

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ondřej Trojan

2023

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Niněra: nástroj hudební, historický a sociálně reflexivní.
Hurdy-gurdy: a musical, historical and socially reflective instrument.

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Petr Wohlmuth, Ph. D.
Studijní program: Humanitní studia (B6107)
Studijní obor: Studium humanitní vzdělanosti (SHV)

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Odevzdáním této práce na téma Niněra: Nástroj hudební, historický a sociálně reflektivní potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně a za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Ondřej Trojan

PODĚKOVÁNÍ

Mé upřímné poděkování patří Mgr. et Mgr. Petru Wohlmuthovi, Ph.D. za jeho odborné vedení, velice profesionální přístup, cenné rady a čas, který věnoval mé práci. Děkuji také za velikou trpělivost, se kterou přistupoval k mým častým dotazům. Velké díky patří mému narátorovi, který se mnou ochotně trávil čas do pozdních hodin ve své dílně, kde mi sděloval velice cenné poznatky. V neposlední řadě chci poděkovat celé mé rodině a zejména přítelkyni, která mi byla celou dobu velkou oporou.

ABSTRAKT

Bakalářská práce, která se hlásí k paradigmatu post-positivistické orální historie, pojednává o historickém hudebním nástroji niněra a staviteli historických hudebních nástrojů Janu Klímovi. Mým cílem bylo zkoumat historickou subjektivitu Jana Klímy, jak sám sobě rozumí skrze stavbu tohoto hudebního nástroje a jak se reflektuje ve společnosti. Dále mě bude zajímat, jak Jan Klíma definuje niněru samotnou, jak rozumí jejímu historickému kontextu a co dnes niněra v sociokulturní realitě symbolizuje.

KLÍČOVÁ SLOVA

niněra, hudební nástroje, orální historie, stará hudba, středověká hudba, řemeslo

ABSTRACT

This bachelor's thesis, rooted in the paradigm of post-positivist oral history, explores the historical musical instrument hurdy-gurdy and the historical instrument maker Jan Klíma. The aim of this study was to examine Jan Klíma's historical subjectivity, how he understands himself through the construction of this musical instrument, and how he is perceived in society. Furthermore, I will explore how Jan Klíma defines the hurdy-gurdy itself, how he interprets its historical context, and what the hurdy-gurdy symbolizes in the socio-cultural reality of today.

KEYWORDS

hurdy-gurdy, musical instruments, oral history, early music, medieval music, craftsmanship

OBSAH

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ.....	3
PODĚKOVÁNÍ.....	4
ABSTRAKT.....	5
KLÍČOVÁ SLOVA.....	5
ABSTRACT.....	6
KEYWORDS.....	6
ÚVOD.....	8
Reflexe vztahu autora a historických hudebních nástrojů.....	8
KAPITOLA 1.....	12
Historie niněry, prameny a literatura.....	12
Odborná literatura, týkající se niněry.....	12
Historie a stavba niněry.....	12
KAPITOLA 2.....	18
Metodologie a teoretické ukotvení.....	18
Orální historie.....	18
Orální historie v rámci post-pozitivistického paradigmatu.....	19
Self, subjektivita a intersubjektivita.....	20
Představení výzkumných otázek.....	21
Rozhovor.....	21
KAPITOLA 3.....	23
Krátký životopis Jana Klímy.....	23
KAPITOLA 4.....	26
Mezi eskapismem a „romantikou“: rozhovory s Janem Klímou.....	26
KAPITOLA 5.....	39
Závěr: je Jan Klíma „barokář“?.....	39
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....	43
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	46

ÚVOD

Reflexe vztahu autora a historických hudebních nástrojů

Osobně mám silný vztah k historii a vždy mě tento obor velice lákal. Krom historie je mou velkou zálibou i hudba. Sám hraji na tři hudební nástroje (housle, turecký saz a jouhikko). Vždy mě naprosto fascinovalo pozorovat, jak se hudební nástroje staví a sám jsem to i na střední škole vyzkoušel. Stavba nástrojů pro mě reprezentuje vrchol umění práce se dřevem a lidé, kteří následně na nástroje hrají, jsou pro mě velkým vzorem. Pro příklad zde mohu uvést finské multiinstrumentalisty Lassiho Logréna¹, Ilkku Heinonena², Pekka Käppiho³, Rauno Esa Nieminena⁴ či mongolskou hudební skupinu Khusugtun⁵. První housle jsem dostal k Vánocům ve třech letech, načež jsem si je ještě o Štědrém dnu rozšlápl. Na housle jsem se učil do osmnácti let, jelikož jsem kvůli dojíždění na střední školu musel přestat a stal jsem se „samoukem“. Můj zájem o historii a hudbu se spojil, když jsem díky internetu a televizi začal objevovat filmové soundtracky a poznávat skladatele těchto hudebních děl. Asi nejvýznamnější roli v tomto utváření byl seriál Vikingové od televizní stanice History Channel. Pomineme-li fakt, že seriál zjevně dezinterpretuje historické reference a realie jak se dá, nemůžu mu osobně upřít poutavý příběh, který mapuje život napůl legendárního severského krále Ragnara Lothbróka. Tento muž pravděpodobně žil v osmém století našeho letopočtu a zmiňuje se o něm mnoho autorů staroseverských ság (např. *Ragnars saga loðbrókar*⁶ ze čtrnáctého století). V první sérii zmíněného seriálu se objevují písně od norské hudební skupiny Wardruna⁷. Kapela Wardruna byla založena Einarem Selvikem, multiinstrumentalistou, představitelem moderního animismu, v roce 2003. Jejich hudba byla něčím, co jsem ještě nikdy v životě neslyšel. Tato kapela se těžko zařazuje do určitých žánrů a sám Selvik říká, že oni sami de facto vytvářejí zcela nový hudební žánr. Při tvoření hudby používají norský jazyk, starou islandštinu, staré runové texty a archaické nástroje, které se dají datovat do čtrnáctého století.

¹ Lassi Logrén. *Hjem – Folkelarm* [online]. Oslo: FolkOrg, c2023 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <https://www.folkelarm.no/lassi-logren.6414348.html>.

² Ilkka Heinonen Trio [online]. 2021 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://www.ilkkaheinonentrio.com>.

³ Pekko Kappi [online]. [2022] [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://pekkokappi.com>.

⁴ Rauno Nieminen: *Soitinrakentaja, muusikko, opettaja, tietokirjailija, taiteilija* [online]. [2020] [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://raunonieminen.com>.

⁵ Khusugtun. *Womex* [online]. Berlin: c/o Piranha Arts, c2023 [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: https://www.womex.com/virtual/routes_nomades/khusugtun.

⁶ *The sagas of Ragnar Lodbrok*. New Haven, Connecticut: The Troth, 2009. xxvii, 120 s. ISBN 978-0-578-02138-6.

⁷ Wardruna [online]. [2023] [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://www.wardruna.com>.

Když jsem začal Wardrunu poslouchat, našel jsem na stránce YouTube video, na kterém Einar Selvik hraje během přednášky na hudebním festivale na nástroj talharpa (jouhikko/tagelharpa)⁸. Tento nástroj mě tak uchvátil, že jsem se o něj začal okamžitě zajímat a vyhledávat si veškeré informace, co jsem mohl na internetu najít. Jouhikko je jeden z nejstarších smyčcových nástrojů Severní Evropy a nejstarší dochovaný nález máme ze třináctého století. Jde o sošku, která byla objevena v podzemí Trondheimské katedrály. Jedná se o dřevěný nástroj, který je tvořen dvěma částmi: tělo, ve kterém je vyhloubena ozvučnice a v horní části vyříznut otvor, přes který se následně mění tóny na strunách a rezonanční desky, jež je přilepena či přibita hřebíky. Tělo se nejčastěji stavělo z javoru a deska ze smrku. Struny má dvě až čtyři, jsou tradičně vyráběny z koňských žíní a ovčích střev. Od toho také název talharpa/tagelharpa (tagl je staroseverské označení pro koňskou žíní⁹). Na nástroj se hraje tím způsobem, že hráč třímá tělo mezi stehny a drží jej v levé ruce. Pravou rukou přejíždí přes struny smyčcem. Přes různá internetová fóra a skupiny na sociální síti Facebook jsem se dostal k člověku, který mi vyrobil mé první jouhikko. Nástroj byl vyrobený z překližky a laminovaného smrku, kobylka byla na rezonanční desce přilepena (což brání dobrému přenosu vibrací do ozvučnice) a celý nástroj byl opravdu špatně postavený. Hrál jsem na něj asi čtyři roky a uspořádal jsem o něm tři přednášky.

