanci v *oganja* nestinaři své emoce projevují již jen oním výrazným *vách vách*, jež bylo v minulosti dalším poznávacím znamením *svatokonstantinského uhranutí*. Tento příznak stavu transu byl společný bulharským i řeckým protagonistům obřadu. Některé vědce, jako např. řeckou teatroložku Katerinu Kakouri, pak tento projev úžasu sváděl k hledání

svatý Konstantin, mladé nevěsty, aby zatančily.“ in: [Arnaudov, Michail] Арnaudов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 413.

²⁷⁶ Bunarchisar byl městem s převážně bulharským obyvatelstvem, jak o tom vypovídá i svědek nestinarských tanců v tomto podstrandžanském městě. Z demografického hlediska město obývalo 500 rodin bulharských a 200 řeckých. in: [Arnaudov, Michail] Арnaudов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 413.

²⁷⁷ op. cit, s. 413.

jeho původu v orgiastických starořeckých slavnostech. Spatřovali tu totiž hláskovou podobu se jménem boha Dionýse – Bakcha.²⁷⁸

Samotný tanec nestinarů byl v minulosti popsán mnohokrát: „V ohni tancoval bezpočet nestinarek. Byly mezi nimi i muži, ale bylo jich málo – jeden, dva. Když nestinarky začnou pištět, výskat, chajde och, väch, väch a hlavní nestinarka je vede, je to podívaná. Turci jí říkali *delipanagir*.“²⁷⁹ A dále: „Další nestinarky tancovaly na ohni svižnými poskoky, vyhazuje přitom rukama zdola nahoru, k nebi, a ven, jako kdyby měly vzlétnout, hystericky se bily v hrud', tancovaly dopředu, dozadu, křížem, bosy, s napůl přivřenýma očima, jen napůl při vědomí, hrozně bledé.“²⁸⁰

V tom zůstal jejich tanec stejný i během mých návštěv. Nestinaři vstupovali do ohně každý zvlášť, někteří hledaje přitom oporu v ikoně světce, jiní bez ní, s nepřítomným pohledem spínali ruce k nebesům. Hlavní nestinar se během tance několikrát zastavil na místě, bože se přitom téměř po kotníky bosýma nohama v řeřavé záplavě, aby naplnil dlaně žhavými uhlíky a posypal se jimi, bez jakékoli známky bolesti. Očividné bylo jeho pohroužení do vnitřního rozjímání, jímž naplňoval nejduchovnější okamžik celého svatokonstantinského *panagiru*. Změna charakteru publika, které je dnes jistě daleko početnější a různorodější, než v dobách minulých, jako by se nestinarů nijak zvlášť nedotkla. Někteří z nich se možná při tanci nechávali strhávat jeho bouřící atmosférou a předváděli ještě méně pravděpodobné taneční kreace, avšak *transcendentálnost* obřadu podle mého názoru stále zůstává zachována a jsou si toho vědomi nestinaři i diváci. Nedokáže na tom nic měnit ani aplaus publika poté, co dozní poslední tóny druhé protokolární nestinarské melodie. Vždyť kdo dnes ví, jak se okolostojící lidé projevovali po skončení obřadu před stopadesáti lety?

Třetí protokolární melodií bulharského nestinarského *panagiru* je opět instrumentální skladba, jejímž nejobvyklejším názvem mezi nestinarity je *Choro načelo s epitropa* (bul. *Хоро начело с епитропа*), také *Kostadinskoto choro* (bul. *Костадинското хоро*) nebo *Okolo oğnja* (bul. *Около огъня*). První název odkazuje k hlavní postavě tohoto *chora*, jíž je *epitrop panagiru*.

²⁷⁸ Kakouri k tomu motivovala výslovnost jména boha Bakcha v současné řečtině. Hláška *-b-* se totiž dnes realizuje jako *-v-*, tudíž Bakchos je řecky *Vakchos* (řec. *ο Βάκχος*). Xygalatas, Dimitris: *Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria*. in: *History and Anthropology*, 22 (1), [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>, s. 63.

²⁷⁹ *Delipanagir*, turecky slavnost bláznů.

²⁸⁰ [Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Български писател, 1969, s. 414.

Druhý termín odkazuje k lidové variantě jména sv. Konstantina – *Kostadin* a zdůrazňuje také jeho neopakovatelnost v rámci kalendářního roku. Třetí upozorňuje na místo, kde se tancuje.

Kostadinskoto choro se ale tančí také u *ajazma* poté, co *epitrop* provede svěcení pramene. Účastníci procesí tu posléze spojí ruce v *choru pro zdraví*, jak se mu také říká.²⁸¹ Jak vyplývá z názvu tohoto melodického motivu, jedná se o taneční skladbu, a to nejrychlejší ze všech *panagirských* melodií vůbec. Její variace (neboť v jejím případě se jedná o vpravdě různorodou melodii) jsou obvykle zaznamenány v tempu MM = 200.²⁸² Přesto i tento případ potvrzuje obecnou tendenci nestinarských melodií ke zpomalování, neboť *choro* v letech 2011 a 2012 jistě nemělo popisované tempo. Tato skladba je, tak jako melodie *v ohni*, v pravidelném dvoučtvrtovém taktu, následkem čehož dochází k postupnému sblížení obou motivů. *Tāpan* v podstatě v obou melodiích hraje stejný rytmus a rozdíl tedy spočívá hlavně v rozdílné melodii, již interpretuje *gajda*.

Nezastupitelnou úlohu v něm zastává *epitrop*. V symbolice obřadu se mu touto cestou dostává ocenění jeho náročné role, již během *panagiru* zastává.²⁸³ Představuje vlastně živoucí tradici a kontinuitu obřadu. To, jakým způsobem se *epitrop* úlohy zhostí, ovlivňuje podobu právě probíhajícího, ale i všech budoucích *panagirů*. Je na něj vložena velká zodpovědnost, jež zavazuje, neboť se jedná o jeden z relikvů dávno ztracených dob. *Epitropovo choro* je tak vlastně pro něj velké zadostiučinění, kdy může prokázat své výsadní postavení v nestinarském společenství během tance, do něhož vyzve jak své hierarchicky podřízené nestinarské souputníky, tak i ostatní účastníky obřadu. *Choro* je plné radosti z proběhnuvšího tance v ohni a představuje první příležitost, kdy se protagonisté obřadu ve společném tanci setkají s ostatními lidmi, kteří

²⁸¹ Toto pojmenování plyne ze skutečnosti, že obyvatelé Strandži měli v úctě prameny, jež bývaly každý rok u příležitosti *panagiru* znovu vysvěcovány, čímž znovunabývaly svých domnělých léčebných účinků. Proto též všichni účastníci vodosvetu (bul. *водосвет*), jak se svěcení vody v lidové terminologii nazývá, z pramene posléze pili a aby si pojistili dobrý zdravotní stav i pro průběh celého následujícího roku, tančili poté *Choro za zdrave* (bul. *Хоро за здраве*). Viz např.: [Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957, s. 394.

²⁸² [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 202.

²⁸³ *Epitropové* byli vždy vybíráni shromážděním nejváženějších vesničanů a nestinarů. Jednalo se o doživotní symbolickou funkci, která však během *panagiru* nabývala na důležitosti. *Epitrop* kromě všech svých povinností, mezi něž patřilo svěcení vody, vedení procesí, udržování *konaku*, blahoslavení obětovaných zvířat, oznamování začátku *panagiru* klepáním na klepadlo apod., dohlíží na jednotlivé ceremoniální části *panagiru* a na jejich soulad s tradicí. Právě proto byli do této role vybíráni zkušení muži vyššího věku, kteří představovali živou záruku kontinuity obřadu. Toto pravidlo platí dodnes jak v Bělgari, tak v řeckých anastenarských centrech. Srov. např. povinnosti Kiro Grudova, předposledního v pořadí *epitropa panagiru sv. Konstantina a sv. Eleny a panagiru sv. Eliáše* v Bělgari: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 206.

se až do té doby do jednotlivých dějství *panagiru* aktivně nezapojovali. Toto *choro* se vždy tancovalo pro *zdraví, štěstí a bereket*.²⁸⁴

Nejinak tomu je i dnes, kdy *choro v čele s epitropem* představuje velmi výrazný prvek celé slavnosti a pro laiky příležitost zapojit se do obřadního dění. *Epitrop*, který ho vede, udává jeho choreografickou podobu a směr tance, přičemž se tancuje doprava, jak je u všech bulharských skupinových tanců zvykem. *Kostadinsko choro* je rozverné a proto ani jeho taneční kroky nejsou strohé, nýbrž hýří hravostí a spontaneitou. *Epitrop* podle svých schopností a zkušeností zapojuje své improvizční nadání a vskutku naplno prožívá svůj vrcholný okamžik.

Kostadinsko choro plní v průběhu večera iniciační úlohu – teprve po jeho odeznění mohou přijít na řadu i další taneční melodie, ať už písňového nebo instrumentálního charakteru. Přestože v dřívějších dobách na *megdanu* taneční veselí pokračovalo do pozdních nočních hodin, novodobá tendence je jasná. *Panagir* v den sv. Konstantina na *megdanu* utichá relativně brzy po skončení *Kostadinského chora*.²⁸⁵ Pokud jsem byl na *panagiru* přítomen, *choro*, následující po *epitropově* tanci, trvalo dalších cca 30 minut a poté se *megdan* začal vyprazdňovat. Oslavy svátku se postupně přesunuly na dvory místních domů, kde pokračovaly v soukromí rodinného či přátelského kruhu, respektive do dvora místní školy. U dlouhého slavnostního stolu tu za účasti mnoha místních obyvatel a nestinarů, živá hudba a *panagirské* veselí pokračovalo ještě dlouho do noci. Naproti tomu *megdan* i přilehlé uličky se rychle vyprazdňovaly s tím, jak četní návštěvníci postupně odjížděli zpět do nejrůznějších koutů jihovýchodního Bulharska či ubytovacích zařízení na pobřeží Černého moře. Spolu s nimi opouštěli vesnici i poslední obchodníci, kteří na *panagiru* zajišťovali prodej občerstvení nebo upomínkových předmětů. Vesnice se pozdě v noci pomalu ukládala ke spánku.

Čtvrtou melodií, spojenou výhradně s *panagirem* sv. Konstantina, je skladba v pramenech zaznamenaná jako *na borba* (bul. *на борба*, čes. *při souboji*) resp. *pri žertvoprinasjane* (bul. *при жертвопринасяне*, čes. *při přinášení oběti*). Její názvy velmi věrně popisují momenty, během nichž tato instrumentální melodie zní. Jedním z nich byl *souboj světců*. Zmínil

²⁸⁴ [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 50.

²⁸⁵ Ještě ve čtyřicátých letech dvacátého století *choro* na *megdanu* pokračovalo i dlouho po skončení ceremoniální fáze *panagiru*. Vypovídá o tom např. svědectví Rosici Angelové, která Bělgeri navštívila v r. 1946. Srov. [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 60. Již o devět let později, kdy ve dnech *panagiru* ve Strandži probíhala vědecká expedice Bulharské akademie věd, její účastníci zaznamenali, že po skončení *epitropova* tance následovalo krátké písňové *choro*. Srov.: [Комплексна] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957, s. 400.

jsem se o setkáních bulharských nestinarů z Vurgari se svými řeckými protějšky z Kosti, *bratry*, jak se vzájemně oslovovali, a jež se každým rokem konala u *Velkého Ajazma*. Kostijští sem přicházeli se svými slavnostně ozdobenými ikonami a zdravili Vurgarské zvoláním: „*Starý Konstantin přeje Mladému Konstantinovi mnoho zdraví. Ať ho přijde navštívit!*“ a Vurgarští jim odpovídali: „*Mladý Konstantin zdraví Starého Konstantina a přeje mu též mnoho zdraví! Tohoto roku nechť on přijde navštívit jeho!*“²⁸⁶

Následovaly alegorické hry, během nichž se *lefterové* z obou vesnic přetlačovali svěřenými ikonami. Celou tuto scénérii doprovázela melodie pro *gajdu* a *tăpan*, jejímž primárním účelem bylo dotvořit zvukovou kulisu a vygradovat její napjaté okamžiky. Bez pozornosti by nemělo zůstat, že tento veselý turnaj také představoval i možnost hudební komunikace mezi oběma vesnicemi. Jak vyplývá z dosavadního popisu *panagiru*, všechna procesí byla obohacena hudební složkou (konkrétně první protokolární melodií). Pokud se tedy konala interkomunitní setkání, jako v tomto případě u *Velkého Ajazma*, každá komunita sem přicházela za doprovodu svých hudebníků. Kromě důležitého socializačního aspektu, který je třeba v setkání obou nestinarských/anastenarských komunit spatřovat, nelze opomenout moment hudební interakce, který je pro kontext mé práce ještě důležitější. Hudebníci obou skupin zde měli jedinečnou příležitost předat si zkušenosti, vyzozorovat u kolegů případné nové hudební postupy a konkurenční prostředí mělo bezesporu vliv i na samotný charakter této melodie. Podle mého názoru však mohlo docházet i k obecnějšímu sblížení cyklu *panagirských* písní obou různojazyčných společenství a vzhledem k existujícím interpretačním rozdílům v hudební praxi obou etnik zde jistě docházelo ke konvergenci v jejich instrumentálním stylu.

Vzhledem k tomu, že od posledních *autentických* setkání na *Velkém Ajazmu* uplynulo již téměř sto let, neboť již po takto dlouhou periodu obě etnika neobývají stejný prostor, není možné říci, jak přesně tato melodie v minulosti vypadala. Mohla představovat další z mnoha střípků interetnické mozaiky nestinarského/anastenarského obřadu a šířeji folklórních tradic této části Balkánu. Starší zápisy této skladby však neexistují. Se zřetelem k povaze momentu, během něhož zněla, se lze domnívat, že obsahovala základní melodický motiv, jenž byl, v závislosti na nadání

²⁸⁶ Vlastní překlad, v originále Kostijští volají: „*Много здраве от Дядо Костадин до Мал Костадина. Да му дойде на гости.*“, zatímco Vurgarští odpovídají: „*Много здраве от Млад Костадина до Дядо Костадина. Тази година той да му дойде на гости.*“ Dle: [Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: Прочити на нестинарството. in: *Български фолклор*, год. XXXI, kn. 4. *Нестинарството*, 2005, s. 41. Jak jsem naznačil již dříve, tato tradiční označení vycházela jednak ze stářích ikon, jimiž Kostijští resp. Vurgarští disponovali. Starší a těšící se tím pádem větší úctě, byly Kostijské. Druhé vysvětlení pak souvisí se svěcením kostelů obou nestinarských středisek, jak jsem rovněž objasnil.

každého jednotlivého hudebníka, obohacován o netypickou individuální hudební výstavbu. Značnou úlohu jistě hrálo improvizování na daný melodický motiv, při němž se střídali všichni přítomní hudebníci. Tyto fáze s volnou výstavbou skladby se střídaly s úseky s pevně danou melodickou strukturou, které bývaly interpretovány všemi přítomnými hudebníky téměř unisonovým způsobem. Jak o tom v minulosti vypověděli i samotní účastníci, prostor v těchto případech byl i pro netradiční způsob hry na jednotlivé nástroje, např. bubnování na *tăpan* několika *tukmaky* zároveň, čímž byl znásoben zvukový efekt.²⁸⁷ Taková hudební praxe ostatně v bulharské hudební tradici není ničím výjimečným a právě v případě *tăpanu* ničím neobvyklým.²⁸⁸ Jednotlivé napínavé momenty souboje ikononosců mohly být provázeny i sólovou hrou *tăpanu* (resp. většího počtu *tăpanů*). Přetlačování ikon trvalo do té doby, než slabší z *lefterů* pod protivníkovým nápoem neustoupil. Soudilo se, že během následujícího roku bude sv. Konstantin více pomáhat vesnici, jejíž *lefter* z tohoto střetu vyšel vítězně.

Výraznější akcent na profánní dimenzi dodávaly obřadu, svázanému jinak přísnou archetypální tradicí, také souboje, zvané *pehlivanlăk* (bul. *пехливанлък*) resp. *pehlivanliki* (řec. το *πεχλιβανλίκι*). Tento nářeční termín je odvozen od tureckého slova *pehlivan*,²⁸⁹ resp. slovesného substantiva *pehlivanlık*, a představuje další charakteristický rys v oblasti slovní zásoby u jazyků, tvořících pomyslný balkánský jazykový svaz.²⁹⁰

Pehlivanlăk je vlastně přenesením souboje ikon na konkrétní členy nestinarských obcí. Na *megdanu* se spolu utkávali vesničtí mladíci v osobním souboji tělo na tělo. Ty bývaly oblíbeným zpestřením svátečních chvil nejen na tomto *panagiru*, ale i při jiných *săborech* napříč celým Bulharskem.²⁹¹ Třebaže byl *pehlivanlăk* v minulosti neodmyslitelnou součástí *panagiru*,

²⁸⁷ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 218.

²⁸⁸ [Енциклопедия] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

²⁸⁹ Slovo *pehlivan* má v turečtině i ostatních dotčených jazycích význam *zápasník, kejklíč*. [Tursko] *Турско-български и българско-турски речник/Türkçe-Bulgarca ve Bulgarca-Türkçe sözlük*. Велико Търново: Gaberoff, 2004.

²⁹⁰ S dědictvím pětisetleté turecké přítomnosti se v dnešní době vyrovnává řečtina i bulharština různými způsoby. Oba jazyky nicméně znají tvorbu slovesných substantiv pomocí přípony tureckého původu *-ik*, resp. *-ik*. Jejím prostřednictvím lze utvořit ze substantiv, vyjadřujících činitele děje (např. právě *pehlivan*) podstatné jméno, vyjadřující samotný děj (*pehlivanlık*).

²⁹¹ V takovém případě však v bulharských monoetnických profilovaných regionech země bývaly nazývány spíše původním bulharským termínem *borba* (bul. *борба*).

do dnešní doby ve své původní podobě tento zvyk nepřežil.²⁹² Tuto kratochvíli rovněž doprovázela melodie *na borba*.

Pokud se zaměříme na charakter jednotlivých částí *panagirského* dne, je relativně snadné vytvořit poměrně jednoznačnou opozici *sakrální* x *profánní*. Do první vymezené kategorie bychom mohli zařadit např. dění v *konaku*, procesí k *ajazmu*, svěcení vody, průvod z *konaku* na *megdan* nebo samotný nestinarský tanec v ohni. Do druhé skupiny pak podle mého názoru spadá všeobecné *choro* po konci nestinarských tanců nebo právě *pechlivanlák*. Na základě takového vymezení pak můžeme vést snadnou dělicí linii i mezi samotnými *panagirskými* melodiemi. Z tohoto pohledu patří *skoposeto* a *v oganja* do první kategorie, zatímco *kostadinsko choro* do té druhé. Logicky bychom do ní vřadili i *pechlivanský* motiv, avšak narážíme na překvapivý kontrast, který předchodí členění zneplatňuje (resp. znemožňuje jeho obecné využití). Melodie *na borba* totiž zní i během přinášení oběti, tzn. při obřadní porážce obětních zvířat, což je jeden z nejdůležitějších sakrálních momentů celého *panagiru*. Při posvátné *zoothysii* tedy zní též hudební motiv, který provází i světský souboj vesnické omladiny.

Ze všech výše uvedených důvodů je patrné, že čtvrtá protokolární melodie je spíše teoretickým modelem, který praktické uplatnění nachází v mnoha obměnách během různých fází *panagiru*. Z toho vyplývá, že se jedná o skladbu, která je ze všech protokolárních melodií nejvíce různorodá. To se týká jak partie rytmické, tak melodické. *Gajda* (resp. *gajdy*) zde mají daleko širší prostor pro improvizaci a další modulace základního motivu, než v předchozích případech.

Měřítkem hudebních kritérií je pak obtížné tento melodický motiv, spíše bych řekl *hudební příležitost*, posoudit. Její různorodost je totiž podmíněna mnoha funkčně rozdílnými situacemi, jež hudebně dotvářela. Je rovněž třeba mít na paměti, že ve srovnání s ostatními skladbami nestinarského cyklu tato skladba byla zaznamenávána až velmi pozdě, neboť dotvářela okamžiky *panagiru*, které na první pohled nebyly tak exponované, jako např. tanec v ohni. První relevantní zápis provádí teprve bulharská etnomuzikoložka Ruža Nejkova při *panagirech* r. 1994 a r. 1997 a z analýzy tohoto materiálu vyplývá, že se typologicky nehodí k ostatním *panagirským* skladbám. Nenese mnoho pojítek s nimi a neodpovídá ani obecné tradici strandžanské

²⁹² *Pechlivanlák* padesátých let dvacátého století popisuje detailně např. Rosica Angelova. Srov.: [Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955, s. 54.

instrumentální a písňové hudební tvorby.²⁹³ Patrně byla do *panagirského* cyklu včleněna až později.

3.5.2 Mikrokonstantinos a vojvoda Kostis. O hudbě řeckého panagiru

Všechny dosud popsané melodie byly symptomatickými prvky bulharského *panagiru*. Ač prošly mnoha vývojovými stádii, která určila jejich současnou podobu, lze na základě zapsaného notového materiálu odhalit (alespoň v případě *prvé* a *druhé* melodie) jednoznačnou kontinuitu nestinarské hudební složky napříč posledními sto lety. Jiná situace ovšem nastává v případě řeckých anastenarů. Systematický vědecký zájem o obřad anastenaria se v Řecku rozvíjí teprve od konce čtyřicátých let 20. století. První notové zápisy anastenarského hudebního materiálu jsou ještě daleko novější. Nelze tedy rekonstruovat přesnou podobu hudebního doprovodu obřadu v době, kdy Řekové ještě obývali Strandžu. Není možné říci, jak se jejich hudba změnila v době jejich několikaletého migrování po řeckých územích, ani jak se rozvíjela během let, kdy poté, co se natrvalo etablovali v několika severořeckých sídlech, museli po řadu desetiletí svůj obřad skrývat před protivenskými novými vlastní.

Naznačil jsem již, že záměna *gajdy* za *lyru/gădulku* v anastenarském hudebním cyklu podle mého názoru nesouvisí jen se skutečností, že anastenaři obtížněji nacházeli dovedné výrobce tohoto nástroje v oblasti severního Řecka, jakkoli tradice využití *lyry* při *panagiru* nebyla anastenarům zcela cizí již ve strandžanského období.²⁹⁴ Je zde patrně nutno hledat i další praktické důvody, mezi něž počítám tichý zvuk *lyry*. To byla její přednost v porovnání s velice pronikavým a hlasitým zvukem *gajdy* v období, kdy se anastenaři se svými přenesenými strandžanskými tradicemi skrývali před publicitou ve svých domech, resp. v nově budovaných sakrálních stavbách. Tato skutečnost však měla za následek postupné vzdalování řecké *panagirské* hudební složky od té bulharské. Záměna obou nástrojů se totiž nutně projevila

²⁹³ Z hlediska tóninové výstavby zdejších melodií je to časté užití frygického tetrachordu a pentachordu, nebo také *makámu Hicas*. Ani jedno přitom v případě této melodie není využito. Z toho Ruža Nejкова vyvozuje, že se zřejmě jedná o motiv, přenesený z jiné etnografické oblasti. Navíc podle způsobu hry na *gajdu* usuzuje, že tato melodie nese znaky původní interpretace na jiný aerofon, zřejmě *zurnu*. Viz: [Nejkova, Ruža] Нейкова, Ружа: Странджански панагирски песни. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, 2005, s. 76.

²⁹⁴ Jak bylo řečeno, řečtí anastenaři používali *lyru/gădulku* již ve Strandži, zatímco hudbě zdejšího bulharojazyčného etnika byl tento nástroj zcela cizí. Spolu s odchodem Řeků tedy z místního hudebního folklóru vymizela docela i *lyra/gădulka*. Srov.: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 227.

i ve změně interpretačního stylu melodií, vycházejících zřejmě na počátku ze stejného základu. Interpretační pojetí stejné melodie na *gajdu* nebo na *lyru*, bude v každém případě jiné.²⁹⁵

Postupně pak docházelo i k diferenciaci melodické a rytmické. *Tăpan/ntaouli* si totiž v řeckém *panagirském* cyklu melodií osobuje daleko výraznější úlohu, než jakou má v dnešním *panagiru* strandžanském. Projevuje naplno svoji zvukovou dominanci na úkor *lyry*, která je naopak zatlačována do pozadí jako doprovodný nástroj, vytvářející spíše rytmicko-melodickou podpůrnou strukturu vokální složce skladeb. Řecká hudební tradice totiž v anastenarských skladbách rozvinula i zpěv. Je však možné, že zpěv byl součástí *panagirských* melodií ještě před odchodem Řeků ze Strandži. Předpokládá se totiž, že cyklus písní *Akritika* (řec. *τα Ακριτικά*), k nimž se řadí také *panagirské* skladby, se v řecké hudbě do současnosti dochoval právě zásluhou anastenarských komunit z Východní Rumélie.²⁹⁶

Přítomnost zpěvu je také zásadní rozdíl proti bulharské situaci, kde čtyři nestinarské melodie mají instrumentální charakter. Nezanedbatelnou roli pak jistě sehrálo i rozdílné sociokulturní zázemí severořeckých regionů. Postupné sblížení s místní hudební tradicí je tedy faktor, s nímž je po téměř stoleté anastenarské přítomnosti v této oblasti nutno počítat.

Řecké *panigiri* zná zejména dva melodické motivy, třebaže jejich využití a modulování je v každém anastenarském středisku trochu odlišné. Jejich úloha během obřadu není z funkčního hlediska vymezena tak striktně, jako v Bělgari. To zapříčinilo, že se postupně začala uplatňovat hudba, která původně s kultem neměla nic společného a tak je při *panagiru* možné zaslechnout i některé obecně známé řecké lidové písně či taneční skladby.²⁹⁷

²⁹⁵ Touto skutečností se zabývám podrobněji v následující podkapitole Malý hudební experiment.

²⁹⁶ Jedná se o cyklus starobylých písní, rozšířených v minulosti právě v oblastech černoomořského pobřeží, obývaných Řeky. Viz: Chianis, Sotirios; Brandl, Rudolph M.: Greece. IV. Traditional music. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 10. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 353–359.

²⁹⁷ Např. Vasilis Lantzios počítá do cyklu anastenarských obřadních skladeb celkem pět tanečních skladeb. Konkrétně se jedná o *Agitikos* (řec. *Αγίτικός χορός*), *Sourvikos* (řec. *Σούρβικος χορός*), *Tou dromou* (řec. *Ο χορός του Δρόμου*), *Tis fotias* (řec. *Ο χορός της Φωτιάς*) a *Panigiritikos* (řec. *Πανηγυρίτικος χορός*). Všechny názvy jsou adjektivy mužského rodu, neboť se vztahují k maskulinnímu substantivu *choros* (řec. *ο χορός*), tedy tanec. Z toho vyplývá, že se jedná o taneční melodie. Jejich názvy relativně dobře vypovídají o funkčním zařazení těchto melodií. První z nich, *Agitikos*, je možno volně přeložit jako *Tanec světců*. Během něho jsou anastenaři uváděni do stavu transu. Dalším je *Sourvikos*, u něhož sám Lantzios uvádí, že není vždy součástí nestinarského *panagiru*. Třetím v pořadí pak je *Tou dromou*, neboli *Po cestě*, jenž lze považovat za ekvivalent bulharské první protokolární melodie *Na trǎgvane*, za jejíhož doprovodu anastenaři přicházejí na *megdan*. Čtvrtý tanec, *Tis Fotias*, jenž přeloženo do češtiny znamená *Tanec ohně* pak je melodií, provázející anastenary během jejich tance na žhavém uhlí. Konečně, *Panigiritikos*, tedy *Panagirský tanec*, je jasnou obdobou *Kostadinského chora*, jinak též *Chora v čele s epitropem*. Jak tvrdí Lantzios, tento cyklus není neměnný. Jedná se o výsledek terénního výzkumu, který prováděl během *panagirů* v Agia Eleni mezi lety 1997 – 2002. Neuvádí bohužel hudební specifika těchto tanců, takže si o této stránce věci nemůžeme udělat bližší obrázek. Srov.: Lantzios, Vasilis: Is

První ze dvou nezbytných melodií je tedy *Choros tou dromou* (řec. *Χορός του δρόμου*).²⁹⁸ Funkčně odpovídá bulharskému *skoposu*, tedy *na trǎgvane*. Tato melodie zní během všech anastenarských procesí, avšak velmi často také v samotném *konaku*.²⁹⁹ Jejím společným rysem s bulharským protějškem je metroritmická výstavba – i v řeckém případě se jedná o melodii v 7/16 asymetrickém rytmu a tempo skladby je také téměř identické. Lze v ní nalézt i další podobnosti, avšak není možno stanovit, zda se jedná o logické vyústění společné minulosti, či o nahodilost. Mám na mysli především skutečnost, že oba melodické motivy se v určitém momentu skladby podobají tóninovou výstavbou. Lze také vysledovat shodnost jednotlivých melodických oddílů. To je možná způsobeno okolností, že základem obou melodií je frygický tetrachord³⁰⁰ a obě mají podobný ambitus.

Druhou melodií je takzvaný *Mikrokonstandinos* (řec. *Ο Μικροκωνσταντίνος*), tedy *Malý Konstantin*. Tato skladba na řeckých *panagirech* zní velmi často: jednak při anastenarských individuálních tancích v *konaku*, dále při přinášení *kurbanu* a také při večerním tanci na žhavém uhlí. Uvádím zde verzi pro *lyru* a *ntaouli* ze sborníku *Oheň a hudba*.³⁰¹

the Anastenaria dance survival of Mandilatos dance of Thrace: Myth or reality? In: *Етнологско-антрополошке свеске, Часопис Етнологско-антрополошког друштва Србије*. 17/2011. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1014>.

²⁹⁸ V překladu *Tanec po cestě*.

²⁹⁹ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 228.

³⁰⁰ Zde mám na mysli frygický tetrachord, pokud posuzujeme podle starořecké typologie melodické výstavby hudby. O frygickém tetrachordu se soudí, že byl do řecké hudby vnesen starověkými Thráky. Je zajímavé tuto souvislost odhalit i ve starobylých melodických motivech Strandži, tedy v oblasti spadající do starověké Thrákie, jakkoli může působit samozřejmě, že právě zde tvoří frygický tetrachord základní stavební jednotku mnoha skladeb instrumentálních i písňových. Přesto, že Strandža byla součástí Thrákie a její obyvatelstvo bylo v přímém kontaktu s helénskou kulturou, na poli hudebním se Thrákové projevovali velmi sebevědomě. Je možné, že dědictvím thrácké minulosti pak je právě hojně zastoupení frygického tetrachordu v této oblasti. Tóninová výstavba bulharské lidové hudby je zpracována v mé diplomové práci. Srov.: Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2004.

³⁰¹ [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 248.

Mikrokonstantinos (řec. Μικροκωνσταντίνος)

Andante

5

10

14

19 etc.

