

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra obecné antropologie

Bc. Josef Novák

Hudební aspekty fenoménu Living Hisotry
v českém historickém šermu optikou etnomuzikologie

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Jurková, PhD.
Obecná antropologie - integrální studium člověka

Praha 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. ledna 2018

Josef Novák

Poděkování

Chtěl bych poděkovat zejména vedoucí práce doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D., která mi byla v průběhu téměř osmi let studia na FHS UK nejen skvělou vyučující a vedoucí bakalářské i diplomové práce, ale zejména proto, že mě seznámila se základními postoji potřebnými ke správnému životu.

Dík patří pochopitelně také členům oběma zkoumaných skupin a všem příznivcům středověké huby, kteří měli vliv na realizaci výzkumu.

Abstrakt

Tato hudebně antropologická práce je zaměřena na „středověkou hudbu“ tak, jak ji provozují nadšenci historického šermu v podobě *living history* či *oživené historie* na příkladu dvou českých skupin - *Subulcus* a *Medieval Open Band* při projektu *Prácheňská manství*.

V práci se zaměřuji nejen na zvuk a hudební nástroje, ale také na chování aktérů a jejich konceptualizaci středověku, dle konceptů *hudby jako kultury* Alana Merriama, resp. *hudby jako společenského života* Thomase Turina. Spojuji zde základní myšlenky etnomuzikologie s myšlenkami *hudebního vzpomínání* v návaznosti na soudobé koncepty *sociální paměti* a v neposlední řadě také s koncepty „zlatých časů“, *nostalgie*, *inscenované authenticity* a *vynalézání tradic*.

Cílem práce je přiblížit vznik a podobu hudby, kterou aktéři chápou jako středověkou, ač se ne vždy jedná o repertoár ze středověku opravdu pocházející.

Klíčová slova

hudební antropologie, etnomuzikologie, etnografie, středověká hudba, living history, reenactment, sociální paměť, nostalgie, inscenovaná autenticita, vynalezené tradice

Abstract

The aim of this musical anthropology thesis focuses on „medieval music“ as practiced by fans of historical fencing in the form of *living history* on the example of two Czech bands - *Subulcus* and *Medieval Open Band* as part of project *Prácheňská manství*.

In my thesis I focus not only on sound and musical instruments, but also on the behavior of actors and their conceptualization of the Middle Ages, according to the concepts of *music as culture* of Allan Merriam, resp. of *music as social life* of Thomas Turino. I combine here the basic ideas of ethnomusicology with the ideas of musical memory in connection with the contemporary concepts of *social memory* and, last but not least, with the concepts of „golden age“, *nostalgia*, *staged authenticity* and *invented traditions*.

The point of this work is to bring about the origin and form of music that the actors understand as medieval, although not always comes the repertoire from the Middle Ages.

Keywords

musical anthropology, ethnomusicology, ethnography, medieval music, living history, reenactment, social memory, nostalgia, staged authenticity, invented traditions

Obsah

1. Úvod	8
Positioning	8
Metodologie a teoretické přístupy ke zkoumání hudby.....	10
Paměť a historie.....	15
Vynalézání tradic a inscenovaná autenticita	19
2. Ukázky z terénu.....	21
Roztocké kratochvíle krále Karla IV., Roztoky u Prahy, 20. srpna 2016.....	21
Bitva Libušín, Libušín u Kladna, sobota 29. dubna 2017.....	24
3. Hudební skupina <i>Subulcus</i>	30
Členové skupiny	30
Ivo Horák.....	30
Martina Horáková.....	31
Hosté.....	31
Zvuk pasáčků vepřů.....	33
Výroba hudebních nástrojů	34
Jak zní hudba pasáčků vepřů?.....	35
Středověk (a) lidová hudba.....	37
Repertoár skupiny <i>Subulcus</i>	38
Analýza skladby: Tanec smrti.....	39
4. Prácheňská manství a jejich <i>Medieval Open Band</i>	42
O kapele	42
Living history	43
Členové Prácheň Open Bandu	46
Jaroslav Šíma, alias Jaroslav z Klouk	46
Ivana Šímová, alias Ivana z Klouk.....	48
Daniel Jestřáb, alias Daniel z Chrastin	48
Josef Novák, alias Pepe Halflung z Ražic.....	49
Eliška Feitová	49
David Kofroň	50

Bitvy	51
Zkoušky a další akce	52
O hudbě <i>Open Bandu</i>	53
Význam otevřenosti skupiny.....	56
Repertoár <i>Open Bandu</i>	60
Analýza skladby: Labuť.....	63
5. O čem je středověká hudba šermířů?.....	68
Středověká hudba jako společenský život a <i>plynutí</i>	68
Středověká hudba jako paměť v režimu aktuálnosti, záchrana zanikající kultury.....	70
Prácheňský <i>Open Band</i> a autentický prožitek	72
Středověká hudba, paměť jako síť	73
6. Závěr.....	74
Dovětek - Prácheňský <i>Medieval Closed Band</i>	75
7. Seznam zdrojů.....	76
Literatura	76
Audio.....	79
Webové stránky	79

1. Úvod

Positioning

Když mi bylo asi patnáct, skončil jsem s floorballem a podle rodičů bylo nutno si vybrat nějaký další sport. V píseckém Domě dětí a mládeže jsem se tehdy dozvěděl o nově otevřeném kroužku historického šermu, kde krátce na to začala cesta přechodu od fantastických RPG¹ počítačových her přes skupinu historického šermu Klíč a meč až k spoluzaložení projektu rekonstruuujícího život vesnických šlechticů z oblasti Prácheňska² a jejich družin k roku 1415. Tedy přechod od absolutní fantazie k pokusu o rekonstrukci historie.

Šerm pro mě byl zpočátku pubertální zábava s vrstevníky, později sportem s pravidelnými tréninky a v posledních letech hlavně drahým víkendovým koníčkem spojený s řemesly, který doprovází pátrání v pramenech, četba archeologických monografií a zkoušení nabytých vědomostí v praxi. Vždy jsem byl zaměřený hlavně na zbraně, zbroje a boj, případně na obuv a kožené oděvní doplňky.

„Šermířská“ hudba byla tehdy pro mě kulisou vyplňující vystoupení scénických spolků, doprovázela epické a divácky velmi populární rekonstrukce bitev či se hrála v leženích po večerech u ohně. Sám jsem na podobných akcích u ohně hrával, dříve na kytaru, později na irské buzuki, a už tehdy nebylo těžké odhadnout, že hudba při takových příležitostech znějící není tak úplně středověká. K šermu ale taková hudba tak nějak patřila, ať už stylem hraní nebo tématem textů - nejčastěji obojím, a jelikož jsem hrál od útlého dětství (nejprve v ZUŠ na klavír a klávesové nástroje, později ve spolupráci s populárním zpěvníkem Já Písnička jako samouk na kytaru a ještě později i na další nástroje), brzy jsem se naučil velkou řadu písní, které se k šermířovu ohni hodily a které divák-šermíř vyžadoval. Večerem tak někdy zazněly písně od Spirituál kvintetu přes „renesanční folkovou kapelu“ Klíč či Asonanci, hrající skotskou a irskou lidovou hudbu přetextovanou do češtiny, až po některé známé kousky od Kabátu.

Na jaře roku 2016 jsme pak po rozkolu názorů v *Kestřanském manství* (projektu rekonstruuujícího život středověkého šlechtice a jeho družiny na tvrzi) založili *Prácheňská*

¹ *Role Playing Game*, tedy „rolová hra“ či „hra na hrdiny“.

² Prácheň je historická správní oblast na pomezí jihočeského a západočeského kraje.

manství. V té době již velká část zakládajících členů společně aktivně šermířskou hudbu hrála a jelikož jsme poznali v Kestřanech skupinu *Subulcus* a jejího frontmana Iva Horáka, který hudbu tvořil a rekonstruoval a stavěl také repliky středověkých hudebních nástrojů, začali jsme i my pokukovat po středověkých hudebních nástrojích a pít se po tom, co je to středověká hudba.

Předkládaná práce je výsledkem bezmála tři roky trvajících výzkumu od první chvíle, kdy jsem se prvně pokusil sám na sebe podívat jako na insidera kulturní kohorty a na své šermířské okolí jako na zkoumaný terén, kde nic není, jak se na první pohled zdá, a kde se samozřejmé stává nesamozřejmým. Využil jsem své aktérské pozice a přátelských kontaktů, abych zjistil, co si čeští šermíři, mnohdy se ohánějící až přehnanou historickou relevantností a prací s prameny, zhruba naplňující pojem „*living history*“ či „*reenactment*“, představují pod pojmem „středověká hudba“ a jak já sám tuto hudbu při jejím provozování chápu nebo nechápu.

V průběhu výzkumu trvajících od jara 2015 do zimy 2017 jsem se zúčastnil deseti koncertů se skupinou *Subulcus* a bezpočtu menších táborových vystoupení na bitvách, které měly někdy formu koncertu a někdy spíše „veřejné zkoušky“. Realizoval jsem dvě návštěvy u manželů Horákových doma, z nichž při první vznikl klíčový celovečerní rozhovor. Na přání skupiny jsem se také zúčastnil natáčení druhého CD nazvaného *Strašlivá píseň o Kestřanech*. Provedl jsem desítky drobných doplňujících rozhovorů ať už přímo v terénu, přes telefon nebo sociální sítě.

Jako člen Prácheňských manství jsem se zúčastnil dvanácti bitev s vystoupením Prácheňského *Open Bandu*, pěti oficiálních zkoušek a několika „sjezdů“ členů Prácheňských manství, kde kapela hrála. Se členy *Open Bandu* jsem byl, zvláště k závěru výzkumu, v téměř každodenním kontaktu.

Ukázalo se, že obec šermířská, která v některých oblastech svojí činností dokáže být až nenávisťně kritická a vyžaduje důslednou historickou věrnost, v jiných oblastech nakládá s pojmy „historie“ a „středověk“ tak neuvěřitelně volně, že se mnohdy téměř neliší v uplatňování vlastních fantasií od obce LARPové³, od které se obvykle přísně vymezuje.

Existují zde totiž různé tendence a směry, které chci právě na příkladu hudby ukázat. Právě hudba je totiž v šermu záležitostí relativně okrajovou, a proto se jí nevěnuje tolik

³ LARP, tedy *Live Action Role Playing game*, je v podstatě skutečnými osobami hrané RPG, často z prostředí populární fantasy literatury, filmů či PC her, jako je například Tolkienův Pán prstenů, Sapkowského Zaklánač či PC hry jako Gothic, Warhammer 40 000 a další.

pozornosti, jako např. militářiím a hmotné kultuře obecně. Zároveň je tu hudba záležitostí velmi podstatnou, protože bez ní se neodehraje téměř žádná událost.

Metodologie a teoretické přístupy ke zkoumání hudby⁴

Původně měla být tato část rozdělena na dvě podkapitoly, teoretickou a metodologickou, ale zdá se, že tyto dvě od sebe nemůžeme úplně oddělovat. Etnografie, která je základem antropologického výzkumu, není jen metoda. Je to metodologie, která obsahuje nejen základní kognitivní mody (poslouchání, pozorování, čtení, tázání se, konverzování), ale i řešení a prostředky k řešení výzkumných problémů a v neposlední řadě také systematickou sekvenci procedurálních kroků, podle kterých je v dané metodologii třeba postupovat. Teorie vědeckého poznání (tedy soubor předpokladů o povaze reality, roli výzkumníka a aktéra, o úkolu vědy) s ní úzce souvisejí (Gobo, 2008: 18 - 22).

Etnografie je pochopitelně také žánrem vědeckého psaní, jehož „exaktnost“ mohou tzv. „přírodní vědy“ ve smyslu Latourovy „moderní ústavy“ (1993: 15) snadno napadnout. Nám nezbyvá než přiznat, že v antropologii je právě výzkumník jediným nástrojem, který může sbírat data, třídit je na základě souvislostí a podobností a rozkládat a skládat části do celků a systémů. Výsledná etnografická práce tak není kvazi-exaktním obrazem „reality“, ale v důsledku pouze výzkumníkovým „pohledem na věc“, kterého docílil důsledným dodržováním mechanismů, které si stanovil pro dosažení kvalitních, validních výsledků, ve spolupráci s teoriemi jeho předchůdců. Slovy Freemana Dysona: „*Věda je kreativní interakcí pozorování a představivosti*“ (2015: 190).

Co se týče metodologie, ocital jsem se ještě dlouhou dobu od počátku výzkumu na vážkách, zda nezařadit do souboru metod užitých ke sběru a interpretaci dat také autoetnografii, jsa insiderem nejen vlastní (západní, české, šermířské) kultury⁵, ale také víceméně okrajovým členem či pravidelným hostem obou zkoumaných hudebních skupin. Nejedná se sice ani o práci věnovanou jedinci, tím spíše vlastní biografii (tj. prvnímu a třetímu typu autoetnografie dle H. Chang [2008: 43 - 46]), použitelná by bez pochyby

⁴ Ačkoliv se nezdá, že by v pojetí zkoumaných aktérů vznikaly rozpory o tom, co je podstatou „hudby“ jako takové, připomeňme si etnomuzikology obecně uznávanou definici Johna Blackinga z knihy *How Musical is Man?*, kde ji definuje jako „*člověkem organizovaný zvuk*“ [*humanly organized sound*] (1973: 4) - samozřejmě se záměrem organizovat tento zvuk jako hudbu.

⁵ Kulturu budu v této práci chápat ze široka, tedy společně s Giampietrem Gobem (2008) a Cliffordem Geertzem (2000) jako sdílený systém znaků, hodnot a vztahů ve společnosti. Zdá se mi, že není pro naše účely nutné rozpoutávat traktát o dědictví pojmu „kultura“.

byla právě díky druhému typu, tj. jako „nativní etnografie“, kde se obvykle jedná o „*etnografie psané etnografy o jejich vlastních lidech.*“ (tamt.: 44). Směrem k autoetnografii mě pochopitelně hnala také nervozita z toho, zda budu schopen dostatečné sebereflexe a oproštění se od vlastních předpojatostí, kterých bylo pochopitelně z počátku výzkumu požehnaně.

Nakonec jsem od myšlenky kombinování autoetnografie s regulérní etnografií zcela upustil, a to z následujících dvou důvodů. Za prvé, zajímaly mě zejména praktiky a myšlenky ostatních aktérů, kteří, na rozdíl ode mě, si v šermířském světě už nějakou dobu budovali jméno a pozici a do určité míry určovali trendy a názorové směry. Za druhé, pro mě začínala nová éra a posun od nekritického očekávání instrukcí, „jak to dělat“, k vlastnímu zkoumání, jak svět kolem nás funguje a jak asi mohl fungovat před šesti sty lety. Proto jsem se, byť v jiných ohledech velmi aktivním aktérem, při tvorbě prácheňské kapely zdržoval rozhodování a vyhýbal se odpovědím na otázky typu „Jak je to správně?“ či jinému ovlivňování terénu. Jak se hraje středověká hudba, to jsem sám nevěděl.

Zasahoval-li jsem vědomě do terénu, pak zejména při užití drobných „experimentů“, při nichž jsem se zkušel chovat jinak, než bylo zvykem, za účelem otestování hranice či potvrzení domněnky (Goffman, 1961: 247, cit. podle Gobo, 2008: 151). Jednalo se většinou o drobnosti a jako insider jsem neměl potíže se „*znenárodním si aktéra či studované komunity*“ (tamt.).

Klíčovou etnografickou příručkou mi pak byla právě *Doing Ethnography* Giampietra Goba (2008), která mi poskytla kvalitní základ pro co, co je etnografie. Prvním nezbytným krokem výzkumu byla Gobova „de-naturalizace“. „*Změna našeho pohledu na věc znamená výměnu postoje laika podněcovaného bezelstným realismem, který vidí scénu jako přirozenou, normální, evidentní a branou-jako-samozřejmost, za postoj výzkumníka, který si klade úkol de-naturalizace zkoumaného sociálního světa.*“ (tamt.: 149). Bylo potřeba se k tomuto světu, světu *living history*, o němž jsem se domníval, že ho znám, že znám jeho podobu, jeho hodnoty, jeho strukturu, kompletně rozbořit a začít zkoumat od samého začátku, jako dítě, které objevuje svět, jako *tabula rasa*, která má být teprve popsána.

Někdy až tragikomicky podobně Descartovým úvahám jsem rozbíjel svět na jednotlivé evidenciálie, abych je pak mohl znovu metodicky skládat do nového obrazu skutečnosti (Descartes, 1992: 13 - 19).

Podobně pak jako Descartovy domy, které je třeba strhnout, aby se nezřítily, a na jejich místě vystavět nové (tamt.: 14), i já jsem poznal, na jak neuvěřitelně vratkých

a pokryteckých základech stojí naše koncepty *living history*, o nichž jsme si mysleli, že jsou naší životní mantrou.

K antropologickému poznání mi pak pomohl zejména model *hudby jako kultury* Alana Merriama (1964), který se stal na dlouhou dobu základním modelem etnomuzikologických výzkumů a dodnes je ve svém oboru velice aktuální. Merriam v reakci na své předchůdce, muzikology, kteří zkoumali hudbu zejména jako zvuk, pokoušeli se ho měřit, zapisovat, kategorizovat, někdy dokonce sestavovat do hodnotových žebříčků, říká, že na hudbu je třeba se dívat holisticky, jako na kulturu. Podle Merriama totiž „(...) *etnomuzikologii tvoří obé, muzikologické i etnologické, a hudební zvuk je výsledkem lidských procesů chování, které jsou utvářeny hodnotami, přístupy a vírami lidí tvořících danou kulturu.*“ (tamt.: 6) Jinými slovy, je nutné zkoumat hudební zvuk v jeho kulturním kontextu.

Merriam pro to zavádí tři analytické úrovně zkoumání hudby: musíme se dívat nejen na slyšitelný zvuk, ale také na chování hudebníků a koncepty, které při performanci a chování promlouvají (tamt.: 32 - 33). Při vlastním výzkumu jsem tedy sledoval nejen hudební vystoupení, zkoušky, repertoár a nástroje, ale také to, co si aktéři myslí, jak svět středověku, který utváří, konceptualizují, jaké jsou jejich hodnoty a soudy o kvalitě.

Toho někdy samozřejmě lze dosáhnout prostým dotááním, G. Gobo dokonce zavádí pojem „*etnografický rozhovor*“ (Gobo, 2008: 191) pro označení prosté praxe se v průběhu celého výzkumu s aktéry bavit za účelem odhalení stále nejasných kulturních významů. Kromě reformulací otázek, komentářů, repetíci, shrnutí a dotazů na objasnění dokonce nabízí tvářit se, jako že věci nerozumíme, abychom dostali od informátora jednoznačnou definici či názor. Nezapomíná ale dodat: „*Dělejte to pouze kvůli zásadním informacím a ne příliš často, jinak si bude informátor myslet, že jste idiot!*“ (tamt.: 197).

Mnohem zásadnější při zjišťování konceptualizace je obyčejné dlouhodobé zúčastněné pozorování, protože, jak antropologové vědí, ne vždy si aktéři skutečně myslí to, co nám na otázky odpovídají. A tak se někdy na myšlenkové koncepty aktérů doptáme, jindy je vypořádáme a někdy se je třeba vůbec nedozvíme. Někdy k nám také přijdou samy, když je nejméně očekáváme. Chci tím říct, že, jsa s některými aktéry v téměř každodenním kontaktu skrze sociální sítě či mobilní telefon, využíval jsem i tyto prostředky k získávání dat. Někdy totiž v prosté přátelské běžnodenní diskusi vyvstaly myšlenky, které by se výzkumník marně snažil dozvědět prostým tázáním.

Ačkoliv intelektuální jádro obou zkoumaných skupin většinou tvořil jedinec, jehož myšlenkové směry většina skupiny následovala, bylo třeba se zaměřit i na marginalizované

aktéry (tamt.: 148 - 161), zejména pak ty, kteří se zdáli „nezapadat na své místo“ [*cultural misfits*], (tamt.: 155). Právě ti pak nám „odhalují důležité aspekty úsilí, které je potřeba k tvorbě a udržení-si sociální role.“ (tamt.). Tito mi pomohli odhalit některé myšlenkové koncepty a stanovit hranice splňování či nesplňování sdílených představ.

Merriamův koncept *hudby jako kultury* dále rozvádí Thomas Turino ve své knize *Music as Social Life* (2008), tedy *hudba jako společenský život*. Ten zdůrazňuje, že hudbu (a další lidské kulturní aktivity) nechápe jako „jednotnou formu umění, ale spíše jako termín odkazující na fundamentálně odlišné typy aktivit, které naplňují různé potřeby a způsoby lidského bytí.“ (tamt.: 1). Jinými slovy, „umění je ústřední pro lidskou evoluci a přežití. (...) [jedná se o] primární způsob, jakým lidé artikuluji kolektivní identity, které jsou nepostradatelné pro formování a udržování sociálních skupin (...).“ (tamt.: 2).

Turino také vyzdvihl dva módy hudební produkce: *Participační a prezentační* (tamt.: 23 - 65).

Prezentační modus představuje hudbu tak, jak ji zná většina západní společnosti. Je to hudba hraná účinkujícími pro obecnost. Zpravidla se jedná o prezentaci profesionálů na jevišti jednoznačně odděleném od hlediště (vyvýšeným pódiem, reproduktory, mikrofony, kabeláží, reflektory nebo jen prostorem) pro diváky, kteří se na performanci podílí pouze omezeným způsobem (potleskem, pískání, příp. tancem atd.). Tomuto představení, které má maximálně zaujmout diváka, často předchází důkladná předchozí příprava.

Naproti tomu v *participačním modu* se očekává aktivní účast na hudební události, která je zaměřená nikoliv na výsledek (zvuk) ale na proces společného muzicírování. Kvalitu performance pak nehodnotí divák (rozdělení: divák - účinkující se zde mění spíše na rozdělení: účinkující - potenciální účinkující), ale sami participující, skrze své pocity, a jejich výsledný počet (tedy úspěšnější performance mívá více zapojených účastníků). Jedná se o socializační činnost, v níž je důležité rozdělení rolí a jejich obtížnost nejen pro inspiraci potenciálních účinkujících, ale zejména pro osobní rozvoj hráče.

Otázky seberozvoje přibližuje Turino na Csikszentmihalyiho konceptu *flow* (1990), tedy *volného plynutí*, „stavu zvýšené koncentrace, kdy je člověk tak zabraný do aktivity, že všechny ostatní myšlenky, starosti a rozptýlení mizí a aktér se nachází plně v přítomnosti.“ (Turino, 2008: 4). Toto *plynutí* provází pocity bezčasí, vystoupení z každodennosti, a jsou „základem pro duševní růst a integraci [člověka].“ (tamt.).

Podle Csikszentmihalyiho modelu (1997: 31), v němž hrají roli dvě proměnné (výzvy a schopnosti hráče)⁶, *plynutí* nastává v momentě, který „obsahuje tenkou rovnováhu mezi schopností člověka hrát⁷ a dostupnými příležitostmi k činu.“ (1990: 30). Csikszentmihalyi dále vysvětluje: „*Jsou-li výzvy příliš vysoké, dochází k frustraci, následně k obavám či dokonce úzkosti. Pokud je výzva příliš nízká ve srovnání se schopnostmi hráče, dochází k uklidnění a následné frustraci. Pokud jsou výzva i schopnosti hráče nízké, začne se cítit lhostejně. Ale pokud se vysoké výzvy střetnou s vysokými schopnostmi, je šance na hluboké zaujetí, kterým plynutí odděluje každodenní život.*“ (tamt.).

Toto *plynutí*, absolutní zaujetí pro věc, je pocit či stav, který chtějí aktéři zažívat znovu, a to je podle Turina právě důvod, proč lidé provozují hudbu. Z hlediska předkládané práce budou ještě zajímavé některé podrobnosti konceptu *flow*, které Turino předkládá.

Předně v *participačním modu* existují role, většinou tvořící jádro (rytmus, doprovod) a „rozvíjející část“⁸. Ačkoliv má tento modus hraní jen omezené možnosti co do osobní inovace a je zde ceněn příspěvek každého účastníka, příliš velký počet hráčů s nízkými schopnostmi pocit *plynutí* může rušit. (Turino, 2008: 35).

Co se zvuku a hudebních praktik týče, skladby mají většinou strofickou a repetitivní formu tak, aby byly předvídatelné pro nově příchozí hráče. Z percepce rytmu a společné synchronizace při hraní pak plyne zmiňovaná socializace a tvorba skupinové identity. „*Hustě se překrývající struktura, volné ladění, velká hlasitost a bzučivé, šustivé zvuky jsou velmi častými doplňky participativní hudby po celém světě. Dohromady tyto aspekty tvoří klíčovou maskovací funkci, která pomáhá podněcovat hudební participaci,*“ (tamt.: 46) tedy pomáhá nově příchozím hráčům a začátečníkům „schovat“ své nedokonalosti a nezkušenost v „*téměř nerozlišitelné hradbě zvuku.*“ (tamt.: 47).

⁶ Chápejme „výzvu“ například jako složitější melodii, virtuóznější hraní apod., zatímco „schopnosti hráče“ jako umění tuto výzvu úspěšně realizovat.