Když se blížil můj maturitní rok, rozhodl jsem se, že o jouhikku napíši maturitní práci a nástroj také vyrobím. Mou hlavní inspirací byl finský mistr, který v sedmdesátých letech začal tuto „jouhikkovou“ revoluci a vdechl této tradici nový život, Rauno Esa Nieminen. Nieminen se stavbou těchto nástrojů zabývá od ranných sedmdesátých let a v roce 2006 se stal mistrem stavby hudebních nástrojů. V roce 2008 získal doktorát v oboru muzikologie. Jeho doktorskou prací byl výzkum jouhikka a stavbu těchto nástrojů učil na Sibeliově akademii v Helsinkách.¹⁰ S Rauno Nieminem jsem se kontaktoval přes Facebook, kde mi poskytl všechny možné informace a plány k tomu, jak jouhikko sestavit, a prozradil mi i některé své techniky, jak nástroj doladit k tomu, aby zněl. Nejdůležitějším zdrojem mi byla ale kniha, kterou Nieminen napsal: *The Bowed Lyre – Jouhikko*¹¹. Tento text v angličtině a finštině byl mou studnicí vědění a díky tomuto zdroji jsem byl schopen napsat svoji maturitní práci: *Jouhikko – nejstarší smyčcový nástroj Severní Evropy*.¹²

⁸ NIEMINEN, Rauno. *The bowed lyre = Jouhikko*. 3rd ed. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituuti, 2020, 160 s. ISBN 978-952-68365-4-6.

⁹ ANDERSSON, Otto. *The Bowed Harp*. Londýn, 1930. s. 111.

¹⁰ NIEMINEN, Rauno. *Soitinten tutkiminen rakentamalla: esimerkinä jouhikko*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2008, 209 s. ISBN 978-952-5531-48-0.

¹¹ NIEMINEN, ref. 8.

¹² TROJAN, Ondřej. *Jouhikko: nejstarší smyčcový nástroj Severní Evropy*. Semily, 2020. Maturitní práce. Waldorfská základní a střední škola Semily. Vedoucí práce Petr Stříbrný.

Nástroj, který jsem postavil, není samozřejmě dokonalý a má spoustu chyb. Díky této půlroční zkušenosti jsem ale v sobě objevil lásku ke stavění hudebních nástrojů, lásku k tradici a řemeslu. Naučil jsem se více pracovat se dřevem a poznávat jeho vlastnosti. Byla to pro mě neopakovatelná zkušenost, díky které jsem si mohl projít alespoň lehce podobnou cestou jako lidé ve finské Karélii, kteří si nástroj stavěli a mohli s ním pak doprovázet taneční zábavy a svatby. Ačkoliv jsem měl k dispozici spoustu moderních technologií, snažil jsem se přistupovat k výrobě tradičně, přesně jako Nieminen, a vyráběl jsem nástroj pomocí tzv. dláta a sekery.

Nástroj byl hotový, práce dopsána a já úspěšně odmaturoval. Tímto ale můj zájem o nástroj neustal a nechal jsem si vyrobit profesionální nástroj od samotného Nieminena, který v těchto kruzích představuje živoucí legendu. Dodnes na nástroj hraji a příležitostně vystupuji na různých tematických a komorních akcích. Zájem ale neustal pouze u jouhikka a začal jsem se zajímat i o další „zvláštní“ nástroje, které nám historie zanechala. Má obliba patří smyčcovým nástrojům, a tak jsem se začal zajímat i o další smyčcové lry (kterou jouhikko je) jako například o welšský crwth¹³.

Když jsem však přemýšlel nad tím, čemu zasvětil bakalářskou práci, tak mě napadlo, že bych mohl psát o niněře. Proč právě ale o niněře? Nástroj jsem poprvé spatřil na různých historických rekonstrukcích bitev a slyšel ho v soundtracku seriálu *Black Sails* (Pod černou vlajkou)¹⁴, kde tvořil většinu doprovodu. Začal jsem tedy načítat odborné a populárně naučné texty a vyhledávat hudební nahrávky, ve kterých instrument figuroval. Nástroj mě zaujal nejenom zvukem, ale i stavbou a vcelku (dle mého úsudku) složitou konstrukcí. Z popkultury (a z odborných textů) jsem nabyl dojmu, že se muselo jednat o (podobně jako jouhikko) nástroj nižších vrstev, v popkultuře například postav námořníků nebo vagabundů (neosedlých vrstev). Rozhodl jsem se tedy, že o tomto nástroji napíši odbornou práci. Překvapilo mě, jak se proměnil sociální kontext používání nástroje a jak se dnes reflektuje v médiích různého typu (právě například v hudebních doprovodech seriálů a filmů). Současné používání niněry v hudebních doprovodech je vždy „zaobaleno“ do velmi specifického kontextu, ať už se jedná o předmoderní dobu, mysteriózní či kruté a nehostinné místo. Zdá se, že samotný zvuk, který niněra produkuje, je vhodným (v dnešním kulturním kontextu) nástrojem pro dokreslení této atmosféry.

Mojí motivací bylo pomocí metody orální historie vytvořit zcela nový pramen v podobě série životního příběhu a polo-strukturovaných orálně-historických rozhovorů s výrobcem historických nástrojů včetně niněry, který sídlí v Praze a hrál (dodnes ještě hraje) ve dvou hudebních skupinách s historickým zaměřením repertoáru. Mým narátorem byl Jan Klíma, výrobce

¹³ SCHAEFER, Andre. Crwth stringing and tuning. *Early Music* [online]. 1976, 4(2), 237-d-237 [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/earlyj/4.2.237-d>.

¹⁴ *Black Sails* je americký seriál, který se začal vysílat v roce 2014 a byl ukončen v roce 2017. Vysílala jej televizní stanice Starz. Na produkci seriálu se podílel i režisér Michael Bay.

hudebních nástrojů a hudebník, se kterým jsem pořizoval rozhovory v jeho dílně na Pražské tržnici v budově číslo dvě. Už během prvních rozhovorů mi pan Klíma vyvrátil některé domněnky o niněře jako takové (například skutečnost, že se o nástroj nižší vrstvy často nejednalo) a zprostředkoval mi svůj, pro mě zcela nový pohled na historické nástroje, které se nám dochovaly. Po ověření dostupných zdrojů mohu říct, že se jedná o první orálně-historickou práci v českém jazyce, která se týká výroby a historie niněry samotné.

Osobně jsem se nacházel v pozici tzv. insidera. Sám jsem jeden historický nástroj postavil a pohybuji se v tomto okruhu výrobců a uživatelů historických hudebních nástrojů téměř deset let. Během výzkumu jsem tudíž musel velice pozorně reflektovat i sám sebe, abych do výsledné práce nezanesl příliš aktivistické perspektivy. Musel jsem si například dávat velice dobrý pozor, abych dobře čtenáři vysvětlil terminologii a nepoužíval určitý slang, který se mezi výrobci používá a aplikovat načtenou odborně poučenou literaturu, jelikož se pohybuji na internetových fórech, ze kterých běžně čerpám informace. Tyto zdroje však často nejsou relevantní a často bývají velice subjektivní.

KAPITOLA 1

Historie niněry, prameny a literatura

Odborná literatura, týkající se niněry

Při hledání dostupných zdrojů nastal poněkud problém. Literatura je obtížně k nalezení a v českém jazyce je minimum textů. Jako první zdroj jsem objevil krátkou odbornou studii v časopisu *Český lid*. Autorem tohoto článku je etnolog a národopisec Karel Procházka, který tento text sepsal roku 1909. Dalším objeveným zdrojem mi byla odborná studie, kterou mi během nahrávání poskytl Jan Klíma (narátor). Zapůjčená monografie nese název *The French Hurdy-Gurdies of the 18th century – Cultural exceptions and practices of lutherie*¹⁵ a jejími autory jsou muzikologové Françoise de Ridder a Daniel Sinier. Jak název napovídá, kniha se hlavně specializuje na francouzské niněry, popisuje i historické pozadí tohoto nástroje a také exempláře, které měli autoři k dispozici. Dalším pramenem mi byla historická odborná studie *The Hurdy-Gurdy in Eighteenth - Century France*¹⁶, kterou napsal Robert A. Green. V knize opět stručně pojednává o historii nástroje a nejvíce se zabývá osmnáctým stoletím ve Francii, rozebírá techniky hraní podle zavedených metod a podle vlastních zkušeností. V knize můžeme také najít hudební díla psaná přímo pro niněru.