Hudebníci se v této fázi obřadu účastní rituálního obcházení ohně spolu s anastenary. Melodie postupně moduluje v různých variacích, během nichž se uplatňuje improvizační nadání hudebníků. Hraje zpravidla jeden *ntaoultzis*, jehož doprovázejí nejméně dva hráči na *lyru*.³⁰² Ačkoli *ntaouli* je většinou doprovodným nástrojem, je i v řecké tradici uplatňován také sólově, stejně jako v bulharské lidové hudbě.³⁰³ Jednou z typických situací kdy *ntaouli* má dominantní úlohu, je právě tato melodie, v níž *lyry* sekundují a zvuk *ntaouli* je téměř pohlcuje. Řekl bych, že nehledě na používání rozdílných *panagirských* skladeb u řeckého a bulharského nestinarského společenství, je právě toto jedním z důležitých kontrastních momentů. V bulharské tradici totiž *gajda*, pro mnoho lidí jeden z typických poznávacích znaků bulharského folklóru, v celém *panagirském* hudebním cyklu vládne. V řecké tradici je naopak velmi výrazná úloha *ntaouli* a zejména vokální složky. Tou anastenaři během tance v *konaku* vyplňují v pravidelných intervalech určité melodické momenty této skladby, aby tím narušili její jednotvárnost. O charakteru této skladby je možné si udělat představu poslechem její nahrávky [viz: příloha č. 5]. Ač se nejedná o autentický záznam z anastenarského *panagiru*, typickou melancholickou náladu, která v zásadě odlišuje celkovou atmosféru řeckého *panagiru* od bulharského, skladba vystihuje věrně. Slova anastenarského zpěvu:

*Ο Κωνσταντίνος ο μικρός, ο Μικροκωνσταντίνος,
μικρόν τον είχ' η μάνα του, μικρόν τον ραβωνιάζει,
μικρόν τον ήρθε μήνυμα στον πόλεμο να πάει.
Νύχτα σελώνει τ' άλογο, νύχτα το καλλιβώνει...*

³⁰² Jsou zaznamenány i případy hry většího počtu hráčů na *ntaouli*. Např. v r. 1998 vystupovali v Agia Eleni dva *ntaoultziové*.

³⁰³ *Tăpan* je jako sólový nástroj hojně využíván zejména v jihozápadním Bulharsku, v oblasti Pirinské Makedonie, kde je evidována celá řada pomalých kolových mužských tanců – chor, doprovázených výlučně na *tăpan*. Srov: [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*; редакционна колегия на отг. ред. Кръстев, Венелин; Стайнов, Петко; Кацарова, Райна. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 427.

Tento text přepsán vypadá takto:

*O Konstantinos o mikros, o Mikrokonstantinos,
mikron ton ich' i mana tou, mikron ton ravoniazi,
mikron ton irthe minima ston polemo na pai.
Nichta seloni t'alogo, nichta to kalivoni...*³⁰⁴

Tato oblíbená píseň je živým dokladem anastenarské písňové tradice, která v nestinarském pojetí chybí. Je příznačné, že tato skladba se nijak nepodobá bulharské melodii, hrané v ohni. Je totiž vystavěna na základě stejnojmenné řecké lidové písně o malém Konstantinovi z cyklu *Akritikos*, o němž jsem se zmínil. Teprve v průběhu tance postupně moduluje a přelévá se v další rytmické motivy, v nichž lze vyčíst melodickou spřízněnost se strandžanským instrumentálním stylem.³⁰⁵

Podle mého názoru je postavena jasná opozice mezi řeckou a bulharskou hudební složkou obřadu. Tam, kde převládá silná instrumentální složka, jako je tomu v případě bulharského *panagirského* cyklu (dominantní úloha *gajdy*), není již místo pro zpěv. Naopak v řeckém případě, kde dominuje zpěv, již není místo pro samostatný sólový projev melodického nástroje (zde *lyra*).

Kromě těchto dvou melodií, jež hrají v anastenarském obřadu nezastupitelnou úlohu, lze zmínit i písně s přímou vazbou na původní domovy řecké anastenarské komunity. Např. oblíbená píseň *Kosti mou voivonta* (řec. *Κωστή μου βοιβόντα*), v překladu „*Kosti, pane můj*“, pojednává o domnělém zakladateli strandžanské vesnice Kosti, kdysi nejdůležitější a nejbohatší obce celé Chasekije, odkud pocházejí potomci dnešních obyvatel severořeckých anastenarských středisek. Je s oblibou zpívána za doprovodu *lyry* během dne sv. Konstantina v *konaku*. V jejím názvu poutá slovo prokazatelně slovanské, které má v helenizované formě v akusativu podobu *voivonta*.³⁰⁶ V *dimotiki* není užívání tohoto substantiva časté. Jedná se o grecizaci bulharského slova, typický projev diglosie strandžanského regionu. Z dosud uvedeného jazykového materiálu vyplynulo, že mnoho pojmů z nestinarské/anastenarské terminologie bylo zejména řeckého nebo také

³⁰⁴ V překladu: „*Konstantin malý, malý Konstantin, malého ho měla jeho matka, malého ho zasnoubila, jako malému mu přišla zpráva, aby se vydal do války. V noci sedlá koně...*“

³⁰⁵ Tato podobnost zřejmě není nahodilá, přestože se jedná pouze o několik taktů, v jejichž průběhu se melodie *Mikrokonstantinose* značně podobá druhé části bulharské skladby v ohni. Srov.: [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 229.

³⁰⁶ Nominativ sg. má formu *voivontas* (řec. *ο βοιβόντας*). Bulharský tvar je *vojvoda* (bul. *војвода*). V řečtině dnes archaické označení příslušníka nižší šlechty, nebo bojovníka proti turecké nadvládě. Podobný význam má tento výraz v bulharštině. Některé prameny naznačují, že vesnice Kosti byla takto pojmenována po svém zakladateli a bohatém chasekijském obchodníku Kostisovi.

tureckého původu. Na tomto případě je však vidět, že bulharština se na formování nestinarské kultury také výrazným způsobem podílela. Jedná se o další z mnoha střípků, potvrzující interetnické zázemí Strandži přelomu 19. – 20. století.

3.5.3 Malý hudební experiment. Změny v interpretačním stylu druhé protokolární melodie

Je možné, že v minulosti, kdy obě společenství obývala Strandžu, se hudební složka nestinarského *panagiru* v jednotlivých národních provedeních nelišila. Hudební motivy dokonce mohly být podobné nebo stejné. Následná záměna hlavního anastenarského hudebního nástroje však u Řeků také mohla zapříčinit postupný proces změny motivů, jež během *panagiru* znějí a následné doplnění *panagirského* cyklu o uvedenou písňovou skladbu *Mikrokonstantinos*.

Každý nástroj totiž má své unikátní, ale omezené interpretační možnosti, které vyplývají z jeho zvuku, ambitu apod. Pro *lyru* je typický omezený tónový rozsah a tichý zvuk a tedy pouze doprovodná role v řeckém *panagiru*. V bulharském *panagiru* zase dominuje výrazná *gajda* s velkým tónovým rozsahem.

Na několika nahrávkách téže nestinarské melodie *v ohni*,³⁰⁷ které jsou přílohou této práce, demonstrují, jak se mění její podoba, když je interpretována na nástroje jiné, než ty, které jsou užívány, pokud je skladba pojata tradičním způsobem. Tato druhá protokolární melodie byla vybrána proto, že představuje relativně stabilní hudební motiv, jeden z prvních dokumentovaných hudebních prvků celého obřadu.

Verzi původní, jak je možno ji během *panagiru* slyšet dodnes, pro mne obstarali bulharští hudebníci – *gajdardžija* Petăr Janev a *tăpandžija* Asen Uzunov. Další verzi, neméně zdařilou, představuje stejný motiv v podání *kavaldžiji* Todora Gluchova na další tradiční bulharský hudební nástroj – kaval. *Kaval* má podobně velký rozsah, jako *gajda* a také jeho interpretační styl je podobný, díky čemuž i ornamentika zní v obou případech podobně a přirozeně. Třetí nahrávka ukazuje použití dalšího aerofonu, který však nebyl původně v bulharské tradiční hudbě zastoupen – saxofonu. Průběh melodie a její ornamenty již tomuto nástroji zcela nevyhovují, a proto klade akcenty na jiná místa, čímž hudební motiv začíná ztrácet svůj původní tvar. Celkový dojem z melodie se nejvíce mění v případě poslední nahrávky, kdy je interpretována chordofonem

³⁰⁷ Pro realizaci tohoto pokusu jsem zvolil variantu této melodie podle notového zápisu, publikovaného v knize *Oheň a hudba*. Viz: [Fol, Valerija; Nejkoval, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 198 – 201.

(kytarou). Přestože je nahrávka o něco pomalejší, velmi dobře vystihuje zcela jiné interpretační vlastnosti tohoto nástroje [všechny nahrávky viz: Příloha č. 5].

Z tohoto malého pokusu podle mého názoru lze zobecnit, že každý nástroj je vhodný pro jiné typy melodií. Vztáhneme-li zpětně toto pravidlo na situaci řeckého *panagiru*, ukazuje se, jak zásadní dopad pro vývoj hudební složky anastenarských slavností mohlo mít v minulosti nahrazení *gajdy lyrou*, z čehož plyne dnešní diametrálně odlišné hudební pojetí obou *panagirů*.

4. Aksak

V předchozí kapitole jsem se zabýval interetnickými kontakty v oblasti obřadního folklóru, demonstrovány na příkladu unikátního lidového mysteria – *nestinarstvo/anastenaria*. Poukázal jsem na některé pozapomenuté, resp. nepropagované souvislosti v interpretační praxi tohoto obřadu bulharským nestinarským společenstvím na straně jedné a řeckou anastenarskou komunitou na straně druhé. Zejména v minulé době podléhal často nestinarský obřad ideologickému výkladu, zdůrazňujícímu silnou původnost a jeho monoetnický základ (tento pohled byl patrný zejména na straně řeckých badatelů, na což jsem v předchozím oddíle upozornil, třebaže dezinterpretační tendence byly v období vlády jedné strany a v souvislosti s uplatňovanou marxistickou metodologií výzkumu patrné také na bulharské straně),³⁰⁸ pokud to vyhovovalo dobové kulturní propagandě. Evidentní mezi-etnické relace, které vplynuly na povrch jako důsledek provedeného srovnání dostupných materiálů, jakož i terénního šetření v zájmovém území, mi umožňují přijmout tezi o tom, že společný sociokulturní prostor vytváří lidové hudbě vhodné prostředí pro vznik komplexní infrastruktury jednotlivých drobných spojujících prvků.

Takto jsem poukázal na společnou nestinarskou/anastenarskou terminologii, podobný průběh tohoto obřadu, shody a naopak rozdíly v jeho hudební složce a celou řadu dalších jevů, dokládajících, že se jedná o výsledek společného dědictví nehmotné kultury. Přítomnost konvergentních rysů v hudbě dvou etnik, obývajících v minulosti stejný prostor, je tedy nade vše pochybnost. Hudební tradice, donucena okolnostmi, migrovala spolu se svými nositeli do jiné části Balkánského poloostrova a mimoděk se tak dnes podílí na vývoji řecké tradiční hudby tak, že do ní implementuje některé prokazatelné prvky strandžanského folklóru. Jmenujme zde za všechny zmíněné rozšíření *gajdy* na území severního Řecka.

Archetypální nestinarské dědictví se v dnešní době dále volně transformuje v obou národních variantách, aby obstálo nárokům měnící se společnosti a jejím potřebám. Společná hudební tradice, prokázaná na příkladu nestinarského obřadu, samozřejmě vypovídá zejména o potoku předávání hudebně-kulturních tradic v rámci dvou sousedních etnik. V tomto ohledu

³⁰⁸ „Zejména marxistická metodologie se bránila myšlence zásadnějšího ovlivňování zvenčí a nabádala k hledání kulturních vzorů a inspirací uvnitř národa, nikoli v cizích, importovaných kulturách. Přesvědčení o svébytnosti národní a zejména regionální tradiční hudby ostatně převládá v myšlení a výkladech publicistů a interpretů tradiční hudby v evropském prostředí dodnes.“ Tyllner, Lubomír: *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2010, s. 47.

se jedná o vztah dvou etnik: řeckého a bulharského a typologickou propojenost jejich tradiční hudby jsem chtěl demonstrovat právě na obřadu nestinarstva, jenž byl v minulosti často předmětem snah o zneužití pro národnostní cíle. Příkladů konvergence hudebního folklóru, resp. rozvíjení společného hudebního základu bychom však v řecko-bulharském kontextu mohli pozorovat celou řadu, ať už je to např. celý cyklus písňových melodií z rodopské etnografické oblasti, oblíbenost kolových skupinových tanců po stránce choreologické nebo šíření stejných tematických syžetů po stránce textové.

Výše uvedené skutečnosti však vypovídají pouze o případech geografické blízkosti. Osvětlují tedy jevy prokazatelného sousedství geneticky nepříbuzných etnik, která si mohla vzájemně předávat, resp. absorbovat své hudební tradice, čímž se jejich vlastní hudební tvorba značně obohacovala. Takováto dvouetnická interakce by ovšem nebyla dostačující pro založení předpokladu *balkánského hudebního svazu* jako paralely *balkánského svazu jazykového*. V rámci lingvistiky hovoříme o přítomnosti konvergentních rysů v několika zdánlivě nepříbuzných jazycích, zatímco v našem případě se fenomén *nestinarstva* týkal pouze dvou etnik – bulharského a řeckého. Jakkoli tedy podle mého mínění případ *nestinarů* dobře ilustruje význam kulturních přenosů v hudbě dvou etnik, což v rámci balkánského areálu funguje v obecném měřítku, nemůže zakládat širší osnovu pro formulaci univerzálně platného závěru. Aby toho mohlo být dosaženo, je třeba zaměřit pozornost na jev, který by bylo možno, samozřejmě s přihlédnutím k místním modifikacím, pozorovat v hudebním folklóru *všech*³⁰⁹ balkánských národů a etnik, což *nestinarstvo* svým duálním pojetím nesplňuje.

4.1 Asymetrické rytmy jako typický znak hudebního balkanismu

Z celé řady možností, které se k tomuto účelu nabízely, jsem vybral tematiku z oblasti metroritmické výstavby bulharské lidové hudby v porovnání se situací ve folklóru okolních etnik. Jednak je tato dimenze základním stavebním prvkem každé melodie a je tedy přítomna v každém hudebním projevu (jedná-li se o rytmus *giusto* a nikoli *rubato*³¹⁰), a tato část hudební

³⁰⁹ Přestože mluvím o všech národnostech na Balkáně, je třeba brát v potaz, že každé z dotčených etnik interpretuje obecně platné vzorce individuálním způsobem, rozvíjí je na základě svých tradic. Je také třeba říci, že každé jednotlivé etnikum mohlo uplatňovat pouze některé hudební charakteristiky, zatímco jiné zcela opomíjelo. Z toho plyne, že v určitých částech Balkánského poloostrova se konvergence na hudebním poli rozvinula více, než v jiných, tzn., dochází zde k obdobným jevům, jako v případě balkánského jazykového svazu.

³¹⁰ *Rubato* je termínem, který vyjadřuje *volný rytmus*, kde melodie nedisponuje pevně danou metroritmickou strukturou. V případě bulharského folklóru se jedná hlavně o bezmizurové písňové melodie. Typickým příkladem pak mohou být táhlé lyrické písně rodopského hudebního dialektu, kde je zpěv doprovázen typickou

problematiky v balkánském prostředí rovněž skýtá velmi zajímavé specifikum, tzv. *asymetrické rytmy*.

Tradiční bulharská hudba je tak pestrá, jako samotný Balkán. Pro něj je typické, že leží na průsečíku Východu a Západu a představuje jakousi kulturní křižovatku. Odedávna byl místem, kde se křížily mocenské ambice významných státních útvarů a i proto Balkán v historii sehrál úlohu kolbiště vlivných protivníků. I důsledkem relativně častých změn státních systémů, politických hranic nebo náboženského vyznání vládnoucích elit, což mělo přímý dopad na zdejší osídlení, se zde v minulosti často měnilo obyvatelstvo. Každé etnikum, které v dějinném vývoji balkánského mnohonárodnostního kotle zanechalo stopy své přítomnosti, mohlo adekvátním způsobem obohatit mimo jiné i tradiční způsob života a s ním i jeho hudební projev. Nabízí se malé srovnání s bulharskými pestrobarevnými vlněnými kilimy, které generace bulharských kilimářských rodin tkají na domácích stavech v některých oblastech pohoří Stara Planina.³¹¹ Tyto kilimy jsou tkány z vlněné příze v mnoha barevných odstínech. Každý miniaturní různobarevný vzor takového kilimu je výsledkem dlouhodobé individuální práce, která zanechává v celku svou nezaměnitelnou stopu a teprve díky každé jednotlivé takové stopě se kilim stává tím, co ho proslavilo: pestrobarevnou mozaikou, v níž se navzájem proplétají různobarevné ornamenty, vypovídající o dovednosti, předávané z generace na generaci.

S hudební tradicí této části Balkánu je to podobné. I ona byla zpočátku pouhou osnovou, napjatou na tkalcovském stavu, na niž postupně přibýval různobarevný útek. Ten přitom nakonec vytvořil pevnou strukturu, v níž identifikujeme jednotlivé charakteristické prvky této hudby, tvořící impozantní celek. Bulharská hudba uchovala starobylé hudební dědictví – kromě diatoniky uplatňuje například pentatonické stupnice, jakož i tóniny známé ze starověkého světa, rozvíjí chromatické postupy nebo ornamentiku, známou i z orientální hudby a její instrumentář je

kaba-gajdou. Přestože tyto melodie jsou na první pohled bezmenzurové, tzn. rytmus zde není možno stanovit v pevném metru a do značné míry je závislý na interpretačních schopnostech protagonistů těchto hudebních projevů, nelze tvrdit, že jsou zcela nerytmické, bez metra, neboť jejich úseky je možno členit do jakýchsi vyšších rytmických celků. Specifikům bezmenzurových melodií se věnuji ve své diplomové práci. Srov.: Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2004, s. 47 – 53. Obširně o bezmenzurových melodiích v bulharském písňovém folklóru pojednává např. Todor Džidžev ve svém díle o metroritmické problematice bulharského písňového folklóru. Srov.: [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 170 – 205.

³¹¹ Pohoří *Stara Planina* tvoří přirozený předěl Bulharska, který zemí probíhá západovýchodním směrem a rozděluje ji na dvě rozlohou přibližně stejně velké části. Pohoří se ve starověké době nazývalo *Hemos* (řec. *ο Αίμος*, dnešní výslovnost *Emos*). Expandující Turci posléze pohoří pojmenovali *Balkan* a z tohoto toponyma také vychází dnešní název celého poloostrova.

plný nástrojů, které zřejmě mají ještě thrácký původ. Písňová tvorba rozvíjí diafonní zpěv a její interpretky často využívají velmi specifického hrdelního zpěvu. Instrumentální hra není pouhým doprovodem či podkladem zpěvu, ale plnohodnotnou složkou hudební tradice, neboť se projevuje i obsáhlým improvizačním mistrovstvím svých představitelů. V neposlední řadě i taneční projev je na území dnešního Bulharska velmi svébytný. Společné kolové tance, zvané *choro* (bul. *xopo*) jsou logicky považovány za jeden z průvodních jevů bohaté pokladnice bulharské hudební tradice a jsou nezastupitelným prvkem každé společenské události, o *sáborech*, *panagirech* a dalších slavnostech s místním, regionálním či celospolečenským dosahem, ani nemluvě.

Avšak nakolik jsou výše vyjmenované charakteristiky projevem autochtonního sociokulturního vývoje, nezávislém na vztazích k širšímu prostoru a okolním národům? Nebo jinak, není *choro*, tento původní bulharský taneční projev zastoupen také v kultuře sousedních balkánských zemí? Není možno srbské *kolo* (srb. *коло*) nebo řecký tanec *syrtos* (řec. *ο σύρτος*) svou choreografickou typologií považovat za tance identické, respektive mající stejný původ? Není taneční projev balkánských národů také dědictvím společné kultury, vyvíjející se v minulosti v geografickém areálu, kde migrace a difuze byla umožněna absencí hraničních bariér a ukotveností ve stejném státním útvaru?

Systemový rámeček těmto hudebním specifikům dává metroritmická osnova. Rytmus je základní stavební jednotkou hudby v časové rovině. Rytmická výstavba bulharské a šířeji balkánské tradiční hudby však skýtá mnohé zákonitosti, jež jsou zcela specifické pro tuto část Evropy a podle mého mínění tvoří jeden ze základních rámců pro oprávněnost vymezení pojmu *balkánský hudební svaz* na základě jeho některých typologických charakteristik. Těch je celá řada, avšak jednou z nejvýraznějších, zasahující určitou mírou tradiční hudbu téměř všech balkánských etnik, je přítomnost asymetrických rytmů. Na jejich existenci v bulharském folklóru jsem upozornil již v souvislosti s nestinarským obřadem. Třebaže se jedná o obecnou otázku a rytmická asymetrie je zastoupena i v hudbě ostatních zemí, právě její široké spektrum a markantní koncentrace v bulharské lidové hudbě daly v minulosti vzniknout teoriím o původu těchto rytmů v bulharském kulturním areálu.

4.2 Etnomuzikologie objevuje aksak. Periodizace odborného výzkumu metroritmické výstavby bulharské lidové hudby

Počátky zájmu o metroritmickou stránku, jakož i o ostatní kategorie bulharské lidové hudby, spadají teprve na přelom devatenáctého a dvacátého století. To je v ostrém kontrastu s bádáním o povaze textů lidových písní, neboť v tomto směru bylo první úsilí vyvinuto již o několik dekád dříve. Zájem o bulharské lyricko-epické písně, resp. jejich slovesný obsah, souvisí zejména s národoobrozenskými aktivitami u porobených slovanských národů (nejen na Balkáně). Snaha o emancipaci měla mnoho podob, mezi jinými se projevovala zdůrazňováním bohatství nehmotné kultury, v níž by národ mohl čerpat sebevědomí pro sebeprofiliaci v moderních podmínkách devatenáctého století. Pokud bereme v potaz také teorii panslavismu, která v devatenáctém století vyvolávala zájem o vše slovanské, nelze se divit tomu, že kromě Bulharů samotných se bulharské lidové písní, resp. její textové části začali systematicky věnovat také mnozí čeští obrozenci.³¹²

4.2.1 Evropská fascinace aksakem. Bulharské rytmy pohledem Bély Bartóka a Ludvíka Kuby

Samotný sběr hudebního materiálu je v bulharském měřítku záležitostí novější. Spolu se začátkem systematického sběru etnografického materiálu napříč celým Bulharskem zároveň vyvstala akutní potřeba jeho profesionálního zaznamenání v podobě notových zápisů. Sběratelé se však dostali do složité situace, jelikož pro záznam asymetrických rytmů v té době neexistoval zažitý úzus. Inspiraci v umělé hudbě Západu nebylo možno hledat, neboť užívané způsoby

³¹² V této souvislosti je možno zmínit vydavatelské aktivity některých protagonistů českého Národního obrození. Např. František Ladislav Čelakovský vydává v Čechách čtyři bulharské lidové písně v časopise *Čechoslav* již v r. 1823. Jedná se o písně pocházející z oblasti Pirinské Makedonie, on sám je nazývá jako *wolharské* a podkladem pro jejich vydání byla zřejmě sběratelská činnost Vuka Stefanoviče Karadžiče. Další písně v českém překladě zveřejňuje v r. 1842 Pavel Josef Šafařík. Zájem o bulharskou písňovou epiku kulminuje zejména v 60. a 70. letech 19. stol. Aktivní je v tomto směru hlavně mladý jazykovědec Jan Gebauer, který překládá více než 60 bulharských písní několika tematických okruhů a zveřejňuje je ve své sbírce *Ukázky z národního básnictví bulharského*. Významné byly také *Junácké písně národa bulharského* v překladu Jana Holečka, jimiž vstoupil na literární scénu. Jen z tohoto stručného výčtu několika zvučných jmen 19. století je jasné, že pozornost, jaká byla v Čechách věnována jižním Slovanům, byla veliká. O textovou stránku bulharské lidové písně byl tedy velký zájem již v devatenáctém století. Podrobným dílem o bulharsko-českých folkloristických vztazích v době Obrození představuje práce Vladimíra Penčeva. Viz: [Penčev, Vladimír] Пенчев, Владимир: *Българо-чешки фолклористични контакти през Възраждането*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1994. Méně obsáhlý přehled na téma vydávání bulharských lidových písní v Čechách poskytují v kapitole své diplomové práce, zaměřené na bulharsko-české kontakty v době Národního obrození. Viz: Bečev, Georgi: *Umělecko estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2004. kap. II. Bulharská lidová píseň v českém prostředí (1825 – 1957), s. 8 – 24.

záznamu nevyhovovaly širokospektrálním rytmickým možnostem bulharské lidové hudby. V západní hudební tradici je totiž rytmická asymetrie téměř cizím pojmem a proto zde inspirativní vzorec nebylo možno nalézt. To uznává například i velmi věhlasný zastánce kvalit bulharské tradiční hudby, maďarský hudební skladatel a vášnivý sběratel folklórního materiálu z celých Uher – Béla Bartók. Tvrdí, že evropská hudba je v podstatě omezena s drobnými výjimkami na používání dvoudílných nebo trojdílných metrických jednotek, což by, transponováno do dnešního přijatého způsobu zápisu rytmu, představovalo 2/4, resp. 3/4 takt. Bartók sice uvádí některé ojedinělé příklady z komponované hudby, konkrétně 5/4 rytmus, avšak sám konstatuje, že to je v evropském měřítku výjimka.³¹³

Bartók ukazuje na přítomnost rytmické asymetrie v hudbě národů Balkánu, stojící v hlubokém kontrastu s hudební situací středoevropskou a poukazuje na tendenci postupného nárůstu asymetrických forem směrem jihovýchodním. V roce 1935 pak Bartók zaznamenal rumunskou kolední píseň z župy Bekes v asymetrickém 7/8 rytmu. Pod dojmem častého užívání asymetrie v metrické výstavbě bulharské hudby, ji nazval jednoduše *bulharským rytmem*. A tvrdí doslova, že: „*ted' víme jen to, že asymetrické rytmy v každém případě znají nejlépe v bulharských zemích, tam jsou nejvíce rozšířeny. A proto, i kdyby v budoucnu vyšlo najevo, že ne Bulharsko je jejich pravlastí, stejně je můžeme nazývat právem bulharskými rytmy.*“³¹⁴ Zde je patrné, jakou úlohu bulharské hudbě v šíření rytmů přisuzuje. Bartók, při vědomí jejich omezené přítomnosti v hudebních příkladech ze Srbska a Rumunska, což vzhledem k jeho původu mu byly relativně blízké regiony, soudil, že právě bulharská hudba je jejich jasným nositelem a distributorem v rámci balkánského areálu. Béla Bartók pokračuje: „*Můžeme Bulharům být vděční za to, že jsme se s nimi (asymetrickými rytmy, doplnil GB) mohli seznámit. Je velikou zásluhou bulharských hudebníků-výzkumníků, že vůbec tento jev zaznamenali a přes chybějící hudební nástroje se jim podařilo je zapsat. Je ovšem pravda, že pro bulharského hudebního teoretika není tak těžké zaznamenat takovýto rytmus, neboť s ním od malička vyrůstal a nikdy se od něj neodděloval. Tato okolnost však nemůže nijak snížit význam jejich zásluh.*“³¹⁵

³¹³ Bartók 5/4 rytmus uvádí konkrétně v některých raných klavírních skladbách F. Chopina, kde konstatuje pravděpodobnou inspiraci polským folklórem, příklad druhé části Čajkovského Patetické symfonie. Stejný 5/4 takt nachází i v Tristanovi R. Wagnera. Srov.: [Bartók, Béla] Барток, Бела: За така наречения български ритъм. in: *Българска музика*, kn. 8, София, 1961, s. 12.

³¹⁴ [Bartók, Béla] Барток, Бела: За така наречения български ритъм. in: *Българска музика*, kn. 8, София, 1961, s. 15.

³¹⁵ op. cit, s. 15 – 16. Přeložil GB.

Některé z těchto rytmů Bartók dokonce nazývá *čistě bulharskými*.³¹⁶ Konkrétně se to týká čtyřdílného jedenáctidobého rytmu s prodlouženým dílem na druhém místě, jenž je realizován ve velmi rychlém tempu (šestnáctina v rychlosti MM = 600).³¹⁷ Bartók této variantě jedenáctidobého rytmu přisuzuje její bulharskou výlučnost v rámci balkánského areálu.

A Béla Bartók uzavírá v odlehčeném tónu připomenutím debaty, kterou na téma *bulharských rytmů* vedl s nejmenovaným známým maďarským hudebníkem. Ten se prý Bartóka v nadsázce dotázal, zda všichni Bulhaři kulhají, jestliže užívají tyto kulhavé rytmy a melodie. Tato humorná příhoda, nabízející zajímavé přirovnání o *kulhavosti*, mimoděk předznamenává pozdější pojmenování asymetrických rytmů, jež se ujalo a hudební terminologie ho užívá i v současnosti.

Na úskalí, spojená se záznamem asymetrických rytmů narazil, při sběru etnografického materiálu na Balkáně také český národopisec a malíř Ludvík Kuba. V obsáhlém díle, nazvaném *Slovanstvo ve svých zpěvech* vydal mnoho písňových skladeb, které shromáždil během svých putování po balkánských krajích. V knize XV., V. dílu, části IX, jsou zastoupeny také *Písně bulharské*.³¹⁸ Jedná se o písně, které Kuba opatřil během dvou cest. Již v roce 1894 navštívil okolí Sofie, Plovdivu a Tatar-Pazardžiku³¹⁹ a poté, co byl kvůli zdravotním obtížím nucen sběr přerušit, se do Bulharska vrátil podruhé ještě v roce 1928, konkrétně do Rodop. Objemem tato ne příliš obsáhlá kniha vyšla v roce 1929, jako poslední součást rozsáhlého cyklu slovanských písní. Jejím vydávání bylo nadto komplikováno finančními problémy, které se podařilo vyřešit teprve za pomoci spisovatelky a koncertní pěvkyně Marie Calmy Veselé. Ta mu pomohla vyřídit peněžní podporu od České akademie věd, a také domluvila audienci u presidenta T. G. Masaryka, díky

³¹⁶ op. cit, s. 14.

³¹⁷ Tempo představuje rychlost, v níž je hudba realizována, nebo, lépe řečeno, rychlost, v níž pulsují metrické momenty. Pro přesné určení tempa se používá metronom. Při označování přesného tempa se v předznamenání notového zápisu udává počet kmitů kyvadla metronomu za minutu a notová hodnota, která odpovídá jednomu kmitu, např. nota čtvrtě, půlová, celá, atd. Zkratkou MM se udává počet úderů podle Mälzelova metronomu, jak se mechanický taktoměr správně nazývá podle jeho vídeňského konstruktéra Jana Nepomuka Mälzela. V hudební praxi se však tempo nejčastěji označuje názvy z italské hudební terminologie, které tempo neurčují s absolutní, nýbrž jen přibližnou přesností (např. *largo, adagio, andante, moderato, allegro, presto* atd.) Tento tradiční způsob záznamu tempa se v hudební praxi užívá zhruba od 16. století. Viz: [Četrikov, Svetoslav] Четриков, Светослав: *Музикален терминологичен речник*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1978.