⁷ Zde si dovoluji použít příznačné slovo „hrát“ jako překlad původního „to act“, které se v případě hudební performance přímo nabízí, byť psycholog Csikszentmihalyi nepíše svou knihu explicitně o hudbě ale obecně o lidských aktivitách.

⁸ Turino (2008) používá slovo „elaboration“.

Paměť a historie

Tematika paměti, historie a tradic jako by se v posledních letech či desetiletích rojila ze všech stran. Televizní reklama posledního státního pivovaru Budvar se chlubí tím, jak se pivo od roku 1895 údajně ani trochu nezměnilo, na sociálních sítích se několikrát do roka rozpoutá válka proti cizím svátkům (ať už soupeří Ježíšek proti Santa Clausovi, dušičky proti halloweenu či prvomájový Mácha proti svatému Valentýnovi), dokonce v důsledku tzv. migrační krize vytahují někteří na obranu proti cizověrným nájezdům nejtěžší kalibr nejateističtější země v Evropě, křesťanství.

Paměť můžeme uchopit mnoha způsoby a z pohledu mnoha disciplín. Zmiňme krátce některé uznávané pohledy společenských věd. Pomohou nám k tomu vybrané kapitoly knihy *Memory in Culture* od Astrid Erll (2011).

F. C. Bartlett, Halbwachův současník, zdůrazňoval v paměti kognitivní procesy, které by měly být chápány jako „touha po smyslu“ (tamt.: 83). Zavádí pro studia paměti pojem „schémata“, vzorce a struktury vědění založené na předporozumění, jejichž účelem je primárně redukce komplexnosti osvojená v průběhu socializace. Tato umožňují smysluplné uložení a organizaci informací v paměti do „škatulek“ [*slots*], které jsou kulturně specifické. Sociokulturní kontext má tedy konstitutivní význam pro formování paměti jednotlivce.

Tzv. „kognitivní obrát“ v 60. letech přinesl metaforu lidského mozku jako počítače, jehož paměť je nikdy nekončícím procesem kódování, ukládání a zpětného vybavování-si informací (tamt.: 84).

E. Tulving v 70. letech pak rozlišil paměť na *ultra-krátkodobou*, *krátkodobou* a *dlouhodobou*. Dlouhodobou paměť, která nás zajímá, pak dále rozdělil na *explicitní* a *implicitní*.

Explicitní, tedy vědomá, paměť může být dále rozdělena na *sémantickou* a *epizodickou*.

Sémantická paměť se týká konceptuálních a faktických znalostí (reprezentovaných symbolicky), není tudíž vázaná k specifickému času či kontextu. Zkrátka máme subjektivní pocit, „že to prostě víme“, například, že je Země kulatá.

Naproti tomu *epizodická* paměť je svázána s konkrétním časem a kontextem a při vzpomínání zažíváme pocit, že „si to pamatujeme“ (například náš první den v nové škole). Tato je silně afektivní v závislosti na druhu vzpomínky, které Daniel Schacter dělí na

vzpomínky z terénu a vzpomínky pozorovatele, v závislosti na pozici vzpomínajícího ve vzpomínce (tamt.: 85).

Podstatné zde pro nás je, že *explicitní paměť* je svým charakterem hierarchická a *epizodická paměť* v této hierarchii stojí nad pamětí *sémantickou*, jinými slovy: zapamatovaná událost (*epizodická paměť*) musí projít *sémantickou pamětí*, jejími sociokulturně podmíněnými sloty a schémata, chcete-li, aby mohla být zapamatována a „dávala smysl“.

Autobiografická paměť je pak založená na procesu narativizace *epizodické paměti* do podoby životního příběhu, skrze nějž jedinec či skupina zakouší kontinuitu.

Abychom byli ve vkladu kompletní, *implicitní paměť*, tedy paměť nereflektovanou, Tulving také dále dělí, a to na *procedurální*, která se týká automatických reakcí těla (motoriky), kterou reprezentuje pocit „vím, jak na to“ například při chůzi nebo hře na hudební nástroj, a *priming*, což je termín označující stav, kdy poznáme stimul, který už jsme někdy pocítili, jen nevíme kdy a jak. Toho hojně využívá například televizní reklama a může být i příčinou nevědomého plagiátorství v hudbě, kdy si vlastně neuvědomujeme, že melodii, která nás právě napadla, už jsme někdy slyšeli (tamt.).

V této práci nás však bude zajímat zejména pohled konceptu *kulturní paměti*, jehož základy položil právě Maurice Halbwachs.

Dušan Lužný v článku *Kulturní paměť jako koncept sociálních věd* (2014: 3 - 18) trefně shrnuje soudobá paradigmat⁹ ve studiu paměti ve společenských vědách od doby (nebo spíše v období), kterému ve velké řadě „obratů“ ve společenských vědách říkáme „obrat k paměti“.

Prudký nárůst zájmu o *kulturní* či *kolektivní paměť* v sociálních vědách můžeme vystopovat až do 70. let, kdy bylo „znovuobjeveno“ dílo francouzského sociologa Maurice Halbwachse, který již ve dvacátých letech, byť nedoceněn, položil základy těmto studiím. O jeho díle byla napsána řada prací a není nutné si tyto rámcové koncepty znovu rozebírat. Vypíchněme jen, že velký zájem o studium paměti v humanitních vědách Halbwachs odůvodňuje snahou o zachycení paměti ve chvíli, kdy je chápána jako ohrožená. Příklad pak Lužný uvádí v českém veřejném diskursu na období od listopadu 1989 v podobě „vyrovnávání se s minulostí“, „boje o dějiny“ a „rekonstrukce české státnosti“ (Lužný, 2014: 5 - 6).

⁹ Ve smyslu Struktury vědeckých revolucí Thomase Kuhna (1997).

Lužný také podává výčet dosavadních klíčových poznatků o *kolektivní paměti* jako analytickém nástroji společenských věd v osmi bodech (tam.: 8 - 12):

1. Paměť je sociální konstrukt a většina prací se ke konstruktivismu explicitně hlásí.
2. Představuje dobově podmíněný obraz minulosti vytvořený pro vysvětlení a potřeby současnosti.
3. Paměť je vždy sociální - byť vázána na jedince, formovaná v rámci interakce a komunikace (v Halbwachsových *sociálních rámcích*).
4. Kulturní paměť je objektivovaná a přenesená do prostoru, existují zde „mnemotopy“, tj. nástroje připomínání, předávání a rekonstrukce paměti (například Norova *místa paměti* [Nora, 1989]).
5. Nedílnou součástí paměti je zapomínání (konec používání mnemotopu) a předefinování jejího obsahu (naplnění mnemotopu jiným významem).
6. Paměť je spojena s identitou a mocí, nositelé paměti mívají ve společnosti specifické postavení, ovládnutí paměti slouží k ovládnutí přítomnosti.
7. Paměť je nástrojem udržování skupinové identity, legitimizuje existenci skupiny, poskytuje symboly identity, narace o původu, vymezuje hranice a příslušnost ke skupině
8. Konečně existují „strážci“ paměti, kteří mají legitimní kompetenci vykládat, konstruovat a rekonstruovat paměť.

Pozici sociálního konstruktivismu v paměti ještě Lužný dělí na umírněnou (koncepty Halbwachse a manželů Assmanových [Assmann, 2001, Assmann 2010]) a na radikální (zejména práce Hobsbawma a Rangera (1983), o níž ještě bude řeč).

Zdůrazněme zejména bod č. 2, jehož myšlenka se táhne napříč různými koncepty, a to, že „*vzpomínání není objektivním obrazem minulosti, ale jeho maximálně výběrovou (re)konstrukcí, která probíhá v současnosti a o současnosti také vypovídá.*“ (Jurková, 2017: 8), tedy nejen v hudebním vzpomínání jde o „*expresivní vyjádření potřeb a zájmů osoby nebo skupiny, která vzpomíná v současnosti.*“ (Erll, 2011: 8).

Rozveďme si toto shrnutí na příkladech konkrétních velkých jmen paměti.

Podle Halbwachse funguje paměť v tzv. *sociálních rámcích*, což jsou orientační body v čase a prostoru, které určují význam toho, jak a na co vzpomínáme. Lidská paměť je sociálně podmíněná a existuje pouze proto, že existuje paměť *kolektivní*, která *sociální rámce* tvoří. Individuální paměť, paměť jednotlivce, je kulturně podmíněná a strukturovaná. Konečně *kolektivní paměť*, na rozdíl od historie, představuje souvislý proud myšlení, který není umělý, protože uchovává pouze to, co „žije“ ve vědomí skupiny (tzn. má svůj *soc. rámeček*). Jde tedy o pohled „zevnitř“, v němž skupina chápe své trvání

jako neměnné, zdůrazňuje podobnost a kontinuitu bez dělicích čar a pouze s neurčitými a nepravidelnými hranicemi (Šubrt, Maslowski, Lehmann, 2014a: 15 - 30). Ačkoliv se paměť vztahuje k minulosti, vždy reaguje na současné potřeby.

V návaznosti na Halbwachse se podobně Jan Assmann zabývá vnějšími dimenzemi lidské paměti. Jeho *konektivní struktura* nastoluje spoje a závazky ve společenské a časové dimenzi, utváří sdílený prostor zkušenosti, čekávání a jednání (Assmann, 2001: 20). Jejím základem je opakování v podobě rituálu.

Assmann v lidské paměti nalézá čtyři oblasti (2001: 23 - 24):

1. *Mimetická paměť* se vztahuje k učení se napodobováním (její pozdní fází je například recept v kuchařce či návod k použití).

2. *Paměť věcí*, kde významy vložené do věcí odkazují k různým vrstvám minulosti.

3. *Komunikativní paměť* plyne z každodenní interakce mezi jedinci o významech minulosti a jejími charakteristickými rysy jsou nestabilita, neorganizovanost a nespecializace. Významy minulých událostí silně ovlivňují události současné.

4. *Kulturní paměť* je ta, do které první tři oblasti plynou. Obsahuje objektivizovanou kulturu (texty, rity, obrazy, budovy, památníky aj.), které připomínají osudové události historie skupiny.

Tato poslední existuje v *potenciálním* a *aktuálním* režimu. První má podobu reprezentací minulosti uložených v archivech, knihovnách a muzeích, z nichž je lze znovu adaptovat a naplnit novým významem v novém společenském a historickém kontextu, tedy do podoby toho druhého (Kansteiner, 2002: 182).

Totíž se vznikem písma, které Assmann ve své knize zkoumá, nabývá vnější oblast mezilidské komunikace na komplexnosti a tak vzniká paměť, která jde až za horizont tradovaného a ústně sdělovaného smyslu.

Jan Vansina při zkoumání vztahu mezi Assmannovou *komunikativní* a *kulturní paměti* zavádí též pojem *floating gap* či *plynoucí mezera*, která vzniká v korpusu ústně tradované historie mezi soudobou komunikativní pamětí posledních generací a nejstarším obdobím (počátku) skupiny. Obě tato období jsou bohatá na předávané vzpomínky, zatímco mezera mezi těmito obdobími se s časovým odstupem zvětšuje (Šubrt, Maslowski, Lehmann, 2014b: 31 - 39).

Manželé Assmannovi chápou roli médií jako klíčovou v proměnách sociální paměti a rozdělují její vývoj na období orálního přenosu, písma a audiovizuálních médií. Assmann sám chápe písmo jako vnější externalizaci paměti, která umožňuje rozšíření kapacit

uložených informací, ale zároveň uznává, že vede mimoděk k ochromení přirozené paměťové schopnosti člověka.¹⁰

Z hlediska médií pro nás budou zajímavé ještě čtyři vývojové fáze paměti¹¹, které v knize *Sociální zapomínání* rozlišuje Elena Esposito, zejména z hlediska přenášejících médií, tak, jak je v článku předkládají Šubrt, Maslowski a Lehmann (2014b: 40 - 42).

1. *Divinatorickou paměť* můžeme nalézt u nejstarších společností a jejím hlavním médiem je neabecední písmo. Jedná se o archaické společnosti, které nerozlišují mezi skutečným světem a mýtem.

2. *Rétorická paměť* se opírá o abecední písmo, které se stává oporou pro její ukládání. Svého vrcholu dosáhlo rétorické umění v mnemotechnice pozdního středověku.

3. *Paměť jako kultura* je fází spojenou zejména se vznikem a rozšířením knihtisku, kdy kniha jako externalizace paměti začíná být masově dostupná.

4. *Paměť jako síť* nalézáme v postmoderním období, v němž nejen že se ustupuje od představy paměti jako archivu (či počítače), v němž jsou informace uloženy, dochází i ke změně komunikačních médií. „Typickým příkladem jsou takzvané vyhledávače, jako jsou Yahoo nebo Google, které při zadání dotazu vytvářejí vždy nové vyhledávací struktury, a tím i struktury paměťové podle příkazu uživatele.“ (tamt.: 41).

Doplňme zde, že nejde jen proměnlivost vyhledávacích struktur z hlediska funkce Googlu, který jako jednu z proměnných při hledání využívá návštěvnost webových stránek a četnost zadání hledaného hesla, ale zejména nástroj zvaný *cookies*, který sbírá informace o tom kterém uživateli internetu a tyto následně používá k informacím šitým na míru uživatele. Velmi zjednodušeně: Uživatel vidí, co chce vidět, a najde to, co chce najít. Považuji tuto oblast postmoderní paměti jako velmi vhodnou k prozkoumání.

Vynalézání tradic a inscenovaná autenticita

Ačkoliv ani jeden ze zkoumaných aktérů nepoužívá explicitně jinak ve veřejném diskurzu všeobecně rozšířené pojmy „tradice“ a „autenticity“, můžeme v terénu najít jejich alternativy v podobě označení „LH“ či „dobový“ a proto bude nanejvýš vhodné se o těchto termínech alespoň zmínit.

Začneme příznačnou metaforou společenského života jako divadelní scény (Goffman, 1999), v níž nejsou naše role vázány na společenský status (srov. Linton, 1936),

¹⁰ Ne nepodobně tomu, jak tomu dělá Sókratés v Platónově dialogu *Faidros* (2014).

¹¹ Elena Esposito je stoupenkyní evolučních teorií.

ale na situaci a charakter naší role, která je vždy někde na škále mezi „upřímnou“ (herec se ztotožňuje s rolí) nebo „cynickou“ (herec se neztotožňuje), (Goffman, 1999: 26).

Goffman v množství dramaturgických pojmů mj. zavádí pojem *region*, tedy místo „do určité míry ohraničené bariérami vnímání“ (tamt.: 108), v němž se představení realizuje. Dichotomie mezi předním (jeviště, scéna) a zadním regionem (zákulisí, místo uvolnění, klidu) nám pak dává tušit, že na rozdíl od role založené na statusu, lze z Goffmanovy role vystoupit jako z běžné divadelní role.

Tuto dichotomii pak přejímá MacCannell, který popisuje proces „hledání autentického prožitku“ (MacCannell, 1973: 589) v podobě turismu jako reakce na neautentičnost života dnešního člověka. Namísto toho ale turista dostává v Goffmanově předním regionu naservírovány „tradiční příběhy“ místního obyvatelstva i přesto, že se snaží proniknout do regionu zadního. „Vždy je [totiž] možné, že to, co bere jako vstup do zadního regionu, je doopravdy vstup do regionu předního, který byl kompletně přichystán pro návštěvu turisty.“ (tamt.: 597).

Eric Hobsbawm je pak autorem slavné práce o „vynalézání“ tradic (Hobsbawm, Ranger, 1983), „které se [často] zdají být či si činí právo být [pra]staré, [ale] jsou často poměrně nedávné a někdy vynalezené.“ (tamt.: 1). Tyto vynalezené tradice si nárokují hodnoty a normy rituálního chování, které za normálních okolností ustavují kontinuitu s historickou minulostí.

Hobsbawm odlišuje pojem (vynalezená) tradice od pojmu (původní) zvyk [*custom* či také *genuine tradition*]. Zatímco zvyk se vyznačuje mocí a adaptabilitou, není ho tedy třeba oživovat ani (znovu)vynalézat, vynalezená tradice je konstruována sociálními aktéry a uměle napojená na minulost a tudíž vždy explicitně sleduje nějaký (často politický) cíl (Hobsbawm, 1983: 2). Nejčastěji legitimizuje instituci či autoritu či vštěpuje určené skupině normy a hodnoty (tamt.: 9).

Zvyk je v „tradičních společnostech“ motorem a setrvačnickem a neznemožňuje variace a postupné vyvíjení se, dokonce si „nemůže dovolit být ne-variabilní, protože ani život v „tradičních společnostech“ není takový,“ (tamt.: 2). U vynalezené tradice dochází k fixaci její podoby tudíž k její invariaci. Pro nás jako sociální vědce je pak tradice indikátorem problémů či změn a také projevem vztahu lidí k minulosti a historii.

Původní tradice (zvyk) je v Hobsbawmově pojetí vnějším zásahem aktérů přerušena, vytržena z kontextu a zasazena do nového prostředí, kde ale plní zcela jiné funkce (dalo by se říct, že tradice jako paměť je naplněna novým významem), stává se z ní tedy tradice vynalezená (tamt.: 7).

2. Ukázky z terénu

Roztocké kratochvíle krále Karla IV., Roztoky u Prahy, 20. srpna 2016

V sobotu 20. srpna 2016 před polednem jsem se oblékl do vlněného středověkého kostýmu a vyrazil na vlak do Roztok u Prahy, kde se v areálu Středočeského muzea konaly „Roztocké kratochvíle krále Karla IV.“. Ve sféře historie a šermu byl tento rok celý ve znamení výročí narození někdejšího českého krále a římského císaře.

Kapela Subulcus, hrající „historickou hudbu“, měla mít v průběhu odpoledne několik hudebních vstupů a zúčastnit se i úvodního slavnostního průvodu městem. Subulcus, což v překladu znamená „pasácci vepřů“, tvoří Ivo s Martinou, manželé ze samoty na periférii Liberce, kteří zmiňovanou hudbu provozují. Ivo vyrábí repliky hudebních nástrojů všeho druhu, tvoří české verze textů nebo skládá vlastní písně ve „starém“ duchu. Hraje při tom na několik hudebních nástrojů drnkacích, smyčcových, dechových i jiných. Martina ho při tom doprovází na tzv. trumšajt, což je v podstatě středověký pradědeček kontrabas. Stalo se tak před několika lety ze zdravotních důvodů, že kapela zůstala bez bubeníka. Tehdy jsem se s nimi seznámil já.

Na nádvoří zámku v Roztokách jsem dorazil kolem poledne chvíli před zbytkem kapely, a když přijeli Ivo s Martinou, vybrali jsme vhodné místo pro stavbu přístřešku, který obvykle kapelu chrání před sluncem, případně deštěm, a tvoří něco jako pódium. To zahrnovalo spekulace o zvuku v nádvoří, zhodnocení prostoru pro chystané tance, ukázky šermu a další program, a také dostupnost elektřiny, která nakonec byla rozhodující. Ačkoliv zvuk měl být zajištěný, zvukař neměl potřebnou výbavu. Ivo s tím už ale po mnoha podobných zkušenostech počítal. Nejradši si zvučí menší vystoupení sám.

Má pro ty účely připravené dva aktivní reproduktory ukryté v jutových pytlích, aby nerušily atmosféru koncertu. Velká plochá malovaná bedna na nástroje z překližky s nápisem „Subulcus“ s motivy divokých prasátek hrajících na hudební nástroje, pasoucích se a souložících, a pasáčky vepřů (ti na výjevu nesouloží), funguje jako odkladiště nástrojů a zároveň v sobě skrývá mechanismus na uchycení malého zpěvníčku, který kapelníkovi napovídá repertoár a texty. Trumšajtu se do útrob zastrčí mikrofon obalený molitanem, jak se tomu u podobných nástrojů dělává, takže z něj vede pouze kabel končící v proutěném hranatém košíku s reprobodnou rovněž shora maskovanou jutovou tkaninou. Mikrofony

pro Iva, mě a pro Martinu, která nezpívá, pouze příležitostně komentuje jednotlivé písně či manželovo počínání, jsou nasazené na standardní mikrofonové stojany, které Ivo příležitostně zdobí břečťanem nebo jinak maskuje. Kabely ze všeho se sbíhají vzadu daleko u kraje plachty přístřešku do malého mixážního pultíku, který je zasunutý co nejdál za hudebníky jednak z důvodů maskovacích a jednak kvůli situaci, kdy elektřina od zvukaře dosahuje jen tak tak.

Výsledný obraz z pohledu diváka je tedy takový: Pod zelenou plachtou se žlutým převisem vpředu s nápisem Subulcus stojí uprostřed Ivo v režné hrubě tkané košili přepásané koženým opaskem s tašvicí (brašničkou) a jednoduchých kalhotách do půli lýtek, které záměrně nejsou založené, takže z nich dole lezou nitě. Na krku má na provázku malou dřevěnou písťalku, kolem krku nejčastěji citolu (středověký dlabaný drnkací nástroj) s vyšívaným popruhem a zpívá do mikrofonu. Vlevo sedí Martina, v parných letních dnech oblečená v bílo červených šatech z lehkého plátna, má mezi koleny opřený trumšajt, který rozeznívá upraveným violoncellovým smyčcem (tj. po vzoru středověkých iluminací vpředu zašpičatěným). Já stojím napravo v zelené vlněné košili s opaskem a tašvicí a tluču do jednoduchého rámového bubnu s blánou se zbytky chlupů a malým schématickým prasátkem na kraji, jako se kreslí ve školách po zdech, dřevěnou paličkou s černou koženou bambulí na konci. Příležitostně také zpívám, buďto podporuji Ivovu linku, nebo zkouším druhý hlas. Přístřeší, které nás kryje, podpírají vpředu dvě tyče o délce asi 2 metry a vzadu je uchyceno kolíky k zemi, takže za námi lineárně klesá.

Lehce před 13. hodinou se všichni účastníci a kostýmovaní organizátoři řadí na nádvoří roztockého zámku, kde se celá akce koná. Kapela jde vpředu – Ivo hraje na jednoduché dudy s jedním hukem a Martina vyměnila nepříliš mobilní trumšajt za větší rámový buben. Krátce se dohodneme, že Martina, která má buben větší a hlasitější, bude držet hlavně první dobu v taktu a já se postarám o zbytek bicího doprovodu. Za námi jede královská dvojice na koních – Karel IV., jehož vizuální výstup doplňují hermelínové, brokátové a perlové doplňky, a jeho žena Blanka z Valois. Za nimi pak pokračují další kostýmovaní účastníci Kratochvílí.

Průvod vyráží v jednu. Začínáme jen instrumentálně, neboť nás čeká docela dlouhá cesta přes město a na nádvoří stejně zatím nejsou téměř žádní návštěvníci. Ivo hraje mezi šermíři známé hudební motivy ve čtyřdobém rytmu a postupně je obměňuje a já s Martinou se tomu přizpůsobujeme. Procházíme podchodem pod tratí, městská policie nám autem s blikajícími majáky blokuje dopravu, a vyrážíme do kopce do města. Mineme několik

domů a čeká nás výstup lesíkem do horní části města. Po krátké hudební odmlce a komentářích na účet zpívání, dudání a výšlapu do kopce zároveň vcházíme na malé náměstíčko s kašnou, obchodem a velkým zastavěným blokem. Organizátoři chtějí, abychom zahráli.

Hrajeme píseň, o níž si Ivo dlouho myslel, že pochází ze středověku, než od spřáteleného „středověkého“ hudebníka zjistil, že ji onen sám napsal. Píseň s humorným textem o konzumaci komára („*Čápila zabila komára na řiti, dala ho ona vařiti...*“) doplnil Ivo v závěru lidovým popěvkem „*Nestarej se, ženo má, že my nic nemáme, zabijeme komára, masa naděláme...*“. Pak se stavíme stranou a herold, oblečený v trochu divadelnější verzi středověkého kostýmu (stereotypní kožené boty pod kolena, punčocháče či legíny místo nohavic apod.), zve kolemjdoucí a další lidi, které upoutala hudba a teď se dívají z oken, poněkud teatrální pseudo-středověkou řečí na slavnost dole na zámku. Používá při tom výrazy jako „lide urozený i prostý“ apod.

Pak celý průvod pokračuje téměř prázdným městem a celá situace se opakuje ještě asi na dvou místech. Zdá se, že pouliční život v Roztocích není příliš aktivní a tak se i nám zdá, že průvod poněkud postrádal smysl.

Po návratu máme chvílku času na odpočinek a od 14:00 máme asi půlhodinový blok písní.

Ivo začíná své vystoupení tradičně řečí, kterou má na začátku svého zpěvníčku, v níž vyzývá „sličné trhovkyně i ošklivé trhovce“ k vyslechnutí písní pasáčeků.

Pak hrajeme asi dvacet pět minut písní, například *Vzel d'ábel babu na pléce, Veris dulcis in tempore, Totentanz, Osel, O touze, Pán ať sáhne do kapsy, Ai vist lo lop, Bakcha pěkně vítáme, Dyž se první šeuc narodil, Spadla z habra, Čápila zabila, Vymění medvěda za kance* a další. Obecenstvo postává nebo posedává na trávě ve velkém půlkruhu před námi, nebo se trousí kolem stánků s občerstvením, bižuterií, kovárnou a jejími výrobky, lazebný nebo stanu s ukázkou zbraní a zbrojí. Na konci bloku Ivo avizuje další část hudební produkce slovy typu "... a za trest nás uslyšíte ještě jednou."