Historie a stavba niněry

Co vlastně niněra je? V položkách odborné literatury toho o ní bohužel příliš nenajdeme. K mé práci jsem tedy využil jeden text v českém jazyce a dále jsem čerpal ze zdrojů, které jsou v jazyce anglickém. Karel Procházka ve své odborné etnologické studii z roku 1909 píše, že niněra byla v desátém století velice oblíbená a rozšířená. V textu však nspecifikuje, zda byla v tomto století rozšířená a oblíbená na našem území či v jiných zemích. Při popisování nástroje uvádí, že má ozvučnou skříň jako housle (ozvučnice) a je „přepjatá čtyřmi strunami“¹⁷. Je zde důležité zmínit, že Karel Procházka popisuje určitý exemplář. Jak později v práci uvidíme, niněra pouze čtyři struny mít nemusela. Pokračuje, že dvě struny jsou stejně sladěny (mohlo se

¹⁵ DE RIDDER, Françoise a Daniel SINIER. *The French Hurdy-Gurdies of the 18th century*. [s.l.]: Sprint, 2022. Soukromý tisk.

¹⁶ GREEN, Robert A. *The hurdy-gurdy in eighteenth-century France*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 144 s. Publications of the Early Music Institute. ISBN 978-0-253-02495-4.

¹⁷ PROCHÁZKA, Karel. Niněra (kolovrátek). *Český lid*. 1909, 18(6), s.288-289. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/42691957>.

tedy jednat o tzv. struny podkladové, to znamená, že při hraní neustále vydávají jeden tón a ten se nemění, nejsou melodické). Pokračuje popisováním klávesnice, na které se mění tóny pomocí klapek, které jsou skryté pod deskou. Tyto klapky následně narážejí do strun, a tak mění tón (jedná se tedy o flažolety, flažolet je technika hraní na smyčcové nástroje, při které se prsty jemně dotýkají struny na specifickém místě, a to následně vytváří vyšší harmonické tóny). Uvádí, že se nástroj rozeznával kolečkem, které bylo natřeno pryskyřicí, a to se roztáčelo kličkou. Svůj popis dokončuje popsáním kobylinky, na které jsou posazeny struny: „...a nám značí količky k natahování strun, podpěrky k podepření stojánku, jímž procházejí dva páry strun.“¹⁸

Je velice relevantní, že Procházka na úvodu této studie zmiňuje, že kdysi byl tento nástroj velice populární, ale že dnes (počátek dvacátého století) je oblíbený pouze u „*potulných komediantů a chasy*“¹⁹. Dále také uvádí, že tito „*komedianti*“ říkají niněře „*kolovrátek*“ či „*kobyli hlava*“. K tomuto článku je připojena i poznámka redakce, kde se uvádí:

„V knize Dějiny tance v zemích českých podal podepsaný doklady, jak nástroj kolovrat, kolovratec býval oblíben u našich předků... jemný nástroj nahradila již pravidelně vřiskavá trubka s bubnem. Proto rádi vítáme náskres i popis K. Procházky, aby Český lid, jako již mnoho jiných zjevů podobných, vyhynulých z tradice lidové, zachoval budoucím obraz i představu staročeského kolovratu, jenž od vznešených hudeců zabloudil až mezi kejklíře a komedianty a do nedávna jako kulturní přežitek vedle moderních hudebních nástrojů se udržoval.“²⁰

Z této studie můžeme shrnout, že podle autora byla niněra na počátku dvacátého století chápána už jako přežitek, který se objevoval u „komediantů“. V této době podle zdroje patřila mezi nástroje, které již nejsou oblíbené ve vyšší kultuře a objevovala se u lidí, kteří jsou téměř na okraji společnosti. Je také důležité zmínit, že autoři hovoří o nástroji jako o staročeském dědictví a že byla již ve středověku (specificky v desátém století) velice oblíbená.

Autoři Sinier a de Ridder ve své knize popisují niněru jako kolo potažené pryskyřicí, které tře o struny a tím způsobem vydává zvuk. Tito francouzští autoři mluví o niněře jako o velice zvláštním instrumentu. Její rezonanční deska se až do samého konce osmnáctého století vyráběla ze stejného dřeva jako tělo nástroje, nebo z hustého dřeva ovocných stromů. Ještě podivnější podle nich je, že velice silné podpěry jsou přilepeny a přibity

¹⁸ Tamtéž, s. 288.

¹⁹ Tamtéž, s. 288.

²⁰ PROCHÁZKA, ref. 17, s. 289.

jak k rezonanční desce, tak na žebra nástroje: „...*very thick braces are glued and pegged both under the soundboard and on the counter ribs.*“²¹

Co je ještě více zvláštní, je skutečnost, že kobylka je přilepena k rezonanční desce přes podpěru. Podpěra je sama přilepena k duši, která spojuje spodek nástroje s tímto velice složitým systémem. Tou největší kuriozitou je, že rezonanční deska je téměř celá rozříznuta vedví v místě slotu pro kolečko.²²

Autoři knihy uvádějí, že se jedná o naprostý unikát v celé známé historii. Tento nástroj vybočuje téměř ve všech směrech konvenční stavby hudebních nástrojů. Zároveň ale také mluví o tom, že byl velice populární (a už i velice sofistikovaný) již dávno před šestnáctým stoletím. Máme důkazy na různých kresbách z raného období právě šestnáctého století a některé se datují ještě dál.²³ Tyto nástroje se ale bohužel nedochovaly. Niněry vzešly z takzvaného organistra (nástroj velice podobný niněře, je však mnohem větší a obsluhují ho dva lidé, jeden točí klíčkou a druhý mění tóny pomocí kolíků).²⁴ Objevují se na středověkých iluminacích a sochách, jako například organistrum vyobrazené na dveřích kostela San Miguel de Estella z roku 1147. Nejranější ikonografické prameny pocházejí z desátého století našeho letopočtu. Často jsou obsluhovány dvěma muži a „dnešní“ podobu získávají až v sedmnáctém století. První niněry jsou vyobrazené v náboženské ikonografii a používaly se v kostelní hudbě.²⁵ Používaly se také i v lidové hudbě, kde doprovázely dudy a housle (skřipce) k provozování taneční hudby. Autoři v textu také představují myšlenku, kterou jsem se zabýval i při vlastním výzkumu: jak je možné, že tak komplikovaný a sofistikovaný nástroj, ke kterému jsou potřeba dvě ruce, je velký a těžký a hrát na něj bylo složité, byl tak oblíbený mezi nižšími vrstvami? Tuto otázku dál bohužel nerozvádějí a uvádějí, že by stála za prozkoumáním. Na toto téma jsem se ptal i mého narátora, jehož vyjádření lze nalézt níže v textu.

„They can also be heard at the exit from church mass where beggars and blind men are waiting for coins, and also in the streets where contagious sick people announce their coming by. For that matter, this rather complex instrument requires the use of both hands, it is large and probably expensive for those supposedly poor or sick beggars, whereas a simple rattle or a whistle or a tambourine could have done the job. This strange situation would deserve further research.“²⁶

²¹ DE RIDDER, SINIER, ref. 15, s. 4.

²² Tamtéž, s. 4. Fotografie je v obrazové příloze práce.

²³ Tamtéž, s. 4.

²⁴ OLIVÁN, Antonio Poves. *En piedra, tabla y pergamino : los instrumentos de rueda en la España medieval (siglos XII-XV)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, 206 s. Patrimonio musical aragonés, 4. ISBN 978-84-9911-213-8.

²⁵ DE RIDDER, SINIER, ref. 15, s. 4.

²⁶ Tamtéž, s. 4.