³¹⁸ Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XV. Díl V. Písně jihoslovanské. Песни на южните Славяни. Част IX. Пísně bulharské. Български песни*. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1929.

³¹⁹ V dnešní době se toto město, nacházející se cca 40 km na západ od Plovdivu, nazývá Pazardžik (bul. *Пазарджик*). Původ názvu odkazuje ke skutečnosti, že město v minulosti představovalo důležité obchodní středisko s velkou tradicí pořádání trhů – slovo *pazar* i v dnešní bulharštině (bul. *пазар*) a turečtině označuje trh nebo tržiště.

čemuž mohl Kuba v práci pokračovat. T. G. Masaryk mu zajistil další finanční obnos a tak mohlo být vydávání díla dokončeno.³²⁰

Jelikož tato kniha byla určena širokému okruhu nezasvěcených čtenářů, obsahuje jednak pojednání o bulharských lidových písních, které autor zasadil do celkového kontextu balkánské hudby. Podal zde její stručnou charakteristiku a také připojil popis moderní bulharštiny. Písně jsou otištěny s původními texty i překlady Jana Hudce. Ludvík Kuba texty opatřil i klavírními doprovody. Projevují se na nich sice postupy evropské umělé hudby, ale ducha bulharské lidové písně dokázal postihnout téměř tak dobře, jako jeho bulharští vrstevníci.³²¹

Kuba na vlastní kůži pocítil také komplikovanou a v mnohém nepředvídatelnou balkánskou realitu. Jak sám v předmluvě poznamenává, byl do předchozího XIV. dílu *Písní makedonských* nucen kvůli nejistotě zařadit několik písní *bulharského původu*. Jedná se o odraz tehdejší složité politické situace (následky srbsko-bulharské války z r. 1885 a také další úpravy státních hranic v oblasti historické Makedonie v souvislosti s oběma balkánskými válkami a první světovou válkou),³²² která měla na jeho cesty a dílo velmi negativní dopad. Přes všechny těžkosti se však Kubovi podařilo vydat dílo velmi cenné – představuje totiž první českou sbírku bulharských písní, opatřených notovými zápisy i texty, nadto skladby, jež byly sesbírány Kubou osobně, což je podstatný rozdíl oproti předchozím českým vydavatelům. Ti vlastně veřejnosti předkládali materiál, který se k nim dostal zprostředkovaně, což mohlo způsobit jeho jisté zkresení.

Z hlediska metroritmické výstavby Kuba v *Písních jihoslovanských* přináší i některé skladby v asymetrickém rytmu. Pokud porovnáme tři díly, věnované jihoslovanské lidové písni, kromě *Písní bulharských* ještě *Písně ze Starého Srbska*³²³ a *Písně makedonské*,³²⁴ dojdeme

³²⁰ Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XV. Díl V. Písně jihoslovanské. Песни на южните Славяни. Část IX. Písně bulharské. Български песни*. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1929, doslov, s. 5.

³²¹ Dle: Markl, Jaroslav: *Bulharský lidový folklór I (historický vývoj a struktura)*, in: *Český lid* 59 (1972), s. 162 – 176.

³²² Srov.: Rychlík, Jan; Kouba, Miroslav: *Dějiny Makedonie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003, s. 133 – 134.

³²³ Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XIII. Díl V. Písně jihoslovanské. Пјесме југословенске. Část VII. Písně ze Starého Srbska. Пјесме из Старе Србује*. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1928.

³²⁴ Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XIV. Díl V. Písně jihoslovanské. Песни на южните Славяни. Část VIII. Písně makedonské*.

k příznačnému a jistě nikoli nahodilému závěru. Srovnáme-li rytmickou stavbu písní z těchto sborníků, zjistíme, že největší počet písní s asymetrickými rytmy obsahuje sborník bulharských písní, následovaný makedonskou sbírkou, kde jich je o něco méně a nakonec srbským sborníkem, v němž chybí docela. Konkrétně Kuba v *Písních bulharských* zapsal dvě písně s rytmem 5/4, šest v rytmu 5/8 dalších šest v rytmu 7/8 a jednu s rytmem 9/16. Dvě písně mají též zvláštní zápis rytmu: 3/4 2/4. Jedná se o případy, kdy se v melodii v různém počtu vzájemně střídají dvoučtvrťové a tříčtvrťové takty.

Podobný případ sledujeme i ve sbírce *Písně makedonské*.³²⁵ Zde Kuba u písně *Razplakala se vdovica* (mak. *Разплакала се вдовица*), pocházející z okolí Bitoly,³²⁶ upřednostňuje zápis jejího rytmu takty 5/8 a 6/8. Jedná se tedy o kombinovanou metrickou skupinu. Výše uvedené příklady dobře svědčí o tom, že v prvních desetiletích se jen velmi obtížně hledal obecně přijatelný model způsobu zápisu asymetrických rytmů a po určité době trvalo, než se zcela ustálil.

Македонски песни. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1929.

³²⁵ V souvislosti s touto sbírkou je třeba se pozastavit nad skutečností, že písně pocházejí z území historické Makedonie a nikoli dnešní Republiky Makedonie. V zásadě se tedy jedná o písně Pirinské, Egejské a Vardarské Makedonie, které v době Kubových návštěv byly součástí Bulharska, Řecka, resp. Jugoslávie. Toto dělení v podstatě odpovídá dnešnímu stavu s tím rozdílem, že oblast Vardarské Makedonie je dnes samostatnou Republikou Makedonie. Hudební styl celé historické oblasti se vyznačuje několika významnými rysy. Jen namátkou lze jmenovat např. časté využití *tambury* nebo *zurny* z pohledu organologie. Jazykově ani národnostně však Makedonie v době Kubových návštěv ještě nebyla zcela vyhraněna. Národnostní otázka je dodnes velmi diskutovaným tématem a příčinou komplikací bulharsko-makedonských vztahů. Ideální ovšem nejsou ani vztahy s jižním sousedem, Řeckem, které neuznává název této postjugoslávské republiky a na oficiální úrovni zásadně trvá na označení FYROM (Former Yugoslav Republic of Macedonia). Samotní Řekové běžně označují tuto republiku i názvem *Skopja* (řec. *τα Σκόπια*). Bulharsko sice v r. 1991 bylo prvním státem světa vůbec, který uznal svrchovanost a nezávislost Republiky Makedonie, tato proklamace se však v žádném případě netýkala také uznání makedonské národnosti ani makedonského jazyka, což de iure i de facto trvá dodnes. Tento úhelový kámen bulharské zahraniční politiky představuje dodnes zdroje napětí, Bulharsko totiž považuje makedonštinu za pouhé nářečí bulharštiny, z podobných důvodů neuznává ani makedonskou národnost, a to ani na svém území, tj. v oblasti Pirinu, kde se za Makedonce považuje část obyvatelstva. Srov. např.: Todorova, Marija: *Dizanje prošlosti u vazduh*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 2010, s. 91 – 117. Todorova zde přináší pohled bývalého bulharského presidenta Želju Želeva na makedonskou otázku: „Zaprve, Bulharsko uzná Makedonii poté, co bude v této republice uspořádáno 8. září 1991 referendum, jelikož je to v souladu s principy bulharské zahraniční politiky ve vztahu k právu na sebeurčení. Zadruhé, Bulharsko neuzná makedonský národ, jelikož je to fikce, kterou vyrobila Komunistická internacionála s určitým záměrem.“ in: Todorova, Marija: *Dizanje prošlosti u vazduh*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 2010, s. 115, přeložil GB. Vrátime-li se zpět k tématu, Kuba v předmluvě k *Písním makedonským* připojuje i krátké poučení o jazykové povaze *makedonštiny*. Vyjmenovává zde její odlišnosti od bulharštiny, jako např. trojvariantní postpozitivní člen, aj. Je však třeba poznamenat, že v době vydání této sbírky ještě spisovná makedonština nebyla kodifikována, neboť k tomu došlo, vč. kodifikace makedonské verze cyrilice, až v r. 1945. Srov.: Rychlík, Jan; Kouba, Miroslav: *Dějiny Makedonie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003, s. 379.

³²⁶ Bitola (mak. *Битола*, bul. *Битоля*, řec. *Μοναστήρι*) je dnes druhým největším městem Republiky Makedonie, ležícím v jeho jihozápadním cípu, na pomezí řeckých a albánských hranic.

Vrátíme-li se k výčtu písní v asymetrickém rytmu, které Kuba vydal ve třech zmíněných sbornících, jejich největší počet nalezneme s přehledem v *Písních bulharských*, kde z celkového počtu 40 písní je plných 18 s rytmickou asymetrií. V *Písních makedonských* je to sedm písní z celkových 31 a v *Písních ze starého Srbska*, jak bylo řečeno, z celkového počtu 30 písní asymetrická nebyla žádná, ač Kuba sběr prováděl v oblasti původního středověkého státu, tedy na nynějším pomezí Kosova, Rašky, Sandžaku a Černé Hory,³²⁷ oblasti spadající jednoznačně do balkánského teritoria, a nikoli v severním Srbsku, ani Vojvodině, ovlivněné značně maďarským živlem. Zde bychom tedy přítomnost asymetrických rytmů, i vzhledem ke geografické blízkosti Bulharska očekávali. Jakkoli tedy lze tvrdit, že se jedná o náhodu, kdy Kuba jednoduše v době svého sběru v jižním Srbsku neměl štěstí na zpěváky, znalé písní s asymetrickým rytmem, a takové skladby jinak v místním folklóru zastoupeny byly, poměr, nebo lépe řečeno nepoměr vůči sbírce bulharských písní, je markantní.

Dovolím si tedy na tomto místě vyslovit premisu, že koncentrace asymetrických rytmů je v rámci Balkánského poloostrova největší na území dnešního Bulharska. Čím více se vzdalujeme od bulharského kulturního areálu směrem na západ a na sever, tím menší zastoupení v tradiční hudbě tyto rytmy mají. Jinými slovy, resp. bráno pohledem ze střední Evropy, metroritmická stavba tradiční lidové hudby je tím složitější, čím více se vzdalujeme středu kontinentu a blížíme se jeho jihovýchodní výspě. Složitost rytmických forem, jakož i možnosti jejich kombinatoriky, narůstají nejvíce, překročíme-li hranice bulharského kulturního areálu a pohybujeme-li se jím směrem na jihovýchod, do etnografické oblasti Thrákie (bul. *Тракия*), kde jsou koncentrovány v obrovské míře. V další části práce tuto tezi rozvedu podrobněji a s ohledem na další zastoupená etnika.

Kuba ve svých teoretických úvodech k *Písním slovanským* také zmiňuje roli bulharských odborníků, kteří se zasadili o osvětlení celého systému metroritmické asymetrie. Dodává, že celá problematika rytmické struktury ještě nebyla zcela objasněna a vyžaduje další zkoumání: „*Druhá skupina (taktů asymetrických, doplnil GB) tvoří vlastně moře záhad, k jejichž luštění nedostává se dosud dosti studijní látky. Jeť více než oprávněnou domněnka, že míšení různých taktů neděje se bez určitých pravidel, jak dokazují některé příklady.*“³²⁸ Kuba si všiml, že nepravidelný rytmus není zastoupen jen v bulharské hudbě, nýbrž obecně ve folklóru jihoslovanských národů, který

³²⁷ Konkrétně sběr prováděl např. v okolí měst Pljevlja, Peć, Prijepolje, Prizren, Priboj.

³²⁸ Kuba, Ludvík: *Píseň jihoslovanská. Celkový přehled z hlediska hudebního (se 38 notovými zápisy)*. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1923, s. 44.

byl předmětem jeho dlouhodobého zájmu. Zaznamenal však, že právě v bulharských zemích je tato rytmická asymetrie přítomna v největším měřítku: „*Je pozoruhodno, že složitost metricko-rytmická stoupá čím dále na východ. Tedy bulharské zpěvy vynikají – jak jsem už připomněl – v tomto ohledu nad ostatní jihoslovanské. Věc pochopitelná. Jsou blíže Orientu, jenž právě metrikou a rytmikou své hudby vyniká a evropskou hudbu nebetyčně předstihuje, a sice nejen proto, že je tam několikatisíciletá kultura hudební, ale hlavně z toho důvodu, že právě tímto směrem se všeska tamní hudba vrhla*“.³²⁹ Kuba tedy nepřímo naznačuje, že rozvinutost metrorytmického systému bulharské a šířeji také balkánské hudby je důsledkem jejího ovlivnění blízkovýchodními tradicemi.

Ludvík Kuba si byl vědom svého jistého omezení, spočívajícího ve skutečnosti, že pochází z té části Evropy, jejíž hudební tradice rytmickou asymetrii téměř nezná. V posluchači, který je od malička konfrontován pouze s hudební praxí, realizovanou v pravidelném dvojdobém nebo trojdobém rytmu, pak logicky hudba se složitější rytmickou stavbou může vyvolat dojem neuspořádanosti nebo nepravidelnosti, třebaže metrum pravidelné většinou je, neboť se opakuje v různých, byť někdy vyšších, rytmických celcích. Přestože tedy je často rytmická asymetrie označována za nepravidelnost a asymetrický rytmus za nepravidelný, klonil bych se spíše k přesnější formulaci nerovnoměrnost, resp. nerovnoměrný rytmus. Samotný Kuba, uvědomující si tuto nevýhodu všech odborníků, přicházejících z mimobalkánského prostředí, tak jako Béla Bartók oceňoval práci místních etnomuzikologů. Věděl, že tuto hudbu mohou nejlépe posoudit, neboť s ní od mala vyrůstali, měli tyto rytmické postupy do značné míry zautomatizované a logicky tedy mohli zákonitosti tohoto jevu lépe postihnout, aniž by přitom opomněli některý podstatný detail.

4.2.2 Dobri Christov a spol. na scéně. Role bulharských muzikologů při klasifikaci asymetrických rytmů

*„Hodnoty naší lidové poezie a hudby byly odkryty nedávno. Zásluhy na tom mají naši současní spisovatelé a muzikologové. Naše lidové melodie, se svými originálními exotickými metrickými, rytmickými a tonálními osnovami nám ukazují krásy, z nichž zůstáváme v údivu. Jsou to krásy živých polních a horských květin, pocházející od lidu, ztělesnění tónů.“*³³⁰

³²⁹ op. cit, s. 43.

³³⁰ [Christov, Dobri] Христов, Добри: *Техническа строеж на българската народна музика*. София: Собствено издание, 1928, s. 8. překlad GB.

O metroritmickou stránku svého hudebního folklóru samozřejmě projevovali zájem i bulharští vědci. Jedním z konstitutorů klasifikace bulharské metroritmiky, jemuž je evropská etnomuzikologie vděčná za položení základů v systemizaci asymetrických rytmů, byl bulharský skladatel, hudební teoretik a mimo jiné absolvent oboru kompozice u Antonína Dvořáka na pražské konzervatoři, Dobri Christov.³³¹ Jeho dílo *Technická stavba bulharské lidové hudby*³³² je první prací svého druhu, jež poskytuje celkový teoretický rozbor tradiční bulharské hudby po stránce metroritmické i melodické, jež doplňuje notovými příklady z bulharské praxe. Christov mimo jiné soudí, že na bulharské lidové hudbě se nijak výrazně ani negativně neprojevovalo pětisetleté turecké jho ani řecká nadvláda v oblasti církevního zpěvu. Bulharská hudba si podle něj zachovala svou konzervativní podobu, svědčící o značné starobylosti a navazující snad na thrácký hudební odkaz.³³³ Jakkoli jsou závěry ohledně původu z dnešního pohledu značně diskutabilní, v oblasti metroritmické výstavby je Dobri Christov velmi přesný. Jeho průkopnickou úlohu v systemizaci asymetrických rytmů, na niž měl velký podíl i jeho vrstevník a vášnivý sběratel lidové hudby Vasil Stoin,³³⁴ mu nelze upřít. To uznávali nejen jeho

³³¹ Christov patří k té vlně bulharských hudebníků, kteří byli vzděláni v Čechách. Christov v Praze studoval kompozici v letech 1900 – 1905 v třídě Antonína Dvořáka. Studia zde úspěšně absolvoval složením diplomové orchestrální suity *Balkánské zvuky*, což představuje vůbec první bulharskou tvorbu pro symfonický orchestr. Kontakty s českým prostředím udržuje i po svém návratu do vlasti, kdy se v Sofii stýká s vlivnými členy rodiny Prošků. Příslušníci této rozvětvené rodiny v Sofii působili jako architekti nebo v pivovarnictví – založili zde po Osvození první pivovar. Christov je během své skladatelské dráhy neustále ovlivňován bulharským folklórem a sběrem lidových písní shromažďuje inspiraci pro svá orchestrální díla. Tento inspirativní zdroj je v celém jeho díle velmi čitelný a Christov se jím netají. Mnohé jeho skladby jsou vlastně lidovými písněmi, přepracovanými Christovem pro orchestrální hru. Srov.: [Stāršenov, Bogomil; Stojanov, Penčo] Стършенов, Богомил; Стоянов, Пенчо: *Българска музика. Христоматия с анализи*. София: Народна просвета, 1966, s. 24 – 33. Dalším absolventem pražské hudební školy byl i Angel Bukoreštliev, který v Praze studoval o deset let dříve než Christov, po tři roky se věnoval hře na varhany a hudebně-teoretickým disciplinám. Bukoreštliev patřil mezi sběratele bulharských lidových písní – sbíral zejména v rodopské etnografické oblasti, a to mezi křesťanským i pomackým obyvatelstvem. Sepsal také první obsáhlé dílo, pojednávající teoreticky o nápěvech a instrumentáři bulharské tradiční hudby, které však nevyšlo knižně. Spolu s Christovem a Stoinem patřil Bukoreštliev k nejvýznamnějším etnomuzikologům předválečného Bulharska. Srov.: [Stāršenov, Bogomil; Stojanov, Penčo] Стършенов, Богомил; Стоянов, Пенчо: *Българска музика. Христоматия с анализи*. София: Народна просвета, 1966, s. 17 – 19.

³³² [Christov, Dobri] Христов, Добри: *Техническия строеж на българската народна музика*. София: Собствено издание, 1928.

³³³ Domnívám se, že toto konstatování nevyovídá o skutečném stavu věcí docela objektivně. Podle mého názoru se v tomto případě projevil vlastenecký Christovův duch, který jasně svědčí spíše o kontextu doby a vypovídá o tendencích bulharské společnosti se v prvních dekádách znovunabyté samostatnosti vypořádat s komplikovaným dědictvím pětisetleté nadvlády Osmanů, podporovaných od 18. století hojně řeckými fanarioty, jejichž prostřednictvím byly ovlivňovány církevní otázky na celém Balkáně. Srov.: Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 164.

³³⁴ Vasil Stoin byl také hudebním teoretikem, jehož fascinovala otázka komplikované metroritmické povahy bulharského lidového folklóru. Jeho záslužné místo v dějinách bulharské etnomuzikologie a folkloristiky souvisí hlavně se sběrem lidových písní. Stoinovým nejvýznačnějším dílem pak je bezpochyby sborník písní

současníci, například již zmíněný Ludvík Kuba, který jej několikrát ve svém díle zmiňuje jako odborníka na metrum a rytmus, ale i následný vývoj. Jeho soustava se osvědčila a dodnes se při zápisu uplatňuje.

Dobri Christov v této práci také upozorňuje na úskalí, s nimiž se při zápisu těchto rytmických specifik potýkali nebalkánští badatelé. Výslovně zde zmiňuje Kubu.³³⁵ Dále uvádí příklady muzikologů neslovanského původu, kteří se dopustili chyb v zápisu, když tyto rytmy zaznamenávali synkopickým vyjádřením. Tvrdí, že pokud by znali také taneční kroky zapsaných melodií, nemohli by k takovému způsobu záznamu přistoupit. Pro kontext interetnických souvislostí, jenž je jedním z důležitých kritérií této práce, je zajímavá i celá řada postřehů, které Christov činí v kapitole o metrorytmické výstavbě bulharské lidové hudby. Zaměřuje se přitom zejména na porovnání s hudbou sousedních etnik, obývajících prostor na jih a na východ od bulharského kulturního areálu, tedy na folklór Řeků a Turků. Přínosné informace poskytuje i z oblasti lidové terminologie, jež často velmi příhodně pojmenovává jednotlivé hudební fenomény. Na některé z nich bych chtěl upozornit a vložit i malou lingvistickou vsuvku.

Hned u nejjednoduššího asymetrického rytmu, 5/16, v němž se tančí společný kolový tanec *pajduško choro* (bul. *наудушко хоро*)³³⁶ Dobri Christov uvádí, že název zřejmě pochází ze slovanského slova *pajdati*, a tedy vypovídá zcela jednoznačně o jeho choreografické podobě. Tři taneční kroky jsou totiž ve srovnání s ostatními o poznání kratší. Dalším vysvětlením názvu může být fakt, že rytmus a navazující taneční praxe mohou díky jedné chybějící rytmické době vzbuzovat dojem *kulhavosti*. Je však možné, že název tance pochází z turečtiny a je odvozen od tureckého slova *paytak*, které je adjektivem pro *kulhavost*, *křivonohost*. Přímo v turecké

ze severozápadního Bulharska, nazvaný *Lidové písně od Timoku po Vit* (bul. *Народни песни отъ Тимокъ до Вит*). Dílo je pojmenováno dvěma bulharskými řekami, přítoky Dunaje, jimiž vymezil oblast svého zájmu. V podstatě se jedná zhruba o necelou šestinu rozlohy Bulharska a tento region tvoří též jednu z šesti hlavních etnografických oblastí země. Záměrem Stoina bylo vydat podobné sbírky ze všech pro bulharskou hudební tradici zásadních oblastí, k čemuž během jeho života nedošlo v plném rozsahu. První řečená sbírka byla daleko nejobsáhlejší – zahrnovala 4076 písňových a tanečních melodií, jež byly sbírány během tří let od r. 1925 do r. 1928. Dále, ještě za jeho života vyšly sbírky písní ze Středního severního Bulharska (vydáno v r. 1931) a z Rodop (vydáno ve spolupráci s Angelem Bukoreštlievem a Rajnou Kacarovou v r. 1934). Po jeho smrti pak byly vydány ještě sbírky lidových písní z Východní a Západní Thrákie (r. 1939) a také ze Západních krajín – oblastí, která se dnes nachází v Srbsku, avšak žije zde velmi početná bulharská minorita (r. 1959) a písní ze Samokovska – jeho rodného kraje v podhůří Rily (vyšla teprve r. 1975). Celkem tedy zásluhou Vasila Stoina je zdokumentováno, včetně notací, přes dvanáct tisíc melodií, pocházejících z nejrůznějších etnografických oblastí Bulharska. Viz dále.

³³⁵ Christov i jinak velmi často odkazuje na české realie. V rytmické komparaci často uvádí příklady českých tanců, jako např. *Strašák*, *Furiant*. - soudí, že se může jednat o relikty původních asymetrických forem, konkrétně 7/16 rytmu. op. cit, s. 29.

³³⁶ Tanec *pajduška* i pětidobý *aksak* je předmětem podrobnějšího komparativního rozboru v další části této kapitoly.

tradici tento tanec sice není zastoupen, nicméně to neplatí pro samotný rytmus. Turci ho znají pod názvem *türk aksağı usulu*,³³⁷ přestože v jejich hudbě se uplatňuje jen v pomalém tempu. Tanec *pajduško choro* je rovněž rozšířen v řecké Thrákii a má se za to, že v místní lidové hudbě figuruje buď díky řeckým uprchlíkům z Východní Rumélie, o nichž byla řeč v souvislosti s *anastenarským* kultem³³⁸ nebo se jedná o přirozený následek dlouhodobé přítomnosti slovanského etnika v této části Řecka.³³⁹ Samotní Řekové znají tanec pod helenizovaným slovanským názvem *mpaintouska* (čti *bajduska*, řec. *η μπαϊντούσκα*), který podle mého názoru dobře reflektuje jeho nepůvodnost v řeckém prostředí. Ostatní řecké tance mají zpravidla také názvy s nezbytnou řeckou koncovkou pro adjektivum mužského rodu – *syrτος* (řec. *ο συρτός*), *kalamatianos* (řec. *ο καλαματιανός*), *chasapikos* (řec. *ο χασάπικος*), *tsamikos* (řec. *ο τσάμικος*), aj.³⁴⁰ Z toho důvodu lze podle mého názoru vyvozovat, že tanec je slovanského původu a pokud nikoli, byl alespoň do Řecka Slovany (zřejmě Bulhary) nebo řeckou komunitou ze slovanského území přenesen [hudební příklad *pajdušky* viz: Příloha č. 5].

Christov se pozastavuje také u trojdílného rytmu 7/16, jenž je v bulharském prostředí, ale i obecně na Balkáně, velmi hojně zastoupen. Je obvyklý ve dvou variantách – s prodlouženým metrickým dílem na počátku taktu nebo na jeho konci. Varianta s jeho pozicí uprostřed není v bulharském folklóru téměř přítomna. Prvá varianta tohoto rytmu je realizována v mnoha skladbách písňové i instrumentální povahy v oblasti celého Bulharska a historické Makedonie, jakož i v jižním Srbsku. Tento rytmus v mírném tempu stojí v základu mnoha tanců typu *makedonsko choro* (bul. *македонско хоро*). Mezi ně patří i tanec, jenž je v Bulharsku, zejména pak v Pirinské Makedonii známý pod jménem *širto* (bul. *ширто*). Toto *choro* není ničím jiným, než variací jednoho z nejmarkantnějších projevů řecké taneční tradice – tance *syrτος*

³³⁷ Slovo *aksak*, jímž jsou dnes odborně označovány všechny asymetrické rytmy, je turecké adjektivum a znamená kulhavý. Je odvozeno od slovesa *aksamak*, které znamená kulhat, napadat. *Usul* je pak způsob, *styl*, *takt*, v našem případě *rytmus*. Volně lze název tohoto rytmického způsobu přeložit jako *turecký kulhavý rytmus*.

³³⁸ Třebaže v tomto případě mám na mysli Řeky z celé Východní Rumélie, tedy nikoli jen Strandžanské, kteří dosídlili oblasti v Egejské Makedonii.

³³⁹ Je třeba mít na paměti, že celá oblast Thrákie byla dříve součástí bulharského etnografického areálu a bulharská přítomnost v této části Balkánu byla vždy silná. Nicméně po tragických událostech dvacátého století již téměř zanikly původní bulharské diaspory v evropském Turecku a v řecké Thrákii je slovanské obyvatelstvo (třebaže se jedná o muslimy – Pomaky), vystaveno dosud silné helenizaci. Jejich hudební tradice však mohla ovlivnit hudbu místního řeckojazyčného obyvatelstva.

³⁴⁰ O mužské adjektivum se jedná z toho důvodu, že i slovo *choros* (řec. *ο χορός*), tedy tanec, je maskulinum. Tato adjektiva tvoří přívlástek, tzn. např. *ο χασάπικος χορός* je *řeznický tanec*.

(řec. *ο συρτός*), jenž je v obecném povědomí znám i řeckým deminutivem *syrtaki* (řec. *το συρτάκι*)³⁴¹ [hudební příklad 7/16 rytmu s prodlouženým poč. dílem viz: Příloha č. 5].

Varianta druhá představuje klasiku bulharského tanečního repertoáru, jedná se totiž o rytmus tance *račenica* (bul. *ръченица*), která je zpravidla individuálním, resp. párovým tancem, někdy také *chorem*. Její taneční kroky se drobně liší podle etnografických oblastí, např. *račenica* z Šopska bývá v daleko rychlejším tempu, než *račenica* z Thrákie.³⁴² Podle Christova se tato rytmická variace vyskytuje pouze u Bulharů, zatímco Řekové (na rozdíl od prvé rytmické kombinace s prodlouženým dílem na počátku taktu), ani Turci ji neznají. Tato rytmická forma je pro bulharský hudební a taneční projev natolik významná, že samotní Turci ji nazývají *bulgar mandira usulu* nebo *bulgaristan usulu*³⁴³. Jak zdůrazňuje dokonce na dvou místech, tento rytmus není zastoupen v řecké ani turecké hudbě a Christov zde vidí jasné pojítko s dávnou minulostí a snaží se původ tance spojovat s protobulharskou pravlastí nebo dokonce s dalším Východem [hudební příklad *račenice* viz: Příloha č. 5].

Christov i u dalších rytmických kombinací volí příklady zejména z turecké terminologie, takže během popisu jednotlivých metroritmických forem poměrně často naráží na výraz *aksak*. Je to příklad názvu pro 9/16 rytmus,³⁴⁴ typický pro tanec tureckého původu *kjuček* (bul. *кючек*, tur. *köçek*), jenž je v Bulharsku spojován zejména s romským etnikem. Pro tento rytmus v rychlém tempu využívají Turci termín *yürük aksak usulu*.³⁴⁵ Stejně pořadí základních a prodloužených dílů ve volném tempu pak nazývají *orta aksak* a ve velmi pomalém tempu je to *ağır aksak*³⁴⁶. Je třeba říci, že termín, který proslavil teprve v padesátých letech 20. století rumunský etnomuzikolog Constantin Brăiloiu, vlastně není jeho ideou, nýbrž pouze pro světovou

³⁴¹ Jedná se o deminutivum slova *syrtos*. Nejproduktivnější zdobňující sufix v řečtině je právě –aki (řec. *-άκι*). Název tohoto tance je jinak odvozen od slovesa *serno* (řec. *σέρνω*), resp. je vytvořen z jeho aoristního kmene *-σπρ-*. V překladu se jedná o význam *táhnout*.

³⁴² Vymezení etnografických oblastí Bulharska přibližuje např. Elena Stoin. [Stoin, Elena] Стоин, Елена: *Музикално-фолклорни диалекти в България*. София: Държавно издателство „Музика“, 1981. Přehled v tomto smyslu podávám rovněž ve své diplomové práci. Srov.: Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2004. Kapitola V. *Hlavní hudebně-folklorní oblasti Bulharska v minulosti*, s. 89 – 134.

³⁴³ Volně lze přeložit jako *rytmus bulharského ovčáka* v případě prvním, v případě druhém jako *bulharský rytmus*. Slovo *mandra* je používáno hojně i v současné bulharštině, zejména nářečně v Rodopech, s významem *sýrárna*, *salaš*, *výrobna mléčných produktů*.

³⁴⁴ Tento rytmus je v této své variantě rovněž obsažen v mnoha bulharských písních. Jen Vasil Stoin ve svém obsáhlém sborníku lidových písní ze severozápadního Bulharska vydal přes 160 exemplářů. Viz.: [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни песни отъ Тимокъ до Вута*. София: Министерството на народното просвещение, 1928.

³⁴⁵ Volně přeloženo *rychlý kulhavý rytmus*.