Následují „historické tance vrcholného středověku lidové“ v podání Saltatori Reinae Beatrix, které nás ale momentálně příliš nezajímají. Jsme vyhladovělí a míříme do nejbližší restaurace na oběd.

Po návratu se Martina usadí pod přístřešek a něco vyšívá. Ivo nás oba láká do „Lazebný u ledové kádě“, stánku s velkou kádí s chladnou vodou, která má napříč prkno s různými koupacími pomůckami pro ukázkou. Nakonec v ní Ivo skončí sám, ačkoliv se tam

příliš dlouho nevychladí, protože od 16:30 probíhá pro diváky komentovaná prohlídka lazební.

Já se zatím procházím po okolí. Nejvíc mě zaujme zhruba sedmdesátiletá paní, která vypadá jako kouzelná babička z pohádky. Sedí u dřevěného šlapacího kolovrátku a přede vlněnou přízi, šedivé vlasy má stažené vzadu do drdůlku, na sobě má šaty s krajkou snad z počátku minulého století a přes ramena hnědý pletený šátek. Prohlížím si její výrobky, ale většinou se jedná o pletené svetry, šály, vesty a ponožky, nic, co by se mi mohlo v mém středověku hodit. Nakonec přeci jen v touze udělat si radost kupuji šálu, kterou se chystám použít jako polotovar pro výrobu taštičky přes rameno, ačkoliv je tkaná tak řídko, že je skrz ni vidět. Paní mi dává vizitku a ještě mi vytáčí klubko příze na popruh. Ani u šály ani u příze není připravená stanovit cenu, takže jí nakonec dávám asi 400Kč.

Náš další půlhodinový hudební blok začíná v 17:00.

Hrajeme další písně. Některé se opakují, zahrnujeme ale i nejžhavější novinky - *Z bolu radost vzešla mi*, kterou údajně napsal Václav II., a *Co s chciplou treskou* na motivy středověkého receptu.

Ivo se loučí svou tradiční uzavírací frází: "Děkujeme vám za váš drahocenný čas, loučí se s vámi skupina Subulcus - vaši pasáči vepřů," za níž následuje úklona.

Kolem šesté hodiny vyrážím na vlak zpátky do Prahy. Horko je neúnosné a z divokého bubnování se mi od paličky na několika místech sloupala kůže na ruce.

Bitva Libušín, Libušín u Kladna, sobota 29. dubna 2017

Je chladný sobotní dubnový podvečer. Oficiální část programu libušínské bitvy, největší akce svého druhu v republice, na níž se každoročně setká asi ke dvěma tisícům šermířů, je za námi. Zbroje a zbraně po bitvě už máme uklizené ve stanech, většina lidí se občerstvila, oběhla ještě naposledy stánky, než prodejci zavřou, a teď sedí na lavičkách nebo jiných kusech nábytku k tomu určených kolem ohně. Chceme začít hrát. Z vrcholu kopce nad táborem odchází poslední návštěvníci.

Naše ležení se nachází v nejpřísnější zóně tábora co do tolerance „nedobovosti“¹², do které se obvykle "neozkoušené" skupiny vůbec nedostanou. Bylo nám dovoleno tu tábořit jen díky tomu, že si nás "prověřili" vedoucí členové Pražského svazu, který táboří hned

¹² Tábor je rozdělený na 3 hlavní zóny - 1. zóna je "LH", neměly by se zde viditelně (tj. třeba z pohledu kolemjdoucího) vyskytovat žádné moderní předměty a celé ležení by mělo vybavením odpovídat určité historické době a místu, zatímco ve 3. zóně nemusí účastníci dodržovat žádná pravidla vybavení - někdy i táboří v moderních stanech, vaří na propan-butanových vaříčích atp.

vedle nás, už na minulých bitvách, a jako spoluorganizátoři akce usoudili, že naše vybavení odpovídá 1. zóně.

Vzhledem k omezenému prostoru jsou stany namačkány natěsno k sobě. Jsou tu hlavně kužely a „A-čka“ všech velikostí, většinou z přírodního lnu nebo bělené bavlněné stanoviny, některé se švy zabarvenými barvou a s rodovým erbem v nich přebývajícího šlechtice vyobrazeným nad vchodem, ale také otevřené přístřešky. Jeden z nich zastřešuje kuchyň – dva dřevěné stoly s keramickými džbány a korbely, dřevěnými miskami a cínovými talíři, poháry, lžicemi a dalším nádobím. Druhý přístřešek kryje oheň a kolem něj naskládané lavice a šlechtická „faldistoria“¹³ k celodennímu posezení. Čeledíní ohniště jako obvykle vykopali do obdélníku, v jehož kratších stranách se tyčí trojnožky z dřevěných prutů, které nesou břevno k zavěšení kotlíků nad oheň. Pod třetím přístřeškem, čtvercovou celtou chycenou třemi rohy k zemi a čtvrtým ke kmeni jediného stromu v táboře, spává čeledín Štěpán.

Jaroslav mě láká k sobě do stanu, abych si podle ladičky v jeho mobilu naladil svůj drnkací nástroj, kterému říkáme „rybola“¹⁴. Mobilní telefon totiž nemůže podle našich stanovených pravidel vynášet ven ze stanu, zatímco uvnitř stanu, kde to není vidět, může mít každý člen Práchně, co chce. Už zvládl naladit svůj brač¹⁵ a právě ladí „chrottu“¹⁶, nástroj svojí ženy Ivany, který má stejně jako rybola dřevěné ladicí kolíčky podobné houslovým, takže je obtížnější je naladit než brač s moderními mechanickými strojky.

Jaroslav má na sobě cihlově červenou suknicí s vyšívanými linkami na rukávech a přes ní svůj tmavomodrý kabát s knoflíky a prostřihávanými rukávy, tzv. "pachy". Svrchní oděv je z vlny, zatímco spodní prádlo, košile a trenky "bruchy", se šijí z běleného lnu. Přes kabát, tak, jak to dělají všichni v našem období, si přepásal černý kožený opasek zdobený bronzovými odlitky ve tvaru šestilistých kvítků. Z pod kabátu jsou vidět jen černé nohavice pod kolenem stažené podvazky, malými ozdobnými řemínky splétanými z vlněné příze, tzv. "karetky", s přezkou. Chodí stále ještě v kupovaných tmavohnědých kožených botách podrážkových gumovou podrážkou, ačkoliv jsem mu slíbil ušít celokožené "převrácené" boty, tj. boty vyrobené podle středověkých postupů, jako mám já.

¹³ Středověká skládací křesílka.

¹⁴ Konstrukčně jde o repliku ve středověku rozšířeného drnkacího nástroje zvaného citola, ale Ivo popustil uzdu fantazii a inspirován jakýmsi romantickým nálezem z 19. století dal instrumentu atypický zavalitý tvar a další doplňky, takže nápadně připomíná rybu. Název je kombinací slov "citola" a "ryba".

¹⁵ Drnkací balkánský lidový nástroj, který koupil ve starožitnictví.

¹⁶ Malé dlabané housličky od Iva.

Vnitřek jeho lněného stanu s erbem vyobrazujícím vzepjatého kozla je vybavený několika bednami ze starožitnictví imitujícími truhlice, lůžkem pro dva z vlněných dek a slámy, proutěným košem s plátovými a kroužkovými částmi zbroje a dvěma nerezovými miskami s vodou a granulemi pro psa. V rohu stanu je několik balíků piva v PET lahvích. Některé se válí po zemi prázdné.

Já sám jsem před chvílí vzdal snahu o "módnější" šlechtický oděv, vyměnil jsem nepohodlnou těsně vypasovanou modrou košili s množstvím cínových knoflíků na hrudi a rukávech za komfort volnější zelené suknice a v obavě o své zdraví také dvou přes sebe navlečených vlněných kabátů. Moje nohavice mají sytě červenou barvu, zato kožený opasek přírodního odstínu nezdobí žádné odlitky, jen vytlačované vzory. Hlavu mi kryje černý vlněný klobouček, jaký nosívá v amerických filmech Robin Hood, s pírkou ze třech různých ptáků, který jsem nedávno koupil od šermíře končícího se svým koníčkem.

Oba máme na opasku navlečenou tašvici, malou koženou brašničku, jakou používali lidé v období 14.-16. století. Mají to tak všichni, stejně jako vlněné suknice a nohavice, kožené boty, plstěné kloboučky, vlněné kápě a další doplňky daného období.

Vracíme se k ohni, kde už sedí Eliška s dřevěnou zobcovou flétnou, Dan se svými keramickými bubínky, Lukáš se starým pochodovým bubnem, Štěpán se svým chalumeau¹⁷ (*šalimó*) a David, který je na své první akci, ale přesto se chce zapojit do hraní a tak si v průběhu odpoledne vyřezal alespoň ozvučná dřívka z větve stromu. Tomuto uskupení říkáme pracovně „*Medieval Open Band*“. Název podle Jaroslava, který je jeho autorem, dostatečně vystihuje základní předpoklad, že hrát v něm může každý, kdo alespoň jednou přijde na zkoušku. Prácheňská manství obecně nemají téměř žádná stanovená pravidla a ani kapela nemá ambice vystupovat pro diváky na pódiu či vůbec dokázat něco víc než hrát „středověkou“ hudbu sama pro sebe a pro kohokoliv, kdo je ochoten ji poslouchat.

Ostatní nehrající členové Práchně (je nás tu celkem sedmnáct) posedávají u ohně a po táboře, baví se a popíjí nebo se toulají po ostatních táborech a navštěvují staré známé v ostatních leženích.

Sedám si na lavici k ohni a po chvíli začínám písni *Labuť*, která je moje nejoblíbenější. Další nástroje se vzápětí připojují a po první instrumentální sloce začínáme zpívat. Přesněji řečeno, začíná zpívat Jaroslav, který si vzal naučení se relativně nedávno napsaného textu za své, zatímco mně pořád vypadávala slova. Některé verše, které už mi

¹⁷ Plátkový dechový nástroj zvukem podobným klarinetu.

stihly utkvět v paměti, zpívám s ním a ke konci písně jdu i do dvojhlasu. Do opakujících se frází, které mají dle chuti zpívat všichni, se zatím moc dalších lidí nezapojuje, což se s postupem večera a množstvím vypitého alkoholu pozvolna mění.

Po první písni, která zněla trochu rozpačitě i díky tomu, že jsem nečekal, až budou všichni hráči zcela připraveni, mi Lukáš, Jaroslavův čeledín, donáší texty vytištěné středověkým fontem na silném papíru formátu A5. Pokládá je přede mě na trojnožku, která nám při hraní slouží jako stoleček. Zpěvníček složený ze samostatných listů tvoří asi šestnáct textů písní, z nichž některé mám problém při zpěvu číst, protože jsou čtyřverší zredukována do tří řádků tak, jak se Jaroslavovi s Ivanou při jejich sestavování zrovna hodilo. Písmo je navíc podobné středověkému. Většinu z nich už si ale téměř pamatuji, dělají mi tedy problém ty cizojazyčné a ty, jejichž sloky na sebe logicky nenasazují například vyprávěným příběhem.

Jaroslav bere první píseň, která mu přijde pod ruku. Je to oblíbená verze okcitánské *Ai vist lo lop*. Začínáme ve volném rytmu první slokou, jejíž slova tvoří Ivův překlad písně, kde z obsahu dvou slok vytvořil jednu českou. Další melodické nástroje, flétna, chalumeau a chrotta, se postupně přidávají, většinou hrají hlavní melodickou linku. Poslední verš je zpomalený a protažený do tzv. koruny, za níž následuje melodie sloky ve vyšším tempu hraná instrumentálně. Tady se přidávají i perkusní nástroje. Chrotta a flétna hrají hlavní melodii, zatímco brač a rybola drnkají přes všechny struny doprovod doplněný o hlavní melodii nebo její variace. Štěpán, hrající na chalumeau, se naučil oprostít se od hlavní melodie a hraje taktéž její variace nebo táhlé doprovodné tóny. Lukáš na pochodový buben bouchá nejčastěji první a třetí akcentovanou dobu, případně všechny čtyři čtvrti, když píseň graduje, zatímco Dan a David zvládají úderů v taktu více. Následují dvě sloky v původním jazyce, vždy proložené instrumentální mezihrou na stejnou melodii jako sloka, která se na konci zopakuje ještě jednou v ještě rychlejším tempu. Píseň, která začíná jako zhudebněné vyprávění příběhu o vlku, lišce a zajíci, tak postupně zrychluje, až končí spíše jako píseň taneční.

Nikdo však netancuje ani netleská. Naši posluchači, nehrající část Práchně a případně zastavivší se příslušníci ostatních táborů, berou hudbu jako zvukovou kulisu k večernímu popíjení a diskusím, případně jako poslechovou záležitost, ačkoliv nejnámější písně si často také rádi zapějí, zpravidla se snižujícím se ostychem, který bývá přímo úměrný zvyšující se hladině alkoholu v krvi. Hrajeme a zpíváme tedy převážně pro sebe a příležitostně komentujeme vyhocené gradace písní slovy jako: „To byl punk!“

a podobně, případně se vzájemně popichujeme, kdo kde zněl rozladěně, nebo kdo vypadl z rytmu.

Tak přehrajeme většinu repertoáru, který jsme si připravili na posledních několika zkouškách. Písně jsou si všechny podobné a téměř všechny známe od *Subulcus*. Většinu z nich začíná Jaroslav nebo já a další nástroje a hlasy se připojují postupně nebo vzápětí. Téměř všechny hrajeme kvůli ladění nástrojů v g-moll. Výjimkami jsou *Bacche bene venies* v G-dur a *Veris dulcis in tempore*, kterou hrajeme v d-moll, obě převzaté po vzoru Ivových interpretací i s tóninou. Velké množství písní také obsahuje opakující se verše či refrény, do kterých se zapojují všichni, jak již bylo řečeno, dle chuti.

Součástí večera je také instrumentální píseň *Andro*, kterou jsme převzali od skupiny *Peregrin*. Druhou instrumentálku *Laridée*, rovněž od *Peregrinů*, jsme prozatím vyřadili, protože nedávná výměna irského buzuki za rybolu mi znemožnila hrát klíčovou doprovodnou pasáž, kde ostatní nástroje improvizují. Tak jen úvodní *Labuť* jsme si napsali sami. Z informací a nahrávek dostupných na internetu ji přetextoval do češtiny Jan, řečený Oslík, který chvíli hrál v Práchni na flétnu, ale později přestal.

V jedné fázi večera se u ohně zastavuje mladý muž s mandolínou a během písně beze slova usedá na zem k ohni a připojuje se ke hraní. Po písni si vyměňujeme zkušenosti: Ptá se na moji rybolu, protože takový nástroj ještě neviděl. Společně se zasmějeme té kombinaci repliky středověkého nástroje a popuštění uzdy fantazie, které je většinou ve světě living history vnímáno jako negativní, pak se ptáme na jeho mandolínu. Má ladění prý jako kvinterna¹⁸, ale vlastně je stejné jako u ryboly - a jako u většiny nástrojů středověkých kapel.

Když přehrajeme všechny náš repertoár, už se mezitím setmělo, usoudíme, že jsme dostatečně rozehraní, abychom šli zapreludovat několik písní k vedlejšímu ležení Glévy Jana Smiřického, kterému velí Martin alias Jan Smiřický. On osobně i jeho žena nás už několikrát zvali k sobě pod přístřešek, abychom jim přišli zahrát.

Přesouváme se tedy do vedlejšího ležení, které se podobá tomu našemu. Je tu však množství stolů seřazených do hodovní tabule, v jejíž zhruba třetině sedí šlechtic se šlechtickou a okolo posedávají a postávají další členové. Společnost Jana Smiřického je velmi hlučná a je všeobecně známa svými alkoholovými excesy. Pán se snaží své kumpány utišit a alespoň trochu formálně nás uvítat, poděkovat a nabídnout něco k snědku. Jako jediný si nesu stoličku a tak usedám na roh stolu blíže šlechticovi a další hráči se staví

¹⁸ Další středověký drnkací nástroj, který se většinou považuje za vzdáleného příbuzného mandolíny.

kolem mě. Aleš nechává svého čeledína, aby mi donesl křeslo a stejně tak dělá i Vilém z Pernštejna, vlastním jménem Milan, se svým panošem, kterého známe z předchozích akcí a který se k nám v průběhu večera připojil. Další lidé se vracejí k našemu ohni pro sezení.

Začínáme tentokrát pijáckou písní *Bacche bene venies* a společnost se okamžitě přidává, brzy však zjišťuje, že naši českou verzi nikdo nezná a tak se buďto pokouší pochytit náš refrén, nebo nás přezpívávají původní latinskou verzí. Hudba probíhá obdobně jako prve, jen méně zkušené hráči, Eliška, Ivana a David, se trochu stydí. Ještě nikdy jsme v Práchni nehráli v cizím ležení.

Místní společenství je ale příliš hlučné, tiše poslouchá jen pár nejbližších přisedlých, zatímco u druhého konce stolu postávající pijáci hulákají jak na lesy, případně si z nás i dělají legraci výkřikem mezi písněmi: „Zahraj Mešitu!“¹⁹

Nasazujeme tedy píseň *Advokát* s Ivovým českým textem, v níž se opakují výkřiky „týre-líre-líre“ nebo „hej“, ale ani tato nedokáže přilákat většinovou pozornost. Místní dámy si přejí zahrát *Čarodějnice z Amesbury*, píseň folkové skupiny *Asonance*, která je v šermířském prostředí velmi oblíbená. Rozpačitě se dívám po svých spoluhráčích ze dvou prostých důvodů: Nemáme ji společně nacvičenou a navíc jsme si řekli, že se budeme snažit píseň evidentně umělé z repertoáru vyřadit. *Čarodějnice* je ale tak oblíbená, že brzy podléhají i moji spoluhráči. Většina z nich se chytá zpěvem i hraním. Píseň všichni dobře známe a hudební motiv se v osmi slokách opakuje stále dokola, není složitá.

Dámy jsou z *Čarodějnice* nadšené a i další pijáci zbystrili. Hned chtějí další proslulou píseň *Asonance*, která se jmenuje *Dva havrani*. Jaroslav na to říká, že zahrajeme něco podobného. Naše píseň *Labuť* je totiž složená na stejný nápěv, jako *Havrani*, ale text vychází z bretaňské *An Alarc'h* opěvující vítězství Bretaňců nad Francouzi v bitvě a je nám jaksi bližší i proto, že jsme si text složili sami.

Ukazuje se ale, že *Havrani* jsou příliš silní v základech. Tragikomický výsledek tedy vypadá takto: Na jednom konci stolu hraje *Open Band* svou píseň *Labuť*, která má v jednom místě ve sloce (je jich celkem 6) v čtyřdobém taktu o jednu dobu více (resp. *Havrani* o dobu méně). Skupinka uprostřed stolu do naší produkce zpívá text *Dvou havranů*, ale vždy v onom místě se zadrhnou, protože jim doby nevychází a konec každé sloky je rozmlžený a zmatený. Na druhém konci stolu postávající pijáci se sice chytli, ale mají příliš upito a jako by stáli příliš daleko, takže nedrží rytmus a svou vlastní produkci

¹⁹ Jde o píseň nacionalisticky laděné skupiny Ortel, která získala virální pověst jako údajná neobjevená protimuslimská skladba Karla Kryla.

opožďují za zbytkem osazenstva. Všichni se sice smějí, ale po *Labuti* už další písní nezačínáme a necháváme se přemluvit do nabízených pomazánek, paštik, sýrů a ovoce.

Po chvíli se celá Prácheň zvedá a za pochvalných a děkovných řečí, zejména znovu z úst Jana Smiřického a jeho ženy, se odebírá zpět ke svým.

Zbytek večera už se ale nehraje, mj. i kvůli strachu o hudební nástroje. Začíná totiž ta alkoholem zatížená část večera.

3. Hudební skupina *Subulcus*

Členové skupiny

Ivo Horák

Ivo, „hlavní pasáček“, je technickým i myšlenkovým vedoucím kapely a dalo by se říct, že osobnostně tvoří převážnou většinu kapely. Skupinu založil, skládá / interpretuje pro ni hudbu i texty, vyrábí dobové hudební nástroje, domlouvá koncerty a zejména je hlavním zpěvákem a multiinstrumentalistou (na koncertech střídá asi 8 hudebních nástrojů všeho druhu).

Subulcus, pasáček vepřů, kterého Ivo ztvárňuje, je prostým člověkem v otrhaném oděvu, neholený, s dlouhými šedivějícími vlasy staženými do culíku a věčně popěvujícím něco o „čunících“, vínu nebo ženách. Je vesnickým pastevcem, ve kterém se prolíná po mnohá staletí se neměnicí představa obyčejného člověka.

Ivovi je 50 let a žije s manželkou Martinou a dvěma syny ve vysokoškolském věku na samotě na periférii Liberce v roubence, které říká „Pučloch“. Původem je dřevomodelář / kovomodelář a léta pracoval v místních továrnách, kde měl možnost po pracovní době využívat dílnu pro výrobu hudebních nástrojů. Tyto konstruuje primárně sám pro sebe, aby měl jistotu, že vyrobený nástroj funguje tak, jak má, a až posléze nástroje prodává. Vyrábět nástroje přímo na zakázku se zdráhá, protože dle jeho slov nikdy neví, jestli bude „stát za to“.

Historická hudba i výroba hudebních nástrojů jsou pro něj jen přivýdělkem, ačkoliv dlouhodobě uvažuje o vybudování domácí dílny a také o možném pokusu začít se živit pouze hudbou.



Vlevo: Ivo s nástrojem „rebek“ v areálu své zahrady na samotě u Liberce. Foto: *Facebook*, veřejný profil, únor 2016.

Martina Horáková

Ivova manželka ve skupině hraje na *trumšajt* a mezi skladbami komentuje dění na pódiu nebo uvádí další písně. Zabývá se také šitím historických kostýmů, tedy alespoň těch pro skupinu. Svého muže doprovází na všech koncertech, ale o hudbu samotnou se tolik jako Ivo nezajímá.

Martině je 49 let a pracuje jako družinářka v jedné z libereckých základních škol.

Vpravo: Martina v letní „lidové“ verzi šatů. Foto: *Facebook*, veřejný profil, prosinec 2015.



Hosté

V původním složení měla skupina *Subulcus* čtyři členy. Kapelu v mládí doplňoval mladší syn manželů Horákových Vojtěch na flétnu a šalmaje, avšak ve svém pubertálním období, kdy už nebylo příliš „in“ hrát v jedné kapele s rodiči, se od skupiny odloučil. Posledním členem byl bubeník Marek, který byl v době, kdy jsem skupinu poznal já, dlouhodobě zdravotně indisponován a zůstal už v kapele pouze jako příležitostný host.

Marek hraje na cajon a do jedné z písní provozuje tzv. „gotický step“²⁰, když klope dřeváky do rytmu.

Skupina krizi bicí a perkusní sekce vyřešila systémem bubnujících hostů, kteří kromě Marka doplňují kapelu, když jsou časově a geograficky dostupní. Ke skupině se tak přidávám já nebo František, člen jedné z moravských skupin historického šermu.

Jedním z nejnovějších hostů je Kamil, profesionální hráč na harfu žijící v Německu, který *Subulcus* doplňuje svou *nyckelharpa*²¹ a na koncerty příležitostně dojíždí. Ten také oslovil Iva s možností profesionálního hraní v Německu.

Posledním hostem je flétnistka Anička, kterou skupina potkala náhodně při zkoušce v podobě veřejného hraní pod přístřeškem v areálu strakonického hradu, když se připravovala na své vystoupení na Mezinárodní dudácký festival Strakonice.



Ivo a Martina Horákovi a Josef Novák (výzkumník) jako host na „Bitvě na Winterbergu“, Vimperk, 6. srpna 2016. Foto: Facebook, veřejný profil na Shš Artego Vimperk.

²⁰ Jedná se spíše o legraci, kterou skupina vymyslela. Hopsání ve dřevácích doplňuje i Markův kostým, který připomíná šaškovský oděv - Marek vystupuje v púleném dvoubarevném oděvu s rolničkami na špičkách kapuce kolem krku.

²¹ Jedná se o smyčcový bordunový nástroj původem ze Švédska, který se dochoval ve švédské lidové hudbě. Nejstarší dochovaná vyobrazení nástroje jsou datována do druhé poloviny 15. století.

Zvuk pasáčků vepřů

Předně, dle Iových vlastních slov, je to hudba relativně chudá, a to zejména ze dvou hlavních důvodů, odrážejících dva hlavní motivy, které jsou neustále v tenzi a které se budou pravidelně potkávat:

Hudba je to za prvé chudá, protože je limitovaná počtem hudebníků, jejich umem a možnostmi nástrojů. Tedy bohatá je tolik, nakolik bohatý dojem může vytvořit rámový buben, do kterého se tluče jednou paličkou, trumšajt (jakýsi pradědeček violoncella či kontrabasu bez hmatníku) se dvěma strunami a například dudy s jedním hukem, čtyřstrunná citola, nebo úplně stejně (jen o strunu méně) laděný rebek (smyčový nástroj podobný houslím), které Ivo střídá²².