Kniha ještě obsahuje dále nerozvedenou zmínku, že Hieronymus Bosch (circa 1450 – circa 9. srpna 1516), ve vyobrazení pekla namaloval niněru, pravděpodobně jako symbol pokušení a pochybné morálky spojené s taneční hudbou a hudbou obecně.²⁷

Autoři knihy uvádějí, že niněra byla vždy velice komplikovaným nástrojem, který vzešel ještě z většího, organistra. Text vykresluje niněru jako neobvyklý nástroj, který dnes představuje naprostý anachronismus. Pokud provedeme komparaci obou argumentací v textech, které jsem zmínil, tak oba dva se shodují, že se niněra objevuje už v desátém století našeho letopočtu. Karel Procházka ale uvádí, že právě niněra byla na našem území už v tomto zmíněném století velice oblíbená.²⁸ To však jde proti tvrzení, které udávají autoři knihy *The French Hurdy-Gurdies of the 18th century*. Říkají, že niněra se pravděpodobně objevuje až ve století sedmnáctém a že v desátém století se jedná o organistrum. Oba texty se ale shodují na tom, že byl nástroj populární u nižších společenských vrstev a byl možná i takzvaně nástrojem „chudých lidí“. Karel Procházka mluví o „komediantech“²⁹, De Ridder a Sinier mluví o „*beggars and blind men*“³⁰, o žebrácích a slepcích.

Třetí odborný text, s jehož pomocí můžeme uchopit historický kontext vzniku a používání niněry, je monografie *The Hurdy-Gurdy in Eighteenth-Century France* od amerického muzikologa Roberta A. Greena. Na začátku díla se, jako ostatní, zmiňuje o historickém pozadí nástroje. Začíná terminologií, kde říká, že anglický název niněry, hurdy-gurdy, ve skutečnosti označuje dva různé nástroje.

Jako první označuje mechanický orgán (varhany) (organum, nástroj), na který hráli imigranti v Americe na ulicích a žebrali o peníze. Tyto nástroje můžeme však nalézt i všude po Evropě a označují se různými jmény, ve francouzštině orgue de Barbarie.³¹ V češtině pro tento nástroj máme název flašinet.

O druhém nástroji mluví Green jako o pryskyřici pokrytém kole, které se roztáčí klíčkou, fungující jako smyčec u houslí, které se tře o několik strun.³² Některé tyto struny fungují jako struny melodické, ostatní jako struny podkladové (drones v angličtině). Tyto podkladové struny pak vytvářejí zvukový doprovod strunám melodickým, znějícím podobně jako dudy. Autor říká, že tento nástroj můžeme najít po celé Evropě a dost možná je to jediný nástroj, který má skutečný původ na tomto kontinentě.³³ Dodává, že historie nástroje sahá do jedenáctého století. Je však důležité, že

²⁷ Obraz Peklo od Hieronyma Bosche, který byl namalován po roce 1490. Momentálně (2023) je vystaven v Gallerie dell'Accademia v Benátkách.

²⁸ PROCHÁZKA, ref. 17, s. 288.

²⁹ Tamtéž, s. 288

³⁰ DE RIDDER, SINIER, ref. 15, s. 4

³¹ GREEN, ref. 16, s. 1.

³² Tamtéž, s. 1.

³³ GREEN, ref. 16 s. 1.

všechny jazyky, které tento nástroj znají, rozlišují, krom angličtiny, flašinet od niněry.³⁴ Říká, že v jiných jazycích nevidíme spojitost mezi těmito nástroji. Ve zbytku celé knihy se zabývá hraním na niněru a užíváním jí ve Francii v 18. století, takže je tematicky podobná jako předchozí text.

Je ještě relevantní podotknout, že i tento autor mluví o razantní změně v sociálním významu niněry. V textu píše, že se v jedenáctém století používala v (dnešním) Německu na kostelní hudbu. Od dvanáctého století se používala při dvorském provozování hudby pro aristokratické vrstvy. Od čtrnáctého století začala být více populární u nižších vrstev a konečně od patnáctého století byla spojována se slepými žebráky.³⁵ Zdá se, že niněra opět nabírala na popularitě na konci sedmnáctého století, díky „kosmetickému vylepšení“ kterého se dočkala. Tvar, který získala, je dnes označován jako „trapezoidální“.³⁶ Tento trapezoidální nástroj byl pokusem o zmenšení celého těla, kterému se ale ponechala původní délka strun (mensura). V průběhu osmnáctého století se, podle autora, na niněru hrálo na venkově.

Tento a předchozí text se shoduje v tom, že se niněra, jak ji známe dnes, poprvé objevuje až v sedmnáctém století a že vznikla z většího předchůdce. Všechny texty se zároveň shodují, že nástroj (i jeho předchůdce) měl velice dynamický vývoj v popularitě a přes nejvyšší společenské vrstvy se dostal až k těm nejnižším. Green poukazuje na to, že právě díky modifikacím, které proběhly na konci sedmnáctého století, se z niněry stal spíše nástroj venkovský a ne žebrácký.

Dalším zdrojem mi byl odborný etnomuzikologický text od polského autora Tomasze Rokosze *The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present*³⁷, který ve své práci rozebírá niněru jako hudební nástroj polských folkových hudebníků a způsob, jakým se tradice používání niněry proměňuje. Tomasz Rokosz v textu uvádí, že tradice písní potulných žebráků a hraní na niněru je vzájemně spojena a může se zdát, že již dávno zanikla. Co ale pozorujeme, je, že se tato tradice čím dál tím více vrací na folkovou scénu a dokonce i do mnohem větších projektů, jako jsou například festivaly nebo setkávání hráčů na niněry.³⁸

Autor v textu prosazuje myšlenku, že evropská tradice v hraní na niněru byla bezpochyby kulturním fenoménem, který nebyl nikdy řádně analyzován. Je důležité zde zmínit, že Tomasz Rokosz dává opravdu veliký důraz na propojení tradice mezi potulnými žebráky a niněrou. Uvádí, že niněra je jeden z nejpoutavějších projevů jejich písní:

³⁴ Tamtéž, s. 1.

³⁵ Tamtéž, s. 2.

³⁶ Tamtéž, s. 6.

³⁷ ROKOSZ, Tomasz. *The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present*. *Edukacja Muzyczna*. 2020, 11(15), s. 41-63. ISSN 2545-3068. Dostupné také z: <http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.02>.

³⁸ ROKOSZ, Tomasz. ref. 37, s. 41.

„...in the practical sense, it could seem that the wandering beggars' song is a thing of the past, and the hurdy – gurdy music, which is a one of its most interesting manifestation is merely a musical and cultural phenomenon and an area for diachronic research.“³⁹

Můžeme tedy v tomto textu opět vyzpozorovat rovinu, která nám ukazuje, že niněra byla nástrojem nižší společenské vrstvy a shoduje se tak s předchozími texty. Relevantní věcí ale je, že autor sám zde zmiňuje, že niněra sice byla nástrojem žebráků, kteří si vydělávali hraním hudby, ale že jejich společenský status nebyl tím nejnižším. Spíše představovali spojnicí mezi vyšší a nižší kulturou. Označuje je tedy jako osoby, které stály mezi dvěma světy a staly se tak dokonalou předlohou pro romantické umělce, kteří obdivovali lidovou kulturu:

„...the status of these people in folk culture was not clear from today's perspective, yet it certainly was not “the lowest“ – even though they earned their living as beggars, they constituted an elite among the peasantry. Not being able to climb the social ladder, they became the liaison between high and low culture (...), It was undoubtedly an important reason for the advancement of these figures in the artistic works of the Romantics, who admired the folk, fairy-tale and metaphysical character of these eternally rebellious explorees.“⁴⁰

Autor ve svém textu opět zmiňuje i organistrum, jako předchůdce niněry. Uvádí, že nejstarší pramennou zmínku o niněře, neboli organistru, máme ze středověku, a to spis *Quomodo organistrum construatur*⁴¹ (Jak postavit niněru), který je přisuzovaný opatu Odovi z Cluny (klášter v Cluny je jeden z nejstarších a nejvýznamnějších klášterů v Evropě) a španělská katedrála v Santiago de Compostela, postavená v letech 1075–1150, vlastní nejstarší vyobrazení (přesněji bas-reliéf) nástroje.⁴²

Máme zde tedy další shodu s předchozími texty, ve kterých se dozvídáme o organistru jako předchůdci niněry. Je důležité si povšimnout, že nejstarší písemný důkaz o niněře pochází opět ze sakrální sféry a doplňuje tedy argument, že niněra (organistrum) byla původně určena pro náboženské praxe.