³⁴⁶ První termín lze volně přeložit jako *volný kulhavý rytmus* a druhý jako *táhlý kulhavý rytmus*.

etnomuzikologii zprostředkoval výraz, který byl v lidové terminologii v souvislosti s asymetrickými rytmy na Balkáně (a zejména v Turecku) používán zcela obvykle – pro tyto účely byla využívána různojazyčná slova, zohledňující nějakým způsobem význam kulhavosti, jak bylo ukázáno na termínu *aksak*, resp. *pajduška*.

4.2.3 Aksak a jeho místo v současné etnomuzikologii

Brăiloiu přiznává Bulharům prvenství ve správném definování a systemizaci asymetrických forem, podtrhuje však i jeho obecně balkánský kontext: „*Jestliže bulharští muzikologové byli první, kdo popsali, nebo přesněji odkryli rytmus aksak a jestliže tento rytmus v jejich folklóru vzkvétá, doslova převládá, dnes víme jistě, že existuje také v Turecku, v Řecku, kde tanec kalamatianos není o nic méně lidový, než bulharská račenicica. Tento rytmus existuje v Albánii, v Rumunsku, v Jugoslávii, je možno se s ním setkat také u Turkmenů, u Arménů, Tuaregů nebo Beduínů, u některých černošských kmenů v Africe, a s jeho relikty z minulosti také u Basků i ve Švýcarech.*“³⁴⁷

Termín *aksak* tedy v odborné terminologii poměrně záhy nahradil Bartókem preferovaný výraz *bulharský rytmus*, a etnomuzikologie, zejména ta z mimobalkánského prostředí, tuto záměnu relativně rychle přijala. Důvodem pro akceptaci tohoto pojmu jakož i jeho dnešní preferování vychází pravděpodobně z jeho větší neutrálnosti a schopnosti postihnout bez jakýchkoli pochybností a negativních konotací větší geografický areál. Třebaže se jedná o turcismus, podvědomí zde jistě nepracuje tak výrazně, jako je tomu v případě pojmu *bulharský rytmus*, který by balkánská nebulharská odborná veřejnost z různých, zejména národnostních, pohnutek, jen stěží beze zbytku akceptovala, dokázala se oprostít od jeho jasné vazby na bulharskou hudbu a využívat ho komplexně tak, jak to zamýšlel sám Bartók.

Asymetrické rytmy dále analyzovali mnozí další etnomuzikologové napříč celým Balkánem i z mimobalkánského prostředí. Obrovská zásluha Christova a Stoina, jakož i ostatních zástupců této první generace bulharských etnomuzikologů, tkví v jejich prvotní analýze, vyvození obecně platných zákonitostí a vytvoření relevantního systému jejich zápisu, který je dodnes aplikován. Je nepopiratelné, že zejména v reakci na jejich bádání se na bulharskou, resp. balkánskou metroritmickou asymetrii zaměřila pozornost mnoha badatelů z celého světa,

³⁴⁷ Brăiloiu, Constantin: *Opere I. Ritmul aksak*. București, 1967 cit. dle: [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 9. překlad GB.

kteřá v určité míře neopadá ani dnes. Jejich úsilím bylo v poměrně krátkém období zanalyzováno obrovské množství hudebního materiálu z celého Balkánu a jakkoli jejich prvotní závěry ohledně původu těchto rytmů mohou nezaujatým pohledem dnes působit poněkud jednostranně (avšak pokud chápeme logiku balkánské reality, tak nikoli překvapivě a neodůvodněně), je třeba je zařadit do kontextu doby, v níž tito *objevitelé asymetrie* žili.

Jejich odkaz v Bulharsku dále rozvíjeli a upřesňovali další bulharští etnomuzikologové, například absolvent pařížské konzervatoře Stojan Džudžev, který své rozsáhlé badatelské dílo shrnul v knize nazvané jednoduše *Bulharská lidová hudba* (bul. *Българска народна музика*).³⁴⁸ Džudžev se podrobně zabýval také melodickou strukturou bulharského folklóru a provedl její brilantní rozbor. Podařilo se mu tak v podstatě zmapovat celý tóninový systém tradiční hudby a zaměřil svou pozornost i na možný původ jednotlivých pentatonických, diatonických, chromatických nebo enharmonických postupů. Kromě toho zde provádí podrobný rozbor asymetrických rytmů, dokládá je příklady z bulharských písňových sborníků a nově také navrhuje způsob jejich taktování.

V pozdější době se do popředí badatelského zájmu dostává také nesporný interetnický kontext tohoto fenoménu, který je i předmětem mé práce. Jakkoli to, vzhledem k celé řadě nejrůznějších antagonismů, ovládajících často realitu balkánského prostředí (to vědecké nevyjímaje), nebylo vždy snadné, tendence vnímat tuto problematiku pouze úzce zaměřenou optikou preferovaného národa, zvolna slábne. V duchu Brăiloiuova citovaného tvrzení o *domáckosti* rytmické asymetrie v lidové hudbě téměř všech balkánských etnik, se zvolna přistupuje ke srovnávacímu bádání. Již v osmdesátých letech tak vyšla v Bulharsku obsáhlá komparativní práce z pera významného (a v současné době již doyena) bulharské etnomuzikologie, Todora Džidževa. Porovnává fenomén rytmické asymetrie na příkladech z bulharského a rumunského cyklu koledních písní.³⁴⁹

Rytmická asymetrie ovšem fascinuje etnomuzikology i v jiných zemích Balkánského poloostrova a v posledním období je v tomto smyslu velmi aktivní např. Nice Fracile ze Srbska. Zamýšlí se i nad zajímavými souvislostmi, například zda se funkčním užitím liší písně s asymetrickou stavbou od těch symetrických, tedy zda jsou asymetrické rytmy z typologického

³⁴⁸ [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, София, 1970.

³⁴⁹ [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981.

hlediska zastoupeny rovnoměrně ve všech folklórních žánrech (tzn. písních ovčáckých, svatebních, koledních, apod.).³⁵⁰

V podstatě se dá říci, že s tematikou rytmické asymetrie se určitým způsobem musí vyrovnat každý vědec, projevující zájem o balkánský hudební folklór, přestože svůj zájem nesměřuje primárně na otázku jeho metroritmické výstavby. To je i případ mimoevropských etnomuzikologů, za něž lze jmenovat Donu Buchanan.³⁵¹

Nejzásadnějším obdobím pro muzikologický sběr lidové hudby v balkánských zemích, byla první polovina 20. století. Během této kulminační periody byl shromážděn hudební folklór jednotlivých dnešních balkánských států, jenž byl následně podroben detailní muzikologické analýze. Na jejím základě byly vyvozeny závěry, týkající se typologie a vymezení výrazných charakteristik lidové hudby dané země. Ukázalo se, že sběr proběhl v poslední možný čas, neboť v souvislosti se změnami v sociokulturním chování společnosti a novými tendencemi, nastolenými ve všech balkánských zemích v druhé polovině dvacátého století a promítajícími se určitými způsoby i do dnešní postmoderní doby, se život v dříve tradicionalistických balkánských společenstvích od základu změnil. Spolu s rozsáhlou migrací obyvatelstva z venkova do měst a dalšími negativními faktory, působil razantním způsobem i na stránku hudebně-folklórní, představující do té doby neodmyslitelnou souputnici každého jedince balkánské společnosti od jeho narození po smrt. Transformace balkánské tradiční hudby probíhá doposud. Je jisté, že v souvislosti s výše uvedenými transformačními procesy se ztrácí ona hloubka a provrstvenost lidové hudby spolu s tím, jak mizí jednotlivé tradiční obřady lidového kalendáře, jak se mění způsob obživy obyvatelstva, jak se celkově zrychlilo životní tempo novodobé společnosti. Tyto neodvratné společenské změny oslabily po staletí budovanou úlohu jedince ve společnosti, která dříve tvořila daleko kompaktnější celek z hlediska ekonomického, sociálního i kulturního. Narůstající individualismus tuto existující rovnováhu narušil a tím způsobil i pomalý rozklad a rozvrat tradiční lidové hudby. V dnešní *postfolklórní* společnosti tato složka nehmotného dědictví každé komunity nemá takovou váhu, jako dříve, a není již

³⁵⁰ Fracile, Nice: The „Aksak“ Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 44, Fasc. 1/2 Budapest 2003, [citováno dne 9. 2. 2013]. Dostupné online z: www.jstor.org.

³⁵¹ Dona Buchanan je americkou etnomuzikoložkou, jež absolvovala několik terénních výzkumů zejména v Bulharsku, které navštívila za účelem napsání disertace ještě před pádem komunismu a znovu i v průběhu devadesátých let. Jakkoli Buchanan zkoumá hlavně sociokulturní aspekty bulharské hudby, ve své velké monografii o přeměnách bulharského folklóru v době posledních třiceti let, se tématu *aksak* také věnuje. Viz: Buchanan, Dona: *Performing Democracy: Bulgarian music and musicians in transition*; Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

automaticky přítomna v každodenním životě člověka jako jeho průvodce jednotlivými jeho fázemi.

Byť se tedy může zdát, že zásadní fáze odborného výzkumu skončila, není tomu tak. Již není možno provádět podobně rozsáhlé sběry materiálu pro muzikologické šetření, neboť dnešní sběratelé by obtížněji nacházeli informátory, kteří by byli schopni interpretovat větší množství krajových písní. Možná by dokázali zazpívat jen několik skladeb, obecně kolujících v bulharském (nebo balkánském) povědomí, resp. propagovaných některým z *folklórních* kanálů bulharské televize. Výzkum se tedy v poslední době zaměřuje trochu jiným směrem. Zabývá se konkrétními fenomény, jejichž tradice je silná natolik, že dokáže úspěšně čelit výše uvedeným negativním trendům. Takovým příkladem je třeba soudobá snaha interpretovat obřad *nestinarstva/anastenaria* v širším kontextu, přesahujícím i dnešní společensko-politické hranice. Dalším pozitivním příkladem pak může být například obsáhlý popis současné *zurnadžijské*,³⁵² instrumentální praxe, která je velmi rozšířená v geograficky protilehlém etnografickém regionu Bulharska – v Pirinské Makedonii a jež obsáhle popisuje i procesy, při nichž se tato instrumentální hra šířila napříč hranicemi, na celém území historické Makedonie. *Zurnadžijská* tradice spojuje tři státy – Bulharsko, Řecko a Republiku Makedonii a zároveň představuje další prvek *hudební balkanizace*. Další výzkum by se podle mého názoru měl zaměřit také na analýzu dříve sebraného materiálu z hlediska jeho interetnicity – tzn. provedení komparace národních

³⁵² Toto adjektivum je volným překladem bulharského termínu *zurnadžija* (bul. *зурнаджия*), Výraz je tureckého původu (tur. *zurnaci*). Je utvořen základem *zurna* a sufixem *-ci*, který ve velmi produktivním měřítku funguje i v balkánských jazycích. *Zurnadžija* je buď hráč nebo výrobce *zurny*, tradičního nástroje balkánského instrumentáře. Je jednoduchým dřevěným nástrojem šalmajovitého typu, jejíž korpus se směrem ke spodnímu okraji rozšiřuje. Její náustek je, jako v případě hoboje, tvořen dvěma proti sobě ležícími rákosovými dřívky, která jsou rozezvučována vdechnutím vzduchu do úzké štěrbině mezi nimi. Tento nástroj je v několika variantách velmi oblíben právě v oblasti historické Makedonie, jakož i v Dalmácii. Zajímavý je také způsob hry na zurnu – zpravidla vždy hrají v páru dvě *zurny* – zatímco hlavní *zurnadžija* hraje melodii, druhý obstarává její basovou linii. Mnohé hudebně folklórní dialekty Bulharska *zurnu* a její charakteristický průrazný vysoký zvuk téměř neznají. *Zurna* byla totiž v dobách Osmanské říše instrumentem, uplatňovaným hojně ve vojenství. Všechny armádní kapely používaly tradičně právě zurnu. Pravděpodobně tato negativní konotace zapříčinila její pozdější relativní neoblíbenost mezi pravoslavnými Bulhary v některých částech země. Např. Christo Vakarelski ve svém obsáhlém díle *Etnografija na Bălgarija* doslova konstatuje, že Bulhaři dokonce tento nástroj nemají rádi. [Vakarelski, Christo] Вакарелски, Христо: *Етнография на България*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1974, s. 468. Po dlouhou dobu byla *zurna personou non grata* i s ohledem na záměry státní moci propagovat bulharský folklór a potažmo i lidovou hudbu jako autentický produkt jednoho národa. *Zurna* do tohoto konceptu nijak nezapadala a také proto se *zurnadžijská* tradice v socialistických dobách nijak podrobně nezkoumala. Tato státní doktrína byla totiž aplikována i na vědeckých pracovištích. I z toho důvodu práce tohoto typu představuje obrovský přínos pro nový pohled na bulharský hudební folklór jako folklór všech etnik obývajících bulharský kulturní areál. Srov.: [Pejčeva, Lozanka; Dimov, Vencislav] Пейчева, Лозанка; Димов, Венцислав: *Зурнаджийска традиция в югозападна България*. София: Българско музикознание, 2002.

folklorních sbírek mezi sebou. Taková práce by mohla pomoci vytvořit si bližší představu o jednotlivých fenoménech, spojujících balkánské národy i v této přitažlivé oblasti.

4.3 Ajde na choro. Tradice kolového tance na Balkáně. Některé jazykové aspekty

Na následujících stránkách se budu snažit zaměřit na některá specifika metroritmické výstavby, jimiž se vyznačuje bulharská tradiční hudba. V práci tohoto rozsahu jistě není možno představit beze zbytku všechny existující metroritmické formy a není to ani jejím cílem. Tato problematika je detailně zpracována v mnoha klasických dílech bulharské etnomuzikologie.³⁵³ Záměrem je přiblížení některých typických prvků metriky a rytmiky, které vlastně tvoří předivo celého metroritmického systému bulharské a šířeji i balkánské lidové hudby. Na několika příkladech si tak bude možno učinit komplexní představu o typologii bulharsko-balkánských metroritmických forem. Dvěma rytmům, pětidobému a sedmidobému věnuji zásadní pozornost a na jejich příkladě vysvětluji, jak probíhá distribuce rytmické asymetrie v hudbě balkánských etnik. Primární pohled je však zaměřen na Bulharsko a jeho tradiční hudbu, s přesahy do folklóru sousedních etnik, kde upozorňuji i na různé modifikace zkoumaných rytmických forem.

Vzhledem k tomu, že dalším předpokládaným distinktivním rysem tradiční hudební kultury balkánských národů je i jejich taneční projev, upozorním na některé společné aspekty této pohybové složky hudby. Domnívám se totiž, že dalším velmi výrazným prvkem, vymezujícím okruh pomyslného *balkánského hudebního svazu* je právě choreografická podoba balkánských lidových tanců. Mnoho z nich je zastoupeno pod různými názvy ve folklóru více národů a společné kolové tance, do nichž se zapojuje mnoho tanečníků najednou, představují i dnes velmi živý element nehmotné kultury. Vždyť kdo by neznal vířivé večerní balkánské oslavy, kde se za doprovodu kapely do *chora* zapojují všichni lidé bez ohledu na své taneční nadání a bez rozdílu věku či společenského postavení. Kromě toho, že tvoří jeden z úhelných kamenů teze o *balkánském hudebním svazu*, představují podle mého názoru zejména jednoznačný symbol

³⁵³ V předchozím přehledu o vývoji zájmu o hudební stránku bulharského folklorního dědictví jsem několik těchto základních děl také zmiňoval. Viz např.: [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1970; [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*, София: Издателство на Българската академия на науките, 1967. Tuto tematiku jsem shrnul také ve své diplomové práci. Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2004.

balkánské nehmotné kultury, s nímž se velice jednoduše a také rádi identifikují příslušníci balkánské společnosti.

Choro tančí muži nebo ženy zvlášť či dohromady v otevřeném nebo uzavřeném kruhu. Jednotliví tanečníci vytvářejí lidský řetěz držením se za ruce, za boky nebo u pasu, či objetím v ramenou. Dalším typickým projevem *chora* ve všech zemích, kde se praktikuje, je točení šátkem, které provádí první tanečník, jenž celé *choro* vede a určuje taneční kroky. Pohyby šátku specifikuje takt tance a může jím mimo jiné také do jisté míry usměrňovat živý hudební doprovod.³⁵⁴ Spolu s prvním v pořadí, zpravidla nejzkušenějším přítomným tanečníkem, zastává důležitou roli také poslední článek taneční řady, neboť právě on určuje, jak otevřenou či uzavřenou podobu bude *choro* mít a kromě toho i vzhledem ke své výhodné pozici má značnou improvizaci volnost, kterou mnohotvárně využívá a může do tance vnést i hravé prvky. Ne nadarmo bulharština v souvislosti s touto skupinou tanců užívá slovesa *hrát (igraja choro, bul. uzpaja xopo)* a nikoli *tancovat*.³⁵⁵

Na vzájemné příbuznosti těchto tanců nic nemění ani skutečnost, že v každé zemi se nazývají jinak. Základním bulharským výrazem pro společný tanec je substantivum *choro*, které bývá doplněno o přívlastek, označující přímo název konkrétního typu tance. Hovoříme například o tanci *arap choro* (bul. *аран хоро*), *varnensko choro* (bul. *варненско хоро*), *grănčarsko choro* (bul. *грънчарско хоро*), *Elenino choro* (bul. *Еленино хоро*), *širto choro* (bul. *шурто хоро*), *sitno šopsko choro* (bul. *ситно шопско хоро*), *četvorno choro* (bul. *четворно хоро*), atp. Tyto přívlastky často vypovídají buď o způsobu tance, resp. tanečních krocích (*četvorno choro*), o místě jeho původu (*varnensko choro*) nebo např. o jeho oblíbenosti založené na příslušnosti k určité stavovské skupině společnosti (*grănčarsko choro, kasapsko choro*)³⁵⁶. V dnešní makedonštině se tanci říká *oro* (mak. *оро*), což je vlastně varianta bulharského výrazu. Rumunština pak zná výraz *hora*, který je stejného původu, avšak nepoužívá ho v takové intenzitě a v natolik obecném duchu, jako bulharština. V Srbsku pak je to *kolo* (srb. *коло*), zatímco v tradici řecké je to *choros* (řec. *ο χορός*). Zde jsou sice názvy tanců uváděny zpravidla

³⁵⁴ [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1970, s. 429.

³⁵⁵ Vycházím z idiomu *choro se igrae* (bul. *хоро се играе*), které se v této souvislosti používá. Častou pobídkou k tanci *chora* je *ajde da igraem choro* (bul. *айде да играем хоро*), tedy *pojďme si zahrát choro*.

³⁵⁶ V prvním případě je etymologie jasná, jedná se o slovo slovanského původu a jedná se tedy o tanec *hrnčířů*. V případě druhém je název odvozen od tureckého *kasap*, tedy *řezník*, jež se se stejným významem rozšířilo i do dalších balkánských jazyků, např. bulharské *kasapin* (bul. *хасатин*), řecké *chasapis* (řec. *ο χασάπης*) apod. Viz i další výklad o tomto tanci.

jednoslovně, se zamlčením výrazu *choros*, jak jsme ukázali, avšak samotné názvy jsou přívlastky, vztahujícími se právě k tomuto substantivu. Jak je patrné, bulharský výraz *choro* (ale i makedonské *oro* a rumunské *hora*, k tomu je nutno přiřadit i turecký *horon* z oblasti Pontského Černomoří) je řeckého původu. Vznikl tak, že do bulharštiny byl podle mého názoru převzat tvar akusativu sg. tohoto substantiva a to vzhledem k tomu, že v mluvené praxi je to tvar používanější.³⁵⁷

V zásadě lze všechny skladby v rytmu *giusto* rozdělit na ty s jednoduchým nebo složeným taktem. Třebaže naším primárním zájmem je zkoumání rytmů složených, je třeba se alespoň zmínit o jednoduchém (resp. prostém) rytmu, neboť ten převažuje nad skladbami s rytmem asymetrickým i v případě rytmicky nejrůznorodějších regionů Bulharska. Dá se říci, že jeho nejmarkantnější zástupce, dvoudobý rytmus, je základním stavebním kamenem pro 40 – 50% všech písňových melodií Bulharska.³⁵⁸ Je velmi hojně zastoupen ve všech hudebně-folklórních oblastech Bulharska a samozřejmě i v okolních zemích. Nejtypičtějším tanečním projevem ve dvoudobém rytmu je *pravo choro* (bul. *право хоро*), což je zřejmě nejjednodušší a též jeden z nejrozšířenějších bulharských lidových tanců typu *choro*.³⁵⁹

Jemu například v Řecku odpovídá dvoudobý tanec *zonaradikos* (řec. *ο ζωναραδικος χορός*), který se podobá kroky, nicméně v některých choreografických prvcích bývá o něco bohatší. Je rovněž kolovým tancem, jež tancují muži i ženy (často v oddělených řetězcích). Vzájemně se drží křížem za pasy, a z tohoto typického propojení pramení i jeho název.³⁶⁰ Tento tanec je velmi oblíbený zejména v oblasti severovýchodního Řecka, tzn. v oblasti Egejské Thrákie, a vzhledem k povaze melodie a zastoupení hudebních nástrojů, které ji interpretují, lze předpokládat, že se jedná o variantu *pravého chora*. Jeho značná obliba právě v této etnografické oblasti ukazuje na vysokou pravděpodobnost, že sem tanec byl zanesen spolu s dalšími prvky thrácké hudební tradice během vysídlení řeckého obyvatelstva z Východní

³⁵⁷ V řečtině je nominativní podoba slova tanec *choros* (řec. *ο χορός*), avšak akusativní již *choro* (řec. *τον χορό*). I z postavení přízvuku, které je v obou jazycích u tohoto slova na stejné slabice, vyplývá, že do bulharštiny byl převzat z řečtiny tvar akusativní a nadále je v bulharském jazyce používán jako nominativ.

³⁵⁸ [Encyklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 25.

³⁵⁹ Pro upřesnění jen dodávám, že *pravo* v bulharštině neznamená *pravé*, ale *rovné*. Ohledně podoby tohoto chora srov.: [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Наука и изкуство, 1969, s. 401 – 412.

³⁶⁰ *Zonaradikos* je mužské adjektivum, které je vytvořeno ze substantiva *zoni* (řec. *η ζώνη*), tedy *zóna*, *pás*, *opasek*.

Rumélie³⁶¹ či zde přetrval jako vzpomínka na původní slovansko-bulharské obyvatelstvo. Každopádně se dá vyvozovat, že *pravo choro/zonaradikos* je jedním z charakteristických zástupců thráckých tanců.

Mezi další tance ve dvoučtvrtovém rytmu patří i již zmíněné *kasapsko choro* (bul. *κασαπσκο χορο*). Hlásková podoba s názvem řeckého tance *chasapikos choros* (řec. *ο χασάπικος χορός*) není náhodná. V každém z obou jazyků se jedná pouze o poněkud odlišnou realizaci tureckého slova *kasap*.³⁶² Originálu je v tomto případě bližší bulharská varianta. Oběma tancům je společný dvoučtvrtový rytmus a volné tempo (jež je v bulharské tradici většinou rychlejší). Přestože rytmická stránka tohoto cyklu je v obou zemích stejná, choreografické prvky jsou velmi rozdílné. V Bulharsku se jedná o klasické *choro*, tedy skupinový tanec, jenž vede hlavní tanečník a do kterého se zapojují další muži a ženy, zatímco v Řecku se většinou jedná o individuální tanec hlavního tanečníka, který předvádí velmi nápadité sólové taneční figury, za podpory ostatních tanečníků, jež ho doprovázejí rytmickým pleskotem, často v pokleku. Tento způsob tance v bulharských *chorech* není velmi častý, pokud se nejedná o některou ze sólových *račenic*. V jejích tanečních krocích se může projevit značná interpretační svoboda, jíž tanečník často využívá k prokázání svých improvizčních schopností.

Dalším zástupcem dvoudobého rytmu je známé a esteticky velmi působivé *čičovoto choro* (bul. *чичовото χορο*).³⁶³ Instrumentální melodie tohoto tance má výrazný motiv, disponující značným ambitem a zajímavou tónovou výstavbou. Přesto, že tempem se neřadí mezi rychlé skladby, tak vzhledem k dvojnásobné rychlosti tanečních kroků, vzbuzuje tanec dojem značné obtížnosti.

³⁶¹ Jak bylo podrobně vysvětleno v předchozí části, pojednávající o nestinarském obřadu, Východní Rumélie byla sice formálně podřízena Vysoké portě, avšak zároveň požívala značné autonomie. Sídlním místodržitelským městem byl Plovdiv a její národnostní složení bylo velmi rozmanité. Východní Rumélie zahrnovala celé území nynější bulharské Thrákie a byla v návaznosti na vojenské úspěchy mladého Bulharska v srbsko-bulharské válce v r. 1885 k Bulharskému knížectví připojena. Etnicky velmi různorodé skupiny obyvatelstva území Východní Rumélie společně sdílely v relativním klidu až do Balkánských válek, v jejichž důsledku došlo k masivní migraci obyvatelstva i v této části Thrákie, již opustila většina Řeků a také mnoho Turků. Na druhou stranu však sem v rámci dohodnutých mezistátních výměn obyvatelstva přicházelo velké množství bulharských uprchlíků ze Západní Thrákie, která po konci První světové války připadla definitivně Řecku a také z evropského předpolí Istanbulu, které zůstalo Turecku. Viz.: Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 239 – 246.

³⁶² Turecké substantivum s významem *řezník*.

³⁶³ *Čičo* (bul. *чичо*), v překladu *stryc*.

Velké uplatnění dvoudobého rytmu v bulharské tradici ostře kontrastuje s velice okrajovým využitím trojdobého rytmu.³⁶⁴ Bulharská hudba ho téměř neuplatňuje. Naproti tomu v řecké hudbě stojí trojdobý rytmus v uměřeném tempu v základu jednoho z oblíbených tanců, interpretovaných zejména individuálně muži, zvaném *tsamikos* (řec. *ο τσάμικος*). Z tohoto pohledu nepůsobí překvapivě, že tento tanec je praktikován zejména v oblasti Epiru a Peloponésu,³⁶⁵ tedy v regionech bulharskému kulturnímu areálu relativně vzdálených. Možnost vzájemné interakce byla v tomto případě geografickými podmínkami značně omezena.

4.4 Chronos protos: klíč k poznání balkánské rytmiky. Od jednoduchých po složené takty

Dvoudobými a třídobými rytmy jsou v podstatě vyčerpány možnosti jednoduchých taktů. Dále již následují takty složené, mezi něž náleží i samotné asymetrické rytmy. O vysvětlení jejich původu v bulharské lidové hudbě, jakož i hudební tradici dalších balkánských národů, se v minulosti pokoušelo mnoho badatelů. Bulharští etnomuzikologové se občas rádi nechávali svádět myšlenkou, že toto metroritmické bohatství je zakonzervovaným dědictvím původního thráckého osídlení dnešního území Bulharska, jehož vyspělý hudební projev obdivovali i staří Řekové [thráctí hudebníci viz: Příloha č. 1]. Thrácký rodokmen by totiž rovněž hovořil ve prospěch myšlenky o Bulharech, coby pokračovatelích starověké hudební tradice.³⁶⁶

³⁶⁴ Například v obrovském sborníku lidových písní Vasila Stoina *Od Timoku po Vit* je z celkového počtu 4076 písní v tomto rytmu zapsáno jen necelých 60 příkladů. V případě potřeby bývá zapisován v závislosti na rychlosti tempa hudby buď pomocí třičtvrtového nebo tříosminového, resp. třináctinového taktu. Viz: [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни пјсни отъ Тимокъ до Вита*. София: Министерството на народното просвѣщение, 1928.

³⁶⁵ Historická oblast Epiru (řec. *Ηπειρος*) leží na pobřeží Jónského moře a v dnešní době je rozdělena mezi Řecko a Albánii. Největším městem oblasti je řecká Janina (řec. *Ιωάννινα*). Peloponés (řec. *Πελοπόννησος*) tvoří jižní výběžek pevninského Řecka. Tanec *tsamikos* se řadí mezi tradiční epirské tance a znají ho jak řecké, tak albánské obyvatelstvo. Viz: Leotsakos, George; Sugarman, Jane C.: Albania. II. Traditional music. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 1. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 285–289. Podrobný přehled albánských tradičních tanců s ohledem na jejich rytmickou stránku přináší studie albánského muzikologa Ramazana Bogdaniho. Viz: Bogdani, Ramazan: Albanian Folk Dances Accompanied with Music. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 33, Fasc. 1/4 (1991), s. 327–333. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003, [citováno dne 9. 2. 2013]. Dostupné online z: www.jstor.org.

³⁶⁶ Tak například bulharský skladatel a hudební teoretik Marin Goleminov se domníval, že kořeny metroritmického bohatství bulharské hudby je třeba hledat v tancích a náboženských obřadech starých Thráků. In: [Todorov, Todor] Тодоров, Тодор: *Българската музикална фолклористика до 9. 9. 1944*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 89.

S pravděpodobností se dá říci, že některé prvky ve výstavbě rytmické, jakož i melodické, jsou thráckého původu.³⁶⁷ Totéž se předpokládá u některých nástrojů bulharského instrumentáře.³⁶⁸

V současné době však není možno objektivně a se všemi z toho plynoucími důsledky posoudit, jak konkrétní kulturní interakce mezi Řeky a Thráky probíhala. Je jisté, že v mnoha oblastech životního stylu, módy a kultury byli Thrákové velmi ovlivňováni dominantní řeckou kulturou a podléhali silné helenizaci. Na druhou stranu právě v oblasti hudby toto nemuselo platit a je dost možné, že některé její projevy, zastoupené v určitých formách i v dnešním folklóru balkánských etnik, lze objasnit právě thráckým genem. Týká se to zejména jednotlivých případů, jež mají rozšíření v oblasti starověké Thrákie.³⁶⁹

Velmi často bývá posuzován původ složitých metroritmických forem v antické hudbě. Byl to již Aristotelův žák, Aristoxenos z Tarentu, kdo jako první provedl rozbor starořeckých rytmických forem, stanovil jejich základní jednotky, které nazval *chronos protos* (řec. *ο χρόνος πρώτος*),³⁷⁰ což je dělení, uplatňované v bulharské etnomuzikologii vlivem Christova dodnes. Hledá se také souvislost mezi rytmem hudebním a rytmem poetickým nebo rytmem mluveného slova, jelikož na základě některých prosodických pravidel by bylo možno objasnit i rytmickou asymetrii. Má se za to, že některé z metroritmických forem jsou skutečně velmi starobylého původu a s velkou pravděpodobností je znali ještě antičtí obyvatelé této části Balkánského poloostrova.

Takový předpoklad platí například pro souvislost antického *paionu* s dnešním pětidobým asymetrickým taktem. Samotný *paion* (řec. *ο παιών*) představoval v antické metrice stopu o pěti morách (tj. pět jednotek *χρόνος πρώτος*), realizovanou čtyřmi slabikami, z nichž tři jsou krátké a jedna prodloužená. Konstrukt sestával ze dvou krátkých slabik, následovaných slabikou dlouhou a celá stopa byla ukončena opět slabikou krátkou. V podstatě odpovídá výstavbě

³⁶⁷ Zde mám na mysli např. frygický tetrachord, který byl zřejmě Thráky distribuován i do hudby starověkého Řecka. [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1970, s. 301.