Dále tu máme um muzikantů: já, vůbec ne bubeník, který se ke kapele nachomýtnul vlastně náhodou, Martina, hráčka na trumšajt, která, jako mnoho žen, spíše následuje manžela, než že by se v hudbě (a středověku vůbec) z vlastní vůle angažovala, a Ivo, multiinstrumentalista, blugrassman, ale také dělník, dřevomodelář, výrobce hudebních nástrojů a vůbec realizátor mnoha činností, které jsou jemné motorice při hraní na hudební nástroje spíše kontraproduktivní²³.

Chci tím říct, že nástroje samy o sobě nemají tak bohatý zvuk, jako jiné současné nástroje, na které může být posluchač zvyklý (například housle, kytara aj.), a hudebníci na ně hrající nejsou až tak virtuózním tělesem, aby dokázali svým nástrojům vdechnout bohatost, kterou by možná jiní vdechnout dokázali.

Druhým, asi ještě závažnějším důvodem, proč je hudba chudá, je myšlenkový podtext Subulcus - pasáčků vepřů. Kapela ztělesňuje představu středověké skupinky pasáčků vepřů hrajících na vlastnoručně vyrobené nástroje hudbu lidovou, pravděpodobně někde na vesnici pod širým nebem nebo v koutku krčmy k tanci a pro pobavení.

Zajímavá pak je Iova realizace dvou verzí kapely, z nichž jedna je středověká a druhá v nejširším slova smyslu "lidová". Tato lidová verze kapely představuje skupinu pasáčků vepřů, nikoli však ze středověku, ale z blíže nespecifikovaného romantického před-druhoválečního období, možná jakýchsi starých „zlatých časů“, kdy jakousi "autentičnost" bylo možno v nejširším slova smyslu hledat v nezkaženém vesnickém rolníkově nedotčeném moderní dobou. Tuto "lidovou" verzi samozřejmě podporují

²² Ivo střídá samozřejmě mnohem více nástrojů, ale toto jsou jeho nejčastější doprovodně-sólové nástroje.

²³ Ivo také utrpěl v nedávné době při výrobě citoly zranění na ruce, když mu pila zranila dlaň, a několik měsíců vůbec nemohl hrát. To je nutno přičíst na vrub výslednému zvuku.

kostýmy (Ivo vymění středověkou suknicí za roztrhanou košili z režného nahrubo tkaného lnu apod.) a někdy částečně repertoár.

Částečně. To je na celé kauze "středověká - lidová hudba" nejzajímavější. Do romantické představy před-druhoválečné lidovosti samozřejmě spadá představa po staletí předávané ústní lidové slovesnosti v podobě melodií a textů, která může sahat až do středověku²⁴ a dál.

Chci tím tedy říct, že hudba „je relativně chudá“, protože schopnosti hudebníků i nástrojů jsou omezené, zároveň ale příliš bohatá být nemůže, protože i podle představ hudebníků (Iva) příliš bohatá být nemůže.

Výroba hudebních nástrojů

Ivo je hudebně původně country-bluegrass-man, hrál na kytaru a banjo s několika hudebními skupinami už před pádem komunismu. Dle jeho vlastních slov se do výroby nástrojů pustil „z nouze, protože byly drahé“²⁵ dle různých učebnic a příruček, které před vznikem a rozšířením internetu mezi lidmi kolovaly.

K výrobě středověkých hudebních nástrojů dospěl až posléze, ale vždy ho prý středověk fascinoval a chtěl si tyto nástroje zkusit vyrobit a hrát na ně. Pro tyto nástroje však žádné příručky ani učebnice neexistovaly tak se je učil dělat, zvláště ty strunné, sám. Jak sám říká, o konstrukci akustických hudebních nástrojů už „něco málo“ věděl a na rozdíl od textů a melodií se při tom opřel o knihy a středověké iluminace.

Z knih se odvolává nejčastěji na Dějiny hudby I. od Nadi Hřčkové (2005), fotografický atlas Hudební nástroje Bohuslava Čížka (2005) a 5000 let s dudami Josefa Režného (2004), z pramenů je to pak nejčastěji *Cantigas de Santa Maria*, bohatě ilustrovaný soubor 420 básní s notací, který vznikl v letech 1221 - 1284.

²⁴ To ostatně nemusí být až tak daleko od pravdy, vezmeme-li v úvahu některé dodnes oblíbené variace na hudbu z Bretaně nebo Britských ostrovů. Jako příklad může sloužit píseň An Alarc'h, známá dnes jako Dva havrani (Asonance) či Two Ravens / The Twa Corbies (skotská lidová a různé "keltské" kapely), má kořeny až v Bretani ve druhé polovině. 14. století. Pojem "An Alarc'h" podle všeho znamená "labuť" a vztahuje se k tak přezdívanému bretonskému princovi Jean de Montfort (John V., duke of Brittany; jména/přezdívky i datace jeho života se různí). Píseň vypráví o jeho návratu z exilu a porážce francouzského vojska v bitvě o hrad Arvor.

²⁵ Ivo, 27. 12. 2017

Jak zní hudba pasáčků vepřů?

Začneme u (hráčsky) nejjednoduššího nástroje, bubnu, tedy u mě. Když mě Ivo s Martinou poprvé v roce 2015 oslovili, abych jim zabubnoval při vystoupení, bylo to v den onoho vystoupení. Řeklo se, že není těžké se chytit. Struktura písní je vždy podobná (zpravidla se střídá sloka s mezihrou - která má stejnou strukturu jako sloka a stejnou melodii a její variace - nebo se střídá sloka-refrén-mezihra apod.) a hudba to prý není složitá. Sedli jsme si ke stanu uprostřed areálu kestřanské tvrže (kde probíhala nějaká kulturně-středověké akce, na které Subulcus hrál) a zrealizovali jakousi veřejnou zkoušku. Tehdy jsem si ještě myslel, že mi Ivo nadiktuje, kde co mám hrát, jak by mělo bubnování vypadat a znít, jaká jsou specifika středověkého bubnování apod. Nedokázal jsem se tehdy dovtípit, že žádná srozumitelná notace, natož nahrávky středověké hudby se nám, kupodivu, nedochovaly.

Naše zkouška probíhala tak, že mi Ivo s Martinou a Vojtou (byl to jeden z posledních koncertů, které byl jejich syn ochoten na flétnu doprovázet) řekli, kolik dob má skladba a jak je zhruba dlouhá a pak jsme si zahráli. Jen velmi výjimečně (např. u písně Subulcus) měl Ivo konkrétní požadavek ("tam jsou důležité ty tři rány").

A u toho zůstalo. Z vlastní intuice (!!) tedy bubnuji v mezihrách intenzivněji (píseň má větší hybnost - více úderů) a při zpěvu méně intenzivně. Buben tedy "pumpuje" mezi zpívanou slokou, kde většinou (ve čtyřdobých písních, kterých je drtivá většina) bubnuji na první a třetí dobu, případně přidávám další úderů na koncích (sudých) veršů, a instrumentální mezihrou, kde se přidává na kvantitě i hlasitosti. K tomu jsem došel nejen díky intuici ale i díky pocitu, že je třeba, aby byl ve sloce dobře slyšet zpěv a text - Ivo totiž většinu písní zpívá buďto dvojjazyčně nebo úplně česky - buďto z převzatých překladů nebo z překladů vlastních (jak praví zpěvníček, který vytvořil, "Jedná se převážně o zřymované překlady dochovaných středověkých textů."). To souvisí s představou středověké lidové kapely, která hraje pro pobavení posluchačů - tedy nedává příliš smysl dnešnímu člověku zpívat např. latinsky píseň s morálním ponaučením.

Co se mého zpěvu týče, obvykle se přidávám v refrénech unisono s Ivem, případně se pokouším i o druhé hlasy, což není úplně vždy vhodné a možné, protože Ivo vkládá do zpěvu takovou vášeň, že je místy při zpěvu mimo ty správné tóny a pokus o druhý hlas tvoří nepříjemný souzvuk.

Martina se svým trumšajtem ve většině případů drží jeden tón (tóniku) po celou dobu skladby a hraje smyčcem čtvrtiny, nejčastěji první a třetí. Podporuje tak rytmus a dodává

hudbě spodní rejstříky. Výjimečně střídá dvě struny (tam, kde se v písni střídá tónika a dominanta), případně hraje i na druhý trumšajt s hmatníkem a pražci více tónů, nebo si na prvním trumšajtu drží prstem druhý tón (tam, kde se střídá tónika a-moll a spodní sekunda). Podle Iva je trumšajt základem hudby, protože jí dává hutný a pevný podklad.

Ivo pak střídá řadu nástrojů, zpravidla dva typy.

Jeden typ je, řekněme, sólový - takový, který dokáže hrát pouze melodii v jednom hlase a netvoří tak plochu (a nedá se při něm zpívat) - tedy různé flétny, okarina, chalumeau (středověký plátkový nástroj podobný zmenšenému klarinetu) apod. Na takové hraje zpravidla úvody písni (zahraje základní melodii zakončenou korunou nebo hned pak následuje zpěv bez doprovodného nástroje - to než si ze zad přehodí citolu nebo z bedny na zemi sebere rebek nebo jiný nástroj), případně má-li chuť / je-li obecenstvo dobře naladěno / má-li jako hosta na koncertě zrovna někoho, kdo tvoří v písni nějakou plochu (např. já na dudáckém festivalu ve Strakoniciích, kde jsem některé písni doprovázel na irské buzuki), zahraje na "sólový" typ nástroje i mezihru mezi slokami.

Druhým typem jsou, řekněme, "doprovodné" nástroje. Takové, které v písni tvoří vedle bubnu a trumšajtu plochu a dá se na ně zahrát i melodie - citola (drnkací nástroj laděný d-g-D-G), rebek (smyčcový, g-D-G), niněra (borduny d-g nebo d-a dle naladění) nebo dudy (jeden bordun v A).

Na tento typ nástrojů hraje Ivo (obdobně jako většina "středověkých" kapel) tak, že společně při drnkání či tahání smyčcem zní struny nechané "prázdné" jako borduny a zároveň jedna ze strun, která se krátí, takže tvoří melodii. Výsledkem tedy je, že při každém tónu (úderu trsátkem, tahu smyčcem apod.) zní jeden nebo více bordunů a jeden tón melodie s důrazem pokud možno na melodickou strunu, aby lépe vynikla (u dud a niněry je pochopení hraní jednodušší, borduny totiž při hře nelze ovlivnit, ani kdyby muzikant chtěl, zůstávají pořád stejné). Na strunných nástrojích pak lze krácením dalších strun naznačit harmonii (u rebeku ve dvojhlasu, u citoly už se dají vytvořit i v podstatě akordy).

Výsledek tedy zní:

Dudy: bordun v A a skladba v A, při níž lze zpívat a hrát většinou variací nebo zjednodušení hlavní melodie.

Niněra: bordun např. v D a G, skladba v G, při níž lze zpívat a hrát obdobným způsobem, jako na dudy, klikou ale lze do jisté míry přidávat i rytmus.

Rebek: struny laděny g-D-G, většinou se tahá smyčcem přes dvě z nichž jedna zůstává volná a druhá hraje melodii, případně při zpěvu skladby v G se tahá smyčcem pouze D-G a do jisté míry lze utvářet i rytmus.

Citola - asi nejčastěji použitý nástroj: má struny laděny d-g-D-GG, kde poslední G je zdvojeno, protože se na něj nejčastěji hraje melodie a je potřeba, aby bylo co nejlépe slyšet. Dá se tedy hrát přes všechny struny najednou a na poslední strunu (poslední dvě) hrát melodii, případně udělat takovou variaci, že se melodie hraje na nižší strunu g. Zvuk je mnohem bohatší a lze naznačovat i harmonie, např. při skladbě v G lze jednoduše vytvořit náznak dominanty smáčknutím druhého pražce strun laděných v G - výsledkem jsou tóny d-a-D-A naznačující akord D/dmi, přidá-li se další tón (třetí struna, třetí pražec, vytvoří z původního D tón F nebo Fis apod.).

Většina skladeb je tedy hraná v tónině G nebo A, hraje-li se na dudy (ve výjimečných případech si Ivo bere i kapodastr na druhý pražec, z ladění d-g-D-G tak udělá e-a-E-A - to když chce hudbu oživit a během skladby vystřídat dudy a citolu apod.).

Středověk (a) lidová hudba

Středověk není jediným obdobím, o které se *Subulcus* zajímá. Dalo by se spíš říct, že těžištěm jeho zájmu je lidová hudba v období „od počátku věků“ až po druhou světovou válku, kde podle Iva lidovou hudbu obecně zničilo národní obrození a dvě světové války, kdy následně byla lidová hudba nahrazena formalizovanou hudbou umělou. V jeho představách se lidová hudba středověku a novověku slévá do jediného archetypu vesničana, který se jen omezeně mění v průběhu staletí.

To mu umožňuje vytvořit dvě „verze“ skupiny. První verze je „středověká“ a druhá „lidová“. V praxi se ale obě liší jen kostýmy, které si na sebe hráči berou - v prvním případě se jedná o středověké oděvy, které umožňují vystupovat na akcích odpovídajícího období včetně akcí LH (tj. hlavně bitev, turnajů a ležení), zatímco druhá verze má jednoduché rezné či bělené kostýmy z hrubého plátna, jejichž okraje jsou zakončeny jemnými třásněmi připomínající párající se tkaninu. Tato verze je pak určená zejména pro akce pozdějšího období či historické akce bez určení období, jako jsou městské historické slavnosti, jarmarky, vánoční besídky, řemeslné trhy apod. Středověku a LH věnuje

Subulcus tedy jen část svého muzicírování, ačkoliv většina replik hudebních nástrojů pochází z období středověku.

Repertoár skupiny *Subulcus*

Ačkoliv není ambicí antropologie ani této práce vydávat kvantitativní výstupy, pojdme se pro ilustraci podívat na charakter písní v repertoáru skupiny a zařadme je do kategorií dle období jejich původu tak, jak to dělají samotní aktéři. *Subulcus* aktivně na svých vystoupeních hraje přibližně 34 písní následujících zdrojů:

- 12 písní s autorským textem nebo textem i hudbou
- 7 písní, u nichž skupina přiznává cizího současného autora
- 7 písní s prokazatelnými středověkými kořeny přeložených do češtiny
- 8 písní, které označujeme jako lidové, nejčastěji ze slovanských zemí.

Tam, kde je melodie osazena vlastním autorským textem se středověkou či lidovou tematikou, se nejčastěji jedná o melodie, u nichž se předpokládají středověké kořeny. Ivo ale se zdroji při tvorbě písní nakládá poměrně volně a ačkoliv se mnohdy odkazuje na konkrétní oblast a období, nemůže své tvrzení podložit žádným pramenem ani literaturou. Někdy se odkáže na hudebníky, od nichž píseň slyšel („*Advokát je holandská říkanka, myslím, ze 16. století, poptej Jeroana.*²⁶“), jindy zase na známou kapacitu v oboru („*To by ses musel obrátit na pana Krčka,*“²⁷ či „*Použil to Maršálek.*“²⁸“), případně viděl někde „originály“ na internetu, ale už si nedokáže vzpomenou ani dohledat, odkud zdroj pochází. Tak tedy byť má text písně *Co s chciplou treskou* reprodukovat středověký recept na pečenou tresku či byť podle Iva píseň *Z radosti bolest vzešla mi* napsal král Václav II. pro svou manželku, není možné původ těchto a dalších písní dohledat a autor sám si nevzpomíná, kde se vlastně vzaly.

Není jedinečným úkazem, že něco, v tomto případě text či melodie, jindy třeba zbraň, kus oděvu či nádobí, dostane označení „středověký“, „dobový“ či „LH“ a tím se diskuse o původu a kvalitě věci z hlediska konceptů LH uzavírá, tedy alespoň do doby, kdy

²⁶ Člena skupiny Hailander původem z Nizozemí žijícího ve Strakonicih. Ivo, 14. 12. 2017.

²⁷ Mínil dirigenta a skladatele Jaroslava Krčka. Tamt.

²⁸ Autor knih o bojovém odění ve středověku a přední představitel tzv. „Hradeckého dvora královny Alžběty Richenzy“, jednoho z největších LH projektů v ČR. Tamt.

někdo tuto nálepku zpochybní a přepracuje. O přepracovávání zaběhlých standardů ještě bude řeč u prácheňského *Open Bandu*.

Analýza skladby: Tanec smrti

Nyní se konečně dostáváme k hudební analýze, která nám může ukázat důležité informace o hudbě, kterou zkoumaní aktéři označují jako středověkou. Dochází tu totiž k porovnání představ hudebníků s hudební praxí, dvou klíčových momentů Merriamova modelu zkoumání hudby.

To si ukážeme na příkladu písně *Tanec smrti* jako typického zástupce repertoáru skupiny *Subulcus*. Melodie je mezi šermíři všeobecně známá jako *Totentanz* a se stejnojmennou skladbou France Liszta má společný pouze název.

Hudbu interpretuje řada "středověkých kapel", z českých například Elthin (2013), Bakchus (2007), ze zahraničních, které můžeme snadno nalézt na *Youtube*, jmenujme Gilead (2013), Corvus Corax (2012), Arany Zoltán (2011), Musica Canora (2009) nebo Kings & Beggars (2014). Všechny jsou instrumentální a tak *Subulcus* zůstává jediný, kdo skladbu otextoval.

Podle Iva pochází melodie z rukopisu *Carmina Burana*, ale některé jeho zdroje prý uvádí, že je novější.²⁹ Sám si není jistý, odkud melodie pochází.³⁰ „Našel jsem jen řadu rozporuplných informací,“ dodává k tomu Ivo³¹. Prakticky čerpá melodii skladby z doslechu od jiných hudebních skupin a z dostupných nahrávek na internetu tak, jak to dělá s většinou svých písní.

Text složil Ivo na motivy barokních deskových maleb v márnici kostela v Kryštofově údolí, které osobně rovněž nikdy neviděl a zprostředkovával mu je internet. Na těchto jsou kromě personifikovaných výjevů Smrti, což je výtvarné téma v období středověku a raného novověku poměrně rozšířené, také věty, které inspirovaly Iva k napsání textu, konkrétně „*Odlož botu a poslouchej! Blíží se konec tvého života!*“, „*Umírání je starý zvyk a na tebe teď také došlo.*“, „*Nespíchej do tábora, pojd' se mnou odpočívat do hrobu.*“ a další (Smrčková, 2010: 50 - 52)³².

²⁹ Z rozhovoru 3. května 2017

³⁰ A mně se původ melodie vypátrat nepodařilo.

³¹ Tamt.

³² Rovněž tyto výjevy se mi na internetu nepodařilo dohledat, ačkoliv podle Iva „někde byly“.

Píseň o smrti má do taktu tři doby, *Subulcus* ji hraje v relativně vysokém tempu³³ a doprovází ji odpovídající naléhavostí v hlase a gestikulaci. Na koncertech hraje píseň na niněru vlastní výroby a Martina ho doprovází na trumšajt. Bubeníci a případné další doprovodné nástroje se liší dle dostupnosti hudebníků.

Text písně je následující:

Tanec smrti

Hej ty!

U piva tady sedíš, na mě se furt šklebiš,
je ti fuk, co bude zítra,
dej si ještě nalejt, začínáš bejt zralej,
nepřivítáš s náma jitra.

Já jako osel hýkám, nohou podupávám
a při tanci tělem smýkám,
dřív než ráno přijde, co mi ještě zbyde,
já před smrtí neutíkám.

- sólo -

Ševče!

Nedošiješ botu, poslouchej mě chvíli,
život ke konci se chýlí,
všechno jednou konci, no tak koukej vstávat,
tanec smrti podupávat.

Nespěchej do tábora, pod závojem černým,
nejlépe se tančí ve dvou,
rozkaz, který dostals, neplatí už dávno,
teď už můžeš zůstat se mnou.

- sólo -

³³ Ve studiové nahrávce Kostky jsou vrženy (2013) bylo naměřeno kolem 150bpm, ale naživo bývá skladba mnohem rychlejší, až na hranici "zpívatelnosti".

Žebráku!

Tvůj čas již uplynul a s ním tvoje strasti,
čeká na tě spása tichá,
umřít bejvá zvykem, všichni kol se vrtí,
při posledním tanci smrti.

|: Ještě hod' si kostkou, ať padne, co padne,
stejně dobře všichni víme,
ať mladej, či starej, bohatej či chudej,
tanec smrti zatančíme. :|

Skladbu začíná niněra v pomalejším tempu jedním přehráním melodie. V posledním taktu vykřikuje Ivo první frází: „*Hej ty!*“ a nasazuje rychlé tempo niněry, přičemž rovnou zpívá první sloku. Trumšajt a buben (bubny) se postupně přidávají, zpravidla buďto hned na první dobu sloky nebo až se začátkem sloky další. Zpívané sloky prokládají instrumentální pasáže niněry, případně některého z dalších sólových nástroj - šalmaje, chalumeau, flétny, buzuki, citoly a dalších, naskytne-li se na ten který koncert další hudebník. Skladba končí s posledním veršem sloky s důrazem na „*tanec smrti zatančíme!*“



Melodie Tance smrti.

Co se textu týče, jedná se o autorský počín s odkazy fresky s motivy v historii oblíbeného a často se opakujícího tance smrti. Hudebně má podle Iva melodie kořeny ve 13. století, ale nelze argumentovat žádnými přesvědčivými důkazy a možnost, že melodie pochází z pera některé ze současných „středověkých“ skupin vlastně nelze vyloučit.

4. Prácheňská manství a jejich *Medieval Open Band*

O kapele

Prácheňská manství vznikla jako samostatný projekt na jaře roku 2016, ale zakládající členové i většina později připojivších se lidí už měla různé zkušenosti se světem living history a historickým šermem. K založení vedly názorové spory v původním projektu *Kestřanského manství*, uskupení lidí kolem Horní kestřanské tvrze u Písku, které bylo zaměřeno primárně na ožívování a práce na tvrzi a účast na bitvách a boj obecně byl pro něj bylo až vedlejším produktem.

Prácheňská manství (v množném čísle) vznikla jako volný projekt jednotlivých manství, tj. středověkých pánů a jejich družin, která měla v návaznosti na spory v Kestřanech pouze dvě psaná pravidla: Prvním pravidlem je maximální snaha o koncept "LH" ve smyslu pravidel první zóny libušínské bitvy, tedy "nic moderního by nemělo být vidět". Existuje tedy soubor (zejména hmotných) předmětů, které jsou označeny za "nedobové", např. mobilní telefon, karimatky, PET lahve apod., a soubor předmětů "dobových", které by měly odpovídat předmětům používaným v daném období. Vyjednávání statusu dobovosti, zvláště u některých klíčových předmětů, však probíhá někdy velmi komplikovaně.

Druhým pravidlem Práchně je neexistence společného majetku. Má se tak předejít budoucím sporům o podíl, který mají jednotliví členové v projektu a následnému fatálnímu rozpadu společenství.

V praxi to vypadá tak, že hlavou každého jednoho manství je pán (či paní), jedinec, který představuje osobu středověkého nižšího šlechtice, ať už skutečně prameny podloženou, historicky předpokládanou nebo zcela smyšlenou. V jeho režii pak je, jak bude jeho manství vypadat - jaké osoby ho budou tvořit (skuteční jedinci i "LH" postavy), jaká bude jejich výbava apod., resp. pán určuje, kolik energie, času a peněz chce do koníčku investovat a od toho se odvíjí jeho role i role celého manství. Cílem jsou, řekněme, různé kvalitativní úrovně jednotlivých manství dle chuti a možností jejich členů.

Další nepsaná pravidla probíhají formou doporučení hejtmana a manského sjezdu, tedy hlasování všech pánů fyzicky přítomných na konkrétní pracovní schůzce³⁴, kteří o dění v Práchni rozhodují. Hejtmanem, společným jmenovatelem projektu, reprezentující

³⁴ V případě důležitých rozhodnutí, jako je např. přijímání nového pána, hlasování probíhá v uzavřené skupině šlechticů na facebooku a je vyžadována účast všech.

a rozhodující osobu a dlouhou dobu i velitelem bojujících v bitvě, je Jaroslav, který celý koncept vymyslel a ideologicky³⁵ vede. O jeho působnosti, stejně jako o působnosti dalších funkcí (velitel střelců, velitel pěchoty), rozhoduje rovněž manský sjezd.

Tato pravidla spoléhají na slušnosti jednotlivých manství a za jejich nedodržování nehrozí, alespoň prozatím, žádné sankce. Jednotlivá manství se společně účastní vybraných akcí, převážně bitev, nastupují společně do boje a dle možností se účastní také příležitostně Práchní pořádaných akcí, jako jsou nácviky šiků, společné táboření, putování a podobně.