³⁹ Tamtéž, s. 43.

⁴⁰ ROKOSZ, Tomasz. ref. 37, s. 44.

⁴¹ Tamtéž, s. 46.

⁴² Tamtéž, s. 46.

KAPITOLA 2

Metodologie a teoretické ukotvení

Orální historie

K uchopení toho, co je orální historie, jsem vycházel z knihy *Oral history theory*.⁴³ Lynn Abrams ve svém uznávaném úvodu do orální historie uvádí, že orální historií označujeme tři věci. První je provádění a nahrávání rozhovorů s lidmi za účelem zjistit od nich informace o minulosti. Druhou věcí je, že orální historií označujeme i produkt, který z rozhovorů vzniká: vyprávění o minulých událostech:⁴⁴ „... *in other words, it is both the of recording and the record that is produced.*“⁴⁵ Třetí věcí také označujeme analytický text, který následně historik prezentuje na základě práce s pořízenými narativy.⁴⁶

Autorka v textu také poukazuje, že tato metoda je tak úspěšná, že se nepoužívá pouze v oboru historickém, ale i etnologickém, psychologickém, antropologickém a medicínském.⁴⁷ Orální historie se také aplikovala i mimo akademické prostředí jako nástroj pro důkazy v právním prostředí (Abrams zmiňuje válečné zločiny), pro praktické lékaře a pro pečovatelské profese.⁴⁸ Je ale důležité si uvědomit, že ne veškeré zaznamenávání narativu pomocí rozhovoru je orální historie. Abrams v textu uvádí, že je zde třeba udělat důležitou distinkci. Píše, že kvalitativní vytváření dat pomocí rozhovoru může být tzv. „*vzdálený bratranec orální historie,*“⁴⁹ postrádá však určitý charakter důležitého přístupu k minulosti.⁵⁰

Abrams ve své práci rovněž představuje určitou terminologii, které jsem se držel i já osobně při tvoření této práce a při pořizování rozhovorů s narátorem. „Orální historie“ jako termín tedy znamená způsob pořizování rozhovorů a jejich následný přepis a interpretace. „Tazatele“, tedy tu osobu, která řídí rozhovor, nazývá „výzkumníkem“ a dotazovaného označuje jako „narátora“. „Rozhovorem“ se rozumí proces, při kterém se s kontaktovaným a živým respondentem koná verbální komunikace o minulosti.

⁴³ ABRAMS, Lynn. *Oral history theory*. 2nd ed. London: Routledge, 2016, xi, 238 s. ISBN 1-317-27799-6.

⁴⁴ Tamtéž, s. 15.

⁴⁵ Tamtéž, s. 15.

⁴⁶ Tamtéž, s. 15.

⁴⁷ Tamtéž, s. 15.

⁴⁸ Tamtéž, s. 15.

⁴⁹ ABRAMS, Lynn. Ref. 4, s. 15.

⁵⁰ Tamtéž, s. 15.

„Nahrávání“ nazývá pořizování zvukové či zvukově-vizuální nahrávky na pásku, nebo digitální médium. „Přepis“ je psaná forma nahrávky.⁵¹

Orální historie v rámci post-positivistického paradigmatu

Alastair Thomson ve své široce uznávané studii *Four Paradigm Transformations in Oral History*⁵² představuje poválečnou renesanci v teorii a praxi, post-positivistický přístup z pozdních osmdesátých let dvacátého století, přeměnu vnímání role orálního historika jako tazatele a analytika z pozdních devadesátých let a digitální revoluci z přelomu milénia.⁵³

Pro tuto práci bude nejdůležitější vysvětlit post-positivistický přístup, jelikož jsem z něj vycházel a můj výzkum na tomto paradigmatu stojí. Post-positivismus přichází jako reakce na kritiku, která primárně zaznívala ze strany tradičních pozitivistických historiků konzervativního přesvědčení.⁵⁴ Kritika se týkala „nespolehlivosti“ lidské paměti, kdy se vyzdvihovalo zkreslení událostí kvůli zhoršení stavu a nostalgii v pozdním věku. Dalším bodem kritiky bylo zdůrazňování osobní předpojatosti tazatele, narátora a zároveň také kolektivní verze minulosti, ve smyslu hegemonických kulturních reprezentací. Na konci sedmdesátých let někteří orální historici tuto kritiku dekonstruují a uvádějí, že takzvaná nespolehlivost paměti je zároveň i její síla. Subjektivita nám zprostředkovává mezerahistorickou zkušenost a vztah mezi minulostí a přítomností, mezi pamětí a identitou a také mezi individuální a kolektivní pamětí.⁵⁵ Jako příklad Thomson uvádí studii Luisy Passerini⁵⁶, která se zabývala vzpomínkami na italský meziválečný fašismus, ve které vyzdvihla roli subjektivity v historii. Ukazuje také, jak se vliv veřejné kultury a ideologie může projevat nad individuální pamětí v podobě promlčování, nesrovnalostí a idio-synkretismu vlastních výpovědí.⁵⁷ Luisa Passerini prováděla výzkum s italskými dělníky, kde vyzpozovala, že snaha vyrovnat se s vlastní minulostí vedla u dělníků k neuvědomělému zkreslování či k vynechávání vzpomínek právě kvůli subjektivitě a kontextu narátora, ve kterém se nacházel. Všimla si také promlčování narativů o některých tématech, z čehož usoudila, že právě tyto odchylky ve vyprávění mohou vést k vyrovnávání se s minulostí v rámci

⁵¹ Tamtéž, s. 16.

⁵² THOMSON, Alistair. *Four Paradigm Transformations in Oral History*. *The Oral history review*. 2007, 34 (1), s. 49-70. Dostupné také z: <https://doi.org/10.1525/ohr.2007.34.1.49>.

⁵³ Tamtéž, s. 1.

⁵⁴ Tamtéž, s. 5.

⁵⁵ THOMSON, ref. 52, s. 6.

⁵⁶ PASSERINI, Luisa. *Fascism in Popular Memory: The Cultural Experience of the Turin Working Class*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 256 s. Studies in modern capitalism. ISBN 978-0-521-10878-2.

⁵⁷ THOMSON, ref. 52, s. 6.

narátorova kontextu. Jako další příklad uvádí text Michaela Frische⁵⁸ z osmdesátých let, ve kterém argumentuje proti tvrzení, že orální historie vyobrazuje minulost přesně tak, jak byla. Frisch tvrdí, že by paměť měla být chápána jako předmět, ne pouze jako metoda orální historie. V textu dále píše, že když by byla takto používána, tak by se mohla stát silným nástrojem pro prozkoumávání a poznávání povahy procesu historické paměti: jak lidé vnímají vlastní minulost, jak si spojují individuální zážitky se sociálním kontextem, jak se minulost stává součástí jejich současnosti, jak ji lidé používají k interpretaci vlastního života a světa kolem nich.⁵⁹

Self, subjektivita a intersubjektivita

Pro pochopení teorie „self“ (já) jsem opět vycházel z textu od Lynn Abrams⁶⁰. Uvádí, že když respondent (narátor) vypráví příběh o události či zážitku, on či ona nám sděluje něco o něm/ní samotném/samotné. V takzvaném „life-story interview“⁶¹ dostává narátor příležitost k vyprávění příběhu, který odhaluje současnou podobu jeho samotného. Toto pochopení „self“ (já) se stalo jedním z hlavních bodů orálních historiků.⁶²

Abrams v textu uvádí, že koncept subjektivity je těžko uchopitelný a existuje velké množství interpretací, co vlastně tento koncept znamená. Autorka ale poukazuje, že v jádru se jedná o snahu pochopení vztahu mezi stavem mysli skutečných lidí ve skutečném světě a kulturními formacemi, které tyto stavy mysli tvoří.⁶³ Abychom mohli začít subjektivitu zkoumat, tak si musíme uvědomit vlastní subjektivní pozici, historik tak musí sledovat svoji absenci neutrality. To zahrnuje reflexivitu sebe sama jakožto výzkumníka, tudíž být si vědom vlastní přítomnosti ve výzkumu.⁶⁴ Výzkumný rozhovor je tedy dynamická interakce subjektivit narátora a tazatele.⁶⁵

Tím, v návaznosti na subjektivitu, Abrams definuje termín intersubjektivitu. Intersubjektivitu představuje jako způsob, kterým se „formují“ subjektivity díky střetnutím jedné s druhou (narátora a tazatele).⁶⁶ Intersubjektivita je tedy proces a výsledek navzájem se ovlivňujících se subjektivit během výzkumného rozhovoru.