³⁶⁸ V této souvislosti se hovoří o *gajdě*, *gădulce* nebo *tambuře*. Přestože zde thrácký původ není doložen explicitně, víme, že tyto resp. jim příbuzné nástroje, jejich předchůdce, např. *lyru*, *sambiku* nebo *nablu*, Thrákové znali a užívali. Srov.: [Vakarelski, Christo] Вакарелски, Христо: *Етнография на България*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1974. Podrobnou typologii bulharských lidových nástrojů přinesl také Vergilij Atanasov. [Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематиката на българските народни инструменти*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

³⁶⁹ Mám opět na mysli například využití *gajdy* v této své podobě v celé historické oblasti Thrákie a její o dost menší oblibu v Řecku nebo historické Makedonii, jež hovoří ve prospěch thrácké teorie.

³⁷⁰ *Χρόνος πρώτος* neboli *první doba*, resp. v kontextu, jak ho chápe i bulharská etnomuzikologie, se jedná o *prvotní doby*, tvořící v rámci složených taktů vyšší jednotky, díly taktu.

bulharského asymetrického 5/8 rytmu, kde dvě počáteční doby jsou krátké a tvoří první základní díl taktu a poté následující tři doby, které tvoří prodloužený díl.³⁷¹ Tento rytmus je hojně využívaný v okruhu tanců *pajduška* (bul. *пајдушка*) nebo *krivoto choro* (bul. *кривото хоро*) a kromě toho je také základem mnoha písní.³⁷²

Dobri Christov pak některé bulharské rytmy, u nichž pozoroval výlučnost v rámci balkánské lidové hudby, přičítal i protobulharskému odkazu. V socialistickém období se na tomto poli hojně spekulovalo. Někteří bulharští antropologové hledají pojítka a různé nápadné shody mezi oběma kulturními okruhy (tedy protobulharskou pravlastí u Volhy a dnešním Bulharskem) i dnes. Samotný Christov pak měl na mysli zejména případ bulharské *račenice*, jejíž sedmidobou třídílnou metrickou strukturu nenalézal vně hranic bulharského kulturního okruhu.³⁷³ Jak uvidíme v následujícím výkladu, neplatí to bez výhrad. V oblasti tóninové výstavby je paralelou, uváděnou v souvislosti s hypotetickým protobulharským původem, takzvaná *ugářčinská pentatonika*.³⁷⁴

V neposlední řadě nelze opomenout nezpochybnitelný a velmi silný vliv orientální hudby na bulharskou a balkánskou lidovou hudbu obecně. V tomto smyslu se do bulharské melodiky beze sporu promítly chromatické postupy tak, jak je chápe bulharská, resp. turecká a persko-arabská terminologie,³⁷⁵ jež dodaly bulharské lidové hudbě velmi zajímavé orientální zabarvení.

³⁷¹ [Encyklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 25.

³⁷² Ve Stoinově sborníku lidových písní *Od Timoku po Vit* z celkového počtu 4076 skladeb činí pětidobé skladby písňového i tanečního charakteru přes 320 exemplářů, což představuje téměř 8% z celkového počtu sesbíraného materiálu, nehledě na skutečnost, že pětidobý rytmus stojí v základu mnoha dalších složitějších metroritmických forem, např. v kombinované metrické skupině 5/16 + 7/16 apod. Srov.: [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни пѣсни отъ Тимокъ до Вита*. София: Министертвото на народното просвѣщение, 1928.

³⁷³ [Christov, Dobri] Христов, Добри: *Техническия строежъ на българската народна музика*. София: Собствено издание, 1928.

³⁷⁴ V okolí města Ugărčin (bul. *Угърчин*), ležícího v severním Bulharsku, starověké Moesii, se nachází malý ostrůvek, kde se, navzdory v oblasti obvyklé diatonické výstavbě místní lidové hudby, pěstuje tradice zvláštních pentatonických stupnic. Někteří muzikologové v tom spatřovali pozůstatek protobulharské kultury, přičemž odkazovali zejména na skutečnost, že se Ugărčin nachází v jádru prvního bulharského státu, místě, jež Protobulhaři na Balkánském poloostrově kolonizovali jako jedno z prvních. Viz.: [Todorov, Todor] Тодоров, Тодор: *Българската музикална фолклористика до 9. 9. 1944*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 89.

³⁷⁵ „Pod pojmem chromatika se ve východní teorii rozumí takový tónový rod, v němž tónové řady melodií obsahují jeden nebo více chromatických tetrachordů, tzn. jednu nebo více zvětšených sekund, obklopených z obou stran půltóny.“ cit. dle: [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1970, s. 301. (překlad GB). Tyto tóniny se nazývají *makámy* (v transkripci z arabštiny *maqámy*). Ze všech tří možných variant chromatických tetrachordů se v bulharském prostředí uplatnila nejlépe forma s trihemitoniem – největším intervalem – uprostřed, mezi druhým a třetím stupněm tetrachordu. Tyto *makámy*, dodávající bulharské hudbě orientální jiskru, jsou v bulharské terminologii nazývány svými původními tureckými jmény jako např. *makám Hicas* [čti *Hidžas*], *Karcagar* [*Kardžagar*], apod. Turecká hudba používá

Dalším přínosem turecké hegemonie na Balkáně bylo jistě i značné rozšíření rejstříku ornamentiky, které je částečně také chápáno jako důsledek Osmanské nadvlády.³⁷⁶ Ornamenty nejružnějšího charakteru obohatily v duchu východní hudby jak písňový projev, tak instrumentální styl balkánské hudební tradice. Díky tomu lze spekulovat o přínosu východní hudby i v oblasti rytmické pestrosti balkánské hudby. Turecká hudba se totiž také vyznačuje poměrně složitou aksakovou strukturou.³⁷⁷

4.5 Pětidobý aksak a jeho distribuce v bulharské a balkánské hudbě

Asymetrické rytmy náleží mezi takty složené. Na rozdíl od jednoduchých dvoudobých nebo třídobých taktů, tvořících velkou část všech bulharských písňových a instrumentálních skladeb v rytmu *giusto*, např. uvedeného dvoudobého, jsou asymetrické takty vždy kombinací dílů základních a prodloužených, z čehož pramení jejich zdůrazňovaná nerovnoměrnost.

i tetrachordové varianty s trihemitoniem mezi prvním a druhým, resp. mezi třetím a čtvrtým stupněm tetrachordu. Melodie tak má ještě orientálnější nádech, což je příznačné i pro hudbu bulharských Romů.

³⁷⁶ O původu ornamentů v hudební tradici Makedonie a Bulharska spekuluje např. Miodrag Vasiljević. Srov.: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II. Народне мелодије које се певају у Македонију*. Београд: Просвета, 1953. Naopak obsáhlá monografie o ornamentice v tradiční bulharské hudbě z pera etnomuzikologa Aleksandra Moceva se stanovení původu ornamentů vyhýbá. Má za to, že ornamenty vznikly v době raného středověku pod vlivem, který měla arabská hudba na etnika, obývající Středomoří, potažmo i Balkán, kam rozšířily prostřednictvím byzantského církevního zpěvu. Jednotlivé ornamenty však podle něj jsou výsledkem tvůrčího potenciálu bulharského lidového zpěváka, odkud se dále obohacoval i instrumentální styl. Srov.: [Моцев, Александър] Моцев, Александър: *Орнаменти в българската народна музика*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1961, s. 37.

³⁷⁷ Turecká lidová hudba zná také celou řadu metroritmických forem – jednoduchých i složených. Rytmické módy zde mají, jak jsme viděli již v předchozím výkladu, název *usul*, mohou mít 5, 7, 9, 11 a více dob. Systém rytmických módů, který se v turecké hudbě začíná konstitovat do nynější podoby koncem 17. století. Od té doby však doznal jistých změn. V současnosti byly původní *usuly* díky své archaičnosti, enormní délce aj. nahrazeny *usuly nové generace*, které mají od dvou do deseti dob (tj. např. *usul nim sofyan, semai, sofyan, türk aksağı, yürük semai, devr i hindi, düyek, aksak, curcuna*). Tyto *usuly* se standardně vyučují na konzervatořích, za pomoci dvou malých tympánů, popř. se vybubnovávají rukama na kolenou. Při bubnování pomocí bubínků se na níže naladěný (vpravo) bubnují hlavní rytmické doby, zatímco na výše naladěný (vlevo) se bubnují pomocné doby. Tak jako *makamy*, ani všechny *usuly* nejsou využívány rovnoměrně, nejčastěji se používají *usuly* krátké. Nejdelším *usulem*, který se však již nepoužívá, je *usul darb-i feth* s 80 metrickými dobami a odpovídá pojmu *heterometrická řada*, jak ho používá bulharská etnomuzikologie. Důležitou funkcí *usulu* je, že dává skladbě rámeček. Každá skladba má pak určitý počet *usulovských* opakování. Existuje na 40 *usulů*, které jsou popsány v teoretické literatuře. *Usuly* tak představují rytmický modus, v němž skladba probíhá, stejně tak jako *makam* je módem melodickým. Viz.: Holzapfel, Andre; Stylianou, Yannis: Rhythmic Similarity in Traditional Turkish Music. in: *10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009)*, [citováno dne 14. 2. 2013]. Dostupné online z: ismir2009.ismir.net.

Z hlediska počtu dílů v každém složeném taktu pak rozlišujeme např. takty dvojdílné, trojdílné, čtyřdílné, pětídílné, šestídílné nebo sedmidílné. Jako příklad lze uvést devítidobý takt, který může mít formu čtyřdílného taktu, složeného ze tří dílů dvoudobých a jednoho třídobého ($9 = 2 + 2 + 2 + 3$). Použijeme-li odpovídající notový zápis, bude takt vypadat takto:



Pokud se však bude jednat o skladbu v rychlejším tempu, posluchači se v ní zpravidla stírá představa o všech rytmických švech, jakož i všech základních stavebních rytmických jednotkách (*χρόνοι πρώτοι*),³⁷⁸ které takt tvoří. Nadále tak vnímá pouze jednotlivé díly tohoto taktu, tedy v případě našeho devítidobého pouze čtyři díly.



V tomto schématu mají první tři díly dvoudobou délku, zatímco čtvrtý v pořadí je třídobý. Jinak řečeno, první tři jsou *základní* a čtvrtý je *prodloužený*. Vyjádřeno matematicky, vztahují se k sobě tyto díly v poměru 1:1,5, resp. 2:3.

Druhým hlediskem, podle něhož lze složené takty dále dělit, je kategorie rovnoměrnosti / nerovnoměrnosti. Rovnoměrným je takový takt, který obsahuje buď jen základní díly, nebo jen díly prodloužené, tzn. je tvořen jednotkami o stejné metrické délce.³⁷⁹ Nerovnoměrnými (asymetrickými) rytmy pak jsou takové, jejichž takt je konstruován spojením základních a prodloužených dílů.

Nejjednodušší variantou je rytmus pětídobý, tedy obsahující pět základních jednotek *χρόνος πρώτος*. Ten současně představuje kombinaci jednoho základního dílu (dvoudobého) a jednoho prodlouženého (trojdobého). V pětídobém metru pak prodloužený díl může mít pozici buď na počátku, či na konci taktu.



³⁷⁸ Jak bylo řečeno, jedná se o termín z antické doby. *χρόνοι πρώτοι*, tedy *chroni proti* znamená *první doby*. resp. v našem kontextu lépe *první doby*, základní jednotky. Tvar jednotného čísla, tedy první doba je *chronos protos* (řec. *χρόνος πρώτος*). Chápeme jimi počet dob v jednom taktu. V předznamenání se vždy jedná o číslici na horní straně zlomku.

³⁷⁹ Pro příklad lze uvést takt šestídobý, konstruovaný třemi dvoudobými základními díly, resp. dvěma trojdobými prodlouženými díly.

Zatímco první varianta je pro bulharskou lidovou hudbu velmi netypická, varianta druhá tvoří rytmický základ okruhu oblíbených pětidobých tanců, jako je *krivoto choro* (bul. *кривото хоро*), či *Trite päti* (bul. *Трите пѣти*),³⁸⁰ a zejména zmíněné *pajduško choro* (bul. *пайдушко хоро*), resp. *pajduška* (bul. *пайдушка*). Ta má zpravidla velmi rychlé tempo, kdy jeho základní metrické jednotky mohou mít $MM \geq 300$, avšak nejsou vnímány jako oddělené doby, nýbrž jsou slité do vyšších metrických forem³⁸¹ [hudební příklad *pajdušky* viz: Příloha č. 5].

Jak jsem poukázal, tento pětidobý tanec je v bulharské lidové hudbě velmi oblíbený a dokonce se předpokládá, že jeho kolébkou je právě Bulharsko, pro což by svědčila jednak slovanská etymologie³⁸² názvu tance, jakož i jeho velmi široké uplatnění právě zde. Přesto, že je relativně známý i v některých dalších Slovany obývaných regionech Balkánu, nezasahuje tento prostor rovnoměrně. Jedná se tak hlavně o samotné Bulharsko – konkrétně dominuje v Thrákii, zatímco jeho koncentrace směrem na západ zvolna slábne. Ještě v oblasti historické Makedonie, konkrétně na území Republiky Makedonie, jsou tance cyklu *pajduško oro* (mak. *пайдушко оро*), resp. jejich pětidobé metrum, relativně rozšířeny. O tom svědčí i Vasiljevičova sbírka čtyřset písní z rozsáhlé oblasti celé Vardarské Makedonie, tedy dnešní Republiky Makedonie. V ní je zapsáno také 17 písní v pětidobém metru, a to konkrétně formou 5/4, 5/8 a 5/16, v závislosti na tempu, které osciluje v hladině $MM = 56 - 70$.³⁸³ Tato četnost se rovná přibližně čtyřem procentům z celkově zapsaného počtu melodií a vypovídá o značném poklesu tohoto metrického módu východozápadním směrem. V případě bulharského regionu byla totiž zjištěna četnost téměř dvojnásobná.³⁸⁴

Široké uplatnění pětidobého metra v bulharském areálu se projevuje i v přítomnosti celé řady místních tanců, vystavěných v tomto *aksaku*. Pro příklad je možno se vydat i do regionu,

³⁸⁰ Toto *choro*, jehož název odkazuje k jeho taneční podobě, neboť znamená třikrát, je také doloženo ve všech etnografických oblastech Bulharska. Srov. např.: [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни пѣсни отъ Сръдна северна България*. София: Министерството на народното просвъщение, 1931, s. 869, č. 2702.

³⁸¹ Vyšší metrickou formou mám na mysli buď základní, nebo prodloužený díl taktu. Viz.: [Vasiljevič, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II. Народне мелодије, које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953, s. XXIX.

³⁸² Jedná se o jednu ze dvou teorií, druhá je, jak jsem naznačil, založena na původu v tureckém *paytak*.

³⁸³ Viz.: [Vasiljevič, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II. Народне мелодије, које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953, s. 39 – 46, č. 106 – 122.

³⁸⁴ Сса 8% to je v případě Stoinova sborníku, jak jsem poukázal dříve. Pokud bychom chtěli porovnat s jiným sborníkem, lze vzít v úvahu např. Stoinův další sborník písní z etnografické oblasti Středního severního Bulharska, kde podíl melodií s pětidobým metrem je ještě mírně vyšší, konkrétně z 2718 zaznamenaných skladeb je to 225 pětidobých v různých variantách zápisu v závislosti na tempu, což činí 8,25%.

Strandža, kde se velké oblibě těší místní varianta *chora pajduška*, která se nazývá *Pali koš* (bul. *Пали кош*).

Pali koš (bul. Пали кош)



Jedná se, tak jako v případě *pajdušky*, o velmi rychlý tanec, jenž se zde praktikuje v souvislosti s *kukerskými* maškarními oslavami u příležitosti svátku *Sirni zagovezni* (bul. *Сирни заговезни*) o neděli sedm týdnů před Velikonocemi.³⁸⁵ Během tohoto velmi veselého karnevalu se ulicemi měst a vesnic prohánějí průvody strašidelně vyhlížejících postav, oblečených v kabátcích z nespřádané dlouhovlasé vlny, ověšených ovčáckými zvonci *čanove* (bul. *чанове*),³⁸⁶ a s naraženými vysokými látkovými čapkami, snažících se svým hrůzným vzezřením a povykováním vypudit ze sídel, jimiž procházejí, nemoci a zlo v nejrůznějších podobách.³⁸⁷

Zřetelný úbytek pětidobého metra je patrný v prostoru, ležícím severozápadním směrem od bulharského areálu. V Srbsku je tento rytmus živý pouze v oblasti při hranicích s Bulharskem, tedy tam, kde dodnes je koncentrována bulharská národnostní menšina. Bulhaři obývají region východně od jihosrbského Pirotu, konkrétně opštiny Bosilegrad a Dimitrovgrad.³⁸⁸ Není tedy překvapivé, že v této části Srbska je rytmická asymetrie velmi rozšířená, neboť místní Bulhaři si zachovali svou národní identitu včetně kulturních tradic a nepodléhají ve velké míře asimilaci. Dále na západ a sever však již koncentrace rytmické asymetrie, tedy i pětidobého metra, klesá.

³⁸⁵ [Комплексна] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година*. София: Издателство на българската академия на науките, 1957, s. 401.

³⁸⁶ Tyto lité zvonce mají v některých etnografických oblastech Bulharska, zejména v Rodopech, také druhotnou hudební funkci – uplaňují se jako zvonkohra s osmnácti zvonci. Viz: [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 224.

³⁸⁷ Srov.: Petrova, Ivanka: „Sirni Zagovezni“ in the Kazanlak region; in: *Ethnologia Bulgarica*, Ethnographic Institute and Museum. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1998.

³⁸⁸ Jedná se o území, jež je v bulharské historiografii známo pod pojmem *Zapadnite pokrajnini* (bul. *Западните покрайнини*), tedy Západní krajiny a v minulosti představovalo častý zdroj napětí mezi Bulharskem a Srbskem právě vzhledem k velké koncentraci obyvatel hlásících se k bulharské národnosti. Oblast definitivně připadla Srbsku teprve uzavřením Neuillské mírové smlouvy po skončení I. světové války v r. 1919. Jejím centrem bylo město Caribrod (bul., srb. *Цариброд*), později přejmenované na Dimitrovgrad (bul., srb. *Димитровград*), jak se nazývá dodnes. Toto město leží na hlavní trase, spojující Sofii s Niší, respektive širěji Cařihrad s Evropou. Srov.: Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 291.

S jistými prvky rytmické asymetrie, i když spíše ojedinělého charakteru, bez své komplexnosti, již *aksak* požívá v oblasti Bulharska nebo Makedonie, se setkáváme ještě v okolí největšího jihosrbského města Niš, dále pak na Kosovu, jakož i v Novopazarském Sandžaku a také v Černé Hoře. Vasiljević soudí, že se tak děje zásluhou prostřednické role makedonské hudby, jež tímto způsobem umožnila šíření rytmické asymetrie z východu na západ a severozápad.³⁸⁹

Jeho další sbírka lidových písní ze Srbska pak slábnoucí distribuci pětidobého metra v Srbsku jen potvrzuje. Z celkového počtu 400 zapsaných melodií je v pětidobém rytmu pouze devět příkladů, které pocházejí jednak z Nišska (Brod) a zejména z Kosova, konkrétně z měst Prizren, Priština, Peć, Gnjilane.³⁹⁰ Přitom se jedná o skladby převážně v pomalém tempu okolo MM = 60, jedinou výjimku představuje píseň *Kara Alija* (srb. *Кара Алија*), ve velmi rychlém tempu MM = 168. Je podle mého názoru příznačné, že právě tato píseň byla zapsána v místě položeném nejbližší bulharskému kulturnímu areálu, u města Brod, mezi Pirotem a Niší.

Kara Alija (srb. Кара Алија)



Lze usuzovat, že stejně jako narůstá četnost pětidobého metra západovýchodním směrem, zvyšuje se i různorodost v tempu zapisovaných skladeb. Celkový podíl pětidobého metra na všech skladbách v rytmu *giusto* tedy již v oblasti jižního Srbska a Kosmetu činí jen něco přes

³⁸⁹ [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II. Народне мелодије, које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953, s. XXIX.

³⁹⁰ Jde o pětidobé skladby v převážně pomalejším tempu, tedy nikoli tak živém, jako v Bulharsku. Melodie, jejichž tempo by odpovídalo tanci *pajduška*, zde, s výjimkou uvedené písně *Kara Alija*, chybí zcela. Viz: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део I. Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета, 1950. No. 63, 73, 91, 101, 153, 294, 328, 346, 362.

dvě procenta.³⁹¹ V Černé Hoře, kde se, vzhledem k její relativní geografické blízkosti oblasti historické Makedonie dá očekávat jisté zastoupení pětidobého metra, je situace obdobná. Písňové, respektive taneční melodie v pětidobém rytmu a zejména pomalém tempu tvoří podle mého zjištění přibližně 2,6% z celkového počtu melodií v rytmu *giusto*.³⁹² Kromě toho je pětidobý takt komponentou dalších složitějších metroritmických forem, jimiž jsem se však s ohledem na rozsah práce nezabýval.

Pokoušíme-li se o vymezení zóny dosahu asymetrického pětidobého metra, je možno pomyslnou hranici stanovit i na severu. Při bližším pohledu na etnografický region severního Srbska, tedy Vojvodiny, zjišťujeme, že metroritmická výstavba zdejšího hudebního folklóru je daleko chudší, než hudba jihovýchodního Srbska, jež i sama o sobě nemá tak široký registr aksakových rytmů, jako hudba bulharská. Věc má jistě souvislost se skutečností, že celá oblast z historického pohledu spadá spíše do banátsko-karpatsko-uherského kulturního areálu. Vojvodina byla po velmi dlouhou dobu součástí Uher³⁹³ a to se odrazilo i v místním folklóru, který již tvoří jakýsi přechodný pás mezi Balkánem a středoevropským prostorem. Zdejší převažujícím metrem je dvoudobý rytmus, ačkoli i zde nacházíme ojedinělé reliktu asymetrických forem. Jedná se však spíše o písňové melodie v pomalém tempu. Samotné pětidobé metrum *pajduškového* typu je jevem výjimečným. V jednadeceti příkladech srbského písňového folklóru z Vojvodiny jsem zaznamenal pouhý jeden příklad pětidobého *aksaku* s prodlouženým dílem na druhém místě, konkrétně pomalou píseň *Mili kume, jesi li nam ves'o* (srb. *Мили куме јеси ли нам вес'о*).³⁹⁴ V dalším případě tvořilo pětidobé metrum v opačném gardu, tzn. s prodlouženým dílem na počátku taktu, osnovu jiné písně a v několika dalších skladbách bylo pětidobé metrum zastoupeno i jako komponenta složitější metroritmické skupiny.³⁹⁵

³⁹¹ Konkrétně je to 2,25%.

³⁹² Vycházel jsem z porovnání melodií, zveřejněných ve sbírce lidových písní z Černé Hory. Z celkového počtu 568 písní zde materiál v pětidobém rytmu představuje celkem 15 písní z různých regionů Černé Hory, zejména z její východní části (okolí měst Prčanj, Andrijevića, Ivangrad, Podgorica), geograficky sousedící s oblastí Kosova. Viz: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Научно дело, 1965. No. 33, 34, 136, 138, 154, 207, 255, 256, 277, 278, 420, 470, 474, 478.

³⁹³ Srov.: Pelikán, Jan; Havlíková, Lubomíra; Chrobák, Tomáš; Rychlík, Jan; Tejchman, Miroslav; Vojtěchovský, Ondřej: *Dějiny Srbska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

³⁹⁴ Jedná se o svatební píseň ze Sremu. in: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне песме из Војводине*. Нови Сад: Матица Српска: Завод за културу Војводине, 2009, s. 112, No. 50.

³⁹⁵ [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне песме из Војводине*. Нови Сад: Матица Српска: Завод за културу Војводине, 2009. Skladba s obráceným pětidobým rytmem: s. 103, No. 43. Skladby, kde je pětidobé metrum součástí kombinované metrické skupiny: s. 29, No. 4; s. 37, No. 12; s. 51, No. 23/a.

Celkově vzato je však zde *aksak* na značném ústupu a o komplexnosti celého systému od jednoduchých asymetrických forem až po nejsložitější heterometrické skupiny, se rozhodně nedá hovořit. Zdejší folklór je v tomto směru ovlivněn již pouze v jednotlivostech a rytmická asymetrie představuje pouze periferní rys.

V rumunské lidové hudbě se pětidobý *aksak* se stavbou krátkého dílu, následovaného prodlouženým (tj. typ *pajduška*), téměř nevyskytuje. Písňové melodie s touto metrickou strukturou nejsou v hudební tvorbě na sever od Dunaje zaznamenány vůbec.³⁹⁶ Zdá se tedy, že v této oblasti Dunaj vytvořil neprostupnou hranici, za níž se v minulosti tato rytmická forma dále nedistribuovala. Výjimkou jsou pouze některé taneční melodie s pětidobým rytmem, na něž se tančí tanec *Rustem* zvaný též *Rustemul Oltenesc*.³⁹⁷ Jedná se o regionální tanec z oblasti Oltenia, který našel omezenou oblibu i v přiléhající jižní Transylvánii, kam se z Oltenie rozšířil. Je třeba zmínit, že v prostředí, jemuž je tento aksakový rytmus zcela cizí, dochází k rytmické modulaci tohoto módu tak, aby se více přizpůsobil místní hudební praxi. Jeho pětidobý takt se tak rozkládá na dva díly, přičemž dochází k prodloužení komponenty stojící původně na prvním místě, aby tím způsobem došlo k rozložení původně 5/8 taktu na dva 3/8. Je jasné, že k tomu dochází právě zde, kde tradice *aksaku* není tolik silná jako na jih od dunajského břehu. Slovanský živel, který se pravděpodobně největší měrou podílel na distribuci této metroritmické formy, zde v minulosti nebyl zastoupen takovou měrou, jako v oblastech, o nichž jsem pojednával dosud, tedy regionech z národnostního hlediska značně heterogenních. Tato absence zřejmě zapříčinila, že *pajdušková* varianta rytmické asymetrie je v rumunské hudební tradici až na výjimky zcela cizím elementem.

V řecké hudební tradici je situace poněkud odlišná. Aksakové rytmy zde nacházejí daleko širší a různorodější uplatnění, než v Rumunsku, které v tomto ohledu jen částečně vyhovuje schématu *balkánského hudebního svazu*. Co se týče pětidobé podoby asymetrického rytmu, řecký folklór realizuje obě možné varianty. První, s prodlouženým dílem na prvním místě taktu, následovaným dílem základním, vytváří metroritmickou osnovu *chora tsakonikos* (řec. ο τσακώνικος).³⁹⁸ Tento tanec je oblíben zejména v oblasti Peloponésu, ale i Epiru. Tanec je rozšířen i v Albánii, kde ho praktikují jak místní Řekové z řeckojazyčné oblasti v severním Epiru

³⁹⁶ [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 52.

³⁹⁷ op. cit, s. 41.

³⁹⁸ Název je adjektivem, vytvořeným od slovesa *tsakono* (řec. τσακώνω), jež znamená *chytám se*, a vypovídá tedy o způsobu tance.

v okolí města Gjirokastër,³⁹⁹ tak albánská většina. V řeckém Epiru ho naopak znala i místní albánská menšina.⁴⁰⁰ Lze tak říci, že se jedná o další prvek konvergence na interetnické úrovni, tentokrát řecko-albánského charakteru. Tato metroritmická forma však je, jak jsem již zmínil, bulharské lidové hudbě zcela cizí.

Zkoumaný *aksak* s prodlouženou komponentou na druhém místě taktu, je, nikterak překvapivě, rozšířen převážně v severním Řecku, konkrétně v Západní Thrákii a v Egejské Makedonii. Jeho distribuce zde celkově zapadá do kontextu nadregionálního thrácko-makedonského hudebního stylu, který se projevuje v mnoha ohledech, např. z organologického hlediska užíváním stejných hudebních nástrojů, nebo z hlediska metroritmické výstavby právě komplikovanými aksakovými rytmy, jež jsou zde ve velké míře používány, či z hlediska slovesného uplatňováním stejných syžetů v textech epických písní.

V této řecké oblasti, jak jsem již nastínil v úvodu této kapitoly, je pětidobý *aksak* znám pouze v krajích, kde dříve žili Bulhaři a z historických důvodů už tomu tak není (případ Západní Thrákie a Egejské Makedonie) nebo zde část této menšiny zůstala (Pomacké osídlení Rodop), či oblasti, které v minulosti dosídlili řečtí uprchlíci ze Severní Thrákie (Východní Rumélie).⁴⁰¹ Cyklus tanců *pajduška* je zde rozšířen, jak bylo řečeno, pod helenizovaným slovanským názvem *mpaintouska* (řec. *η μπαϊντούσκα*), téměř identické jsou i jeho taneční kroky, nemluvě o hudebním doprovodu, který tvoří obdobné nástroje, jež jsou oblíbené i v bulharské Thrákii.⁴⁰² Jedná se nejčastěji o variantu se třemi tanečními kroky vpravo a třemi vlevo, přičemž tento tanec je nazýván také ryze slovansky *dranovska mpaintouska* (řec. *η δράνοβσκα μπαϊντούσκα*),⁴⁰³ anebo v jiných variantách, resp. třemi vpravo a jedním vzad. Silná zakořeněnost této taneční

³⁹⁹ Toto město je přirozeným centrem řecké menšiny v Albánii. Název města pochází z řeckého *Argyrokaastro* (řec. *το Αργυρόκαστρο*), což v překladu znamená *stříbrný hrad*.

⁴⁰⁰ Bogdani, Ramazan: Albanian Folk Dances Accompanied with Music. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 33, Fasc. 1/4 (1991), s. 327–333. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003, [citováno dne 9. 2. 2013]. Dostupné online z: www.jstor.org.

⁴⁰¹ Řecká historiografie dělí historickou Thrákii ze svého pohledu na Západní Thrákii (řec. *Δυτική Θράκη*), tzn. dnešní řecké území, dále Východní Thrákii (řec. *Ανατολική Θράκη*), ležící v Turecku a Severní Thrákii (řec. *Βόρρεια Θράκη*), zvanou také Východní Rumélie (řec. *Ανατολική Ρωμυλία*), tj. území, které dnes leží v Bulharsku a bylo hojně zmiňováno v předchozím oddíle v souvislosti s *nestinarstvem*.

⁴⁰² Jedná se zejména o zmiňovanou *gajdu*, ale i *tăpan*, *gădulku*, *kaval*. [Strofalís, Marios, etc.] Στρόφαλης, Μάριος; Νικήτας, Αντώνης; Χατζηνικολάου, Χρήστος; Λαμπροπούλου, Ουρανία; Λαμπροπούλου, Σοφία; Ψαρρός, Αποστόλης; Γαλανός, Γιώργος; *Ελληνική μουσική*. Κέντρα εκπαίδευσης ενηλίκων, 2008, s. 85.