Prácheňský *Open Band* v zárodku existoval ještě před vznikem samotných Prácheňských manství, a to zhruba od léta 2015, kdy jeho budoucí zakládající členové začali experimentovat se "středověkou" hudbou a hudebními nástroji, které se podle nich do atmosféry oživené středověké tvrze hodily. Tak si začínal Dan vypůjčovat rámový buben od skupiny *Subulcus*, když na tvrzi kapela hrála, Ivana dostala od svého muže k Vánocům mandolínu a Jaroslav sám hrál na zobcovou flétnu a brzy od Iva koupil chalumeau.

Prácheňská manství si po několikaměsíčních hudebních experimentech ve svém "nultém ročníku" působnosti³⁶ stanovila právě takovým gentemanským doporučením, že v prácheňském *Open bandu* může hrát a zpívat kdokoliv, kdo bude mít chuť a čas se alespoň příležitostně zúčastnit hudebních zkoušek, na kterých si kapela ujasní složení nástrojů, výběr písní a další detaily. Zkoušky probíhají zhruba jednou za měsíc u některých členů doma.

Living history

Současné centrum diskusí historického "reenactmentu", www.livinghistory.cz, nepřináší žádnou jasnou definici předmětu svého zájmu. Stránky podle jejich autorů vznikly za účelem „podpory a propagace „živé historie“, „oživování historie“ anebo „living history“, tedy úsilí názorně přibližovat každodenní život v různých historických obdobích, se snahou o co největší možnou věrnost historickým realitám.“ (livinghistory.cz, b. r.).

³⁵ Pojem ideologie zde používám emotivně nezabarveně jako nejvhodnější označení pro sdílený myšlenkový koncept projektu, představ o středověkých lidech atp.

³⁶ Tj. od Libušína 2016 do konce kalendářního roku, resp. sezóny.

Takto široká, spíše otevírající než redukcující definice, s sebou samozřejmě nese nekonečné diskuse³⁷, spory a odlišná očekávání. I proto je jedním z úkolů této práce vytvořit si představu, co toto označení "LH" vlastně znamená, co tyto "dobové" předměty vlastně jsou.

Nějaký jednotný koncept *living history* v České republice neexistuje a neexistuje ani něco, co by se podobalo akademické definici pojmů. Co více, podíváme-li se blíže na svět *living history*, zjistíme, že LH ani z vědeckého hlediska pojmut nelze.

Dobrou představu si můžeme vytvořit na příkladu knihy "Husitský válečník, Kdo byli boží bojovníci...", kterou vydalo nakladatelství Grada na začátku roku 2016 (Matuška, Syka, 2016). Pod knihou jsou podepsaní autoři Matěj Matuška a Jan Syka, členové projektu Civitas Pragensis rekonstruující městskou hotovost³⁸ pozdně středověké Prahy v období husitských válek (1419 - 1434). Kniha je vedle nákresů historických pramenů doplněna o barevné fotografie ilustrující popisované militárie, oděvy, řemesla apod., na nichž můžeme vidět členy zmiňovaného projektu.

Anotace knihy hovoří takto: "*Autoři, kteří se sami aktivně věnují rekonstrukci vojenského života 15. století, předkládají neotřelý, moderní pohled na středověké vojenství a každodenní život husitských bojovníků. Ožívají před námi šest set let staré události, ale trochu jiným způsobem než v klasických dílech tradiční historiografie (...).*" (Matuška, Syka, 2016: 170). Jedna z mála knih s tematikou *living history*, která se snaží přiblížit období husitských válek rukama těch, kteří se do husitských válečníků pokouší alespoň pro zábavu převtělit, se vědomě od historiografie distancuje. Dále můžeme číst: "*Výsledkem je čtivá, moderní kniha na pomezí knižních militarií a tzv. living history.*" (tamt.).

Kniha se tedy explicitně hlásí k *living history*, zatímco nechce být akademickou historií. To ostatně při jejím čtení pochopí i historiograficky neškolený čtenář, kterému velmi brzy začnou chybět odkazy na zdroje nejrůznějších tvrzení, která autoři berou jako samozřejmost. Tak například husitského hejtmána Jana Žižku z Trocnova považují za bývalého panoše krále Václava IV., aniž by alespoň naznačili odůvodnění, proč ho takto směle označují.³⁹

³⁷ Zejména na internetových fórech, jako je např. www.livinghistory.cz, www.ceskyserm.cz, www.forum.brodec.org, na fórech jednotlivých projektů, jako je www.dobakarova.cz, www.civitas-pragensis.cz, a samozřejmě na sociálních sítích, z nichž asi nejsilnější je facebooková stránka "Historický šerm / Historical fencing", kterou sleduje přes sedm tisíc uživatelů a která už dle názvu sdružuje nejen příznivce *living history*, ale i různé skupiny historického šermu, scénické šermíře, příznivce sportů jako je *Historical medieval battles* nebo *Blossfechten* apod. Tam ostatně lze příležitostně narazit na nejostřejší diskuse o podstatu věci, zejména při hodnocení výrobců a jejich výrobků.

³⁸ Tzn. pražské měšťany, kteří byli ve středověku povinni vojenskou službou pro účely obrany města.

³⁹ O původu Jana Žižky a jeho životě před husitskými válkami totiž víme jen velmi málo a i na akademickém

Přes to všechno se ale kniha pokouší o "*pohled očima vojáka,*" který je "*však vždy zasazen do celkového historického kontextu,*" (Matuška, Syka, 2016: 170) čerpá z množství archeologických nálezů, muzejních a archivních sbírek, obrázků a rukopisů. Z čeho téměř nečerpá, je právě sekundární literatura.

Existuje-li něco společného napříč světem *living history*, je to právě nedůvěra v odbornou literaturu a akademické prostředí, které bývá podle reanctorů příliš zaměřené na teorii a málo na praktickou část věci, která je podstatou LH.

Například Roman Vaverka, alias Roman von Müschwerk, který na svých dnes již dlouhou dobu neaktualizovaných webových stránkách, na nichž můžeme najít například překlady osmi rukopisů, rozsáhlý přehled dochované literatury o šermu chladnými zbraněmi včetně několika překladů, slovníček staročeštiny, ilustrativní středověký ceník, slovník zbraní a zbrojí a jejich částí ve čtyřech dobových jazycích, velké množství článků a nejméně devět vydaných či nevydaných knih. U nedokončené trilogie *Odivání ve středověku* píše právě toto: "*(...) Druhým důvodem vzniku této knížky je pomsta Filozofické fakultě UK za opakované nepřijetí k dennímu studiu historie. Znáám povícero neúspěšných uchazečů a přesto zanícených a nadaných milců historie s moderním přístupem k věci a taky pár vystudovaných historiků vhodných do předminulého století. Takže touha sám sobě si dokázat, že můžu být historik i bez jejich nedobytného ústavu.*" (Vaverka, b. r.).

Roman Vaverka byl dlouhou dobu (a možná ještě dnes je) odrazovým můstkem mnohých šermířů a LH nadšenců. Další důležitou informací je totiž prvotní odůvodnění vytvoření knih o odívání: "*Vezmete-li české nebo do češtiny přeložené knihy o středověkém odívání, zjistíte, že autor se sice ohání pojmem Evropa, ale ve skutečnosti za ni většinou považuje pouze Francii, Itálii, Německo, Čechy a Byzanc. V ostatních zemích jakoby chodili nazi. Obrazová část takovéto knihy se pak povětšinou skládá z reprodukcí dobových vyobrazení a text se spokojí s dobovými názvy jednotlivých kusů oblečení. Pokusit se pak podle ní vytvořit repliku dobového šatu je prakticky nemožné. Světlou výjimkou je brožurka *Dáji Spalkové, odstrašujícím příkladem pak kniha pí Kybalové.*" (tam.).*

Dalším dobrým příkladem budiž knihy Eduarda Wagnera⁴⁰, jejichž staré výtisky z minulého režimu mezi šermíři začínají nabývat na ceně. Zejména kniha *Středověk: doba předhusitská a husitská* (2007) byla dlouhou dobu (zejména před rozmachem internetu) biblí inspirující aktéry velmi detailně překreslenými obrazovými prameny dané doby.

poli mezi historiky panují jisté nejasnosti.

⁴⁰ Např. knihy *Středověk: doba předhusitská a husitská - oděv, zbroj, zbraně* (2007); *Zbraně sečné a bodné* (2016); *Třicetiletá válka 1618 - 1648 - výzbroj, výstroj, válečné umění* (2005).

Knihy sice vznikla původně pro filmové kostymérny, zobrazovala ale velké množství detailů, kterými se reanctoři mohli inspirovat při výrobě oděvů, zbraní a zbrojí, které jim odborná literatura nedokázala poskytnout, či nedokázala poskytnout v konzumovatelné formě.

Odborná literatura je tedy podle aktérů často příliš vzdálená každodenní realitě či její teoretické poznatky nejdou převést do praxe. Šermíři se tedy pouští do amatérského bádání a tvorby vlastní představy o tom, jak vypadal „každodenní“ vojenský (řemeslný, měšťanský, hudební) život evropského středověku.

Členové Prácheň Open Bandu

Jak již z názvu skupiny vyplývá, hudební skupina zformovaná při Prácheňských manstvích je otevřeným uskupením lidí, kteří spolu hrají. Ona absolutní otevřenost kapely, kdy mohl kdykoliv a kdokoliv přijít a začít hrát, příliš dlouho nevydržela. Skupiny si začaly brzy všimnout další útvary světa living history a za hudební produkci po večerech pod přístřešky a u ohňů začali nabízet pohoštění, alkohol a spolupráci.

Skupina se tedy začala pravidelně scházet, dala dohromady základní repertoár, každý člen se trvale chopil pouze jednoho nástroje, a tak vznikla kapela.

Jaroslav Šíma, alias Jaroslav z Klouk

Jaroslav je centrální postavou nejen jako iniciátor vzniku kapely, ale také zakladatel Prácheňských manství a jejich současný hejtman (vedoucí). Myšlenka otevřenosti projektu, kde se každý pán se svou družinou bude účastnit akcí dle vlastních možností či chuti, tedy bude i na různé úrovni vybavení, a nepsaných základních pravidel ve formě „gentlemanských dohod“, čímž se bude Prácheň lišit od ostatních projektů, pochází také od něho.

V minulosti hrál na elektrickou basovou kytaru v několika hudebních skupinách, řekněme, místního formátu. V té poslední hrál společně s pozdějšími členy Prácheňských manství Danielou, Danem a také se svou budoucí ženou a klouckou paní Ivanou. Neprošel žádným formálním hudebním vzděláním a na nástroje se učil a učí díky nadstandardnímu nasazení sám a doma. V počátcích *Open Bandu* hrál na flétnu, později na brač zakoupený ve starožitnictví a v současnosti je majitelem první *guitarry moriscy* z dílny Iva Horáka, drnkacího hudebního nástroje inspirovaného obrázkem z bohatě ilustrované kolekce básní

a notací *Cantigas de Santa Maria*, která bývá častou předlohou při výrobě replik středověkých hudebních nástrojů.

Jeho LH postava, Jaroslav z Klouk, je vesnický zeman a lenník krále Václava IV., který za propůjčenou půdu přislíbil vojenskou povinnost s kuší při obraně jihočeského hradu Zvíkova. Ačkoliv je postava fiktivní, manství je v Klukách skutečně doloženo⁴¹. Jaroslav je pánem největšího manství co do počtu čeledínů, a jelikož se věnuje šití historických kostýmů, stanů a zbrojí, poskytuje také největší množství materiálu pro začátečníky nejen v rámci svého manství, ale i v celé Práchni.

Když v roce 2014 koupil starou zemědělskou usedlost v malé vesničce Kluky nedaleko od Písku, začal své prácheňské alter ego doopravdy žít. Jako příklad uveďme, že první zimu (nastěhoval se na počátku podzimu) přežil v chalupě vskutku v bojových podmínkách bez funkčního odpadu a bez tekoucí vody. Začal chovat kozy, ovce a králíky (studoval Zemědělskou fakultu JU v Českých Budějovicích) a ačkoliv neměl dostatek peněz na financování rekonstrukce rozpadajícího se domu, když se naskytl vhodná příležitost koupě klisničky mérenského koně, na které si dokázal představit rytíře v plné polní, neváhal za ni utratit svých posledních 45 tisíc korun.

Žije svůj život v kategoriích návratu k přírodě a tradicím, produkce malého množství odpadů, spokojení se s málem a maximálním využití dostupných zdrojů. Pracuje v píseckém Domě dětí a mládeže jako pedagog volného času, kde vede hlavně kroužky péče o zvířata, LARP, airsoft a další. V LH je ze všech členů patrně nejvíce posedlý pátráním po tom, „jak to ve středověku dělali.“

Vpravo: Jaroslav s Ivanou po svatebním obřadu na Zvíkově, říjen 2016. Foto: Karel Červenka.



⁴¹ Jaroslav ve spolupráci s píseckou Městskou knihovnou a obcí Kluky tyto údaje v archivech prý skutečně dohledal.

Ivana Šimová, alias Ivana z Klouk

Ivana je ve světě LH i v tom skutečném manželkou Jaroslava. Sama se ke středověku a světu LH dostala až přes svého pozdějšího manžela a dá se říct, že přes počáteční rozpaky si k němu vybudovala vstřícný vztah.

V samotných počátcích *Open Bandu* hrála na mandolínu a později se začala zaměřovat na smyčcové nástroje. Za historii kapely jí prošlo rukama několik variací rebecu či chrotty a jako absolventka francouzské části Gymnázia v Písku také vytvořila v pořadí druhou autorskou píseň *Bandu - Danův koníček* (z francouzského originálu *La jument de Michao*⁴² sama přeložila). Před vznikem Prácheňských manství hrála na elektrickou kytaru společně s Jaroslavem ve skupině nazvané *Noční směna* (kapela sama sebe označovala jako „alternative-rock“; více: *Noční směna*, 2013).

Ve světě LH ji zajímá hlavně kuchyně, kde propojuje kulinářské umění s poznatky z biofyziky, kterou momentálně studuje v rámci navazujícího magisterského studia. Dá se říct, že je Jaroslavovi velmi oddaná a velmi se mu přizpůsobuje. Měli dokonce ve stodole své usedlosti v Klukách svatbu ve středověkém stylu, na kterou byli pozváni všichni členové Práchně a kde vystupoval i Subulcus (svatební obřad se konal, samozřejmě, na Zvíkově).

Daniel Jestřáb, alias Daniel z Chrastin

Dan je dalším z prácheňských pánů, který stál u zrodu jak Práchně, tak skupiny. Jaroslav ho označuje za svého nejlepšího přítele a vybral si ho také za svědka na svou svatbu.

Dan hrál v minulosti společně s Ivanou a Jaroslavem v kapele na bicí a v současnosti bubnuje v Práchni na malý keramický bubínek podobný malému djembe. O středověk a středověkou hudbu se zajímá velmi okrajově a dá se říct, že se světa LH účastní jako mnozí spíše kvůli přátelům a přitažlivosti bitev a táboření. O tom vypovídají i jeho časté absence.

Dan vystudoval mezinárodní obchod na VŠE v Praze, je mu 26 let a pracuje ve firmě zabývající se CRM (systémy řízení vztahů mezi firmou a zákazníkem).

⁴² Zde se jedná o překlad oblíbeného bretaňského tradicionálu, který proslavila zejména skupina *Kouerien* ve svém albu *Folk Breton* z roku 1973.

Josef Novák, alias Pepe Halflung z Ražic

Dalo by se říct, že i já jsem jedním ze zakládajících členů Prácheňských manství, ačkoliv si myslím, že největší iniciativa šla od Jaroslava, který se, tehdy ještě jako součást Kestřanského manství, chtěl lišit od ostatních projektů a učit se z chyb.

Po založení *Open Bandu* po mně jeho členové dlouhou dobu chtěli, abych skupinu vedl. Z výzkumných důvodů jsem se dlouhou dobu zdráhal a snažil jsem se všemožně vyhnout tomu, aby na mně hraní kapely bylo závislé, což se nakonec povedlo. Odmítl jsem na zkouškách rozhodovat v otázkách typu: jak to budeme hrát? / jak je to správně? a přinutil tak ostatní členy převzít iniciativu. Svou absencí na jedné z klíčových bitev roku (Lipany, přelom května/června) jsem také umožnil či snad přinutil kapelu vystupovat beze mě, což nakonec úspěšně vedlo k vyhnutí se stavu, kde bych fungoval jako vedoucí zájmového útvaru. Tomu jsem se chtěl vyhnout nejen kvůli svému výzkumu, ale i po brzkém zjištění, že o hudbě tak, jak se hrála ve středověku, upřímně nevím téměř nic.

Postava Pepe z Ražic je úplně fiktivní, ačkoliv možnou existenci manství v Ražicích, mé rodné vsi, předpokládáme⁴³. Přezdívka „Halflung“ pak pochází z neblahé události, operace plic, kterou jsem podstoupil na jaře roku 2013. Tu jsem se pak rozhodl použít ve svůj prospěch a začal si budovat v LH světě jméno pod tímto pseudonymem, resp. vystupuji tak hlavně jako výrobce středověkých kožených pásků.

Pracuji v neziskové organizaci zaměřené na Romy a na cizince žijící v ČR a LH a kožené výrobky jsou mým centrálním koníčkem, ze kterého bych jednou rád udělal skutečný přivýdělek.

Eliška Feitová

Eliška je služkou jedné z členek Práchně, hraje na zobcové flétny, na které se naučila hrát v ZUŠ, a také zpívá. V současnosti je jí 15 let a o středověkou hudbu se zajímá spíše okrajově, spíše odposlouchává hudbu ze záznamů a reprodukuje, případně upravuje dle vlastního pocitu.

Eliška je v pátém ročníku píseckého osmiletého Gymnázia a bydlí u svých rodičů ve Žďáru u Protivína, asi 12 km od Písku.

⁴³ Navzdory veškerým snahám se mi nepodařilo písemné zmínky o vesnici nelézt a nenalezl je ani August Sedláček, jehož veledílo *Děje Prácheňského (1926) kraje* jsme v minulosti použili jako zdroj informací o historii vesnic a měst spadajících pod prácheňskou správní oblast. Oblast byla každopádně osídlená už od období neolitu, neboť v okolí blízké CHKO rybník Řežabinec byly nalezeny hrobové ostatky.

David Kofroň

David je Jaroslavův přímý čeledín a ve svém útlém věku 15 let se dostal do Práchně skrze kroužky DDM Písek, z nichž Jaroslav mladé nadšence pro středověk získává pro svůj projekt.

David hraje na jednoduchý pochodový buben a spíše než o středověk se zajímá o samotnou hudbu. Dále se věnuje airsoftu, LARPU a dalším kroužkům pod vedením Jaroslava.

Z dalších členů, kteří v minulosti prošli naším *Open Bandem* (na konci roku 2016 bylo na zkoušce přítomno dkonce 8 členů), jmenujme například Lukáše (dalšího z žáků zapsaných do zájmových útvarů DDM Písek), který v počátcích kapely, kdy se perkusních nástrojů chápali všichni, kdo chtěli hrát a neuměli a nevlastnili žádné nástroje, bubnoval, Jana, který složil první autorskou prácheňskou píseň *Labuť*, o níž ještě bude řeč, a Štěpána, Danova čeledína, který hrál nejprve na flétnu a později na Jaroslavovo chalumeau (viz snapshot - Bitva Libušín) a který na rozdíl od většiny hráčů uměl improvizovat a byl považován za schopného hudebníka, avšak neúčastní se zkoušek ani bitev příliš často.



Zleva: Josef Novák (výzkumník) s „rybolou“, Ivana Šimová (chrotta), uprostřed Aleš, v pozadí Martin, Lukáš a Honza (nehrající členové Prácheňských manství), v popředí vpravo Jaroslav Šíma s flétnou a David Kofroň s pochodovým bubnem. Bitva Sion, červen 2017. Foto: Facebook veřejný profil Bitvy Sion.

Bitvy

Bitvy jsou nejčastějším typem akcí, na nichž se *Open Band* angažuje. Pro laického čtenáře zde uvádím krátký popis pro představu:

Bitvy jsou akce, zpravidla víkendové, na nichž se setkávají příznivci LH a šermu, aby společně realizovali akce, jejímž hlavním cílem je skupinový boj a táboření. Obvykle účastníci přijíždí na akci v pátek v průběhu odpoledne a večera, vybírají si místo k táboření, staví stany přístřešky, připravují ohniště atp. Obdobně, akorát v obráceném pořadí, probíhá neděle, tedy ležení se balí, zakopávají se ohniště, účastníci se loučí a v průběhu dne odjíždí zpět do svých domovů.

Nejrozšířenější bitvy jsou tzv. „scénické“, určené pro diváky. Takové mají předem daný scénář a na bitvu probíhá v sobotu dopoledne nácvik. Organizátoři účastníky obeznámí s příběhem, rozdělí je na příslušné skupiny a krok po kroku projdou hlavní body programu, jako například kdo, odkud, kam, na koho útočí apod. Jsou-li povolené střelné (luky, kuše) a palné zbraně (pišťaly, hákovnice, arkebuzy aj.), proběhne většinou také kontrola síly nátahu a střeliva mechanických střelných zbraní a kontrola tormentace zbraní palných. Horlivým účastníkům se nezapomene připomenout, že bitva je „jen jako“, tedy určena pro efekt diváků a nikoliv pro vybití násilnických sklonů nejhroznějších bojovníků, a že tyto bude možno ukojit po samotné bitvě v tzv. „volných střetech“ či „liniovkách“, tedy prostém dodatečném rozdělení se dobrovolníků na dvě skupiny a jejich jednorázový střet bez scénáře stylem „mrtev je ten, kdo dostane dobrý zásah“. Scénická bitva bývá doplněna o tržiště, obvykle nechybí ani kulturní program ve stylu šermířských vystoupení, sokolníků, žonglérů a „středověkých“ hudebních skupin (například Subulcus). Ze scénických bitev jmenujme ještě dva druhy dle scénáře - buďto se jedná o bitvy spíše fantastické (např. Libušín) a rekonstrukce historických bitev (např. Sudoměř, Lipany aj.).

Méně rozšířeným typem akcí jsou bitvy divákům nepřístupné ve stylu LARP, tedy jedná se o „hru“ určenou pro účastníky s jen rámcovým scénářem a hlavními postavami, které plní úkoly tak, aby naplňovaly své cíle. Taková má obvykle mnohem jasněji stanovená pravidla co do možností hráčů a jejich zabití, zato mnohem volnější průběh co do kreativity jednotlivých hráčů. V případě těchto uzavřených bitev zpravidla hra začíná již v pátek večer, je-li povolena hra přes noc⁴⁴, a pokračuje do sobotního večera nebo do vítězství některé z herních frakcí. Organizátoři mají možnost do hry zasahovat (poznáte je podle bílé hole, kterou třímají v rukách, a pokud vás sami neosloví např. s herním úkolem, jsou považováni za „neviditelné“) a vyvažovat tak případné předčasné vítězství jedné strany či zadávat úkoly a přinášet nečekané zprávy pro zpestření hry. V sobotu večer bývá už mimoherní zábava pro všechny účastníky, která je někdy spojena s hostinou. Z těchto jmenujme například dnes již zaniklý projekt Panská bitva či Dobývání hradu Sion.

Prácheňská manství se účastní nejčastěji bitev (asi 6 - 7 za sezonu), protože jsou stejně jako většina dalších skupin a projektů ve světě LH zaměřena primárně na militárie

⁴⁴ Často je noční boj z důvodů bezpečnosti omezen třeba jen na speciálně upravené „měkčené“ zbraně, kterých je omezené množství, aby se zamezilo válčit větším skupinám.

a boj. *Prácheňský Band* je součástí Prácheňských manství a prozatím až na výjimky samostatně na další akce nejezdí.

Na rozdíl od profesionálních či poloprofesionálních „středověkých“ hudebních skupin hraje *Band* primárně a téměř výhradně pro další nadšence LH, to je také hlavní důvod, proč se v této práci nedočteme nic o názorech a představách civilních diváků, kteří navštěvují scénické bitvy. Dalším závažným důvodem jsou právě pohnutky a představy účastníků, kterým se tu snažíme dopátrat a pohled diváka mimo šermířský svět by tak nebyl relevantní.

Band tedy hraje nejčastěji na bitvách a převážně pro členy Prácheňských manství, příležitostně také (viz snapshot) pro členy spřátelených projektů, se kterými sdílí rekonstruované období a často také myšlenkové koncepty středověku.

Zkoušky a další akce

Jak jsme si již řekli, skupina po zhruba tři čtvrtě roce počáteční absolutní volnosti začala nepravidelně zkoušet. Zkoušky se konají nejčastěji u Jaroslav v Klukách nebo u Eliščiných rodičů ve Žďáru u Protivína, méně často pak u mě či u Dana.

Zkoušky jsou příležitostným setkáním všech členů kapely a místem, kde se domlouvá podoba repertoáru a jednotlivých písní. Členové se obvykle sejdou nad konvicí čaje, pohovoří a přehrají si celý aktuální repertoár. Texty písní si zpočátku nosili sami vytištěné nebo si je vzájemně půjčovali, později vznikl i zpěvník, resp. soubor volných listů s texty, který zároveň slouží i jako nápověda k playlistu.

Počteční sada písní vznikla převzetím známých skladem od *Subulcus* případně dalších historických hudebních skupin. Právě při rozhodování o přesné podobě a průběhu skladby nám začínají vystupovat první koncepty *středověké* hudby.