⁵⁸ FRISCH, Michael H. *A shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history* / Michael Frisch. Albany: State University of New York Press, 1990, xxiv, 273 s. SUNY series in oral and public history. ISBN 0-7914-0133-2.

⁵⁹ THOMSON, ref. 52, s. 7.

⁶⁰ ABRAMS, ref. 46.

⁶¹ Tamtéž, s. 46.

⁶² Tamtéž, s. 46.

⁶³ Tamtéž, s. 68.

⁶⁴ Tamtéž, s. 69.

⁶⁵ Tamtéž, s. 71.

⁶⁶ Tamtéž, s. 71.

Představení výzkumných otázek

V práci jsem se snažil zaměřit hned na několik výzkumných otázek. Než jsem si tyto otázky ale jasně definoval, nechal jsem se inspirovat dílem od Přemysla Vacka *Barokáři*⁶⁷. Přemysl Vacek je absolventem studijního programu orální historie – soudobé dějiny a současný doktorand FHS UK (2023). Jedná se o historickou studii, která pojednává o reflexi tzv. barokářů ve společnosti, právě skrze hraní barokní hudby a užívání historických barokních nástrojů.

Mou inspirací bylo zjistit, jako v díle od Přemysla Vacka, ve kterém se snažil zjistit sebeporozumění barokářů, jak se sám výrobce reflektuje ve společnosti skrze stavění niněr a dalších historických nástrojů a jak sám sobě rozumí. Vidí sám sebe jako pokračovatele historické tradice? Jako inovátora? Co ho v tomto postoji utvářelo? Co ho dovedlo k tomuto mimořádně neobvyklému a vzácnému nástroji?

Dalším východiskem pro mne bylo zjistit, co vlastně niněra je – ve smyslu muzikologie, dějiny hudby i (nových) kulturních dějin, mezi které se post-positivistická orální historie zařazuje. Od narátora jsem se pokusil zjistit jeho vnímání historického pozadí a vývoje niněry.

Celý výzkum byl zářamován do zkoumání narátorovy historické subjektivity, tedy interpretativně nastíněných kulturních forem, obsahů a procesů, které v orálně-historických narativech používá k prezentaci svého self v dějinách.

Rozhovor

Rozhovory jsou nejdůležitější částí orálně-historického výzkumu. Proto jsem se i na vlastní rozhovor důkladně připravil. K vysvětlení této části výzkumu jsem vycházel z (v českém prostředí) osvědčené metodologické příručky, *Třetí strany trojúhelníku*⁶⁸. Autoři v knize uvádějí, že se během rozhovoru vytváří specifický vztah, který lze charakterizovat jako asymetrický⁶⁹. Touto asymetrií je myšleno, že rozhovor je veden se záměrem rozšířit a prohloubit historické poznání konkrétně vymezeného období, události či tématu⁷⁰. Někteří vědci však říkají, že je třeba tuto asymetrii

⁶⁷ VACEK, Přemysl. *Barokáři: historicky poučená interpretace staré hudby v Česku očima jejích aktérů*. Dolní Břežany: Scriptorium, 2021, 233 s. ISBN 978-80-7649-032-1.

⁶⁸ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 3., aktual. a dopl. vyd. Praha: Karolinum Press, 2022, 340 s. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-5335-8.

⁶⁹ Tamtéž, s. 148.

⁷⁰ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE ref. 68 s. 149.

překonat v průběhu rozhovoru podnícením a upevněním narátorovy důvěry.⁷¹

Dalším důležitým faktorem, který jsem musel mít neustále na paměti, je, že oba aktéři rozhovoru, narátor i tazatel, jsou neustále ovlivňováni kontexty, okolím, politickou situací a tak dále⁷². Je tedy nesmírně podstatné neustále aplikovat sebereflexi a uvědomit si vlastní předsudky a očekávání, tudíž vlastní subjektivitu⁷³ (viz předchozí kapitola).

Nejdůležitějším bodem rozhovoru je vytvoření důvěry mezi narátorem a tazatelem. Autoři knihy uvádějí, že za kvalitní rozhovor se považuje ten, v jehož rámci narátor své dosavadní role pouze nepřevypravuje, ale zároveň je i reflektuje podle svých autentických, osobních hodnotových kritérií a všech individuálních vlastností.⁷⁴

Než jsem začal s hledáním narátora, tak jsem si nejdříve musel ustanovit určité cíle a témata, kterými jsem se chtěl zabírat. Sestavil jsem si tedy projekt, ve kterém jsem si stanovil výzkumné otázky (viz kapitola o výzkumných otázkách) a následně jsem si zvolil metodu, kterou jsem na výzkum aplikoval (orální historie). Původně se měl celý projekt zabývat specificky tradičními historickými hudebními českými nástroji, ale jak jsem zjistil, tak v České republice bohužel nic specifického nenajdeme. Všechny nástroje, které na našem území jsou, najdeme i v okolních státech a nenajdeme zde žádnou originalitu. Po konzultaci s vedoucím práce jsme dospěli k omezení tématu výzkumu, tedy zabývání se pouze niněrou a výrobcem, který tyto nástroje staví.

Při kontaktování svého narátora jsem využil pomoci mého vedoucího práce i Přemysla Vacka, kterému tímto velice děkuji. Pana Klímu jsem kontaktoval a narátor souhlasil s konáním rozhovorů a domluvili jsme se na prvním setkání. Postupoval jsem podle orálně-historického postupu a první rozhovor nahrál ve formě volného life-story. Ještě před prvním rozhovorem jsem narátora seznámil s cílem celého výzkumu, ubezpečil ho, že všechny citlivé informace nebudou nikterak zneužity a pokud si bude přát, bude celý výzkum anonymizován a zajistil jsem tak od něj informovaný souhlas.

⁷¹ Tamtéž, s. 149.

⁷² Tamtéž, s. 150.

⁷³ Tamtéž, s. 150.

⁷⁴ Tamtéž, s. 150.

KAPITOLA 3

Krátký životopis Jana Klímy

Než se dostanu k interpretaci pořízených narativů, které jsem za dobu výzkumu nahrál, bude potřeba mého narátora řádně představit. Jak jsem již v textu zmiňoval, tak mým narátorem byl Jan Klíma. Všechny tyto informace jsou čerpány z prvního lifestory rozhovoru, který proběhl 28. listopadu v roce 2022.

Jan Klíma se dle svých slov narodil do běžné městské rodiny v roce 1972 v porodnici na Štvanici. Jeho otec byl synem redaktora Lidových novin a matka pocházela z rodiny správců kroměřížského zámku, kde také Jan Klíma prožil část svého dětství. Tou dobou také trávil velkou část svého volného času v turistickém oddíle, ke kterému se později v rozhovorech velice často vracel. O svém dětství mi pověděl, že to celé vidí jako zrychlený film a vše si obecně málo pamatuje.

Po základní škole nastoupil na stavební průmyslovou školu v Dušnici, kde se spřátelil se spolužákem, se kterým chodil na koncerty hudebních skupin Plexis, Visací zámek a dalších punkových a rockových hudebníků. Už na střední škole se přidal k hudební skupině OTK. Na konci střední školy se přidal do skupiny historických šermířů a s přáteli začali hrát na Karlově mostě, kde se kupříkladu setkal s Ridinou Ahmedovou⁷⁵. Právě díky této šermířské skupině se Jan Klíma už od roku 1993 mohl začít živit hudbou:

„... a vlastně přes ten historický šerm, který jsem nechtěl dělat, protože to bolelo a bylo to těžké, a jednou někdo ze skupiny potřeboval muziku na svatbu. Tak jsme s přáteli z Karlova mostu udělali nějakou ani ne půl hodinu na tu svatbu, a pak jsem si řekl, že to můžeme zkusit někde prodat a prodali jsme, a tak jsem se v roce 93 začal živit muzikou úplně.“⁷⁶

Od dětství má velkou zálibu v historii. Uvedl, že ke všem těmto podnětům přišel právě v turistickém oddíle, kde neustále cestovali na různé hrady a vedoucí oddílu dětem rozšiřovali obzory. Záliba v historii se dále projevila i po přidání se do šermířské skupiny:

„to bylo spíše romantické, vycházelo to z Pána Prstenů, ten vyšel... nějaký samizdat vyšel v roce 88, které se půjčovaly, a to prostě spustilo strašlivou vlnu a všichni chtěli mít nějaké meče a hledali, kde si mohou nějaký meč

⁷⁵ Ridina Ahmedová (nepřechýleně Ahmed) je česká hlasová umělkyně a hudebnice, která v roce 2016 obdržela nominaci na hudební cenu Anděl.