⁴⁰³ Tato varianta *pajdušky* se uplatňuje v obci Monastiraki (řec. *το Μοναστηράκι*) v okrese Drama (řec. *Δράμα*), ležícím v řecké Makedonii na pomezí s historickou oblastí Thrákie. [Papakostas, Christos; Prantsidis, Ioannis; Pollatou, Elizana] Παπακώστας, Χρήστος; Πραντσίδης, Ιωάννης; Πολλάτου, Ελιζάνα: Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας. Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκωνητική ανάλυση. in: *Αναζητήσεις στη φυσική αγωγή και τον αθλητισμό*. Τόμος 4. 2006, s. 433.

formy ve zdejší hudební tradici svědčí jednak o blízkosti Bulharska a také o velké hudební řecko-bulharské interakci, která v regionu vzhledem k jeho národnostní skladbě v minulosti probíhala.

Posledním sousedem Bulharska je Turecko – mnohé dřívější teorie pokládaly právě tureckou hudbu za zprostředkovatele složitých metroritmických forem a *aksaků* do bulharského prostředí, odkud se dále šířil do ostatních zemí Balkánu. Asymetrický rytmus pětidobý je v turecké lidové hudbě známý. Toto metrum vlastně též tvoří jeden ze základních rytmických módů – zmíněných *usulů*. Konkrétně se tato rytmická forma s prodlouženým dílem na druhém místě taktu nazývá *türk aksağı usulu*. Studie, porovnávající podobnosti v metroritmické výstavbě turecké lidové hudby, uvádí 38 skladeb v tomto *usulu*, což při porovnání s ostatními zkoumanými *usuly* není málo.⁴⁰⁴

Typologicky se v případě *türk aksağı usulu* jedná převážně o melodie instrumentální. Taneční skladby s touto rytmickou skladbou nejsou zastoupeny, což neplatí pouze pro tento *aksak*, nýbrž obecněji pro širokou paletu dalších rytmicko-melodických forem. Důvodem je zejména odlišná kulturní tradice, související s převažujícím vyznáváním islámu, jenž tanec v některých případech zapovídá.⁴⁰⁵ Proto i v případě tureckých tanců se jedná o typologicky jiný druh choreografického jevu, jenž částečně sice lze porovnat s balkánským *chorem*, avšak toto srovnání by vykazovalo mnoho nesrovnalostí, plynoucích jednak ze zcela odlišného způsobu tanečního pohybu, jakési taneční zdrženlivosti a pak také faktem, že tradiční turecké tance, zejm. *halay*, jsou zpravidla interpretovány pouze muži. *Türk aksağı usulu* tak stojí pouze v základu zejména pomalých instrumentálních melodií, na něž se netancuje.⁴⁰⁶

Na předchozích stránkách jsem se pokusil vymezit distribuci pětidobého *aksaku* s prodlouženým dílem na druhém místě v taktu napříč celým Balkánským poloostrovem. Z uvedeného přehledu vyplývá, že tento *aksak* je zcela jednoznačně nejlépe a nejšíře zastoupen v samotném Bulharsku, kde i škála jeho tempa je největší. Nacházíme zde skladby od velmi

⁴⁰⁴ Podrobně byly porovnávány vlastnosti a schopnosti podoby u šesti z deseti základních *usulů* turecké lidové hudby, konkrétně *usul Curcuna*, *usul Sofyan*, *usul Aksak*, *usul Türk aksağı*, *usul Düyek*, *usul Semai*. Viz: Holzapfel, Andre; Yannis Stylianou: Rhythmic Similarity in Traditional Turkish Music. in: *10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009)*, [citováno dne 14. 2. 2013]. Dostupné online z: ismir2009.ismir.net.

⁴⁰⁵ V některých částech Bulharska (konkrétně masivu Rodop), kde bylo obyvatelstvo v 17. a 18. století násilně islamizováno, byli noví konvertité nuceni vzdát se svých kulturních tradic, *choro* jim bylo oficiálně zapovězeno a byli nuceni vzdát se i dalších typických symbolů bulharské identity (výměna některých částí oblečení atp.). Se změnou vyznání Pomáci změnili i svůj instrumentář, z něhož vyřadili *gajdu*, naopak do něj zařadili některé nástroje, jež pro pravoslavné Bulhary do té doby nebyly zcela typické, např. *zurnu*, *tamburu*, *tarabuku*, atp.

⁴⁰⁶ [Christov, Dobri] Христов, Добри: *Техническа строеж на българската народна музика*. София: собствено издание, 1928, s. 30.

pomalých až po velice rychlé a tento rytmus je uplatňován v písňové, instrumentální i taneční hudbě. V Makedonii je četnost jeho výskytu obdobná, variabilita v tempu však již není tak rozsáhlá. Další přesahy jsou zejména do jižního Srbska, Kosova a Černé Hory, jakož i do Řecka. Ve velmi omezené míře se tento rytmus týká také jižního Rumunska a zná ho i turecká hudební tradice, přestože ho aplikuje jiným způsobem. Z výše uvedených skutečností lze učinit závěr, že bulharský kulturní areál v tomto případě představuje epicentrum, odkud se tato rytmická struktura šíří všemi směry, zejména pak na západ a na jih.

4.6 Sedmidobý aksak a jeho distribuce v bulharské a balkánské hudbě

Dvojdílný takt, koncipovaný jedním základním a jedním prodlouženým dílem, je nejjednodušší formou *aksaku*, avšak nikoli formou nejfrekventovanější. Obecně se má za to, že rozšířenější skupinu tvoří trojdílné takty se dvěma základními a jedním prodlouženým dílem s celkovým počtem sedmi metrických dob (tzn. $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma = 7$). Ze tří možných variant jsou v bulharské, a obecněji v balkánské lidové hudbě přítomny pouze dvě. Konkrétně se jedná o kombinace, kdy v taktu nejprve stojí dva základní díly, po nichž následuje díl prodloužený nebo verze opačná, v níž takt začíná prodlouženým dílem.



Třetí varianta s prodlouženým dílem uprostřed představuje pouze teoretickou kombinatorickou možnost, která v praxi nenašla samostatné uplatnění nikde na Balkáně a je možno ji zaznamenat jen jako komponentu vyššího metrického celku, mající v melodii funkci kontrastního prvku, oživujícího její rytmus.⁴⁰⁷

Obě první možnosti však patří mezi velmi frekventované metroritmické skupiny v Bulharsku i v Makedonii. Dá se říci, že zatímco variantu s prodlouženým dílem na konci lze vzhledem k četnosti výskytu nazvat *bulharskou*,⁴⁰⁸ druhou variantu s prodlouženým dílem na počátku taktu by bylo možno stejně tak dobře považovat za *makedonskou*.⁴⁰⁹ Zatímco

⁴⁰⁷ [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II, Народне мелодије, које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953, s. XXXI.

⁴⁰⁸ Mám v této souvislosti na mysli všechny etnografické oblasti Bulharska a její dominance je patrná zejména v oblastech Thrákie.

⁴⁰⁹ *Bulharskost* přisuzuje první variantě také Vasiljević: „...Jedním slovem bychom mohli říci, že trojdíl na konci taktu na třetí akcentované pozici, je charakteristický pro Bulharsko (tance typu račnica), zatímco takty s prodlouženým dílem na první akcentované pozici jsou charakteristické pro Makedonii. Samozřejmě je jisté, že tyto metrické formy, které jsou charakteristické pro Makedonii, existují i v Bulharsku, a naopak.“ [Vasiljević,

v sedmidobém *bulharském* rytmu se tancuje *račenica*, oblíbená bez výjimky ve všech částech země, varianta druhá stojí naopak v základu emblematického tance celé Makedonie: tanci *makedonsko oro* v jeho mnoha podobách [hudební příklad obou variant tohoto *aksaku* viz: Příloha č. 5].

Konkrétně v Bulharsku je varianta s prodlouženým dílem na konci taktu využívána jak v písňovém (například písňový cyklus obřadu *lazaruvane* /bul. *лазаруване*/, v koledách, pracovních písních a mnoha dalších žánrech),⁴¹⁰ tak v instrumentálním hudebním stylu. Vytváří také rytmický základ mnoha skupinových i individuálních tanců, jejichž nejznámějším zástupcem je právě *račenica*, jejíž tempo může být uměřené až velmi rychlé. Jako příklad uvádím *račenici* ze Stoinova sborníku.⁴¹¹

Răčenica (bul. Ръченица)



Tanec je vzhledem k počtu kroků, které v průběhu jednoho taktu musí tanečník vykonat,⁴¹² fyzicky velmi vyčerpávající a vyžaduje dobrou tělesnou kondici. *Răčenica* pouze rámuje velmi rozsáhlý cyklus tanců, jež se v sedmidobém metru tancují. Některé z nich mají regionální charakter a jiné jsou rozšířeny v celé zemi.⁴¹³ Skutečnost, že je tento aksak jednou z nejproduktivnějších v bulharské hudbě vůbec, potvrzuje i bližší pohled do sborníků lidových písní. Vasil Stoin zaznamenal ve dvou sbornících ze severního Bulharska, které celkem čítají

Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II. Народне мелодије, које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953, s. XXXI. (překlad GB).

⁴¹⁰ [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Българската коледна песен в теоретичен и сравнителен план*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1998.

⁴¹¹ [Stoin, Vasil] Стоинъ, Василъ: *Народни пѣсни отъ Тимокъ до Вита*. София: Министерството на народното просвъщение, 1928, s. 1084, No. 4057.

⁴¹² Základní kroky, které musí tanečník provést během jednoho taktu, jsou tři, které se v různých obměnách střídají.

⁴¹³ Těchto tanců je skutečně celá řada. Je to například *Preskum* (bul. *Прескум*), *Măžka răčenica* (bul. *Мъжка ръченица*), *Răčenik* (bul. *Ръченик*), *Lazarskata* (bul. *Лазарската*) atp. Často se jedná o pouhé regionálně se lišící názvy stejného tance. Srov.: [Conev, Boris] Цонев, Борис: *Български народни хора и ръченици*. София: Държавно издателство „Наука и изкуство“, 1950, s. 32 – 33.

na 6794 melodií písňového nebo instrumentálního charakteru, včetně mnoha tanečních melodií, přes 450 skladeb s anapestickou formou *aksaku*, tzn. podoby *račenice*. To v celkovém počtu skladeb představuje podíl více než 6,6%.⁴¹⁴ Na druhou stranu je ve stejné etnografické oblasti Bulharska zaznamenáno pouze okolo 40 skladeb s daktylickou formou tohoto *aksaku*, tzn. podobou obvyklou v oblasti historické Makedonie, což představuje pouhou půlprocentní četnost.

Dominantní úloha *račenicového aksaku* klesá směrem jižním a jihozápadním. Úměrně tomu však roste podíl *aksaku makedonského typu*, jenž se v bulharském kulturním areálu dosud z hlediska své četnosti jevil spíše jako marginální jev, ačkoli je v metroritmické výstavbě zdejší hudby zastoupen systémově a nelze hovořit o pouhém nahodilém výskytu. Na samotném území Bulharska však již tento *aksak makedonského typu* hraje dominantní roli v etnografické oblasti Pirinské Makedonie, což má, vzhledem k příslušnosti k historické Makedonii, svou jasnou logiku. Folklór slovanských obyvatel Vardarské a Pirinské Makedonie vychází ze stejné osnova a i dnes se velmi podobá. Tento *aksak* je zde prvkem natolik typickým, že ho můžeme bez obav zařadit k nejcharakterističtějším jevům folklóru oblasti. Pro příklad vybírám píseň *Ajde Sofke, ajde* (mak. *Ajde Софке, ајде*) z Vasiljevičova sborníku.⁴¹⁵

Ajde Sofke, ajde (mak. Ајде Софке, ајде)

Andante

⁴¹⁴ Při této analýze jsem vycházel ze dvou sborníků Vasila Stoina. [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни пѣсни отъ Срѣдна северна България*. София: Министерството на народното просвѣщение, 1931; [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни пѣсни отъ Тимокъ до Вито*. София: Министерството на народното просвѣщение, 1928.

⁴¹⁵ [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II, Народне мелодије, које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953, s. 85, No. 214.

Při porovnání tanečních melodií písňového a instrumentálního charakteru z oblasti Republiky Makedonie, jež byly vydány makedonským etnomuzikologem 'G. Dimčevským, jsem došel k hodnotám, které jsou velmi úctyhodné. Z celkového počtu 120 zapsaných skladeb tvoří *aksak makedonského typu* rovných 24 příkladů, což znamená, že každá pátá melodie, pocházející z této etnografické oblasti, má sedmidobé metrum s prodlouženým dílem na první době.⁴¹⁶ Můj výpočet přitom potvrzuje také analýza, kterou provedl Miodrag Vasiljević. Ve svém sborníku makedonských písní došel k téměř totožným hodnotám.⁴¹⁷

Potvrzuje se tak skutečnost, že tento aksakový rytmus skutečně zásadním způsobem vytváří celkový dojem o hudbě celé oblasti Makedonie, neboť i její řecká část tuto formu zná a uplatňuje ji velmi často. Na druhou stranu v tomto regionu zvolna klesá zastoupení *aksaku račenicového*. Třebaže tato metrická forma zde není ojedinělá, její podíl činí již jen kolem pěti procent a její distribuce se týká převážně tanečních melodií.⁴¹⁸

V srbském prostředí sedmidobé metrum rovněž není cizí, avšak jedná se, tak jako v případě *pajduškového aksaku*, pouze o jeho jižní část, konkrétně o území, která jsou v bezprostředním kontaktu s hudební tradicí bulharskou a makedonskou. Není tak překvapivé, že tento *aksak* lze nalézt zejména v hudbě v Kosovu nebo v okolí města Niš, jakož i v oblastech, obývaných Bulhary – ve zmiňovaných Západních Krajinách. Čím více se však vzdalujeme ohnisku rytmické asymetrie, jenž, jak jsme viděli i v předchozím případě pětidobých taktů, leží ve velkém areálu bulharsko-makedonském, tím jednodušší formu má rytmická stavba lidových písní. V jižním Srbsku tedy již zvolna dosah složitých rytmických forem a tedy i sedmidobého metra klesá. V případě Kosova a jižního Srbska činí podíl písní, resp. tanečních melodií v sedmidobém taktu již jen kolem 5,75%. Konkrétně se jedná o typ *makedonského aksaku*, tedy s prodlouženým dílem na počátku metrické skupiny, která je zde obvyklejší. Z celkového počtu 400 písní tvoří tato forma rytmický základ 21 z nich.⁴¹⁹ *Bulharský aksak* je přitom zastoupen

⁴¹⁶ Tyto písně jsou součástí sborníku nejobvyklejších makedonských lidových tanců. [Dimčevski, 'Gor'gi] Димчевски, Ѓорѓи: *Vue se oro makedonско. Збирка на мakedонски ора*. Скопје: „КУД Гоце Делчев“, 1983.

⁴¹⁷ Vasiljević v celkově 400 písních sborníku zaznamenal téměř 80 písní v sedmidobém metru typu *makedonského aksaku*. Srov.: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део II. Народне мелодије, које се певају у Македонију*. Београд: Просвета, 1953, s. XXXI.

⁴¹⁸ V Dimčevského sborníku, čítajícím 120 nejobvyklejších tanečních melodií, jsou ty se sedmidobým metrem s prodlouženým dílem na konci taktu zastoupeny šesti příklady, převážně pomalejších tanců, nikoli tedy v tempu velmi rychlém, běžném v Bulharsku. Srov.: [Dimčevski, 'Gor'gi] Димчевски, Ѓорѓи: *Vue se oro makedonско. Збирка на мakedонски ора*. Скопје: „КУД Гоце Делчев“, 1983.

⁴¹⁹ Srov.: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део I. Народне мелодије, које се певају на Космету*. Београд: Просвета, 1950.

pouhým jedním hudebním příkladem ve své čisté podobě a jedním dalším, kde tvoří komponentu kombinované metrické skupiny.⁴²⁰

Obdobná situace panuje na území Černé Hory, jakož i v Albánii s tím, že zde je prakticky výhradně zastoupen jen *aksak makedonského typu*. Těší se oblibě albánského obyvatelstva v Kosovu, kde představuje nejčastější metrickou formu a rovněž i v samotné Albánii.⁴²¹ V Černé Hoře, jak jsem ověřil ve Vasiljevičově sborníku černoohorských písní, představuje sedmidobé metrum zejména oblíbený prostředek tvorby kombinovaných metrických skupin. Takový je i příklad písně č. 439 z Plavu (srb. *Плава*), *Zaspala moja kraj mora* (srb. *Заспала мома крај мора*), kde 7/8 takt tvoří jednu ze čtyř metrických komponent v celém melodickém motivu. V něm se střídají i takty 11/8, 5/8 a 6/8.⁴²²

Je poměrně překvapivé, jak složitá je metroritmická výstavba mnoha místních písní. V pohybu západním směrem totiž bylo možno předpokládat její pozvolné zjednodušování, jak se potvrdilo i v předchozím případě. Černoohorský hudební folklór si však v tomto ohledu v ničem nezadá se stavem kosovské či makedonské hudby, čímž se řadí spíše do širšího thrácko-makedonského okruhu s pestrými rytmickou povahou hudby,⁴²³ než k dalmátskému okruhu, jenž má zcela odlišný charakter a v němž zásadně převažuje pravidelné metrum.

Na druhou stranu je třeba říci, že písně v samostatném sedmidobém metru představují 17 příkladů z celkových 514 melodií,⁴²⁴ což činí podíl 3,3%. Celkem se jedná o čtrnáct příkladů *makedonského aksaku*, zatímco tři melodie jsou vystavěny na *aksaku bulharského typu*. V převážné většině případů se jedná o melodie v mírném tempu.

⁴²⁰ V prvním případě se jedná o mírně rychlou skladbu z Prizrenu *Stole mi se oženi* (srb. *Столе ми се ожени*) v tempu MM = 80. Druhá skladba *Merak imam* (srb. *Мерак имам*) představuje mix sedmidobého metra, zastoupeného bulharským aksakem v počtu tří taktů, následovaného třídobým jednoduchým metrem v počtu sedmi následujících taktů, v nichž je realizována celá melodická linie písně. Srov.: [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. Део I. Народне мелодије, које се певају на Космету*. Београд: Просвета, 1950, s. 70, No. 120; s. 163, No. 318.

⁴²¹ Fracile, Nice: The Aksak Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 44, Fasc. 1/2 Budapest 2003, s. 204.

⁴²² [Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне песме Црне Горе*. Београд: Научно дело, 1965, s. 322, No. 439.

⁴²³ Mám na mysli historické oblasti Thrákie a Makedonie.

⁴²⁴ Sborník sice celkově obsahuje 568 notových zápisů, nicméně 54 z nich jsem neposuzoval, jelikož se jednalo buď o písně černoohorské enklávy na Istrii anebo se jednalo o partyzánské písně a písně o obnově země po druhé světové válce, které byly v té době uměle komponovány pod vlivem oficiální státní doktríny. Takové písně byly vytvářeny nejen zde, ale také např. v Bulharsku. Z hlediska textového se tyto nově komponované písně dotýkaly i dalších dobových témat, jako např. probíhající kolektivizace zemědělství, apod.

V severním Srbsku, tedy Vojvodině, distribuce sedmidobého metra rovněž není ojedinělá, chybí však složitější rytmy, v nichž sedmidobé metrum představuje jednu z komponent a jež lze zaregistrovat v obrovské míře v Bulharsku a v Makedonii, částečně také v Černé Hoře. Pokud je osnova melodie vystavěna na asymetrii, jedná se výlučně o melodie v pomalém tempu, což je další rozdíl. Podle mého názoru lze tedy konstatovat, že i v případě sedmidobého metra platí stejný postulát jako u pětidobého: vzdalováním se epicentru asymetrie v bulharsko-makedonském prostoru, se jednak snižuje jeho četnost, ale i způsob jeho využití, nedosahující velké variability. Z hlediska tempa není naplňována široká paleta rychlostí, zaznamenaných v epicentru.

Rumunská lidová hudba zná rovněž sedmidobé metrum, ačkoli zdejší tradice ho využívá výhradně v oblasti tanečních melodií, zatímco v písních nenachází uplatnění takřka vůbec. Důvodem je pravděpodobně skutečnost, že rumunský verš má nejčastěji šest či osm slabik, což lze jen obtížně zkombinovat se sedmidobým taktem.⁴²⁵ Béla Bartók sice odhalil jeden příklad rumunské kolední písně v 7/8 taktu, avšak jedná se pouze o část skladby, nikoli celou melodii.⁴²⁶ Lze tedy považovat sedmidobý rytmus v písňovém okruhu rumunské lidové hudby za jev okrajového, pravděpodobně teoretického charakteru. Naproti tomu sedmidobý *aksak* je v obou svých základních formách relativně často užíván v tanečních melodiích. Tanec, jenž je oblíbený v oblasti Oltenie a také rumunské Dobrudži s rytmickou stavbou v podobě *bulharského aksaku*, tedy s prodlouženým dílem na posledním místě taktu, se nazývá *Geamparale*.⁴²⁷ Je zajímavé, že jeho taneční kroky jsou velmi podobné bulharské *răčenici* a je tedy možno spekulovat, zda vzhledem ke svému rozšíření i v oblasti Dobrudže, jíž v minulosti obývala početná bulharská komunita, se jedná o tanec, jenž zde zůstal jako relikv bývající bulharské přítomnosti, či se přirozeně distribuoval zpoza Dunaje, jako tomu bylo v předchozích případech. Tento tanec je rovněž znám i pod svými dalšími názvy *Inhobotatul*, resp. *Tințatul* také v oblasti Moldávie.⁴²⁸ Tanec *Briul*, jenž je v dosti rychlém tempu praktikován v oblasti rumunského Banátu, pak je

⁴²⁵ [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 56.

⁴²⁶ [Bartók, Béla] Барток, Бела: За така наречения български ритъм. in: *Българска музика*, kn. 8, 1961, s. 12, No. 1b.

⁴²⁷ Někde je tento tanec rovněž nazýván *Geamparalele*. Nedomnívám se však, že by se tato anapestická forma *aksaku*, na níž je tento tanec, jakož i bulharská *răčenica*, vystavěn, měla nazývat podle tohoto tance *aksak Geamparalele*, jak to navrhuje např. Nice Fracile, a to vzhledem k jeho regionální povaze, Bulharská *răčenica* má přeci jen daleko širší interregionální dosah. Srov.: Fracile, Nice: The Aksak Rhythm, a Distinctive Feature of Balkan Folklore. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44/1-2, 2003, s. 205.

⁴²⁸ [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981, s. 42.

charakteristickým rumunským zástupcem sedmidobého *aksaku* s prodlouženým dílem na prvním místě taktu.⁴²⁹

V Řecku je sedmidobý rytmus rozšířen na velkém teritoriu. Jedná se zejména o celé severní pevninské části země, tedy historické oblasti Thrákie a Makedonie, třebaže tento nejobvyklejší typ balkánského *aksaku* je uplatňován i v hudební tradici dalších řeckých etnografických oblastí – v Thessálii nebo na Peloponésu. V hudbě řeckých ostrovů sice *aksak* původně nefiguroval vůbec, nicméně s tím, jak se v současnosti postupně stírají rozdíly mezi jednotlivými hudebními dialekty, je možno zaznamenat jeho šíření i zde.⁴³⁰

Sedmidobé metrum je v řecké hudbě rozšířeno v písňových, instrumentálních i tanečních skladbách velmi rovnoměrně. Typickým představitelem tance v sedmidobém metru je *kalamatianos* (řec. *ο καλαματιανός*) oblíbený v téměř všech částech země. Jeho název je pravděpodobně odvozen od textu lidové písně v sedmidobém rytmu, v níž se zmiňuje město na jihu Peloponésu, Kalamata. *Kalamatianos* je také tancem skupinovým, který tančí bez rozdílů muži i ženy, typu *choro*, pouze s odlišnými tanečními kroky. V podstatě se jedná o variantu dalšího řeckého tance v sedmidobém *aksaku makedonského typu*, tedy tance *syrtos* (řec. *ο σύρτος*), zmíněném v úvodní části této kapitoly. V některých částech země dokonce oba názvy splývají, resp. bývají zaměňovány.⁴³¹

Lze říci, že zatímco sedmidobý asymetrický rytmus s prodlouženým dílem na počátku taktu je dnes uplatňován takřka v celé zemi, *aksak bulharského typu* je především regionálním fenoménem. Především v Thrákii je velmi živý a jako v případě *pajduškového* cyklu se rozšířil také do oblasti kolem Soluně, zřejmě díky jeho oblíbenosti mezi místním slovanským obyvatelstvem nebo v důsledku příchodu řeckých uprchlíků z Východní Rumélie.

Jeho typickým představitelem je tanec *mandilatos* (řec. *ο μαντηλάτος*). Je až zarážející, nakolik se podobá bulharské *răčenici*. Tančí se na melodii, které jasně svědčí o původu ve vnitrozemí Thrákie. Je to emblematický zástupce bulharské (thrácké) hudební tradice v řecké hudbě, včetně užití stejného instrumentáře s *gajdou* a neodmyslitelným šátkem, který se při tanci párové nebo individuální *răčenice* také užívá. *mandilatos* resp. *mandiladikos*

⁴²⁹ op. cit, s. 44.

⁴³⁰ Chianis, Sotirios; Brandl, Rudolph M.: Greece. IV. Traditional music. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 10. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 353–359, s. 354.

⁴³¹ Hunt, Yvonne: Traditional Dance in Greece. in: *The Anthropology of East Europe Review*, Vol. 22, No. 1, Spring 2004, s. 139.

(řec. *ο μαντηλάδικος*), jak tanec nazývali např. i Kostijští Řekové⁴³², byl původně svatebním tancem, který tančili, tak jako *řáčenici* individuálně nebo v páru jednotliví tanečníci, postupně se stal přirozenou součástí všech slavnostních i méně okázalých příležitostí. Na to odkazuje i jeho další zaznamenaný název *synkathistos* (řec. *ο συγκαθιστός*), tedy tančený při posezení přátel.⁴³³ Charakteristickým prvkem, ozvláštňujícím choreografii tohoto tance, je šátek, jež tanečník svírá a mává jím do rytmu, či ho jinak užívá v improvizacích partiích melodie. Toto je zcela příznačné i pro bulharskou *řáčenici*. Koneckonců, i samotný řecký název tohoto tance odkazuje k šátku.⁴³⁴

Jeho příbuznou formou je tanec *bogdanos* (řec. *ο μπογδάνος*), jenž využívá stejnou *řáčenicovou* sedmidobou metrickou výstavbu s prodlouženým dílem na konci taktu a jeho název opět vypovídá o původu v bulharsko-řeckém areálu bývalé Thrákie. Oba tance jsou hojně rozšířeny i v Egejské Makedonii a to zásluhou anastenarských komunit, obývajících prostor mezi městy Soluň – Drama – Serres. V tomto trojmezí je taneční složka místní hudby obohacena ještě o další, pro oblast jinak ne zcela charakteristické tance⁴³⁵ z thráckého hudebního dialektu. Jedná se o unikátní *anastenarské* melodie. Jedna z nich, jak bylo řečeno v předchozí kapitole, má sedmidobé metrum s prodlouženým dílem na konci, tak typické pro celou etnografickou oblast bulharské Thrákie a zastoupené rovněž v bulharském *panagirském nestinarském* cyklu.⁴³⁶

⁴³² Na tuto skutečnost upozorňuje např. Vassilis Lantzios, jenž se snaží najít bližší vazbu mezi tímto tancem a nestinarským obřadem. Bohužel, avšak nikoli zcela překvapivě, pomíjí možnou bulharskou souvislost a neuvazuje nijak o příbuznosti bulharské *řáčenice* a tohoto tance. Zmiňuje pouze, že tento tanec byl rozšířen v celé Thrákii mezi místním řeckým obyvatelstvem. Srov.: Lantzios, Vasilis: Is the Anastenaria dance survival of mandilatos dance of Thrace: Myth or reality? In: *Εθνολοικο-ανθρωπολοικε σκευε, Χασονικ Εθνολοικο-ανθρωπολοικεο δρυμτωα Σρβιυε*. 17/2011, [citováno dne 12. 2. 2013]. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1014>, s. 87.

⁴³³ Název je odvozen od řeckého pasivního slovesa *kathomai* (řec. *κάθομαι*), tedy *sedět* a prefixu *syn-* (řec. *συν-*), jenž vyjadřuje vzájemnost, představovanou českým ekvivalentem *spolu-*. Lze volně přeložit jako *sedánekový tanec*.

⁴³⁴ Slovo *mandili* (řec. *το μαντήλι*) znamená šátek, *mandilatos* tedy znamená *šátkový tanec*.

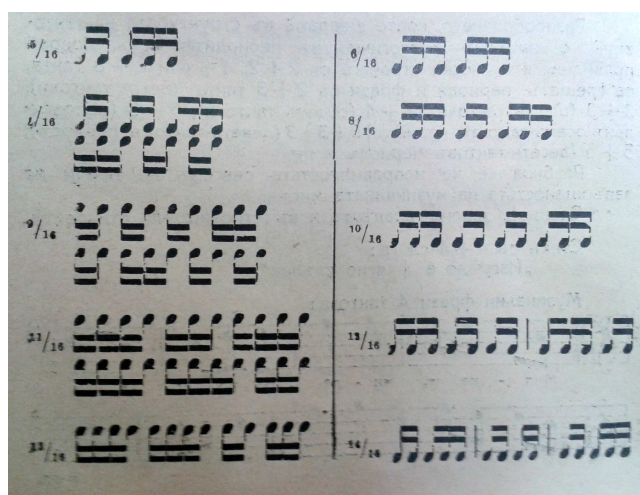
⁴³⁵ Je možno v této souvislosti zmínit např. tance *charaptska* (řec. *η χαράπτσκα*), názvem nápadně připomínající *Arap choro* z druhé strany bulharsko-řecké státní hranice. Řecká varianta však má formu sedmidobého aksaku makedonského typu, v němž zní první písňová část melodie. Poté následuje pravidelné dvoudobé *choro*. V bulharském *Arap choru* aksaková část chybí, tancuje se pouze v pravidelném dvoudobém rytmu. Jako příklad je možno uvést píseň obecně známou po celém Bulharsku a Makedonii *Neveno, mome Neveno* (bul., mak. *Невено, моме Невено*) Tanec *Charaptska* zní během svátku, který se slaví každého roku v lednu v oblasti Petrousa (řec. *η Πετρούσα*). Svátek, jistý druh karnevalových oslav, spojený s veselím v uličkách severořeckého městečka Petrousa, se nazývá *Babinden* (řec. *Μπάμπιντεν*) a slovanský původ jeho názvu je zcela evidentní. Bulharským ekvivalentem je stejnojmenný svátek, pořádaný na počest porodních bab po celém Bulharsku 8. 1. (resp. 21. 1. v závislosti na užívané verzi kalendáře). Další příklady tanců z oblasti severního Řecka viz: [Papakostas, Christos; Prantsidis, Ioannis; Pollatou, Elizana] Παπακώστας, Χρίστος; Πραντισίδης, Ιωάννης; Πολλάτου, Ελιζάνα: Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας. Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκωνητική ανάλυση. in: *Αναζητήσεις στη φυσική αγωγή και τον αθλητισμό. Τόμος 4*. 2006, s. 432.