Při zkouškách se totiž neprojednávají otázky, jak asi středověká hudba „doopravdy“ zněla, ale pouze jak bychom měli písně hrát. Opakovaně pak při zkouškách padly názory jako „*Správě je to tak, jak to hraje Peregrin,*“⁴⁵ nebo: „*Správě je to tak, jak je to na CD.*“⁴⁶ Ultimátním obrazem přejímání písní byla pak příprava těch písní skupiny *Subulcus*, které ještě nebyly nikde zaznamenány a kapela tak mohla čerpat pouze ze vzpomínek na koncerty a z textů, které jí Ivo poskytl. Jaroslav dokonce krátce před obdobím druhého CD

⁴⁵ Eliška, zkouška 18. 2. 2017.

⁴⁶ Dan, tamt.

skupiny *Subulcus* na zkoušce prohlásil, že „v červnu už [tyto písně] budou na cédéčku,⁴⁷ tudíž je bude možno v pohodlí domova poslouchat, připravit se a na zkoušce je zreprodukovat tak, jak „mají být“.

Samotní členové, když jsou konfrontováni s tím, že se velmi vzdalují svému vlastnímu konceptu LH, říkají, že jde pouze o začátek, že je třeba začít hrát a sehrávat se na převzatých písních a postupně přejít - na co vlastně? Zřejmě částečně na vlastní tvorbu a částečně na pokus o rekonstrukci pramenů. O tomto pozvolném přechodu ještě bude řeč.

Z dalších pravidelných akcí, na kterých zní hudba *Open Bandu*, jsou to společná setkání, táboření a nácvičky boje prácheňských pánů a jejich družin. Jedná se o „ztužovací“ a přípravné akce, hlavně před začátkem sezóny, kdy se pokud možno všichni členové sejdou, pod velením kapitána nacvičují skupinový boj a střelbu, testují své vybavení „nanečisto“ ještě před tím, než vyrazí několik desítek až stovek kilometrů od domova na bitvu a tráví společný večer u ohně s hudebním doprovodem.

Za dobu své existence se *Open Band* zúčastnil pouze jedné akce bez Prácheňských manství. Jednalo se o „Sněm Pražského svazu“, tedy období prácheňských setkání, ovšem realizovaném nikoliv na louce za domem, ale v prostorách tvrze Malešov, a s bohatým kulturním programem (soutěže o ceny, ukázka nálezů z Muzea hlavního města Prahy, šestichodová hostina), jehož součástí bylo i vystoupení *Bandu*.

Na Sněm pozvaly kapelu vedoucí osobnosti Pražského svazu, se kterým Prácheňská manství společně táboří a nastupují do bitev pod jedním velením, kterým se *Band* zalíbil. Tomuto předcházely složitější přípravy, protože kapela poprvé neměla hrát „jen tak“, ale „pro někoho“, byť jejím honorářem byla pouze popularita ve smyslu Bourdieuho kulturního kapitálu. Co Sněmu, který se konal v říjnu 2017 na samém konci mého výzkumu, následovalo, se dozvíme v samotném závěru této práce.

O hudbě *Open Bandu*

Předně je nutno podotknout, jak si můžeme všimnout už v medailoncích jednotlivých hráčů, že ne všichni se zabývají historičností naší hudby. Můžeme si sice namlouvat, že David a Eliška, případně i další členové, jsou příliš mladí na vlastní bádání a jsou příliš zvyklí, že jim učitelé ve škole všechno připraví a instruuje je, „jak to mají dělat,⁴⁸ nicméně i mimo hudbu v rámci Práchně a i mimo Prácheň v rámci světa LH můžeme říct, že ne pro

⁴⁷ Jaroslav, zkouška 11. 6. 2017.

⁴⁸ Jaroslav, 21.2.2016.

každého je centrem zájmu právě ožívování historie. Motivace hráčů jsou pochopitelně různé, někteří chtějí „prostě hrát“ nebo je to „prostě baví“⁴⁹, pro jiné je centrem zájmu táboření, přátelé či alkohol. Podstata onoho ožívování historie tedy spočívá spíše na jádru skupiny, tedy Jaroslavovi, Ivaně a mně.

Základním rozdílem mezi *Prácheňským Bandem* a skupinou *Subulcus* spočívá, kromě explicitní snahy o LH, také ve stálosti spojení mezi hráčem a nástrojem. Zatímco tedy Ivo stihá mnohdy i během jediné písně vystřídat několik hudebních nástrojů, hráči *Open Bandu* se snaží osvojit si nástroj jediný.

Ivany *chrotta*, ne nepodobná blízkovýchodnímu nástroji zvanému *kemenche*, je dlabaný smyčcový nástroj o třech strunách laděných d-A-D, přičemž nejčastěji jednoduše hraje hlavní melodii písně. Dalším populárním způsobem hraní ostatních středověkých kapel je tahání přes dvě struny zároveň, jelikož ale není hra na bezpražcovou *chrottu* vůbec jednoduchá a Ivana neměla před prvním pokusem o hraní žádnou zkušenost se smyčcovými nástroji, snaží se si hraní spíše zjednodušit. To může udělat například rozezníváním jedné struny na první, případně první a třetí dobu, tak, jak se tomu dělá u *trumšajtu* (viz předchozí kapitola).

Guitarra morisca, na kterou hraje Jaroslav, je strunný nástroj s oválným tělem dlabaným z jednoho kusu dřevěného kvádrů. Charakteristický dlouhý krk osadil Ivo na Jaroslavovo přání dvěma dvojicemi strun, přičemž první dvojici laděnou G-D nechává hráč znít vždy „naprázdno“ a na druhou, laděnou D-D nejčastěji improvizuje zjednodušené variace hlavní melodie písně. Místo dřevěných či kovových pražců si navzdory dlouhému odmítání výrobce Jaroslav nechal na krk *moriscy* přidělat „omoty“⁵⁰, čímž se chtěl více přiblížit historičnosti nástroje. Ladění G-D-D-D, kde jsou tři ze čtyř strun laděné na stejné frekvenci a tudíž vyluzují v základu stejné tóny, jako např. *citola* či další strunné nástroje používané k doprovodu, tedy hraje přes obě dvojice strun najednou a první z nich nechává volně znít, je čistě jeho hudební invence. „*Vycházím z brače. Naladil jsem ho, jak má být, a vyhovoval mi naprosto pro středověk a mé hraní. Je to rychlé a hlavně intuitivní hraní bez náročného učení techniky levou rukou. Ale pro větší pestrost tónu je místo jednoho G-D. Proto jsou tam 3 D, z nichž naprázdno hraje jenom jedno.*“⁵¹

Mému hudebnímu nástroji jsme dali přezdívku „*rybola*“. Jedná se totiž o hybrid, v němž Ivo zapojil kombinaci zkušeností s konstrukcí replik středověkých nástrojů, vlastní

⁴⁹ David na Sněmu Pražského svazu, 30. 10. 2017.

⁵⁰ Místo pevných pražců bývá na středověkých a renesančních hudebních nástrojích často stejnou funkci plnicí omotávka ovázaná přes hmatník. V našem případě se jedná o nylonový vlasec.

⁵¹ Jaroslav, 15. 12. 2017.

fantazii a romantický „novogotický“ nákras hudebního nástroje ve tvaru ryby v 19. století. Název se skládá ze slov „citola“ a „ryba“. Konstrukčně se totiž jedná o nástroj dlabaný z jednoho kusu dřeva osazený pěti strunami, jak jsme běžně zvyklí u středověkých citol, avšak dle nákresu z 19. století stylizovaný do tvaru ryby - podložka pod kobylkou na ozvučné desce má tvar půlměsíce připomínající skřele, ozvučný otvor je malý, kulatý a umístěný v příslušném místě tak, aby vypadal jako oko, hlava nástroje s ladicími kolíky je rozšířená do paprskovitého „V“ připomínající rybí ocas. Ivo původně nástroj konstruoval pro sebe: „*Já jsem ho chtěl původně na hraní s RSkama⁵², na co by se dalo hrát jako na citolu, ale aby líp zapadnul do toho raného středověku, protože ta citola to je vrcholnej středověk. Chtěl jsem něco, o co se nebudu bát, no, ale ono nakonec jsem na tom strávil tolik času, že by mi toho bylo líto. Navíc je na mě moc velká, proto jsem ti jí nabídnul.*“⁵³ Jelikož se tak rozhodl ještě před dokončením nástroje, na mé přání má *rybola* dřevěné pražce a repliky renesančních strun ze syntetického materiálu⁵⁴.

Ladění *ryboly* je d-g-D-GG (poslední struna je zdvojená do sboru) a hraje se na ni v otevřeném ladění, tj. obdobně jako u *guitarry moriscy*, první tři struny se nejčastěji nechávají volně znít a na poslední zdvojenou strunu se hraje melodie. Slovo „nejčastěji“ zde není náhodně.

Při bližším zkoumání vlastního hraní i hraní ostatních hráčů jsem zjistil, že se snažím hudbě dávat harmonie naznačováním akordů hmaty, které jsem částečně odkoukal od Iva a částečně sám vytvořil. Tedy zatímco prázdné struny bez zkrácení d-g-D-GG znamenají tóniku (nejčastěji g-moll), jednoduchými hmaty můžeme vytvořit náznaky harmonií, například f-b-F-BB (B-dur), d-a-F-A (d-moll, tj. mollová dominanta), f-a-F-C (F-dur), g-C-G-C (C-dur, tj. subdominanta) a další.

O keramickém *djembe*, na které bubnuje Dan, už byla řeč. Dan používá k bubnování jeden základní styl, tedy otevřenou dlaní tluče do blány bubnu a tón mění posouváním centra úderu blíže ke středu nebo k okraji bubínku. Hraje zcela intuitivně, tak, jak se mu to líbí. Většinou se snaží o větší počet úderů do taktu, než hraje pochodový buben tak, aby perkusní část hudby zpestřil.

Eliška se chopila zobcových fléten a navázala tak na zájmové kroužky fléten ze základní školy. Hraje na „obyčnou“ (tj. barokní) altovou flétnu laděnou v F a také sopránovou flétnu od výrobce „historických“ fléten laděnou v C, která je „renesanční“

⁵² RS = raný středověk, obecně označení pro všechny nadšence rekonstruující období zhruba od 5. do 11. století.

⁵³ Ivo, natáčení CD *Strašlivá píseň o Kestřanech*, 8. 4. 2017.

⁵⁴ Středověké struny se vyráběly ze zvířecích stěv.

(v praxi má pouze jeden tón jiný hmat, než u „obyčejných“, tj. barokních, fléten), která se považuje za „LH“⁵⁵. Na otázku, čím je flétna „LH“ a zda se právě na takové flétny hrálo v období renesance, Eliška ale odpovídá: „*To nevím. Na to se zeptej Járy.*“⁵⁶ Eliška má však zájem o hudbu jako takovou a zkoušky, jejichž svoláváním bývá iniciátorkou, se konají nejčastěji doma u jejích rodičů. Iniciovala a sestavila také *Kloucký zpěvník*, brožurku s texty jednotlivých skladem, kterou skupina používá nejen jako zdroj textů písní, které si ještě nedokázali její členové zapamatovat, ale také jako *playlist*.

David bubnuje na jednoduchý pochodový buben jednou paličkou, nejčastěji na první a třetí dobu čtyřdobých rytmů a poměrně často u toho vypadává z rytmu. Zdá se, že o hudbu a středověk má zájem, ale ačkoliv často vypadává z rytmu, až si někdy další členové kapely stěžují, sám o sobě říká, že cvičit na buben nepotřebuje.

Co se zpěvů týče, až na výjimky jde o jednohlasý sborový zpěv ve složení: Jaroslav, Eliška a já, případně další členové dle chuti, zejména v závislosti na popularitě konkrétní písně a množství vypitého alkoholu (populární je např. Advokát, kde se po každém verši opakují chytlavá citoslovce „*týre-líre-líre*“, ale také celá řada „kolujících středověkých“ písní, o kterých ještě bude řeč).

To, jakým způsobem někteří členové *Bandu* hrají, či co o sobě v legraci říkají („*Myslím si, že je fajn, že středověkou hudbu můžou hrát i lidé, kteří neumějí hrát.*“⁵⁷), nás přivádí k myšlence otevřenosti skupiny.

Význam otevřenosti skupiny

V samotném základu skupiny byla totiž myšlenka, že se kdokoliv může kdykoliv chopit nástroje a začít hrát, je-li mu to po chuti. Hraní hudby na rekonstrukcích středověkých bitev a dalších akcích stálo v protikladu hudbě v „současnosti“, kde je doménou profesionálních školených hudebníků, na něž se kladou velké nároky, resp. kteří musí „umět hrát“.

Šermíři okolo ohně sedící „umět hrát“ zkrátka nemusí. Každý se může přidat, každý může začít píseň a ostatní se přidávají. Může se to tak zdát a zpočátku *Open Bandu* to tak skutečně fungovalo. Spadalo to totiž do konceptu představy, že „*tak se to dělávalo*“ nebo

⁵⁵ Eliška, 14. 12. 2017.

⁵⁶ Tamt.

⁵⁷ Tamt.

„ještě naše babičky, když třeba draly peří, nebo když pracovaly na poli, tak si společně zpívaly.“⁵⁸

Představa „zlatých časů“, za kterých nešlo o virtuozitu a techniku představovanou profesionálními hudebníky, ale kvalita spočívala spíše v zapojení všech účastníků společně bez ohledu na drobné nuance ve schopnostech, se tedy promítá i sem.

Koncept absolutní otevřenosti skupině vydržel zhruba tři čtvrtě roku. Brzy přišlo první nepsané gentlemanské pravidlo, že je potřeba zorganizovat zkoušku, kde bychom si ujasnili repertoár, tóniny, nástroje a důsledku toho potřeba účasti těch, kdož chtějí na akcích hrát, také na zkouškách. Souvislost s potřebou se na hraní připravit má také skutečnost, že si prácheňského táborového hraní všimly také další skupiny a začaly toužit po přítomnosti hudebníků také ve svých táborech.

Náhle už nebylo možno hrát jakkoliv⁵⁹, bylo nutno hrát tak, „*abychom si neutrhli ostudu*.“⁶⁰ Přišla tedy potřeba pravidelně zkoušet a rozšiřovat repertoár, aby skupina dokázala zaplnit déle než pár desítek minut. Důraz začíná být pomalu kladen i na domácí přípravu a cvičení jednotlivých členů. Následně se do hry dostává další faktor:

S přechodem od některých soudobých hudebních nástrojů (*buzuki, brač*), které mají moderní ladící mechaniky, k replikám nástrojů středověkých (*rybola, guitarra morisca, chrotta*), které jsou laděny pouze dřevěnými kolíčky ne nepodobnými kolíčkům houslovým, což je samozřejmě považováno za „více LH“, vzniká nový problém. U nástrojů je toto „LH“ ladění mnohem méně citlivé a naladit nástroje, i podle elektronické ladičky schované ve stanu, je někdy velmi obtížné, zvláště v pokročilé fázi večera či za nepříznivých povětrnostních podmínek.

Mohli bychom si myslet, že v tom přetrvává představa neprofesionality a konceptu „dělat to společně“, při bližším zkoumání ale odhalíme dva protichůdné pohyby, které se táhnou napříč světem living history.

Jedním z těchto pohybů je podstata samotného LH - snaha o rekonstrukci historie, snaha o co nejvěrnější ztvárnění středověkého života, středověké hmotné kultury, „dělat to tak, jak to dělali ve středověku“. Tento pohyb reprezentují nekonečné internetové diskuse o tom, „jak to bylo nebo nebylo“ do tak podrobných detailů, jako je míra popuštění oceli na čepeli zbraně, chemické složení přezek na pásku, přesnost datování konkrétního

⁵⁸ Jan, 28. 8. 2016.

⁵⁹ S oblibou jsem zpočátku skupiny říkal, že, vzhledem k nízkým schopnostem některých členů a mnohdy velmi volnému ladění nástrojů, kapela zní spíše jako zájmový kroužek dětí z mateřské školy, než jako skutečná kapela.

⁶⁰ Jaroslav, 3. 3. 2017

předmětu do konkrétního roku či období a tím jeho vyloučení z období jiného. Pro ilustraci řekněme, že tento pohyb v táborové hudbě zastupují dřevěné ladicí kolíčky (které jsou více „LH“ než moderní mechanické), repliky středověkých strun (které jsou více „LH“ než moderní struny kovové) a také amatérská hra na nástroje a zpěv „vojáků“ ve středověkém ležení (u kterých, předpokládejme, je vypadávaní z rytmu a nepřesné ladění či zpěv více „LH“, než uhlazená performance profesionálního muzikanta, která by mohla sedět např. jiné sociální skupině nebo situaci téže doby).

Druhý, protichůdný pohyb spočívá v určité míře tolerance k tomu, co je „nedobové“, „není LH“, kterou má každý člověk či skupina nějak nastavenou. Nadšenci rekonstruující život středověkých vojáků nejsou šílenci - tedy, samozřejmě, že jsou, ale většina z nich je dost přičetná na to, aby věděli, že nejsou středověcí lidé. Nežijí ve středověku, nezažili středověk, nemohou ho absolutně zkopírovat, mohou se mu pouze přiblížit. Proto ono „co nejvěrnější ztvárnění“ v definici living history. Reenactoři jsou limitováni mnoha mantinely - finanční zdroje, které jsou schopni či ochotni do svého koníčku investovat, čas, energie a samozřejmě vlastní pohodlí. Tak někdo má „více LH“ meč a zbroj, zatímco ve stanu přespává ve spacáku a na karimatce, zatímco jiný nelpí tolik na zbroji, zatímco interiér stanu musí být striktně „dobový“. Zkrátka lpí na určité míře pohodlí a na svých prioritách.

Říkejme těmto pohybům *dobovost a tolerance*.

V prostoru protichůdných proudů dobovosti a tolerance se promítají rozličné trendy. Jedná se o aktuálně upřednostňované stavy pohybu dobovosti někdy určované novými objevy či publikacemi na poli archeologie, mnohem častěji však ekonomickými či módními změnami. Tyto trendy většinou určuje konsenzus většiny šermířů. V současnosti jsou to například nýtované kroužkové zbroje dovážené z Indie⁶¹ (ekonomická změna) či použití kožených podrážek bot místo gumových (kůže je zkrátka více „in“).

Co se živé hudby na bitvách týče, zdá se, že se nacházíme právě v bodě, kdy jsou obvyklé (laické, západní, „současné“, chcete-li) kvality „dobré“ hudby (naladěných nástrojů, sehranosti hráčů, přesného rytmu a uchu příjemného zpěvu), odrážející v našem případě pohyb *tolerance*, nahrazovány kvalitou v podobě užití replik středověkých hudebních nástrojů namísto středověce vypadajících nástrojů moderní konstrukce a povrchové úpravy. Mění se kytary za *buzuki* a *buzuki* za *cistry* či *citoly*. Zdá se, že se

⁶¹ Nejznámější indická firma Indian chainmail armour (b. r.) se stala největším dodavatelem kroužkových zbrojí pro evropský reenactment středověku. Důvod je prostý - cena kroužkových zbrojí vyráběných v Indii je i přes relativně vysokou cenu za přepravu, DPH a clo mnohonásobně, řádově deseti až dvacetinásobně, nižší, než cena zbroje vyrobené v ČR.

mění i hráči, namísto profesionálních skupiny vystupujících na pódiu hrajících na mikrofon jsou čím dál častěji oceňováni muzikanti, kteří jsou přímo součástí tábora. Sedí u ohně a hrají či jdou od ležení k ležení a nabízejí svou performanci každému, kdo je ochoten ji poslouchat. Jde tedy o trend momentálně preferující pohyb k *dobovosti*. Zde se ale můžeme bavit pouze o tendencích zkoumaných skupin, jinak sklouzáváme spíše k názoru výzkumníka. Tyto trendy by bylo potřeba blíže prozkoumat na větším výzkumném vzorku.

K zajímavému zjištění mě před lety přivedli kolegové ze semináře historické antropologie. Někdo se tehdy zeptal: „A mluvíte taky středověce?“ Ta myšlenka, že bychom se pokoušeli hovořit tak, jak spolu hovořili lidé ve středověk, mi zprvu přišla tak absurdní, že mě toto zjištění opravdu překvapilo. Není ale příliš překvapivé, že obec věnující se LH je zaměřená na určité oblasti historie.

Předně jsou to středověké militárie - zbroje, zbraně chladné střelné mechanické i palné, oděvy, stany a vůbec co dalšího je součástí vojenského ležení. Nejde však jen o hmotnou kulturu, například v rekonstrukcích boje s nejrůznějšími chladnými zbraněmi se nám více či méně kompletně a kvalitně dochovala velká řada „mistrů“, kteří po sobě zanechali bojové příručky⁶², jejichž interpretací se věnuje v ČR i v zahraničí velká řada „škol“ šermu⁶³.

Nedá se tak říct, že by bylo *living history* jednostranně zaměřené na hmotnou kulturu, určitě je ale v rekonstruování hmotných předmětů její těžiště. Nepřekvapí nás proto, že velmi záleží na konstrukci oděvu, zatímco vůbec nezáleží na slovníku rytíře.

Nemělo by nás tedy překvapit ani to, že je v Práchni kladen důraz na vymýcení „nedobových“ hudebních nástrojů a jejich doplňků. Tak například plastové zobcové flétny bývají terčem kritiky. Moderní hudební nástroje, na kterých skupina začínala (mandolína, brač, buzuki) se musely co nejdříve vyměnit za repliky středověkých nástrojů a přes veškeré naléhání Iva jakožto výrobce, vymýtili jsme i některé jejich „neLH“ součásti - kovové struny, doladovače⁶⁴. Tedy navzdory tomu, že syntetická struna má méně průrazný a zvonivý zvuk než struna kovová (je tedy vhodná spíše pro hraní v interiéru a spíše k poslechu) a že se nástroje ladí velmi nesnadno (zvláště pak rukama amatérských

⁶² Obecně jde hlavně o období od zhruba poloviny 14. století a zakladatele tzv. „německé školy šermu“ Johanna Lichtenauera až po jednoho z posledních významných mistrů Joachima Meyera, který zemřel v roce 1571.

⁶³ Z českých jmenujme například Digladior, Arma Ferre, Cech sv. Michaela, Dům rytířských ctností, A. K. A., Fenris Fight School či vůbec Asociaci škol evropských historických bojových umění Magisterium, kterou jako první založil v roce 1991 Peter Koza.

⁶⁴ Ivo na svých strunných nástrojích používá doladovače umístěné pod kobylkou podobně jako například u houslí, které slouží jako citlivější doplněk jinak nesnadnému ladicímu kolíčku. Pro členy Práchně však doladovače nejsou dostatečně „LH“.

nadšenců), jsou členové *Open Bandu* se svými nástroji spokojeni. U nástrojů záleží mnohem více na tom, jak vypadají a jak odpovídají představě „dobového“ nástroje, než jak zní. Co více, zásadně nestačí, jak nástroj vypadá, jde zejména o odpovídající konstrukci, materiál, rozměry atp.

Tlakem na *dobovost* hmotné kultury a větší mírou *tolerance* k věcem nehmotným se dostáváme k otázkám repertoáru. S tím je totiž nakládáno velmi volně. Jak jsme si již řekli, velkou část repertoáru skupiny *Subulcus* tvoří autorské písně hudbou i textem a nezanedbatelná je také část lidových písní (obvykle z oblasti mimo domovinu aktérů, např. již zmiňovaných Britských ostrovů, Bretaně, Balkánu atd.), u nichž se jejich původ v hluboké minulosti předpokládá. O volnosti repertoáru z pohledu některých posluchačů jsme se již mohli dočíst v úvodním snapshotu o bitvě v Libušíně.

Repertoár *Open Bandu*

Začněme znovu čísly. Jedná se celkem o 22 písní, z nichž 16 je explicitně převzato z repertoáru skupiny *Subulcus*, 2 jsou z vlastní tvorby a zbylé 4 převzaté od dalších hudebních skupin. Uvádím proto poněkud jiný výčet, než prve a to podle doložitelných zdrojů:

- 4 písně z kodexu *Carmina Burana* (přeložené do češtiny)
- 2 písně vlastní tvorby vycházející z lidových písní
- 1 píseň neznámého anglického autora datovaná do 2. pol. 12. stol.
- 1 švédská koleda z 16. stol.
- 1 španělská píseň z 16. stol.
- 1 česká milostní ze 13. stol.
- 1 slovenská lidová
- 1 okcitánská lidová
- 4 autorské písně skupiny *Subulcus*
- 2 instrumentálky neznámého původu
- 3 písně s autorským textem skupiny *Subulcus* na melodie neznámého původu, u nichž se předpokládá historický kontext
- 1 píseň neznámého původu textu i melodie

To, jaké písně budou tvořit repertoár skupiny, se vybírá pocitově a členové kapely ve výběru písní nemají příliš jasno.

Příliš jasná není ani představa, jak by hudba měla vlastně znít. Jak jsme již řekli, důležitější, než jak má hudba znít, je, na jaké nástroje se má provozovat a jak by měl muzikant vypadat.