⁷⁶ Rozhovor č. 1 s Janem Klímou vedl Ondřej Trojan 28. listopadu 2023 v Praze, s. 3.

pořídít. Tak jsme přišli do Karlína do Domu dětí a mládeže, kde někdo vedl šermířskou skupinu.“⁷⁷

Po úspěšném dokončení střední školy se Jan Klíma přihlásil na Evangelickou teologickou fakultu Univerzity Karlovy. Během této doby už zakládal hudební skupinu Gothart, která se pohybovala v historickém žánru a ke konci jejího působení se přeformovala do balkánského hudebního stylu. Ve skupině hrál na strunné nástroje, dudy a bicí nástroje. Na všechny nástroje se členové hudební skupiny museli učit sami: „*No nějaké workshopy proběhly, ale to si spíš člověk ověřil, co vše prostě neumí. Vždy jsme hráli pouze tolik, kolik nám to schopnosti dovolily.*“⁷⁸

V rozhovoru zaznělo, že obě dvě hudební skupiny, ve kterých Jan Klíma působil (o druhé skupině viz níže), nehrály rekonstrukce původních písní, ale snažily se zachovat původní formu předlohy:

„...obě ty dvě kapely hrají na základě těch původních písniček. Neříkám, že to byla rekonstrukce, ale jako poměrně věrné věci, že se tam zachovávaly formy. To ten Gothart byl o něco v tomto preciznější, než ty Krless (...) já to dělám už dvacet pět let, takže jsme si řekli, že toto už moc lidí nebaví, a tak jsme začali dělat něco trochu jiného. Tak jsme z toho udělali trošku big-beat, ale stále to jsou původní věci, které jsou třeba dopsané nebo doaranžované v něčem. Někde třeba existuje text, ale není k němu jasná melodie, nebo neví se, která z melodií k tomu textu je. Moc si ale nevymýšlíme.“⁷⁹

Jan Klíma měl i skrze své spolužáky blízko ke kruhům československého disentu. Jeho spolužák byl synem diplomata Šimka, který působil v Japonsku. Tento spolužák, dle slov mého narátora, založil hnutí Malé pražské berušky⁸⁰, které se dostalo skrze rádiovou stanici Svobodná Evropa

⁷⁷ Tamtéž, s. 4.

⁷⁸ Tamtéž, s. 5.

⁷⁹ Rozhovor č. 1 ref. 76, s. 5.

⁸⁰ O tomto hnutí jsem v dostupné odborné literatuře nenašel žádné relevantní informace, pouze knihovna Libri Prohibiti mi poskytla dvě obšírné zprávy, které vyšly v samizdatu. První zpráva pojednává o shromáždění Berušek před budovou Rudého práva na pražské Florenci, kde bylo několik účastníků zadrženo a jedna studentka tvrdě udeřena do obličeje příslušníky StB. Berušky jsou v této zprávě označovány jako recesistické sdružení a byly tvořeny skupinou mladých lidí z učňovských středisek a středních škol. Druhá zpráva pojednává o stejné akci a uvádí, že se uskutečnila 21. 9. v roce 1989. Můžeme se z ní dozvědět jména všech účastníků.

Informace o Chartě 77. Praha: Nezávislá redakční skupina signatářů Charty 77, 1989, 12(18). Dostupné také z: https://scriptum.cz/soubory/scriptum/informace-o-charte-77/infoch_1989_18_ocr.pdf.

VIA PRAHA CS 051/89. *Zprávy Východoevropské informační agentury (VIA).* 1989, č. 51 - 25. 9. 1989, 7 s. Dostupné také z: https://scriptum.cz/soubory/scriptum/zpravy-via/via_praha_1989-09-25_51_ocr.pdf.

k StB a ta hnutí označovala jako disidentské. Právě díky těmto aktivitám údajně dostali pozvání i na narozeniny Václava Havla:

„Ale ve škole nám říkali, že bych ty berušky teda neměl na těch botách nosit a pak nás zvali vlastně na takové ty disidentské akce, což nám přišlo naprosto absurdní. My jsme si vlastně dělali srandu i z těch disidentů samozřejmě (...) takže skrze tyto lidi jsem se tam dostal a oni nám říkali, jestli půjdeme taky na ty Havlovy narozeniny a my jim řekli, že na žádné narozeniny nepůjdeme. Ještě jsme hlavně byli oba na střední škole...“⁸¹

Jan Klíma se od roku 1993 žíví hudbou a výrobou historických hudebních nástrojů. K samotné výrobě se dostal z nutnosti nedostatku těchto nástrojů a kvůli jejich ceně. Učil se u přátel Dalibora Bzelského, Jiřího Mázla a také mistra loutnaře Jiřího Čepeláka, který se ve světě těší velice dobré pověsti⁸². Výrobou nástrojů a hraním hudby se Jan Klíma žíví do dnešní doby. Během rozhovoru zmínil, že mu jeho živnost narušila pandemie covidu 19, a tak začal ještě provozovat práci překladatele z němčiny do češtiny.

⁸¹ Rozhovor č. 1, ref. 76, s. 7.

⁸² Jiří Čepelák: *loutnař* [online]. Horoměřice, [2008] [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <http://lute.cepelak.cz/introczech.html>.

KAPITOLA 4

Mezi eskapismem a „romantikou“: rozhovory s Janem Klímou

V druhém rozhovoru, který se uskutečnil 16. ledna 2023, jsem se více zaměřil na otázku hudby a hudebních nástrojů samotných. Hned na úvod rozhovoru jsem se Jana Klímy zeptal, jaký je jeho nejoblíbenější žánr hudby, jelikož obě hudební skupiny, ve kterých působí a působil, hrají velice specifický styl, který bychom do masově populární hudby zařadit nemohli. Zajímalo mě, jaké podněty, které můžeme najít i v jiných hudebních okruzích, jeho hudební skupiny ovlivňují a popřípadě se jimi inspirují. Na otázku mi odpověděl tím způsobem, že je to pro něj velice obtížné a že není schopný mi říct specifický styl a žánr. Z narativu však vyplývá, že je pro něj daleko důležitější subjektivní význam, než žánrové zařazení:

„To bohužel nejsem schopný říct. Mě daleko více na té muzice zajímá ani ne to, jak je to zahrané, ale jak to působí, nebo co to se mnou dělá. Takže mě může oslovit country stejně tak, jako mě může oslovit metal, a stejně tak mě může oslovit arabská muzika.“⁸³

Cílem mé další otázky bylo zjistit, jaké interprety a hudební skupiny má narátor v oblíbě a jestli v jeho tvorbě nechávají nějaký otisk. Odpověděl, že se mu velice líbí hudebník Efren Lopez. Lopez je španělským inovativním umělcem a multiinstrumentalistou, který se zabývá středověkou hudbou. Další inspirací je francouzská hudební skupina Oni Wytars, která byla založena v roce 1983. V jejím repertoáru můžeme nalézt středověké, renesanční, tradiční arabské a turecké lidové písně. Jan Klíma uvedl, že má daleko více oblíbených tvůrců, ale tyto dva jsou pro něj nejzásadnější. Sám o těchto dvou hudebních subjektech říká, že jsou průkopníci ve svém oboru, jelikož šli ve své době proti mainstreamu:

„Mně se velice líbí Efren Lopez a Oni Wytars (...) je toho samozřejmě mnohem víc, ale když jsme začínali s tím Gothartem, tak jsme brali úplně všechny nahrávky (...) ale nejzábavnější mi přijdou prostě Oni Wytars, jestli je tedy něco opravdu určujícího, tak to bude Oni Wytars a Efren Lopez, kteří tu muziku uchopili trošku jiným způsobem, než to dělali ostatní do té doby.“⁸⁴

⁸³ Rozhovor č. 2 s Janem Klímou vedl Ondřej Trojan 16. ledna 2023, s. 1.