⁴³⁶ Jedná se o melodii, která zní během nestinarských procesí – *na trǎgvane*, resp. *skoposeto*.

Turecká hudba zná rovněž sedmidobé metrum vystavěné na dvou základních a jednom prodlouženém díle. Některé mužské tance, třeba *Horon* z pobřeží Černého moře má několik melodií, a to i písňových, v nichž je *aksak bulharského typu*.⁴³⁷ Samotný název tance pak naopak vypovídá o tom, že byl vytvořen, tak jako bulharská varianta *choro*, z řeckého temínu *choros* (řec. *ο χορός*), jak jsem již objasnil dříve. Některé písně jsou zapsány v obráceném *aksaku makedonského typu*. Ten je v turecké muzikologii znám pod názvem *devri hindi usulu*.⁴³⁸ Jde však vždy o melodie ve velmi pomalém tempu.

4.7 Stručně k některým dalším typům aksakového rytmu

Z velmi širokého spektra asymetrických aksakových rytmů jsem pro bližší výzkum vybral pouze dva konkrétní případy, tedy metrum pětidobé a sedmidobé. Tím samozřejmě kombinatorické možnosti nejsou ani zdaleka vyčerpány – jedná se pouze o dva z nejjednodušších *aksaků*, které nacházejí uplatnění v bulharské a potažmo i balkánské lidové hudbě. Práce tohoto formátu nicméně nedovoluje provést hlubší komparaci i u dalších reprezentantů rytmické asymetrie a proto alespoň graficky znázornuji rejstřík některých aksakových rytmů tak, jak je užívá bulharská lidová hudba.⁴³⁹



⁴³⁷ Reinhard, Kurt; Stokes, Martin; Reinhard, Ursula: Turkey. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 25. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 912.

⁴³⁸ Tedy způsob indického kola (kolového tance). [Christov, Dobri] Христовъ, Добри: *Техническия строежъ на българската народна музика. (метрика, ритмика, тонални и хармонични особености). Съ кратъкъ историченъ прегледъ*. София: собствено издание, 1928, s. 32.

⁴³⁹ [Christov, Dobri] Христовъ, Добри: *Техническия строежъ на българската народна музика. (метрика, ритмика, тонални и хармонични особености). Съ кратъкъ историченъ прегледъ*. София: собствено издание, 1928, s. 32.

Tato tabulka samozřejmě zahrnuje pouze asymetrické rytmy, které se pravidelně ve stejném složení opakují. Kromě nich mají v bulharské etnomuzikologické terminologii opodstatnění také termíny *kombinovaná metrická skupina*, resp. *heterometrická skupina*, jimiž je možno postihnout ještě složitější mnohodílné metrické skupiny, jejichž vyjádření jednotaktovým předznamenáním by bylo poněkud nepřehledné.

V prvním případě (*kombinovaná metrická skupina*) se jedná: „o mnohodílnou a mnohočlennou řadu určitého počtu (obvykle více než šestnácti) taktových dob, tvořenou spojením několika rozdílných složených asymetrických taktů, které se opakují periodicky ve stejném pořadí a stejným způsobem.“⁴⁴⁰ Příkladem můžeme uvést skladbu *Pochvalila se Milkina majka* (bul. *Похвалила се Милкина майка*).⁴⁴¹ Jedná se například o píseň, jejíž metrická řada má celkem 36 dob. Její rytmická struktura je v zápise vyjádřena dvěma takty 11/16 a dvěma 7/16, které se pravidelně opakují.

Heterometrické řady naopak – na rozdíl od všech metrických forem, zmiňovaných dosud – postrádají periodické opakování taktu v melodii. I z toho důvodu se mohou zdát obtížněji uchopitelné, než jakkoli složité mnohodílné asymetrické takty resp. kombinované skupiny. U posluchače mohou snadno vytvořit dojem jakési nepravidelnosti a rytmické roztříštěnosti, přestože jejich metrum a rytmus jsou dány. Heterometrickou řadou chápeme takovou mnohodílnou a mnohočlennou řadu určitého počtu taktových dob, která zaplňuje celý melodický motiv a je složena z několika rozdílných složených taktů, které se neopakují periodicky, ani ve stejném druhu a pořadí.⁴⁴² Taková řada, s celkem čtyřiceti dobami, tvoří i rytmický základ melodie *Legna libe razbole se* (bul. *Легна либе разболе се*).⁴⁴³ Zde se takt pětiosminový, jímž melodie začíná, znovu opakuje i po taktu druhém v pořadí – sedmiosminovém. Očekávali bychom tedy, že znovu bude následovat takt pětiosminový, avšak oproti předpokladu následuje takt devťiosminový. Po něm následují dva takty sedmiosminové.

⁴⁴⁰ [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1970, s. 222, překlad GB.

⁴⁴¹ [Bálgarsko] *Българско народно творчество. Том 13. Народни песни с мелодии*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1965, s. 502, No. 524.

⁴⁴² [Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967, s. 35.

⁴⁴³ [Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни песни от Тимокъ до Вита*. София: Министерството на народното просвещение, 1928, s. 682, No. 2583.

Legna libe (bul. Легна либе)

Andante



5. Diskuse: funguje balkanizace v hudbě?

V praktické části této práce jsem se snažil podpořit teze, které jsem formuloval v úvodních kapitolách. Základním cílem přitom bylo ověření přítomnosti konvergentních rysů v hudebním folklóru balkánských etnik s primárním zaměřením na hudbu bulharskou a jejím porovnáním s okolní hudební tradicí. K tomu mě motivovaly časté případy jednostranné interpretace různých fenoménů z oblasti hudebního folklóru, které měly v balkánském prostředí podpořit vědomí výlučnosti u preferovaného etnika, což v určitých případech vedlo ke zkreslení výsledků či jejich desinterpretacím. V té souvislosti jsem poskytl přehled základních teorií, jež byly v době nedávno minulé uplatňovány ve výzkumu posuzovaných jevů.⁴⁴⁴

Nastínil jsem rovněž svou tezi o *balkánském hudebním svazu*. Takto jsem souhrnně označil jevy, zasahující určitým způsobem hudbu většího počtu etnik, zastoupených na Balkáně. Ke sblíživým procesům přitom nedocházelo nahodile, nýbrž byly výsledkem dlouhodobé interakce, jež probíhala mezi participujícími etniky v geografickém, historickém a sociokulturním areálu Balkánského poloostrova zejména v době, kdy tento region byl součástí Osmanské říše. Svou tezi jsem, i vzhledem ke svému předchozímu vzdělání, podpořil závěry, jež byly učiněny v oblasti jazykovědy v souvislosti s vymezením pojmu balkánský jazykový svaz. Takto je označena skupina jazyků, které sice nemusí být vzájemně geneticky příbuzné, avšak vzhledem k dlouhodobému kontaktu, podmíněnému několika faktory, v těchto jazycích došlo k celé řadě interakcí, v jejichž důsledku se sblížily a tyto konvergentní procesy zásadně ovlivnily jejich nynější podobu. Tento pohled, uplatňovaný v lingvistice, jsem se snažil přenést na jevy hudební, (resp. sociokulturní tradice), neboť jazyk má s hudbou mnoho společného a opomíjení jazykové stránky v hudebním výzkumu by mohlo vést ke zkreslení jeho výsledků.

Své předpoklady o interetnických kontaktech v hudební tradici Bulharska jsem se pokusil doložit ve dvou příkladových studiích. První z nich se zabývala fenoménem tzv. *nestinarstva*, jak

⁴⁴⁴ Mám na mysli jednostranně formulované teorie, které vyznívají příznivě pro preferované etnikum, které provázely výzkum *nestinarstva*, *aksaku* a také dalších jevů, jež mají své zastoupení v hudbě jednotlivých balkánských etnik. Zejména vědci, zabývající se *nestinarstvem/anastenaria* došli k řadě kontroverzních závěrů, které je ve světle pozdějších výzkumů, ale i výsledků této práce třeba odmítnout. V době dávnější, cca. do 90. let byl takovýto přístup velmi častý u mnoha balkánských badatelů, jak poukazují v teoretické části práce. V současnosti podobné pojetí prezentuje řecký etnolog Vasilis Lantzos, který se vyjadřuje v otázkách *nestinarstva*, viz dále, resp. jeho studie: Lantzos, Vasilis: Is the Anastenaria Dance Survival of Mandilatos Dance of Thrace: Myth or reality? in: *Етнолошко-антрополошке свеске, Часопис Етнолошко-антрополошког друштва Србије*. 17/2011; Lantzos, Vasilis: Spurious Revival and Dance Events: The case of the Anastenaria worship in Kostin, Bulgaria. in: *Етнолошко-антрополошке свеске, Часопис Етнолошко-антрополошког друштва Србије*. 19/2012. Oba články dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals>.

je kult nazýván v Bulharsku, resp. *anastenaria*, což je jeho řecký ekvivalent. Vzhledem k unikátnosti tohoto obřadu v rámci evropského prostředí – jedná se o slavnosti na počest svátku sv. Konstantina a sv. Eleny, v jejichž průběhu příslušníci nestinarských komunit v obou dotčených zemích za hudebního doprovodu specifických melodií tančí na žhavém uhlí – se nestinarský kult v minulosti stal předmětem zájmu jednotlivých badatelů z obou balkánských zemí, ale i z mimobalkánského prostředí.

Závěry, které na základě zkoumání tohoto jevu vyvodili, byly přitom podle mého názoru sporné hlavně s ohledem na skutečnost, že obřad byl presentován jako autochtonní a autentický projev folklóru jednoho etnika. Některá fakta, týkající se jeho původu, byla přitom marginalizována nebo zcela zamlčována, k čemuž v minulosti docházelo hlavně na řecké straně. Obřad byl zkoumán odděleně, tedy vždy buď pouze jeho bulharská nebo řecká varianta a zcela bylo pozapomenuto společné zázemí, v němž nestinarský kult vznikl a v němž byl společně praktikován až do počátku dvacátého století.⁴⁴⁵ V důsledku toho došlo k opomenutí jeho původní interetnické povahy (zasahující bulharské a řecké obyvatelstvo Východní Thrákie). Ať už se jednalo o záměr, či důsledek okolností, zaviněných nepříznivým vývojem 20. století, jež nedovolovaly volný pohyb po Balkáně ani otevřenou vědeckou komunikaci, mělo to v každé z obou zemí za následek zkreslení pohledu na nestinarský kult a zdůrazňování jeho *bulharskosti* či *řeckosti*.

Shrnuji dále motivaci obou zainteresovaných stran pro takové jednostranné interpretace a snažím se mezietnické vazby v tomto kultu demonstrovat na příkladu pojmů z nestinarské terminologie. Právě tyto shodné prvky byly v minulosti často opomíjeny, čímž byl umožněn výklad stranící neopodstatněně jednomu z participujících etnik. Z uvedeného přehledu vyplynulo, že nestinarská terminologie v obou zemích je i v současnosti, tedy již sto let poté, co došlo k rozluce obou nestinarských komunit, téměř totožná, tzn. obě společenství stále užívají stejné termíny bez ohledu na okolní jazykovou situaci. Je rovněž evidentní, že mnoho základních výrazů, používaných v obou jazycích, má řecký původ. To se týká pojmů, jako *nestinar/anastenaris*, *ajazmo/agiasma*, *lefter/eleftheros*, *skolas*, *panagir/panigiri* apod, o nichž bylo referováno. Další z nich jsou odvozeny z turečtiny, což se týká především výrazu *konak*, který je sice znám i v obecné bulharštině a řečtině, avšak v nestinarském kontextu toto slovo nese zcela jiný význam. Užívání termínů z řečtiny a turečtiny podle mého názoru ilustruje vícejazyčné

⁴⁴⁵ Tato tendence byla patrná zejména u řeckých odborníků, např. Katerina Kakouri prezentovala nestinarský kult jako jasný relikt starořeckých oslav boha Dionýse, pravděpodobně vlivem Hourmouziadovy zprávy. Viz dále.

zázemí Východní Thrákie a konkrétně regionu Strandža, kolébky nestinarstva. Nadto je v nestinarském jazykovém korpusu přítomna i celá řada bulharských výrazů, což se týká i anastenarského společenství v Řecku, jehož slovní zásoba je obohacena termíny jako *voivontas*,⁴⁴⁶ apod., jež dokazují dlouhodobé sdílení stejného prostoru se slovanským obyvatelstvem ve Strandži a které jinak řečtina téměř neužívá.

Samotný řecký původ mnoha zkoumaných termínů podle mého názoru nedokazuje řecký původ obřadu. Pohlédneme-li totiž na prvotní význam těchto slov (jelikož většina z uvedených řeckých termínů je používána i v dnešní spisovné řečtině i bulharštině, avšak zpravidla v jiném významu), zjistíme, že se jedná převážně o církevní kontext. Výrazy jako *panagir*, *ajazmo*, *ikona*, odkazují k pravoslavné tradici, v níž řečtina sehrála určující roli a tak je tato slova třeba chápat spíše jako přejímku z církevního jazyka s následnou transformací jejich významu, nežli jako pozůstatek domnělého starořeckého nestinarského jazykového korpusu. Dominantní úlohu řeckého duchovenstva v církevních záležitostech křesťanského obyvatelstva na Balkánském poloostrově v celém průběhu osmanské nadvlády, je třeba považovat za další důležitý faktor, který bezesporu ovlivnil současnou podobu nestinarské terminologie.

Další řecké pojmy, na něž bylo upozorněno, sice nepocházejí primárně z církevní terminologie, avšak jsou opět známy i z obecné bulharštiny (*trapeza*). Ani ze zastoupení slov tohoto typu v nestinarském slovníku nelze vyvozovat závěry o řeckém původu. Toto slovo je totiž klasickým balkanismem, o nichž jsem se zmínil v kapitole Malé jazykové intermezzo, a je distribuováno i v dalších jazycích, které zahrnujeme do tohoto společenství, čímž narážím na fakt, že jeho užití v nestinarské terminologii má oproti jeho obecné aplikaci v bulharštině pouze obohacený význam (slavnostní večeře v *konaku*).

Na starořecký původ obřadu neukazuje ani několikrát zmiňovaný projev úžasu (*väch*, *väch*), který byl zejména v minulosti nedílnou součástí tance na žhavém uhlí. Řecká teatroložka Katerina Kakouri⁴⁴⁷ podle mého názoru mylně odvozuje původ tohoto citoslovce od podobnosti se jménem boha Dionýse – Bakcha.⁴⁴⁸ Jde totiž o jeden z nejběžnějších projevů údivu, úžasu, lítosti či dokonce znechucení, v současné bulharštině. Pokud by Katerina Kakouri brala v potaz bulharský kontext celého obřadu, s tímto tvrzením by nemohla přijít. Široké využití tohoto slova

⁴⁴⁶ Tento termín uvádím v souvislosti s anastenarskými písněmi, viz kapitola Gajda, lyra nebo zpěv?.

⁴⁴⁷ [Kakouri, Katerina] Κακούρη, Κατερίνα: *Εκ της λαϊκής σημερινής λατρείας των Θρακών*. cit. dle: Xygalatas, Dimitris: Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 2. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu>.

⁴⁴⁸ Upozornil jsem na výslovnost jména *Bakchus* v dnešní řečtině, kde se realizuje jako *Vakchos*.

v bulharštině totiž znevěrohodňuje její tezi o tom, že citoslovce je spjato výlučně s anastenarským kultem a v obřadu se dochovalo jako důsledek vzývání boha Bakcha starými Řeky. Právě takovéto jednoznačně vyslovované závěry podle mého názoru jasně dokazují potřebu interdisciplinárního přístupu při posuzování otázek balkánského folklóru. V tomto případě se ukazuje, jak důležité je neopomíjení jazykovědného hlediska ve výzkumu primárně etnologickém, či etnomuzikologickém, na což jsem upozornil rovněž v úvodu této práce, a jak nutná je komplexnost přístupu k dané problematice.

Z podobných důvodů nemohu souhlasit s úzkým přístupem, který ve svých studiích o nestinarstvu volí řecký etnolog Vasilis Lantzios.⁴⁴⁹ Přestože se jedná o práce zcela nové, V. Lantzios v nich k tématu nestinarstva přistupuje zcela jednostranně, tak jak to bylo obvyklé dříve. Přestože, jak píše, „vychází z dlouhého výzkumu a terénních šetření v oblasti Thrákie a Agia Eleni“⁴⁵⁰ existující bulharskou variantu obřadu, která by mu pravděpodobně osvětlila i některé další konsekvence, nezmiňuje vůbec. Není přitom pravděpodobné, že by se během své rozsáhlé badatelské činnosti o ní nedozvěděl. Nadto navštívil i strandžanskou obec Kosti, která leží ve vzdálenosti pouhých několika kilometrů od bulharského nestinarského střediska v obci Bălgari a prokazatelné kontakty obou obcí (řecké Kosti a bulharské Bălgari/Vurgari) v minulosti, jsem na stránkách této práce několikrát zmiňoval. Bulharské reálie Vasilis Lantzios uvádí pouze v případech, že vyhovují jeho záměru prezentovat obřad jako původní řecký rituál, jež se nyní snaží přivlastnit si nynější bulharští obyvatelé obce Kosti.⁴⁵¹ Domnívám se, že tento pohled je ve světle všech informací, které jsem v této práci doložil, jakož i k preferovanému interdisciplinárnímu přístupu, zohledňujícímu při posuzování tohoto fenoménu např. i jazykové hledisko, třeba odmítnout. Představuje totiž jeden z příkladů *řeckého konceptu*, který byl v pohledu na anastenarský kult uplatňován řeckou odbornou veřejností a o němž jsem se zmínil v úvodu nestinarské studie.

⁴⁴⁹ Nadto se jedná o práce zcela nové. Viz: Lantzios, Vasilis: Is the Anastenaria dance survival of mandilatos dance of Thrace: Myth or reality? In: *Етнологишко-антрополошке свеске, Часопис Етнологишко-антрополошког друштва Србије*. 17/2011. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1014>, dále: Lantzios, Vasilis: Spurious Revival and Dance Events: The case of the Anastenaria worship in Kosti, Bulgaria. in: *Етнологишко-антрополошке свеске, Часопис Етнологишко-антрополошког друштва Србије*. 19/2012. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1390>.

⁴⁵⁰ Lantzios, Vasilis: Is the Anastenaria dance survival of mandilatos dance of Thrace: Myth or reality? in: *Етнологишко-антрополошке свеске, Часопис Етнологишко-антрополошког друштва Србије*. 17/2011., s. 81, [citováno dne 22. 3. 2013]. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1014>.

⁴⁵¹ Viz: Lantzios, Vasilis: Spurious Revival and Dance Events: The case of the Anastenaria worship in Kosti, Bulgaria. In: *Етнологишко-антрополошке свеске, Часопис Етнологишко-антрополошког друштва Србије*. 19/2012. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1390>.

V této souvislosti bych rád zmínil ještě jednu myšlenku, již prezentuje na stránkách díla *Oheň a hudba*, jakož i v některých dalších statích, bulharská etnoložka a thrakoložka Valerija Fol. Navrhuje jako jeden z výkladů etymologie názvu nestinarského kultu slovo *anasta*, údajně označení hada, a také zoomorfního zobrazení nebo atributu thráckého boha Sabazia, či dokonce hlavního boha Thráků – Zagrea.⁴⁵² Jeho zaznamenané použití v souvislosti se sv. Marinou, jednou z oblíbených světic ve Strandži a také údajnou vládkyní hadů a ochranitelkou před nimi, by prý mohlo ukazovat na dřívější uctívání starothráckých božstev, díky čemuž se výraz dochoval do současné doby v souvislosti s nestinarstvem.⁴⁵³ Tato etymologie se mi ve srovnání s dalšími výklady, na něž jsem upozornil v přehledu nestinarských pojmů, jeví jako nejméně pravděpodobná a pokládám ji za slabou stránku *thráckého konceptu* nestinarstva, jenž je preferován zejména bulharskými badateli.

Velkou pozornost jsem v nestinarské kapitole věnoval hudební složce nestinarského *panagiru*. Hudba sice doprovází stejné momenty bulharského i řeckého obřadu, avšak její podoba se velmi liší. Každá z obou nestinarských komunit užívá odlišné melodické motivy a také instrumentář je částečně jiný. Bulharská tradice totiž bezvýhradně uplatňuje *gajdu*, jež je v Řecku přítomna pouze doplňkově a to nikoli všude a naproti tomu řecká tradice využívá *lyru* a zpěv. *Lyra* je přitom cizí bulharskému *panagiru*. Shody lze pozorovat pouze v používání posvátného *tápanu/ntaouli* a také v metrorytmicé výstavbě melodie, doprovázející nestinarská procesí, již v obou případech představuje sedmidobý *aksak račenicového typu*, jenž je typický pro prostředí Thrákie. Ojedinělé shody pak lze sledovat také v tóninové výstavbě nestinarských skladeb.

Dnešní značná rozdílnost hudební složky obou *panagirů* však podle mého názoru nevypovídá mnoho o tom, jak cyklus nestinarských melodických motivů vypadal v minulosti, kdy obě společenství sdílela stejný prostor Strandži. Je možné, že v té době se hudba řeckého *panagiru* od bulharského nelišila takovou měrou, jako nyní. Je možné, že řeckojazyční i bulharojazyční nestinaři dokonce využívali stejné melodické motivy, avšak v důsledku událostí dvacátého století, kdy byli Řekové nuceni opustit Strandžu, se začal měnit také jejich hudební projev. Domnívám se, že k tomu mohlo dojít, kromě jiného, ze dvou důvodů.

Prvním byla poměrně rychlá záměna nástrojů, užívaných při řeckém *panagiru*, která vyplynula jednak z nedostatku kvalifikovaných výrobců *gajd* v nově obývaných oblastech a také

⁴⁵² [Fol, Valerija; Nejкова, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*, София: Издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, s. 51.

⁴⁵³ Na *thrácký koncept* v nestinarstvu jsem upozornil v přehledu nestinarských názvosloví.

z nevýhod, které pramenily z používání hlasité *gajdy* v době, kdy anastenaři v Řecku čelili velkému útlaku a obřad praktikovali tajně pouze v interiérech soukromých domů. V té době se mohly osvědčit přednosti tiché *lyry*, která záhy *gajdu* až na výjimky téměř vytlačila.

Druhý důvod pak s tím prvním velmi souvisí, což jsem se snažil demonstrovat v části Malý hudební experiment, jež je doplněna zvukovými přílohami. Každý nástroj disponuje omezenými interpretačními možnostmi, které vyplývají z jeho zvuku, jeho ambitu apod. Pro *lyru* je typický relativně omezený tónový rozsah a také tichý zvuk. V hudební složce je tedy pro ni vhodná zcela jiná úloha než ta, kterou zastává v bulharském *panagiru* velmi dominující, výrazná *gajda*, disponující navíc velmi rozsáhlým ambitem. Proto má *lyra* v řeckém *panagiru* spíše doprovodnou roli a hudebnímu projevu dominuje hutný zvuk *ntaouli*. Kromě toho to mohl být i jeden z důvodů, proč byla do anastenarského cyklu melodií zařazena skladba *Mikrokonstantinos*, představující dnes jeden z nejtypičtějších rysů řeckého *panagiru*.

Z užití rozdílných nástrojů pak také podle mého názoru vyplývá celkově odlišná atmosféra každého z obou *panagirů*, resp. jejich nejexponovanějších částí. Zatímco pro bulharský obřad je příznačný ryčný, frenetický a téměř rozmarný zvuk *gajdy*, jeho řecký protějšek charakterizuje tichý, melancholický, monotónní a mysticky zasmušilý doprovod *lyry* a zpěvu. Napadá mě jednoduché porovnání obou obřadů: *extrovertní bulharský* x *introvertní řecký*.

V druhé příkladové studii jsem se zabýval metroritmickou výstavbou bulharské lidové hudby, pro niž je charakteristická velice pestrá škála rytmických forem. Mezi nimi zastávají velmi významnou roli asymetrické rytmy, zvané *aksak*. Jelikož některé z nich jsou rozšířeny i v hudbě ostatních etnik v rámci balkánského regionu, domnívám se, že se v tomto případě jedná o jeden z projevů *balkanizace*, zasahujících nikoli pouze dvě etnika, jako v případě nestinarského kultu, nýbrž se v různé míře týká většího počtu etnik, sdílejících tento prostor. Pro bližší posouzení jsem vybral pětidobý a sedmidobý rytmus, třebaže jsem okrajově zmínil i některé další rytmické formy a to nikoli pouze asymetrického charakteru, nýbrž i ty nejjednodušší prosté rytmy a tance v nich realizované. Přitom jsem upozornil i na některé aspekty dalšího z charakteristických prvků balkánského hudebního folklóru z oblasti choreografie, zejména na fenomén *choro*.

Distribuci pětidobého a sedmidobého *aksaku* na území Balkánského poloostrova jsem porovnával na základě několika sborníků. V tom také spočívá riziko zvoleného přístupu. Výsledky mohou být částečně znehodnoceny skutečností, že byl posuzován *ideální* sborníkový

stav folklóru z období cca do poloviny 20. století. Z toho důvodu však byly konfrontovány s novějšími publikacemi a statěmi, čímž jsem se jejich zkrácení snažil zamezit.

Zabýval jsem se podrobněji čtyřmi rytmickými variantami pětidobého a sedmidobého *aksaku*, jež jsou typickými představiteli balkánské metroritmické asymetrie. Výsledkem tohoto šetření jsou orientační mapy, stanovující zóny, v nichž se jednotlivé složené rytmy uplatňují [viz: Příloha č. 4]. Z těchto přehledů je jasně patrné, že jejich ohnisko se nachází v bulharsko-makedonském areálu nebo lépe řečeno v prostoru historické Makedonie a Thrákie, kde je jejich koncentrace největší, variabilita jejich využití v písňovém, instrumentálním i tanečním stylu je velmi rozsáhlá a tempo osciluje od velmi pomalých skladeb až po extrémně rychlé.

Čím více se vzdalujeme z epicentra směrem severozápadním, tím se metroritmická výstavba zjednodušuje, absentují některé reprezentativní složky hudebního folklóru v daném rytmu (např. je zastoupen jen v písňových melodiích a chybí v tanečním cyklu, či naopak), a snižuje se různorodost jejich tempa – zjednodušeně lze říci, že s narůstající vzdáleností od epicentra se zpomaluje tempo melodií zkoumaných aksakových rytmů. Směrem jižním tato tendence není natolik markantní a prokazuje se, že zejména hudební tradice řecká je v oblasti aksakové výstavby téměř natolik pestrá, jako v samotném Bulharsku.

Úbytek aksakových rytmů má pozvolnější charakter směrem na západ od vymezeného areálu, kde zejména v Černé Hoře, v Kosmetu, a v Sandžaku i v Albánii je ještě jejich distribuce relativně velká, avšak funkčně nezasahuje všechny složky hudebního folklóru. Na sever od tohoto areálu pak pozorujeme poměrně rychlý pokles složených asymetrických rytmů, které jsou částečně rozšířeny ještě v oblasti Banátu či středním Srbsku, nicméně o komplexnosti jejich charakteru již nemůže být řeči.

V Rumunsku je situace komplikována skutečností, že rytmická asymetrie se týká hlavně oblasti mezi Karpaty a Dunajem, zatímco samotný hřeben tohoto pohoří, jakož i oblast na sever od něj již je daleko bližší středoevropské hudební tradici a tedy zároveň chudá na metroritmickou rozmanitost. Přidunajské Rumunsko sice vykazuje určitou přítomnost aksakových forem, nejsou však zastoupeny rovnoměrně ve všech hudebních složkách. Z tohoto důvodu také nemohu souhlasit s argumentací Nice Fracile. Tvrdí, že rumunský tanec *Geamparalele*, realizovaný v sedmidobém *aksaku*, je vlastně synonymem pro tento rytmus.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Fracile, Nice: The „Aksak“ Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 44, Fasc. 1/2. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003, [citováno dne 9. 2. 2013]. Dostupné online z: www.jstor.org.

Nesdílím tuto představu a vzhledem k regionálnosti tohoto tance v rámci samotného Rumunska, a také kvůli absenci tohoto rytmu v jiných oblastech země i v jiných složkách folklóru, se spíše kloním k tomu, nazývat tento rytmus *aksakem račenicovým*. Vede mě k tomu jednak velmi široké uplatnění tohoto rytmu v tradiční hudbě Bulharska ve všech jejích složkách (písňové, instrumentální i taneční) a také jeho značná rozmanitost v tempu.

Zcela specifický je pak případ Turecka, kde jednotlivé aksakové rytmy jsou zastoupeny rovněž, není však jasné, zda se jedná o tentýž *aksak*, o němž byla řeč v případě balkánského areálu, či zde mají jednotlivé jeho formy jiný původ, na což by ukazovalo jejich rozdílné využití a v případě konkrétně zmiňovaných pětidobých a sedmidobých forem také jejich pomalé tempo. Tato otázka čeká na další šetření, jehož cílem by mělo být prokázání možných vazeb či přímo genetické příbuznosti tureckého aksakového systému s tím balkánským, v němž svou komplexností jasně dominuje bulharský a makedonský prostor.

Obdobným způsobem lze analyzovat další aksakové rytmy, na něž s ohledem na rozsah této práce již nezbylo místo. Z tohoto pohledu jsou zajímavé zejména velmi rozšířené formy devítidobého nebo jedenáctidobého *aksaku*. Při porovnání většího počtu rytmů by bylo v rámci Balkánu možné přesněji vymezit zónu s jejich největší koncentrací a stanovit epicentrum tohoto jevu s ještě větší spolehlivostí. Tyto závěry by bylo možné porovnat s definovaným těžištěm jazykových jevů, vytvářejících podklad pro teorii o *balkánském jazykovém svazu*, a určit, zda se obě dvě ohniska shodují, protínají či leží na zcela jiném místě, což však dosavadní závěry spíše vyvracejí.

Domnívám se, že obě studie prokázaly celou řadu interetnických souvislostí v bulharské a šířeji balkánské hudbě, jež byly v minulosti z mnoha důvodů, na něž jsem poukázal, zamlčovány. Tím, že na hudební odkaz Bulharska byl aplikován interdisciplinární pohled, zahrnující nikoli pouze etnomuzikologický přístup, nýbrž např. i jazykovědné pojetí, bylo možno odkrýt i některé vazby, které by v úzkém konceptu jedné disciplíny nebyly patrné. I proto soudím, že tato práce svůj účel splnila.

Závěr

V této práci jsem se zaměřil na některé sblížující procesy v hudbě balkánských etnik s hlavním zaměřením na hudbu bulharskou. Porovnal jsem přitom hudbu s jazykem. V tomto smyslu se jedná o nový přístup, neboť v balkánském měřítku dosud ke komparaci hudebního stavu se situací jazykovou nedošlo. Nastínil jsem také svoji ideu o *balkánském hudebním svazu* jako funkční paralele lingvistického termínu balkánský jazykový svaz. Pro lepší pochopení podstaty fungování interakce mezi jednotlivými etniky na poli hudby, by ovšem bylo třeba bádání zintenzivnit a zahrnout do něj další fenomény, které se k tomuto účelu nabízejí.