V ideálním případě by měla mít hudba doložitelný středověký původ a mělo by se jednat o interpretaci pramene. Praxe je ale jiná. Odrazit se tedy budeme muset od toho, jaká by podle aktérů hudba být neměla.

Z rozhovorů vyplývá, že jednoznačně odpadá hudba sakrální, které se nám paradoxně ve středověkých manuskriptech dochovalo nejvíce. Náboženské chorály podle aktérů do vojenského ležení nepatří. Jedinou výjimku tak tvoří populární, původně náboženská, píseň dnes prezentovaná jako finská / švédská koleda z 16. století *Gaudete, Christus est natus*.

Středověká dvorská lyrika trubadúrů a minnesängerů, která má v dochovaných materiálech také velké zastoupení, rovněž neodpovídá představám *Open Bandu*. Taková hudba je prý příliš zaměřena na poslech a její provedení vyžaduje více technické zdatnosti jak ve hře, tak ve zpěvu. Zejména však nevynikne v hlučné popíjející táborové společnosti. Výjimky tu můžeme nalézt hned dvě: český překlad milostné básně, kterou český vladař Václav II. napsal ve 13. století své ženě, kterou Ivo (pochází totiž z jeho pera) pojmenoval *Z bolu radost vzešla mi*. Dále je tu dlouho připravovaná píseň mého vlastního překladu, *Elslein, liebstes Elselein mein*, německý madrigal od Ludwiga Senfla (1486-1543). Překlad ještě není dokončen.

Jaké možnosti nám vlastně zbývají?

„Hudba je dle mého názoru hodně ústní lidová slovesnost, která se opravdu nedochovala,“ říká Jaroslav⁶⁵. Představa o středověké hudbě, která mohla zaznívat ve vojenském táboře při večerním posezení u ohně⁶⁶, kráčí opět ve šlépějích romantických sběratelů a pozitivistů 19. století: „Skoro bych se podíval po hudbě z Ukrajiny, Ruska či Polska, která se přeci jenom mezi lidmi stále přenáší klidně už od středověku. A myslím si, že Ivův koncept je tomu opravdu nejbliž.“⁶⁷ V představách prácheňské skupiny se jedná o amatérskou lidovou hudbu hranou k pití, tanci a všeobecnému veselí. „Bitev se účastnili

⁶⁵ 21. 2. 2016

⁶⁶ Do jaké míry odpovídá představa vojáků na tažení muzicírujících večer po vítězné bitvě historické realitě budeme, bohužel, muset přenechat historikům.

⁶⁷ Jaroslav, 21. 2. 2016.

*nejčastěji vesničtí lidé, zemané! Ne měšťané! O tom je přeci celý koncept středověku. (...) Byli to chlapi mimo domov. Chtěli zachlastat.*⁶⁸

V Jaroslavových představách, které z velké části ovlivňují představy ostatních, se jedná o jednoduchou hudbu hranou amatéry s prostou textovou tematikou alkoholu, sexu a radostí a strastí života vojáka na tažení. Této představě odpovídá i tematika repertoáru.

Vnik repertoáru přitom příliš neodpovídá základnímu konceptu LH - většina písní, kterými skupina aktivně disponuje, je převzatá, nejčastěji od *Subulcus*, ale také od skupin *Peregrin*, *Elthin*, *Bakchus a Gambuzinos*. Pouze dvě písně, jak jsme si již řekli, jsou autorské a vznikly přímo pod vlivem konceptů středověku jejich autorů, jak si ukážeme v následující kapitole.

U převzatých písní jiných interpretů se objevují nejčastěji dvě skupiny písní:

Všeobecně známé *kolující* písně, které vznikly skutečně jako interpretace textů či notací ze středověkých manuskriptů a kodexů. Když se řeknou názvy či se zapreludují melodie písní jako je *In Taberna (Když vo putyku zakopneme)*⁶⁹, *Bache bene venies (Bakcha pěkně vítáme)*, *Totus floreo (O touze)* či *Veris dulcis in tempore*, většina příznivců světa LH okamžitě ví, o co se jedná, případně tyto písně na bitvách sami vyžadují.

Tyto písně sice pochází ze středověkých pramenů (tyto konkrétně z rukopisu nalezeného v benediktinském klášteře nazvaného *Carmina Burana*)⁷⁰, písně však, dá se říct, zlidověly v ČR i ve světě natolik, že nelze dohledat, kdo a proč písně interpretoval právě takto. Jak jsme mohli vidět v případě *Subulcus*, zdrojem pro interpretaci těchto písní v současnosti nejsou středověké prameny, ale předchozí interpretace dalších interpretů. Jde o soubor organicky kolujících melodií a textů, které od sebe hudebníci vzájemně přebírají a je pravděpodobné, že viděl-li kdo původní text zaznamenaný v sedm set let starém manuskriptu, pak tato zkušenost nebyla impulsem pro vznik interpretace. Tak či onak, *Subulcus* ani *Prácheň Open Band* při přebírání těchto písní z pramenů nečerpali⁷¹.

Druhou nejčastější skupinou jsou písně, u kterých se historický původ předpokládá či mají jinou přidanou historickou hodnotu.

Písně, u nichž se vazba na historii předpokládá, jsou nejčastěji označovány jako lidové (zejména z oblasti Bretaně, Britských ostrovů, Španělska, Srbska aj.). Jde například o písně *Jeden šuster, jeden švec*, *Ai vist lo lop*, *Rodrigo Martínez* a další.

⁶⁸ Tamt.

⁶⁹ V závorce uvádím názvy Ivoových překladů písní.

⁷⁰ Asi nejslavnějším dílem inspirovaným tímto rukopisem je stejnojmenná kantáta Carla Orffa z let 1935-36.

⁷¹ Pravděpodobně by je jejich členové nedokázali ani přečíst, ani interpretovat.

Za písně s jinou přidanou historickou hodnotou bych označil ty, které mají například autorský text inspirovaný historickými událostmi (*Labuť*).

Analýza skladby: Labuť

Podívejme se nyní na poněkud praktičtější část výkladu prácheňského repertoáru. Hudební analýza písně *Labuť* nám nejen doplní popisný teoretický výklad, ale to, že tu měl výzkumník to štěstí, že mohl detailně sledovat celý průběh jejího zrodu, nám umožní odhalit ideje a koncepty hráčů stejně jako trendy, které se táhnou napříč tematikou *living history*.

Píseň *Labuť* zde uvádím dílem proto, že je první autorskou písní z dílny prácheňského Open Bandu, dílem proto, že je asi nejdůležitější a nejčastěji hranou skladbou našeho uskupení, a v neposlední řadě také proto, že její melodie je známá snad všem českým šermířům.

Melodie v České republice takřka zlidověla hlavně díky skupině *Asonance* a její baladě *Dva havrani*. Skupina přitom čerpá inspiraci⁷² mj. z monumentálního díla *Francise J. Childa The English and Scottish Popular Ballads*, které poprvé vyšlo v deseti svazcích mezi lety 1882-1898, v němž můžeme nalézt skladbu *The Twa Corbies* zaznamenanou pod katalogovým číslem 26 (Childe, 2003: 254). Temnou baladu o vrtkavosti rytířského života přetextoval Jan Laš'ovička, který většinu písní pro *Asonanci* skládá, velmi věrně předloze. Na *Youtube* i různě po internetu pak můžeme najít desítky verzí téže písně s dílčími textovými i hudebními obměnami.

Samotná tematika písně je poněkud starší. Poprvé se můžeme s písní setkat ve zpěvníku *Mellismata*, který se připisuje *Thomasu Ravenscroftovi* a roku 1611. Zde se má jednat o skotskou verzi pod názvem *The Three Ravens* s poněkud méně morbidním textem.

Nás však zajímá zcela jiná píseň, a to *An Alarc'h*, jejíž slova i melodii do not poprvé v roce 1839 zapsal a publikoval *Théodore Hersart de la Villemarqué* v kolekci populárních bretaňských písní *Barzaz Breiz* (1883: XVII).

Žádnou z těchto informací ale ostatní členové Open Bandu neznají a v době vzniku písně jsem je neznal ani já. Za klíčové hudební zdroje ke vzniku naší verze písně můžeme považovat jednat *Dva havrany* již zmiňované *Asonance*, ale také verze písně *An Alarc'h* „středověké“ hudební skupiny *Peregrin* (2009) a „keltské kapely“ *Dick O'Brass* (2012).

⁷² Kapela tuto informaci pravidelně zmiňuje na svých koncertech.

Dále pak nesmíme opomenout řadu verzí dostupných na youtube.com (kromě *Dvou havranů*, které jsou výhradní doménou *Asonance*, youtube poskytuje množství verzí a úprav písní *The Three Ravens*, *The Twa Corbies* i *An Alarc'h*).

Základy naší verze nazvané „*Labut*“ položil Jan v únoru 2017. Jako základ použil záznam písně z koncertu od skupiny Alana Stivella z roku 1972 na *Youtube* (2010), jejíž video obsahuje bretaňské, francouzské a anglické titulky a také krátký popis o údajné historii písně. Další informace o kontextu čerpal z *Wikipedie* a dalších populárních internetových stránek, aby vytvořil pokud možno věrný překlad písně v historickém kontextu. Vyprávět má o vévodovi Janu IV. z Montfortu (též *John IV Duke of Brittany*), přezdívaném „*Labut*“ (tedy v bretonštině „*An Alarc'h*“), navracejícím se v poslední čtvrtině 14. století z exilu z Britských ostrovů a stavícím se do čela armády Bretaně na obranu před vpádem francouzských vojáků.⁷³

Bretonštinu náš skladatel Jan neovládá (čerpá z anglických titulků videa) a notové zápisy číst neumí, tedy něco jako „originál“, za což bychom mohli považovat například verzi T. H. de la Villemarqué, nikdy v životě neviděl, přesto Prácheňská manství považují výsledek za velmi zdařilý. Textu jsme následně přidali společně s Jaroslavem několik drobných úprav (jednalo se zejména o přeložení „refrénu“, který chtěl Jan nechat v původním znění a také o nahrazení „bílých pěšáků“ v poslední sloce za „naše pěšáky“).

Není s podivem, že historicko-fantastická tematika, militárie a možnost bojovat v bitvách láká velkou řadu pravicově orientovaných nadšenců, někdy se sklony k extrémním postojům. Prácheňská manství nesdílí ani militantní postoje, ani rasistické, xenofobní a protiuprchlické nálady posledních let. Z obavy, že „vítězství bílých pěšáků“ v poslední sloce bude chápáno ve smyslu písní někdejšího Landova Orlíku, jsme se rozhodli slovo „bílí“ z textu vyškrtnout, ačkoliv je to v rozporu se základním konceptem living history, tedy vzdělili jsme se tím „historické věrnosti“ ve prospěch našich současných potřeb. Pohnuli jsme se od *dobovosti* směrem k *toleranci*.

⁷³ K písni také přiložil pro podporu svých veršů výklad v rozsahu téměř dvou normostran.

Zde můžeme vidět finální verzi písně v češtině a také zdrojové texty v angličtině a bretonštině:

Labuť	An alarc'h (ENG)	An alarc'h (orig.)
<p>Ta labuť nad vrcholky hor, věští Bretonců velký vzdor! Hlasitý chór se blíží k Arveaur: Din din don, pochodujme dále, din din don, pochodujme dál.</p>	<p>A swan, an overseas swan at the tom of the old tower of the Armor's castle Dinn, dinn, daon! To the fight! To the fitght! Oh! Dinn, dinn, daon! I go to the fight!</p>	<p>Un alarc'h, un alarc'h tra mor Un alarc'h, un alarc'h tra mor War lein tour moal kastell Arvor Dinn, dinn, daon, d'an emgann, d'an emgann, o! Dinn, dinn, daon, d'an emgann ez an!</p>
<p>Tak hlavy vzhůru, Bretoné! Vzhůru do bitvy krvavé! S pokřikem hrdým postupujte!</p>	<p>Happy news to the Bretons! And red curse to the French!</p>	<p>Neventi vad d'ar Vretoned! Neventi vad d'ar Vretoned! Ha mallozh ruz d'ar C'hallaoued!</p>
<p>Din din don...</p>	<p>Dinn, dinn, daon...</p>	<p>Dinn, dinn, daon...</p>
<p>Už loď připlouvá na obzor, a veze zrádcům černý mor. Nezbývá mnoho z jejich zásob! Din din don...</p>	<p>A ship entered the gulf its white sails unfurled Dinn, dinn, daon...</p>	<p>Erru ul lestr e pleg ar mor Erru ul lestr e pleg ar mor E ouelioú gwenn gantan digor Dinn, dinn, daon...</p>
<p>- sólo -</p>		
<p>Bitva je tělo na tělo. V sázce je léno, vévodo! Kěž by nám bylo požehnáno! Din din don...</p>	<p>Lord Jean is back He comes to defend his country Dinn, dinn, daon...</p>	<p>Degoue'et an Aotrou Yann en-dro Degoue'et an Aotrou Ynn en-dro Digoue'et eo da ziwall e vro Dinn, dinn, daon...</p>
<p>Vítězí naši pěšáci, s černými fleky na límci. Prchejte, zrádní Francouzové! Din din don...</p>	<p>Honor, honor to the „white-and- black“ and red curse to the French! Dinn, dinn, daon...</p>	<p>Enor, enor d'ar gwenn-ha-du! Enor, enor d'ar gwenn-ha-du! Ha d'ar C'hallaoued mallozh ruz! Dinn, dinn, daon...</p>
<p>- sólo -</p>	<p>- sólo -</p>	<p>- sólo -</p>
<p>Ta labuť nad vrcholky hor... Din din don...</p>		

Zde můžeme vidět základní melodii obohacenou o předpokládané harmonie:

The image shows two musical staves. The first staff contains a melody with notes G, A, B, A, G, F, G, A, B, A, G, F, G, A, B, A, G. Below the staff are the chords: gmi, F, gmi, F, gmi. The second staff contains a melody with notes B, A, G, F, G, A, B, A, G, F, G, A, B, A, G, F, G, A, B, A, G. Below the staff are the chords: B, F, gmi, dmi, gmi, F, dmi.

Text se tedy skládá z šesti slok, přičemž šestá je shodná s tou první. Každá sloka má tři verše, které se rýmují podle vzoru A-A-A nebo A-A-B. Následuje refrén o dvou verších evokující bubny a válečný pochod. Obsahově text částečně kopíruje anglický překlad *An alarc'h* a částečně se snaží přiblížit alespoň heslovitě údajnému historickému pozadí písně. Srovnáme-li strukturu písně s jejím bretonským originálem, můžeme si všimnout, kromě vložené sólové pasáže mezi třetí a čtvrtou slokou a zopakováním první sloky v samotném závěru písně, zejména odlišné stavby veršů. Zatímco bretonský originál první verš každé sloky opakuje (sloka se tak co do obsahu skládá vlastně jen ze dvou veršů), česká verze si ve jménu snahy o sdělení příběhu přivlastňuje prostor na další jeden verš.

Co se vztahu k obsahu týče, je pro mě poměrně překvapivé, že se iniciátor české verze, jinak všeobecně zatížený na hmotnou kulturu a militárie, spokojil s neúspěšným hledáním „záhadného *kastell Arvor*“⁷⁴, přestože se skrze vyhledávač Google dá snadno dostat na web hotelu Arvor v západofrancouzském městečku Dinan, který svým návštěvníkům nabízí prohlídky „pevnosti Jana IV., vévody bretaňského, pozoruhodného příkladu nádherné architektury pozdního čtrnáctého století.“⁷⁵

Ačkoliv se hráči i nástroje v prácheňském Open Bandu průběžně mění, základní nástrojová sestava většiny písní zůstává stejná: Píseň zahajuje Jaroslav na *guitarru moriscu* a já na citolu, zároveň také začínáme zpívat. Ostatní nástroje (flétna, *chrotta*, buben, příp. další perkusní nástroje) se přidávají buďto v zápětí v průběhu prvního taktu, nebo až na druhou sloku. První sloka se totiž hraje v pomalém pochodovém rytmu, který má evokovat pochod do války neustále opakovaný v textu refrénu. Druhá sloka už se nasazuje ve

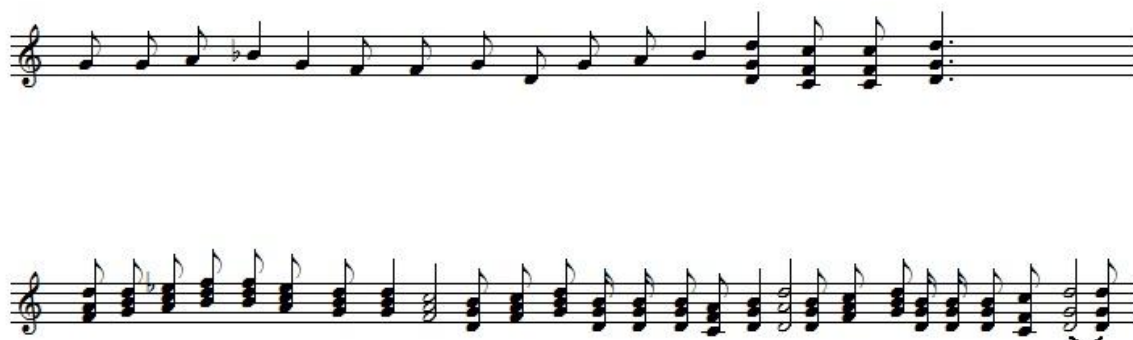
⁷⁴ Jan, z rozhovoru 14. 2. 2017

⁷⁵ <https://www.hotelarvordinan.com/en/dinan-castle.html> přístup 11.12.2017

svižnějším tempu. Skladbu prokládají dvě sólové pasáže (po 3. a po 5. sloce), kde se opakuje sloka a refrén v pouze instrumentální verzi s drobnými obměnami a improvizacemi. Poslední sloka je pak repeticí textu sloky první opět v pomalém tempu a píseň končí korunou na poslední slabiku textu. Hlasy zpěváků jsou neškolené a zpěv je téměř výhradně sylabický.

Zatímco Jaroslav svou *guitarru moriscu* používá relativně jednoduše, tedy nechává téměř ve všech písních znít první sbor nástroje (GD) a na druhý sbor hraje od čtvrtého pražce (tj. od GG) hlavní melodii písně, já systém středověkého otevřeného ladění nabourávám naznačováním harmonií, takže měním délku prvních tří strun z d-g-D na f-a-F nebo f-b-F (na poslední strunu pak hraji melodii), případně na čtyřzvuk d-a-F-A čímž naznačuji akordy F nebo B, resp. dmi k tónice gmi.

Obdobně nabourává středověký monofonní zpěv Eliška, která od druhé či třetí sloky dále zpívá druhý hlas, případně na čtvrtou a pátou sloku přecházím i já na třetí hlas. Tedy monofonní vzor středověkého zpěvu je rázem ten tam.



Text písně přeložil do češtiny Jan, jinak umělecky neaktivní člen Práchně, podle svých představ a ve volné diskusi následně vznikl i překlad refrénu a drobná změna v páté sloce. Jako zdrojový text použil anglický překlad z *Youtube*. Dva různé verše místo repetice v bretaňské verzi zde odpovídají částečně schopnostem skladatele a částečně snaze o sdělení příběhového pozadí získaného z internetových zdrojů.

Ačkoliv je tedy *Labuť* považována za zdařilou interpretaci středověké písně, jedná v podstatě o úplně autorskou skladbu. Zpětně si tento náhled můžeme zkontrolovat třeba takto: První známý záznam textu i melodie písně pochází z roku 1839 a jedná se o bretaňskou lidovou. Byť se její tematika explicitně dotýká osob a míst přítomných ve druhé polovině 14. století, lze její vznik v tomto období pouze (ne)předpokládat.

Neodborný aktér, byť odvoláva sa na snahu o kritickú prácu s prameňmi, tak i dnes, téměř dvä stá let po učenej práci Théodora H. de la Villemarqué, veľmi ľahko sklouzáva k pozitivistickým a romantickým sklonom minulých stáletí.

5. O čem je středověká hudba šermířů?

Středověká hudba jako společenský život a *plynutí*

Již při prvním pohledu je jasné, že hudba aktéry naplňuje, vrací se k ní, protože je baví, a provozují ji společně, protože se tímto způsobem vhodně realizují a socializují ve skupině přátel s obdobnými názory, koníčky a zvyky, ve smyslu Turinovy *hudby jako společenského života*. Aktéři obou zkoumaných skupin vzájemně spolupracují při provozování hudby, protože je pojí nejen láska k hudbě, ale také k historii, středověku, středověkým hudebním nástrojům a písním, ať už těm skutečně či domněle středověkým. S táborovou hudbou je spojeno posezení u ohně, táboření ve stanu a poznávání nových lidí a akcí, tudíž i cestování a objevování nových míst.

Pojďme se však podívat přímo na možnou aplikaci Csikszentmihalyiho konceptu *flow* jako onoho důvodu, kterým Turino vysvětluje, proč lidé hudbu provozují a proč se k ní neustále vrací. Předně je nutno podotknout, že tento koncept, který podle jeho autora nutně doprovází jistá úroveň schopností a systematické snahy, není zdaleka aplikovatelný na všechny aktéry. Aby totiž člověk pocítil toto kýžené opojné *volné plynutí*, musí mít vyrovnanou míru výzvy, kterou zde představuje ovládnutí vlastní performance v písni, případně její zdokonalování, zrychlování, čistější zahrání či zazpívání, a schopností k jejímu zvládnutí, na kterých je potřeba dlouhodobě pracovat.

Většina hrajících aktérů však „jede na volnoběh“, tedy nepřipravuje se průběžně, necvičí na nástroje a chtějí pouze realizovat výslednou performanci, která je zároveň jejich příležitostným cvičením. Zmíňme například Martinu ve skupině *Subulcus*, pro kterou je samotná hudba spíše záležitostí „dovolené“ a způsobem podpory manžela, nebo v *Práchni* řadu odpadlých členů, pro které samotné nepravidelné setkávání se na přehrávky bylo příliš velkým vystoupením ze zóny komfortu, než aby se nadále angažovali. Zvláštní pak bylo prohlášení patnáctiletého Davida, který „*už umí dost a nepotřebuje cvičit.*“⁷⁶ Já sám

⁷⁶ Takto David reagoval na Jaroslavovu prosbu o důslednou přípravu na vánoční večírek Smiřických, na

jsem se na hraní s oběma skupinami obvykle nijak nepřipravoval a těžil jsem ze schopnosti improvizovat a zkušeností s hraním na jiné hudební nástroje.

Jiný je ale případ Jaroslava, který na každý další osvojený nástroj denně cvičí, a na rozdíl od ostatních členů *Bandu*, u něj můžeme sledovat i posouvání ve schopnostech hraní i zpěvu. Zavoláte-li mu telefonem, uslyšíte ve sluchátku vzdálené podrnkávání a stejně tak ve většině případů, kdy jsem ho navštívil v jeho domě v Klukách u Písku, našel jsem ho s *guiatarrou moriscou* nebo *bračem* kolem krku.

Stejně tak Ivo na obou mých návštěvách v „Pučlochu“ představoval svůj vynález „cvičítka“, pětistrunného krku plynule přecházejícího do úzké skladné rezonanční skříně, který menzurou a laděním imitoval banjo. Toto a další cvičítka Ivovi sloužila k trénování hry na nástroj i v místech, kde nebylo možno na jinak hlasité banjo cvičit nebo objemný nástroj převážet s sebou. Ani on nikdy nevydrží příliš dlouho bez nějaké formy muzicírování.

Podle Csikszentmihalyiho původního konceptu tedy mohou pociťovat toto plynutí pouze Jaroslav a Ivo, hráči, kteří na sobě dlouhodobě pracují, hledají výzvy a posouvají vlastní schopnosti i výzvy.

Turino ale tvrdost konceptu *flow* poněkud zjemňuje a vztahuje je na všechny aktivní muzikanty. Vypichuje při tom tři hlavní podmínky *volného plynutí*: vyrovnaný poměr schopností a výzev, průběžné zvyšování výzev a okamžitou zpětnou vazbu, která udržuje mysl soustředěnou. Přidává ještě čtvrtou důležitou podmínku a tou je časové a prostorové oddělení pro tyto aktivity tak, aby bylo možno je oddělit od „každodennosti“ (Turino, 2008: 4 - 5). „*Některé typy muzicírování v sobě obsahují podmínky pro plynutí unikátním a zvláště výrazným způsobem.*“ (tamt.: 5).

Pro Turina tyto zvláště vhodné podmínky pro zažívání *plynutí* nastoluje právě *participační modus* hudby, který nalzáme u prácheňského *Medieval Open Bandu*, zejména v jeho začátcích zhruba devítiměsíčního období absolutní otevřenosti. Myšlenka volného přístupu každého potenciálního zájemce k performanci, kde je jako kvalita hodnocený pocit hráčů a jejich počet namísto výsledného zvuku, je v souladu s charakteristikami Turinova konceptu, a zůstává pro *Band* aktuální i po jeho oficiálním založení, tedy pojmenování, vytvoření zvláštní facebookové skupiny pro sdílení textů, nahrávek a domlouvání zkoušek. Kapela je totiž založena s ne vyššími ambicemi, než hrát

kterém 16. 12. 2017 *Open Band* podruhé za svou existenci vystupoval „pro cizí“ posluchače, aby kapela nesklidila ostudu.

pro sebe a kolemjdoucí příznivce při táboření na bitvách a je proto vhodným příkladem hudebníků hrajících v *participačním modu*.