Jednak by bylo možné dále pokračovat v komparaci metrorytmické výstavby hudby jednotlivých balkánských etnik a v prohlubování celostní představy o *aksaku* na Balkáně. Nabízí se celá řada dalších asymetrických forem, které s ohledem na rozsah této práce nebyly zkoumány. Pokud by podobný postup, jako v již realizovaném případě pětídobého a sedmidobého *aksaku*, byl proveden i v případě dalších rytmů, uplatňovaných v hudební praxi na Balkáně, bylo by možno určit precizněji jejich četnost, koncentraci a funkčnost, jakož i jejich ohniska a posléze dokonce na základě jejich průniku vymezit přesnější epicentrum celého tohoto jevu.

Příležitostí, nabízejících se pro možný budoucí výzkum, však je celá řada – může to být například celkové porovnání taneční praxe balkánských etnik, o níž jsem se pouze letmo zmínil v kapitole o *aksaku* nebo například vymezení oblastí distribuce jednotlivých nástrojů tradičního balkánského instrumentáře. Zajímavým předmětem zájmu by mohla beze sporu být také současná hudba, vycházející z tradic *čalgijské muziky*, tedy hudebního proudu, který vznikl v etnicky různorodém prostředí balkánských měst a velmi inspirativním způsobem čerpal z tohoto plodného zázemí.

Přirovnáním hudby k jazyku však vyvstává důležitá otázka, kterou není možno přehlédnout. Totiž zda *balkanizace jazyková* a *balkanizace hudební* nejsou pouze konkrétními odrazy hlubšího a obecnějšího integrujícího vývoje, k němuž v důsledku současného působení několika příznivých faktorů došlo, a jenž měl za následek balkanizaci duchovní kultury. Snad by bylo možno ji nazvat třeba *balkánským kulturním okruhem*, ovšem její existence je podle mého názoru neoddiskutovatelná. Vypovídá o sblížujících tendencích v mnoha sférách lidského konání. Každá sféra přitom balkanizaci realizuje svými vlastními prostředky (tzn. hudba prostředky hudebními, jazyk prostředky jazykovými), ale vytvářejí celek, který má unikátní podobu a odráží se v něm světónázor balkánské společnosti.

Tím není nijak dotčena jedinečnost všech zúčastněných etnik. Naopak, každé z nich si zachovává svoji nezaměnitelnou originální tvář tak, jak tomu je v případě jejich hudby. Avšak tato tvář (hudba) nemůže být vytrhávána z širšího rámce, v němž se utvářela. Byla by tak zbavena své podstaty a bez silné a podnětné balkánské základny by nemohla přežít a zanikla by.

Přehled použité literatury

Tituly jsou řazeny v abecedním pořadí českého jazyka

PRAMENY

[Angelova, Rosica] Ангелова, Росица: *Игра по огън. Нестинарство (народен обичай в България)*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955.

[Arnaudov, Michail] Арнаудов, Михаил: *Очерци по българския фолклор. Том втори*. София: Издателство „Български писател“, 1969.

[Bǎlgarite] *Българите в техните исторически, етнографически и политически граници. (атлас съдържащ 40 карти.) Предговор от Д. Ризов, царски пълномощен министър в Берлин*. Berlin: Koenigliche Hoflithographie, Hof-Buch-und-Steindruckerei Wilhelm Greve, 1917. Fototypické vydání: redaktor Пламен Анакиев. Издателство „Монтана Прес“, неврочено.

[Bǎlgarski] *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. Българска академия на науките, Институт за фолклор, София 2005.

[Bǎlgarsko] *Българско народно творчество, народни песни с мелодии, том 13*. Отбрали и редактирали Р. Кацарова, Е. Стоин, Н. Кауфман, Т. Бояджиев, Д. Осинин. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1964.

[Conev, Boris] Цонев, Борис: *Български народни хора и ръченици. Том 1*. София: Държавно издателство „Наука и изкуство“, 1950.

[Dimčevski, 'Gor'gi] Димчевски, Ѓорѓи: *Вие се оро македонско. Збирка на македонски ора*. Скопје: КУД „Гоце Делчев“, 1983.

[Enciklopedija] *Енциклопедия на българската музикална култура*; редакционна колегия на отг. ред. Кръстев, Венелин; Стайнов, Петко; Кацарова, Райна. София: Издателство на Българската академия на науките, 1967.

[Fol Valerija; Nejkova, Ruža] Фол, Валерия; Нейкова, Ружа: *Огън и музика*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000.

[Christov, Dobri] Христовъ, Добри: *Техническият строеж на българската народна музика. (метрика, ритмика, тонални и хармонични особености). Съ кратък историчен прегледъ*. София: собствено издание, 1928.

[Kompleksna] *Комплексна научна Родопска експедиция през 1953 година: доклади и материали*. Отг. редактор Любен Тонев, старши научен сътрудник Асен Василиев, Кирил Кръстев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1955.

[Kompleksna] *Комплексна научна Добруджанска експедиция през 1954 година: доклади и материали*. Отг. редактори: Иван Пенков, Кирил Кръстев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1956.

[Kompleksna] *Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година: доклади и материали*. Отг. редактор Петко Стайнов, Любен Тонев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1957.

[Kompleksna] *Комплексна научна експедиция в Северозападна България през 1956 година: доклади и материали*. Отг. редактори Георги Стойков, Асен Василиев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1958.

Kuba, Ludvík: *Cesty za jihoslovanskou písní 1885 – 1929, s hudebními příklady a vlastními kresbami*. Sv. II., Slovanský jih. Praha: Orbis 1935.

Kuba, Ludvík: *Píseň jihoslovanská. Celkový přehled z hlediska hudebního (se 38 notovými zápisů)* Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1923.

Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XIII. Díl V. Písně jihoslovanské. Пјесме југословенске. Část VII. Písně ze Starého Srbska. Пјесме из Старе Србује*. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1928.

Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XIV. Díl V. Písně jihoslovanské. Песни на јужните Славјани. Část VIII. Písně makedonské. Македонски песни*. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1929.

Kuba, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník písní všech slovanských národů s původními texty a českými překlady. Kniha XV. Díl V. Písně jihoslovanské. Песни на јужните Славјани. Část IX. Písně bulharské. Български песни*. Přel. Jan Hudec. Praha: vlastním nákladem, v komisi Hudební matice Umělecké besedy, 1929.

[Metonomasies] *Μετονομασίες των Οικισμών της Ελλάδας*. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών. Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, [citováno dne 20. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://pandektis.ekt.gr>.

[Mičev, Nikolaj] Мичев, Николай: *Речник на имената и статута на населените места в България 1878 – 2004*. София: Издателство „Изток – Запад“, 2005.

[Pajtondžiev, Gančo; Firfov, Živko] Пajтонциев, Ганчо; Фирфов, Живко: *Македонски народни ора со кореографски знаци и терминологија*. Скопје: Книгоиздателство „Кочо Рацин“, 1953.

[Stoin, Vasil] Стоинъ, Василь: *Народни пѣсни отъ Тимокъ до Вито*. София: Министерството на народното просвъщение, 1928.

[Stoin, Vasil] Стоинъ, Василъ: *Народни пѣсни отъ Срѣдна северна България*. София: Министерството на народното просвѣщение, 1931.

[Stoin, Vasil] Стоин, Васил: *Народни песни от Самоков и Самоковско*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1975.

[Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. I. Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета 1950.

[Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Југословенски музички фолклор. II. Народне песме које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953.

[Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Научно дело, 1965.

[Vasiljević, Miodrag] Васиљевић, Миодраг: *Народне песме из Војводине*. Нови Сад: Матица Српска: Завод за културу Војводине, 2009.

LITERATURA

Agoston-Nikolova, Elka: To Honour the Female: The Gendering of the South Slavic Epic Tradition. in: *Folklore*, Vol. 113, No. 2 (Oct., 2002), s. 175–181 Folklore Enterprises, Ltd, [citováno dne 22. 2. 2013]. Dostupné online dne z: <http://www.jstor.org/stable/1260674>.

Agoston-Nikolova, Elka: Improvisation and Variation: PostCommunist Bulgaria Challenges National Folklore Tradition. in: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. Vol. 39 / 2008, s. 7–16, [citováno dne 22. 2. 2013]. Dostupné online z: www.ceeol.com.

Aguilar, Gaelyn: Explorations on the Move: Dance in the Republic of Macedonia. in: *The Anthropology of East Europe Review*. Volume 22. Number 1. 2004.

[Aleksiev, Vožidar] Алексиев, Божидар: Сведения за огнеходство в мюсюлмански култури. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005.

Anagnostou, Dia: National interpretations in Bulgarian writings on the Pomaks from the Communist Period through the Present. in: *Journal of the Southern Europe and the Balkans*. Vol. 7, Issue 1, 4/2005, s. 57–74, [citováno dne 1. 3. 2013]. Dostupné online z: <http://www.tandf.co.uk/journals/titles/14613190.asp>.

Anagnostou, Dia: Nationalist Legacies and European Trajectories: Post-Communist Liberalization and Turkish Minority Politics in Bulgaria. in: *Journal of Southeast European & Black Sea Studies*. Vol. 5 Issue 1, s. 89–111, [citováno dne 1. 3. 2013]. Dostupné online z: <http://www.tandf.co.uk/journals/titles/14683857.asp>.

[Ančev, Anatol] Анчев, Анато: *Юнгиански подход към българския фолклор*. Плевен: Издателство „Лега Артис“, 2007.

[Angelov, Dimităr] Ангелов, Димитър: *Образуване на българската народност*. София: 1981, [citováno dne 18. 12. 2012]. Dostupné online z: <http://www.promacedonia.org>.

[Atanasov, Vergilij] Атанасов, Вергилий: *Систематиката на българските народни инструменти*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

Atasoy, Emin; Soykan, Abdullah: Freedom Walk of the Turks in Bulgaria: Events of May in 1989 and their Reflections . in: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. Vol. 19, 2011, s. 112 – 120, [citováno dne 5. 3. 2013]. Dostupné online z: <http://dx.doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.05.113>.

[Bartók, Béla] Барток, Бела: За така наречения български ритъм. in: *Българска музика*. София: кн. 8, 1961, s. 12 – 16.

Bečev, Georgi: *Umělecko-estetické a sociokulturní aspekty bulharské lidové hudby*. Diplomová práce. Praha: Filosofická Fakulta Univerzity Karlovy, 2004.

Bogdani, Ramazan: Albanian Folk Dances Accompanied with Music. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 33, Fasc. 1/4 (1991), s. 327–333. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003. Dostupné online 9. 2. 2013 z: www.jstor.org.

[Vokova, Irena; Ganeva-Rajčeva, Valentina] Бокова, Ирена; Ганева-Райчева, Валентина: *Културното разнообразие на България*. Пловдив: Издателство „Летера“, 2012.

Buchanan, Dona: *Performing Democracy. Bulgarian music and musicians in transition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Cefkin, Melissa: Choreographing culture: Dance, folklore, and the politics of identity in Turkey, [citováno dne 14. 2. 2013]. Dostupné online z <http://hdl.handle.net/1911/16608>.

Cosma, Octavian; Şirli, Adriana; Radulescu, Speranta; Giurchescu, Anca: Romania. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 21. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 581–594.

[Čakárova, Krasimira] Чакърова, Красимира: Село Славейно, Смолянско, и Балканската война. in: *Сборник 90 години от Освобождението на Родопите*, съставители Марков, Георги; Караганев, Румен; Марева, Таня; Гарова, Цвета; Петрова, Златка; Сулинаджијева, Катя; Исторически музей „Стою Шишков“, Смолян 2003.

[Četrikov, Svetoslav] Четриков, Светослав: *Музикален терминологичен речник*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1969.

- Dalianoudi, Renata: Greek folk music. From Yesterday to the Present – a Musicological, Ethnological and Aesthetic Approach. In: Kitov, V (ed.): *From Traditions to the Present – Folk Music of Eurasia*. Articles from the scientificall-practical conference. Ulan-Ude: Informpolis 2009.
- Danforth, Loring M.: *Firewalking and religious healing. The anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement*. New Jersey: The Princeton University Press, 1989.
- Dević, Dragoslav; Sugarman, Jane: Yugoslavia. III. Traditional music. 1. Serbia. 2. Montenegro. 3. Kosovo. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 27. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 687–696.
- [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Българската коледна песен в теоретичен и сравнителен план*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1998.
- [Džidžev, Todor] Джиджев, Тодор: *Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981.
- [Džudžev, Stojan] Джуджев, Стоян: *Българска народна музика*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1970.
- [Džudžev, Stojan] Djoudjeff, Stoyan: *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*. Paris: Librairie Ancienne Champion, 1931.
- Eminov, Ali: *Turkish and other Muslim Minorities in Bulgaria*. London: Hurst & Co., 1997.
- Fedai, Harid: Mulla or Hodja Nasreddin as seen by Cypriot Turks and Greeks. In: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. Vol. No. 15–17 /2001. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2001, [citováno dne 22. 2. 2013]. Dostupné online z: <http://www.folklore.ee/folklore/>.
- [Fol, Valerija] Фол, Валерия: *Скалата, конят и огънят*. София: Arges, 1993.
- [Fol, Valerija] Фол, Валерия: Завръщат ли се старите богове? in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005.
- Fol, Valeria: The Rock as a Topos of Faith. The Interactive Zone of the Rock-cut Monuments from Urartu to Thrace. in: *Geoarchaeology and Archaeomineralogy*. Eds. R. I. Kostov, B. Gaydarska, M. Gurova. Proceedings of the International Conference, 29–30 October 2008 Sofia. Sofia: Publishing House “St. Ivan Rilski” 2008, s. 153–162.
- Fracile, Nice: The „Aksak“ Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 44, Fasc. 1/2. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003, [citováno dne 9. 2. 2013]. Dostupné online z: www.jstor.org.

[Georgieva, Ivanička] Георгиева, Иваничка: Нестинарството между двете световни войни. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005.

[Goleminov, Marin] Голѣминовъ, Маринъ: *Кѣмъ извора на Българското звукотворчество (историко-естетически приносъ)*. София: Печатница на Военно-издателски фондъ, 1937.

Golemović, Dimitrije: *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX. vek, 2005.

[Gousgounis, Nikos] Гусгунис, Никос: Трансгресия на сакралното в обряда анастенария; in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 2005.

Holzappel, Andre; Stylianos, Yannis: Rhythmic Similarity in Traditional Turkish Music. in: *10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009)*, [citováno dne 14. 2. 2013]. Dostupné online z: ismir2009.ismir.net.

Hradečný, Pavel; Dostálová, Růžena; Hrochová, Věra; Oliva, Pavel; Vavřínek, Vladimír: *Dějiny Řecka*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

Hunt, Yvonne: Traditional dance in Greece. in: *The Anthropology of East Europe Review*. Volume 22. Number 1. 2004.

Chianis, Sotirios; Brandl, Rudolph M.: Greece. IV. Traditional music. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 10. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 353–359.

[Pištin, Milica] Илијин, Милица: Развој етнокорееологије. in: *Српска музика кроз векове*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1973.

[Jarova, Kristina] Япова, Кристина: *Архивът на Добри Христов*. София: Българска академия на науките, Научен архив, Институт за изкуствознание, 2002.

Jovanović, Jelena: Marginalije Miodraga Vasiljevića o studiji Bele Bartoka „Morfologija srpsko-hrvatskih narodnih vokalnih melodija“, in: *Muzikologija – Časopis Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti*, Beograd, 2006.

[Kaftantzis, Giorgos] Καφταντζής, Γιώργος: *Το πανηγύρι της φωτιάς*, Σέρρες: Τυπογραφείο Στ. Καρύδη, 1959.

[Karaganev, Rumen] Караганев, Румен: Южните български предели 1912 – 1920 г. in: *Сборник 90 години от Освобождението на Родопите*, съставители Марков, Георги; Караганев, Румен; Марева, Тания; Гарова, Цвета; Петрова, Златка; Сулинаджиева, Катя; Исторически музей „Стою Шишков“, Смолян 2003.

- [Kaufman, Dimitrina] Кауфман, Димитрина: От възрожденската чалгия към съвременните сватбарски оркестри. in: *Български фолклор*. год. XVI, кн. 3. София: Издателство на Българската академия на науките, Институт за фолклор, 1990.
- Kiossev, Alexander: Bulgarian Textbooks of Literary History and the Construction of National Identity. in: Maria, Todorova (ed.): *Balkan Identities. Nation and memory*. London: Hurst & Co., 2003, s. 355–365.
- Kirilov, Kalin: Revival of Bulgarian Folk Music during Socialism and the Post-Socialist Transition. in: *Music and Cultural Identity*. MUSICultures, vol. 37, 2010.
- [Kostadinova, Ženi] Костадинова, Жени: *Пророчествата на Ванга*. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 1997.
- Lajić-Mihailović, Danka: *Vremenska dimenzija epskih pesama*; in: *Muzikologija – Časopis Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti*, Beograd, 2006.
- Lantzós, Vasilis: Is the Anastenaria Dance Survival of Mandilatos dance of Thrace: Myth or Reality? in: *Етнологско-антрополошке свеске, Часопис Етнологско-антрополошког друштва Србије*. 17/2011, [citováno dne 8.1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1014>.
- Lantzós, Vasilis: Spurious Revival and Dance Events: The Case of the Anastenaria Worship in Kostî, Bulgaria. in: *Етнологско-антрополошке свеске, Часопис Етнологско-антрополошког друштва Србије*. 19/2012, [citováno dne 15.12. 2012]. Dostupné online z: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1390>.
- Leotsakos, George; Sugarman, Jane C.: Albania. II. Traditional music. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 1. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 285–289.
- [Levčev, Vladimir] Левчев, Владимир: *Крали Марко балканският принц*. Пловдив: Издателска къща „Жанет 45“, 2006.
- [Litova-Nikolova, Lidija] Литова-Николова, Лидия: *Българска народна музика*. София: Издателство „Музика“, 1995.
- [Litova-Nikolova, Lidija] Литова-Николова, Лидия: *Христоматия по българска народна музика*. София: Държавно издателство „Музика“, 1995.
- Lozanova, Galina; Alexiev, Bozhidar; Nazarska, Georgeta; Troeva-Grigorova, Evgenia; Kyurkchieva, Iva: Regions, Minorities and European Integration. A Case Study on Muslim Minorities (Turks and Muslim Bulgarians) in the South Central Region of Bulgaria. in: *Romanian Journal of Political Science*. Spring 2007, Vol. 7 Issue 1, s. 24–57, [citováno dne 1. 3. 2013]. Dostupné online 1. 3. 2013 z: <http://www.ciaonet.org/olj/sites/rjps.html>.

[Lukov, Georgi] Луков, Георги: *Елиногласните българи по южното Черноморие от античността до нашите дни*. Бургас: Издателска къща „Матаник – М“, 2006.

[Madžarov, Panajot] Маджаров, Панайот: *Животът на източнотракийските българи в техните песни и разкази*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2001, [citováno dne 19. 11. 2012]. Dostupné online z: <http://www.promacedonia.org/giliev>.

[Makris, Evripidis] Μακρής, Ευριπίδης: *Οι Σαρακατσάνοι της Βουλγαρίας*; Ιωάννινα: vydavatel neuveden, 2008.

Manos, Ioannis: Signifying Self in Plural Cultural Contexts: Subjectivity, Power and Individual Agency in North-Western Greek Macedonia. in: *The Anthropology of East Europe Review*, volume 22, number 1, Spring 2004, s. 125 – 138.

Markl, Jaroslav: Bulharský hudební folklór I. (Historický vývoj a struktura). In: *Český lid* 59, Praha 1972, s. 162 – 176.

Markl, Jaroslav: Bulharský hudební folklór II. (Druhy písní, interpreti a nástrojová struktura). In: *Český lid* 60, Praha 1973, s. 15 – 30.

[Mavridis, Savvas] Μαυρίδης, Σάββας: *Ο ελληνικός χορός στην αρχαιότητα και στη σημερινή εποχή. Ομοιότητες του αρχαίου ελληνικού χορού με τον σημερινό, όπως προκύπτουν μέσα από τις πηγές*, [citováno dne 5. 2. 2012]. Dostupné online z: <http://pontiakossyllogosykeon.wikidot.com/forum>.

[Mocev, Aleksandăr] Моцев, Александър: *Орнаменти в българската народна музика*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1961.

[Nejkova, Ruža] Нейкова, Ружа: Припомняния за истината. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005.

[Nejkova, Ruža] Нейкова, Ружа: Странджански панагирски песни. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*, София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005.

[Papakostas, Christos; Prantsidis, Ioannis; Pollatou, Elizana] Παπακόστας, Χρίστος; Πραντσιδης, Ιωάννης; Πολλάτου, Ελιζάνα: *Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας. Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκυνητική ανάλυση*. in: *Αναζητήσεις στη φυσική αγωγή και τον αθλητισμό*. Τόμος 4. 2006.

[Pejčeva, Lozanka; Dimov, Vencislav] Пейчева, Лозанка; Димов, Венцислав: *Зурнаджийска традиция в югозападна България*. София: Българско музикознание, 2002.

Pelikán, Jan; Havlíková, Lubomíra; Chrobák, Tomáš; Rychlík, Jan; Tejchman, Miroslav; Vojtěchovský, Ondřej: *Dějiny Srbska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

[Penčev, Vladimir] Пенчев, Владимир: *Българо-чешки фолклористични контакти през Възраждането*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1994.

Petrov, Stoyan; Manolova, Magdalena; Buchanan, Dona: Bulgaria. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 1. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 569–583.

Petrova, Ivanka: „Sirni Zagovezni“ in the Kazanlak region. in: *Ethnologia Bulgarica*, Ethnographic Institute and Museum. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1998.

[Petrović, Radmila] Петровић, Радмила: Етномузиколошка проучавања. in: *Српска музика кроз векове*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1973.

[Popov, Dimităr; Fol, Valerija] Попов, Димитър; Фол, Валерия: *Божествата на траките*, София: ТанНакРа, 2010.

Pressing, Jeff: Cognitive Isomorphisms between Pitch and Rhythm in World Music: West Africa, the Balkans and Western Tonality. in: *Studies in Music*, 1983, [citováno dne 14. 2. 2013]. Dostupné online z: ehes.modelisationsavoires.fr.

[Primovski, Nikola] Примовски, Никола: Родопски народни песни за „Комитлике“ и Балканската война. in: *Сборник 90 години от Освобождението на Родопите*. съставители Марков, Георги; Караганев, Румен; Марева, Таня; Гарова, Цвета; Петрова, Златка; Сулинаджиева, Катя; Исторически музей „Стою Шишков“, Смолян 2003.

[Primovski, Vladimir] Примовски, Владимир: *Ела се вие превива. Родопски народни песни*. София: Издателство „Български писател“, 1952.

[Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: *Феномените на Странджа*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1999.

[Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: Прочити на нестинаството. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинаството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005.

[Radojnova, Diana] Радойнова, Диана: *Сакралното във фолклорната обредност*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2002.

Ramazan, Bogdani: Albanian Folk Dances Accompanied with Music. in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. T. 33, Fasc. 1, s. 327–333. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, [citováno dne 22. 2. 2013]. Dostupné online z: www.jstor.org.

Reinhard, Kurt; Stokes, Martin; Reinhard, Ursula: Turkey. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 25. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 909–921.

- [Renucci, Marie-Claude] Ренучи, Мари-Клод: Нестинарство: един български обред в състояние на транс. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005.
- Režný, Josef: *5000 let s dudami*. Praha: Nakladatelství Aula, 2004.
- Rice, Timothy: Toward the Remodeling of Ethnomusicology. in: *Ethnomusicology*, vol. 31, No. 3 (Autumn, 1987), s. 469–488. Dostupné online 19. 2. 2013 z: www.jstor.org.
- Rice, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Rice, Timothy: Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in Mass-Mediated Popular Music. in: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 34., 2002.
- [Romanska, Svetana] Романска, Цветана: Към въпроса за проучването на произхода, разпространението, мотивите и развитието на епоса за крали Марко у южните славяни. in: *Славянска филология. том 5*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1963.
- Rushevsky, Pete; Raim, Ethel: Yuri Yunakov: 2011 National Heritage Fellow. in: *Voices – The Journal of New York Folklore*, vol. 37. no. 3–4, 2011.
- Rychlík, Jan: *Dějiny Bulharska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- Rychlík, Jan; Kouba, Miroslav: *Dějiny Makedonie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003.
- [Sborník] *Сборник Народни песни от Великотърновски окръг. I. свитък*. Велико Търново: Окръжен съвет за култура, 1980.
- [Stamoulaki, Ioanna] Σταμουλάκη, Ιωάννα: *Ο ζουρνάς και το νταούλι στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου και το έθιμο των Μάηδων*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2007–2008.
- [Stāršenov, Bogomil; Stojanov, Penčo] Стършенов, Богомил; Стоянов, Пенчо: *Българска музика. Христоматия с анализи*. София: Народна просвета, 1966.
- [Stoilov, Krasimir] Стоилов, Красимир: В конака на св. Константин. Още за с. Българи и пътя към нестинарския транс. in: *Български фолклор*, год. XXXI, кн. 4. *Нестинарството*. София: Българска академия на науките, Институт за фолклор, 2005.
- [Stoin, Elena] Стоин, Елена: *Музикално-фолклорни диалекти в България*. София: Държавно издателство „Музика“, 1981.
- [Strofalis, Marios, etc.] Στρόφαλης, Μάριος; Νικήτας, Αντώνης; Χατζηνικολάου, Χρήστος; Λαμπροπούλου, Ουρανία; Λαμπροπούλου, Σοφία; Ψαρρός, Αποστόλης; Γαλανός, Γιώργος; *Ελληνική μουσική*. Κέντρα εκπαίδευσης ενηλίκων, 2008.

[Šarlanova, Valentina] Шарланова, Валентина: *Български традиционни празници и обичаи*. София: Enthusiast, 2010.

Šatava, Leoš: *Jazyk a identita etnických menšin*. Praha: Cargo Publishers o. s., 2001.

Šesták, Miroslav; Tejchman, Miroslav; Havlíková, Lubomíra; Hladký, Ladislav; Pelikán, Jan: *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

[Todev, Ilija] Тодев, Илия: *Българско национално движение в Тракия 1800–1878*. София: Академично издателство “Проф. Марин Дринов”, 1994.

[Todorov, Todor] Тодоров, Тодор: *Българската музикална фолклористика до 9. 9. 1944*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1981.

[Todorov, Todor] Тодоров, Тодор: *Съвременни проблеми в изучаването на българското музикално народно творчество*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1974.

Todorova, Maria: *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX. Vek, 1999.

[Todorova, Maria] Тодорова, Мария: *Балкани – балканизъм*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2004.

Todorova, Maria: *Dizanje prošlosti u vazduh. Ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 2010.

Todorova, Maria: Learning Memory, Remembering Identity. in: Todorova, Maria (ed.): *Balkan Identities. Nation and Memory*. London: Hurst & Co., 2004, s. 1–24.

Todorova, Maria: Conversion to Islam as a Trope in Bulgarian Historiography, Fiction and Film. in: Todorova, Maria (ed.): *Balkan Identities. Nation and Memory*. London: Hurst & Co., 2004, s. 129–157.

[Tsauris, Christos] Тσαούσης, Χρίστος: *Συλλογή τραγουδιών δημοτικών – κλέφτικων, Συλλογή: Αυθεντικά σαρακατσάνικα τραγούδια από την Βουλγαρία*. Βόλος: Ομοσπονδία των πολιτιστικών και εκπαιδευτικών συλλόγων Σαρακατσάνων της Βουλγαρίας, 1998.

[Turskijat] *Турският фолклор в България*. Редакционна колегия Тотев, Тотю; Толум, Мертол; Насреттиноглу, Ирфан; Янкова, Венета; Акиф, Хасим. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 1997.

Tyllner, Lubomír: *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010.

[Vakarelski, Christo] Вакарелски, Христо: *Етнография на България*. София: Издателство „Наука и изкуство“, 1974.

Weinrich, Ines; Memed, Orhan: Macedonia. in: Sadie, Stanley; Tyrrell, John (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Vol. 15. London – New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 468–470.

Xygalatas, Dimitris: Ethnography, Historiography, and the Making of History in the Tradition of the Anastenaria. in: *History and Anthropology*, 22 (1), s. 57 – 74, [citováno dne 16. 1. 2013]. Dostupné online z: <http://www.academia.edu/577176>.

SLOVNÍKY A JAZYKOVĚDNÉ PUBLIKACE

[Asenova, Petja] Асенова, Петя: *Балканско езикознание. Основни проблеми на балканския езиков съюз*. Велико Търново: Faber, 2000.

Bulharsko-český slovník. Zpracoval Karel Hora. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959.

Friedman, V. A.: Balkans as a Linguistic Area. In: Brown, Keith (ed.): *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Second Edition, vol. 1, s. 657 – 672. Oxford: Elsevier, 2006.

[Georgiev, Vladimir] Георгиев, Владимир: *Траките и техният език*. София: Издателство на българската академия на науките, 1977.

Gray Thomason, Sarah: *Linguistic Areas and Language History*. University of Michigan, 1999.

[Krästeva, Vesela] Кръстева, Весела: *Тълковен речник на турцизмите в българския език. С илюстративен материал от литературата, фолклора, пресата, радиото и телевизията*. София: Издателска къща “Скорпио“, 2003.

[Lexikon] *Λεξικόν ελληνοβουλγαρικών/Γръцко-български речник*. Σόφια: Έκδοση της Ακαδημίας των Επιστημών της Βουλγαρίας, 1957.

Lindstedt, Jouko: Linguistic Balkanization: Contact Induced Change by Mutual Reinforcement. in: Gilbers, D. G.; Nerbonne, J.; Schaeken, J. (ed.): *Languages in Contact. Studies in Slavic and General Linguistics*, vol. 28, Amsterdam – Rodopi 2000, s. 231–246.

[Mikro] *Μικρό Ελληνικό Λεξικό. Το μεγάλο μικρό λεξικό*. Τεγόπουλος – Φυτράκης. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμονία, nevročeno.

Mišeska Tomić, Olga: *Balkan Sprachbund. Morpho-syntactic Features*. Dordrecht: Springer, 2006.

[Mišeska Tomić, Olga] Мишеска Томиќ, Олга: *Македонските клитики во балканското окружение*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2008.

[Neoelliniki] *Νεοελληνική γραμματική της δημοτικής*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλίδη, 2002.

[Stamenov, Maksim] Стаменов, Максим: *Съдбата на турцизмите в българския език и българската култура*. София: Издателство “Изток – Запад”, 2011.

[Tursko] *Турско-български и българско-турски речник/Türkçe-Bulgarca ve Bulgarca-Türkçe sözlük*. Велико Търново: Gaberoff, 2004.

Seznam příloh

Příloha č. 1:	Thráčtí hudebníci.....	I
Příloha č. 2:	Nestinarský panagir.....	III
Příloha č. 3:	Mapy nestinarského kultu.....	XI
Příloha č. 4:	Mapy distribuce aksakových rytů.....	XV
Příloha č. 5:	Hudební příklady.....	XVIII