Nejen samotná podstata vystoupení z každodennosti v podobě víkendové bitvy, ale i zkoušky kapely o sobě jsou časovým a prostorovým oddělením hudební performance od „ostatního“ života.

Středověká hudba jako paměť v režimu aktuálnosti, záchrana zanikající kultury

Ideál *living history* a rekonstrukce středověké hudby, který obě zkoumané skupiny považují za sobě vlastní, je realizovaný jen z části, a jedná-li se v jejich repertoáru o melodie či texty z historického období středověku a raného novověku skutečně dochované, nejsou to tito aktéři, kdo písně z dobových pramenů zrekonstruovali, nýbrž, jak jsme si řekli, jejich hlavním zdrojem inspirace jsou performance ostatních skupin s podobným zájmem, a to ať už v podobě živé hudby na akcích, v nahrávkách na CD či na internetu.

Všeobecně kolující rekonstrukce středověkých písní, kterých je nemnoho a pocházejí nejčastěji ze sborníku *Carmina Burana* ze 13. století, však někdo a někdy v minulosti do tohoto oběhu uvedl. Budeme-li chápat tyto písně jako *kulturní paměť* v Assmannově slova smyslu (2001), můžeme říct, že došlo k *převedení* kulturní paměti z jejího *potenciálního* režimu do režimu *aktuálního*, čímž se vlastně tato paměť dostává do každodenního interaktivního života aktérů a stává se z ní *paměť komunikativní*. Řečeno slovy Assmannovy manželky Aleidy, paměť se dostává z *archivní* modality, v níž existuje jako potenciál na cestě mezi vzpomínáním a zapomenutím, do modality *funkční* (Assmannová, 2010).

Tato paměť však nezůstává rekonstruovaná v nezměněném stavu, písně jsou naplňovány novým významem a zejména v případě skládání písní nových ve „středověkém duchu“ můžeme pozorovat v praxi, jak tyto písně jako paměť dostávají významy zcela nové. Co více, ač to tak možná někdy nevypadá, aktéři si uvědomují svůj historický časový, geografický i sociální kontext a tudíž doopravdy nevěří, že jsou středověcí lidé⁷⁷. Stejně tak v případě hudby, kterou hrají a prezentují jako středověkou, nepochybují o tom, že nikdy nemůže být zcela stejná, jako ve středověku, byť se jí snaží maximálně přiblížit.

⁷⁷ Takoví by jistě byli považováni za blázny.

Hudba, byť vztahující se k minulosti, slouží současným potřebám a reflektuje současné možnosti.

Zvláště pak v případě skupiny *Subulcus*, jejíž performance v sobě obsahuje také dimenzi poloprofesionálního vystoupení za honorář, tudíž skupina musí mnohem více myslet na diváky z řad široké veřejnosti, kteří její performanci oceňují ve smyslu Turinova *prezentačního modu* (či našeho pohybu směrem k *toleranci*), můžeme sledovat, jak se hudebníci vyrovnávají s naplňováním potřeb současných posluchačů, například ozvučením performance a výběrem „středověké“ či „lidové“ verze kapely v závislosti na charakteru akce.

Navzdory tomu se u skupiny *Subulcus*, resp. u Iva, který tvoří ideové jádro skupiny, objevují i tendence k záchraně ohrožené paměti v podobě udržování a rekonstrukce předmětů a zvyků minulosti. Zatímco Prácheňská manství jsou zaměřena výhradně na období středověku, v Ivově představě se slévá osoba prostého člověka v průběhu dějin, kterého je třeba zachránit v pozitivistickém, romantickém smyslu Ulehlovy *Živé písně* (1949).

Tohoto „lidového člověka“ podle Iva zničila „moderní doba“, v jeho chápání počínající národními hnutími přes dvě světové války a končící dnešním obdobím míšení kultur, náboženství a etnik, které podle Iva, stejně jako podle velké řady dalších příznivců historie, předznačuje začátek konce „tradiční“ společnosti. „*My jsme byli velmoc, která zásobovala kvalitními citerama celej svět. Je pravda, že na tom jsou do dneška německý nápisy, protože tady se jinak nemluvilo tenkrát, ale oni [tzn. národní obrozenci] to brali jako symbol němectví a jako symbol češství tenkrát zvolili kytaru (...) která s náma neměla vůbec nic společného. (...) Citeru, která byla nejrozšířenější v těch lidovejch hudbách, tu totálně potlačili a o tý dneska nevíme.*“⁷⁸

Zde tedy můžeme vidět i Halbwachsuův motiv snahy zachytit paměť ve chvíli, kdy je chápána jako ohrožená. Tento motiv však nalezneme u řady teoretiků paměti v kultuře. Připomeňme si alespoň slavný výrok Pierra Nory, že „*mluvíme tak moc o paměti, protože už z ní zbylo tak málo,*“ (Nora, 1989: 7) jehož *místa paměti* vznikají právě proto, že přirozené nereflektované místo paměti v každodenní interakci lidí v pozdním osmnáctém století ve spojitosti s politickými a ekonomickými revolucemi zaniklo (Gillis, 1994: 3 - 9).

Ivo jako by místy kopíroval myšlenky některých slavných teoretiků, jako je právě Nora, který chápe *nostalgii* jako oddělující moderní společnost od „tradiční“.

⁷⁸ Ivo v klíčovém celovečerním rozhovoru dne 13. 12. 2015.

Nostalgie, kterou Ivo bezpochyby zažívá, je podle Nory reakcí na nevratnost minulých období, idealizovaných „zlatých časů“, které Ivo sám dokládá na základě vymýcení citory kytarou. Na rozdíl od *paměti*, která je orientovaná směrem k aktérovi a vztahuje se ke skutečné nebo domnělé minulosti jen proto, že je aktérem vnímaná jako (pro něj) klíčová či konstitutivní, *nostalgie* je orientovaná od aktéra (skupiny aktérů) směrem „ven“ k skutečné či imaginární minulosti (Megill, 1998: 45). Tak i v případě skupiny *Subulcus* se tato *nostalgie* nevztahuje k vlastní či konstitutivní minulosti, ale ke zmiňovaným „zlatým časům“ a „tradiční společnosti“.

Prácheňský *Open Band* a autentický prožitek

„*Moderní společnost je odsouzena pátrat jinde, kdekoliv, po autenticitě, aby zachytila alespoň její záblesk odrážející se v jednoduchosti, chudobě, cudnosti, čistotě a dalších.*“ (MacCannell, 2004: 57). S nejasným a jen přibližně definovatelným pojmem *autenticita* se tu budeme vyrovnávat ve smyslu antropologie turismu, v níž turista vidí současnou společnost jako neautentickou a vydává se tak na hledání *autentického prožitku*, který se nachází „někde jinde“, kde toto „jinde“ stojí právě v opozici k „naší“, „současné“ společnosti. Tato *autenticita* není hmatatelnou kvalitou, ale posuzuje se z hlediska očekávání aktéra-turisty.

Na středověkých bitvách je situace ještě trochu složitější, protože do hry vstupuje nový aktér, divák, civilní návštěvník kulturní události. Obvykle jen příležitostně se zastavivší kolemjdoucí přichází někdy i přímo do tábora, aby si prohlédl „autentické“ prostředí středověkého vojenského ležení. Dále jsme tu „my“, herci hrající na scéně vlastního tábora složeného ze soukromých stanů a společného prostoru pod přístřeškem, a také příslušníci ostatních táborů stojících na hraně mezi hercem a divákem. Otevřený prostor tábora s přístřeškem, ohništěm, stoly, lavicemi a dalšími rekvizitami tu představují *přední region*, zatímco další technická i nutná k realizaci scény, jsou skryty v *zadním regionu* zavřených stanů.⁷⁹

Z hlediska civilního diváka je tu zajímavý okamžik, kdy je naoko vpuštěn do *zadního regionu* doposud zavřeného stanu, který je ale vstupem do další části scény, tedy v případě, že se interiér stanu *autenticky* naaranžuje, tzn. zmizí z dohledu do zákulisí všechno „nedobové“, co nesplňuje kvality autentičnosti.

⁷⁹ Jsou to například PET lahve s vodou, ale i elektronické ladičky hudebních nástrojů a další.

Z hlediska herců, kteří jsou v tomto případě Goffmanovi upřímní herci a diváci zároveň, spočívá *autentický prožitek* ve „vcítění“ se do domnělé situace středověkého člověka. Aktérovi totiž dichotomie scény a za scénou pro potěchu nestačí, naopak, aktéři, kteří se např. po bitvě převlečou do civilního oblečení a odjíždějí již v sobotu, se stávají terčí kritiky. Pro prožitek aktéra je nezbytná i ta část autenticity, která se nachází v zákulisí. „Dobový“ oděv tak není jen kostým, nezáleží pouze jak zvenku vypadá, ale i na střihu, materiálu a barvách. Pro členy Práchně musí být oděv také funkční, nelze si pod něj např. brát termoprádlo.

Stejně tak je tomu s hudebními nástroji, kde důležitější, než vizuální stránka či výsledný zvuk je způsob konstrukce, použité materiály a detaily nástroje. To je podle aktérů to, co dělá nástroj „dobovým“. Z hlediska *autenticity* však nejde o materiální kvalitu, ale o prožitek aktérů na základě sdílených a vyjednávaných postojů a názorů, sdílené *kultury*, či *komunikativní paměti*.

Konečně celá kultura historického šermu⁸⁰ je Hobsbawmovou *vynalezenou tradicí* par excellence. Tradice v podobě „středověkých písní“ a hudebních nástrojů, rituály v podobě nepravidelných zkoušek kapely a večerních posezení u ohňů po vybojovaných inscenovaných bitvách nejsou (původními) *zvyky* ve smyslu hnacího motoru společnosti ustavující kontinuity s historickou minulostí, ale (vynalezené) *tradice*, často invariantní a předem dané.

Žádná kontinuita zde není. Někdy je to snaha o znovu vytvoření zaniklých událostí, předmětů a osob, jindy o napodobení podle vlastních představ. Nejpřesnějším pojmem pro označení tohoto koníčku je ostatně „re-konstrukce“, který má v sobě i dimenzi opakování směřující do minulosti, ale i „nové tvoření“ ve smyslu nutnosti uplatnění paralel, názorů a fantazií.

Znovu tu můžeme sledovat motiv naplňování paměti novými významy a hodnotami, kterého si všímá již Halbwachs.

Středověká hudba, paměť jako síť

Před samotným závěrem ještě nahlédněme do zákulisí tvorby „středověkých písní“. Pomineme-li písně zcela autorské, měly by být podle konceptů *living history* zdrojem inspirace pro jejich tvorbu zejména historické reálie zaznamenané v knihách, ať už

⁸⁰ Jen česká facebooková stránka Historický šerm má přes 8000 členů.

v primární či sekundární literatuře, také v muzeích, dobových iluminovaných rukopisech a v archivech jakožto médiích *kulturní paměti* v Assmannově slova smyslu.

Podle Eleny Esposito se však již nacházíme v období ústupu těchto médií a chování *paměti jako kultury* s metaforou archivu či počítače, a nastává „fáze“ *paměti jako sítě*, v níž se hlavním komunikačním médiem stává internet.

Tato „fáze“ obsahuje svoje přednosti i nevýhody. O problematice vyhledávačů, vzniku nových struktur s každým dalším vyhledáváním a použití *cookies* při zobrazování výsledků hledání na míru uživateli internetu jsem se zmiňoval již v úvodní teoretické kapitole. Výhodou pak je možnost sdílení na internetu, kdy někdy uživatelé jako jednotlivci, někdy ale i celá muzejní oddělení, dávají k dispozici zdroje, za kterými bychom jinak museli cestovat velké vzdálenosti. Na internetu se tak dají najít rukopisy, iluminace, fotodokumentace předmětů z muzejních archivů, často i s odbornými popisky, technickými parametry a dalšími informacemi, kterých aktéři při rekonstrukci středověku aktivně využívají.

Dnešní reenactor, například při výrobě repliky hudebního nástroje, tak téměř doslova „nemusí vstát od stolu“, aby si dohledal veškeré potřebné informace na internetu.

6. Závěr

Hlavní myšlenkou mojí práce bylo představit „středověkou hudbu“ provozovanou v prostředí českého historického šermu, resp. *living history* jako odnože či úrovně historického šermu, a na příkladu hudební skupiny *Subulcus* a kapely vzniknuvší v projektu Prácheňských manství označovanou jako *Medieval Open Band*, mezi ostatními spolupracujícími skupinami reenactmentu známou jako „Prácheňská kapela“, ukázat některé rysy hudby jako společenské socializační činnosti a jako *kolektivní paměti*.

Na základě téměř tříletého výzkumu jsem objevil dva pohyby, v jejichž směru obě skupiny při rekonstruování středověku neustále tendují. Označil jsem je, vycházející z emických pojmů, jako *dobovost* a *toleranci*. Zatímco *dobovost* reprezentuje základní myšlenku *living history* o pokud možno co nejvěrnější napodobení středověkého způsobu života, militárií, hmotné kultury, hudby atd. a snaží se při tom vycházet z historických pramenů a literatury, ačkoliv se v řadě míst vědomě či nevědomě dopouští uplatňování vlastních fantazií a domněnek, *tolerance* je proud v opačném směru tíhnoucí ke

zjednodušování a přizpůsobování si rekonstrukce současným podmínkám a potřebám, ať už vlastnímu pohodlí či finančním, časovým a jiným limitům.

Troufám si tvrdit, že určitou míru na škále mezi *dobovostí* a *tolerancí* můžeme nalézt u všech projektů *living history*, ne-li u všech nadšenců věnujících se historickému šermu obecně. Každá skupina či projekt mají bezpochyby určité trendy a centra zájmu, kterým věnují větší pozornost, než těm ostatním, podle kterých určují kvalitu vlastní i kvalitu ostatních.

V obou skupinách jsem díky delšímu sledovanému období byl svědkem vývoje, příchodu a odchodu členů, tvorby a osvojování si nového repertoáru a hudebních nástrojů.

Postupně jsem se čtenáři pokusil představit zvuk, chování hráčů a jejich myšlenkové koncepty středověké hudby, abych tyto následně mohl propojit se současnými koncepty *sociální paměti* od *kolektivní paměti* Maurice Halbwachse až po *paměť jako síť* Eleny Esposito. Pokusil jsem se také nastínit další možná teoretická východiska v podobě konceptů antropologie turismu, *autenticity* a *tradice*.

K bližšímu vhledu do životů aktérů slouží dva snapshoty z reprezentativních a pro aktéry důležitých hudebních událostí.

Zbývá tedy jen kriticky zhodnotit práci z hlediska dalších možností, které už se, bohužel, do textu nevešly. Zejména jde o koncepty antropologie turismu, kde bychom si mohli více povědět o autenticitě a prožitku turisty, archetypu tuláka či návratu k nomádství, o pocitech, které možná šermíři-jako-turisté prožívají. Toto uchopení terénu, stejně jako celá původní myšlenka mé práce propojit etnomuzikologický výzkum s výzkumem v oboru *historické antropologie*, která, bude-li mít takřkajíc „čeho se chytit“ v pramenech, by mohla přinést zajímavé poznatky užitečné nejen pro akademické prostředí, ale také pro šermíře samotné.

Do té doby zůstává *oživená historie*, byť někdy komodifikovaná, někdy propojená s akademickým prostředím a někdy zcela fantastická, doménou amatérských badatelů a víkendových nadšenců.

Dovětek - Prácheňský *Medieval Closed Band*

Tento výzkum a výsledná diplomové práce, resp. mé neustálé dotěrné dotazování a zkoušení hranic, co ještě lze považovat za středověkou hudbu a co už ne, přimělo

zamýšlet se nad znějící hudbou nejen mě, ale také aktéry. Ať výzkumník chce či nechce, svou přítomností a samotným výzkumem vždy do terénu zasahuje.

Tak i aktéři se nyní zamýšlejí nad svou disonancí mezi základním konceptem LH a vlastní hudební praxí téměř nekritického přebírání repertoáru, a rozhodli se, byť ještě neví, jak to udělají, pro postupné vyčlenění převzaté hudby z repertoáru a zaměření se na prameny, tedy na rekonstrukci středověké hudby. O tom, že zdrojů je dostatek, není pochyb - však v samotném souboru *Carmina Burana*, z něhož kolují zejména čtyři neznámější písně, možná i díky dílu Carla Orffa, se dochovalo ve čtyřech rukopisech celkem 254 náboženských, satirických, moralistických, milostných a pijáckých básní a písní, z nichž lze čerpat inspiraci. V tomto smyslu chystá Prácheňská kapela dle svých slov opravdovou revoluci.

Revolucí je (bohužel) i konec otevřenosti kapely. Ta je mezi šermíři čím dál žádanější a dostává první nabídky k placenému vystoupení. Jeden z předních představitelů Pražského svazu si kapelu vyžádal v dubnu 2018 na svou svatbu a Jaroslav sám by chtěl zkusit kapelu tlačit na pódiová vystoupení pro návštěvníky na bitvách, poprvé již v březnu 2018 na rekonstrukci bitvy u Sudoměře. S touto druhou revolucí se pojí také orientace na laického diváka, byť v menší míře než u profesionálních interpretů, na kterou se kapela doposud příliš nezaměřovala. Souvisí s ní přísnější zkoušky, přesnější rytmus, lepší ladění, virtuóznější schopnosti muzikantů a v neposlední řadě i selekce členů, ještě naposledy jinými slovy: pohyb od Turinova *participačního modu* hudby k *modu prezentačnímu*.

7. Seznam zdrojů

Literatura

ASSMANN, Aleida. 2010. „*Canon and Archive*.“ In: ERLI, Astrid (ed): *Companion to Cultural Memory Studies*. s. 97-107. Berlín: De Gruyter.

ASSMANN, Jan. 2001. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínky a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor.

BLACKING, John. 1974. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press.

CHANG, Heewon. 2008. *Autoethnography as method*. Walnut Creek: Left Coast Press.

- CHILDE, Francis J., 2003. *The English and Scottish Popular Ballads, Vol. I*. Dover: Dover Publications.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. 1997. *Finding Flow, The Psychology of Engagement With Everyday Life*. New York: BasicBooks.
- ČÍŽEK, Bohuslav. 2005. *Hudební nástroje*. Praha: Aventinum.
- DE LA VILLEMARQUÉ, Théodore Hersart, 1883. *Barzaz Breiz - Chants populaires de la Bretagne* [online]. Paříž: Didier [cit. 3.1.2018]. Dostupné z: <https://archive.org/details/barzazbreizchant01lavi>.
- DESCARTES, René. 1992. *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda.
- DYSON, Freeman. 2015. *Dreams of Earth and Sky*. New York: New York Review Books.
- ERLL, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Londýn: Palgrave Macmillan.
- GEERTZ, Clifford. 2000. *Interpretace kultur: Vybrané eseje*. Praha: Slon.
- GILLIS, John. 1994. *Memory and Identity: The History of a Relationship*. In: *Commemorations: The Politics of National Identity*. New Jersey: Princeton University Press.
- GOBO, Giampietro. 2008. *Doing Ethnography*. Londýn: SAGE Publications.
- GOFFMAN, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo. Sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon.
- HALBWACHS, Maurice. 2010. *Kolektivní paměť*. Praha: Slon.
- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence. 1983. *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HRČKOVÁ, Naďa. 2005. *Dějiny hudby I. - Evropský středověk*. Praha: Ikar.
- JURKOVÁ, Zuzana. 2017. *Hledání modalit hudebního vzpomínání*. In: *Lidé města*, 19, 2017, 1. Praha: FHS UK.
- KANSTEINER, Wulf. 2002. *Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies*. In: *History and Theory*, 41, s. 179 - 197.
- KUHN, Thomas. 1997. *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikoymenh.
- LATOUR, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LINTON, Ralph, 1936. *The Study of Man. An Introduction*. New York: Appleton Century Crofts.

- LUŽNÝ, Dušan. 2014. *Kulturní paměť jako koncept sociálních věd*. In: *Studia Philosophica* 21, 2, s. 3 - 18.
- MACCANNELL, Dean. 1973. *Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings*. In: *The American Journal of Sociology*, vol. 79. Chicago: The university of Chicago Press.
- MACCANNELL, Dean. 2004. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Oakland, California: University of California Press.
- MATUŠKA, Matěj, SYKA, Jan. 2016. *Husitský válečník, Kdo byli boží bojovníci...* Praha: Grada.
- MEGILL, Allan. 1998. *History, Memory, Identity*. In: *History of the Human Sciences*, 11 (3). s. 37 - 62.
- MERRIAM, Alan P., 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: University Press.
- NORA, Pierre, 1989. *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire*. In: *Representations*, 26, s. 7 - 24.
- PLATÓN. 2014. *Faidros*. Praha: Oikoyomenh.
- REŽNÝ, Josef. 2004. *5000 let s dudami*. Praha: Aula.
- SEDLÁČEK, August. 1926. *Děje práchenského kraje* [online] Písek: Theodor Kopecký. [cit. 3.1.2018]. Dostupné z: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowUnit.do;jsessionid=6CA5B1EEE797E6035C80E531279385D8?id=9143&author=>.
- SMRČKOVÁ, Barbora. 2010. *Tanec smrti v českém baroku*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta.
- ŠUBRT, Jiří, MASLOWSKI, Nicolas, LEHMANN Štěpánka. 2014a. *Maurice Halbwachs, koncept rámců paměti a kolektivní paměti*. In: Maslowski, Šubrt a kol. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: UK, s. 15 - 30.
- ŠUBRT, Jiří, MASLOWSKI, Nicolas, LEHMANN, Štěpánka. 2014b. *Soudobé teorie sociální paměti*. In: Maslowski, Šubrt a kol. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: UK, s. 31 - 45.
- TURINO, Thomas, 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ULEHLA, 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- WAGNER, Eduard. 2007. *Středověk: doba předhusitská a husitská - oděv, zbroj, zbraně*. Praha: Aventinum.
- WAGNER, Eduard. 2016. *Zbraně sečné a bodné*. Praha: Aventinum.

WAGNER, Eduard. 2005. *Třicetiletá válka 1618 - 1648 - výzbroj, výstroj, válečné umění*. Praha: Aventinum.

Audio

ARANY ZOLTÁN. *Saltatio mortis*. In: *Youtube* [online]. 6.7.2011 [cit. 3. 1. 2018].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LePaNDiie-w>.

BAKCHUS. 2007. *Tempus Est Iocundum* [CD]. Nevydáno.

CORVUS CORAX. *Totentanz*. In: *Youtube* [online]. 31.5.2012. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné

z: <https://www.youtube.com/watch?v=WRnL9x1fv58>.

DICK'O'BRASS. 2012. *Noční hlídka* [CD]. Praha: Indies Happy Trails.

ELTHIN. 2013. *Musica Ioculatorum* [CD]. Nevydáno.

GILEAD. *Totentanz*. In: *Youtube* [online]. 16.11.2013 [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné

z: <https://www.youtube.com/watch?v=lHSz6M7liXU>.

KINGS & BEGGARS. *Totentanz*. In: *Youtube* [online]. 1.6.2014 [cit. 3. 1. 2018].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=D_iWNUS3Cj4.

MUSICA CANORA. *Totentanz*. In: *Youtube* [online]. 16.9.2009 [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné

z: <https://www.youtube.com/watch?v=BMXql79a88k>.

MÜSCHWERK [online]. 5.5.2011 [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné

z: <http://myschwerk.webzdarma.cz/mainpage.html>.

NOČNÍ SMĚNA [online]. 19.2.2013 [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné

z: <http://bandzone.cz/nocnismenapisek>.

PEREGRIN. 2009. ... *sic nullomondo!* [CD]. Nevydáno.

STIVELL, Alan. *An alarc'h*. In: *Youtube* [online]. 9.12.2010 [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné

z: <https://www.youtube.com/watch?v=G1LMRBW5ZFk>.

SUBULCUS. 2013. *Kostky jsou vrženy* [CD]. Nevydáno.

SUBULCUS. 2017. *Strašlivá píseň o Kestřanech* [CD]. Nevydáno.

Webové stránky

CIVITAS PRAGENSIS [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: www.civitas-pragensis.cz.

ČESKÝ ŠERM [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: www.ceskyserm.cz.

DICK'O'BRASS [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z:

<http://bandzone.cz/dickobrass>.

DOBA KARLOVA [online]. 12.1.2016 [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: www.dobakarlova.cz.

FÓRUM BRODEC [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: www.forum.brodec.org.

HISTORICKÝ ŠERM / HISTORICAL FENCING. In: *Facebook* [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/66625379898/>.

HOTEL ARVOR [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: <https://www.hotelarvordinan.com/en/dinan-castle.html>.

INDIAN CHAINMAIL ARMOUR [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: www.indianchainmailarmour.com.

LIVING HISTORY [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: www.livinghistory.cz.

PEREGRIN [online]. b. r. [cit. 3. 1. 2018]. Dostupné z: <http://www.peregrin.eu>.