⁸⁴ Rozhovor č. 2 ref. s. 1.

Zajímalo mě také, zda i v rodinném okruhu byl někdo, kdo Jana Klímu mohl ovlivnit. Podstatné je, že v tomto prostoru, dle jeho slov, nikdo. Narátor uvedl, že v rodině nikdo hudebníkem nebyl a řekl, že v dětství měl hudební podněty z turistického oddílu, který jsem zmiňoval v předchozí kapitole. Vzpomínal, že s oddílem jezdil na tábory, kde lidé hráli na kytary, zpívalo se a vedoucí pořádali pro děti poslechové večery. To vidí asi jako nejsilnější podnět, který před střední školou měl:

„Přímo v rodině žádný hudebník nebyl. Nejbližší muzikanti byli na táboře. Když jsem byl malé dítě, tak tam hráli na kytary. Pak se začalo jezdit na nějaké vandry (...) na turistickém oddíle pak byli takoví uvědomělí vedoucí, a tak ty nám občas dělali poslechové večery, abychom nezakrněli, tak jsme tam měli takové poslechové záležitosti.“⁸⁵

Podle slov Jana Klímy přišel pravděpodobně největší impulz na střední škole, kde se seznámil s přítelem Daliborem v roce 1989. Tou dobou si začal uvědomovat, že by se mohl začít věnovat hudbě a se skupinou přátel začali hrát na Karlově mostě v Praze. Tou dobou Jan Klíma také působil v šermířské skupině v pražském Karlíně, kde ho jeden z členů požádal, jestli by s touto skupinou z Karlova mostu nezahráli na jeho svatbě. Díky této příležitosti následně vznikla první hudební skupina Gothart:

„Já jsem v té době chodil na nějaký šerm do Karlína a jeden z těch kluků z Karlova mostu tam chodil taky, ten Koblih. Pohybovali jsme se prostě v té šermířské komunitě a tam nás poprosili dva lidi, který měli svatbu, jestli bychom jim něco na té svatbě nezahráli, nějakou hudbu. My jsme vůbec ale nevěděli co, a tak jsme si vypůjčili něco od nějaké Rožmberské kapely⁸⁶... nějakých asi pět věcí... a to jsme jim tam zahráli.“⁸⁷

Tak se zformovala první kapela, ve které Jan Klíma působil. S Gothartem se jich ujala šermířská skupina Merlet, která hudební skupině umožnila profesionální existenci. Šermířská skupina každoročně pořádala na hradě Točnický historický festival, který se jmenoval Niněrou a sekerou, kam skupinu Gothart opakovaně zvali:

„A pak udělali Merleti Niněrou a sekerou... nebo tak nějak se to jmenovalo... nebo Mečem a loutnou na hradě Točnicku. Tak jsme jim tam přijeli, že jim něco zahrajeme. Tak jsme jim teda hráli a oni nám řekli, že teda jo! Pak nás tam tedy zvali znova a znova a tím jsme vlastně začali normálně fungovat jako kapela.“⁸⁸

⁸⁵ Tamtéž, s. 2.

⁸⁶ Rožmberská kapela [online]. 2020 [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <https://rozmborskakapela.cz>.

⁸⁷ Rozhovor č. 2 ref. 83, s. 3.

⁸⁸ Tamtéž, s. 3.

Už při prvním lifestory rozhovoru jsem si povšiml důležitého rámce, který mohl Jana Klímu v budoucnu formovat. Jak jsem již v předchozí kapitole zmínil, v samizdatu vyšel překlad Tolkienova díla *Pán Prstenů*, který v letech 1979-1980 přeložila významná česká překladatelka Stanislava Pošustová. Soudím, že tento okamžik byl pro Jana Klímu důležitým momentem, ze kterého se následně odvíjelo celé jeho působení. Jak v rozhovoru zmínil, právě díky *Pánu Prstenů* se dostal k historickému šermu, a to vedlo k založení jeho první hudební skupiny Gothart. Jelikož Jan Klíma vyrůstal za dob trvání komunismu v Československé socialistické republice, soudím, že právě toto literární dílo mohlo sloužit jako zdroj pro eskapickou praxi, odpoutání se od sociokulturní reality, ve které žil.⁸⁹ Domnívám se, že Jan Klíma nebyl příznivcem komunistického režimu (pohyb v undergroundu a přátelské vztahy v disidentské scéně). Sám o šermu řekl, že šlo o „romantiku“. Tuto „romantiku“ si vysvětluji jako způsob vyvázání se z reality, ve které žil: „*My jsme tomu neřikali žádné fantasy, to byla prostě romantika, taková hezká pro nás.*“⁹⁰

Dalším „únikem od reality“ si také vysvětluji rozhodnutí Jana Klímy studovat Evangelickou teologickou fakultu Univerzity Karlovy. Z pořízeného narativu se jeví, že k teologii neměl žádný rodinný základ a nikdy se v tomto prostředí nepohyboval. Sám na moji otázku, co ho tímto směrem vedlo, odpověděl: „*Nějaký nedostatek informací o tom, nebo prostě opravdu hlad po tomto (...) vše pro nás bylo velice materiální, tak mě spíš zajímaly jiné věci.*“⁹¹ Dále také uvedl, že pro něj tento přechod ze střední stavební školy na teologickou fakultu byl náročným krokem. V té době již pracoval (hrál s kapelou Gothart) a škole již nevěnoval velkou pozornost. V tomto případě soudím, že přihlášení na Evangelickou teologickou fakultu je také jistou formou „romantiky“ – tedy jistých eskapických snah.

Když jsme se v druhém rozhovoru dostali k otázkám ohledně jeho dvou hudebních skupin, tak Jan Klíma otevřel téma „romantiky“ znovu. Jak jsem již psal v předchozích odstavcích, tuto romantiku si vysvětluji jako odpoutání od sociokulturní reality. Na otázku, proč začal se svojí hudební skupinou hrát tento styl, odpověděl, že opět šlo o poptávku po „romantice“, která původně přišla z Německa v 70. letech 20. století: „*to je muzika, která vznikala jako výsledek poptávky po nějaké romantice prostě, která vznikla v Německu na konci 70. let, kdy si lidé začali hrát na středověk.*“⁹²

S motivem „romantiky“ se během druhého rozhovoru také objevoval motiv, který jsem nazval „snaha o autentické tvoření“. Jak jsem již na začátku

⁸⁹ O eskapismu a fantasy literatuře viz: METELEC, Matěj. Mezi únikem a imaginací: poznámky k esejům Ursuly Le Guin. In: *Revue Prostor* [online]. 18. 9. 2020 [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <https://revueprostor.cz/mezi-unikem-a-imaginaci-poznamky-k-esejum-ursuly-le-guin>.

⁹⁰ Rozhovor č. 1, ref. 76, s. 8.

⁹¹ Tamtéž, s. 6.

⁹² Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 1.

této kapitoly avizoval, pro Jana Klímu je velice podstatné, aby byla v hudbě obsažena i umělecká hodnota a aby nebyla tvořena pouze pro finanční účely. Opět tu narážíme na motiv, který obsahuje jak rovinu „romantiky“, tak rovinu „snahy o autentické tvoření“. V odpovědi na začátku kapitoly zmiňuje, že má rád hudebníky, kteří se postavili proti mainstreamu a začali tvořit něco zcela nového: „*Já... já zkouším rozlišovat mezi těmi, jestli je ta muzika dělána jako... že je hrána od srdce a jestli je dělaná komerčně. To mi vždy přijde, že je to z toho hrozně poznat.*“⁹³

S motivem „snahy o autentické tvoření“ je Jan Klíma přesvědčený, že jeho obě hudební skupiny, Gothart a Krless, měly dopad na vývoj tohoto anti-mainstreamového proudu:

„Jsem o tom přesvědčený, u obou skupin. Myslím si, že Gothart inovoval některé věci, jelikož Petr, který tu skupinu vlastně vedl, byl strašný pedant na některé záležitosti, snažili jsme se co nejvíc respektovat tu původní možnou formu. Myslím si, že jsme udělali takový druh interpretace, která byla pro lidi přijatelná, ta hudba byla poslouchatelná. Nedávno jsme nad tím debatovali po jednom představení a jsem stoprocentně přesvědčený o tom, že jak se hraje tato hudba v Čechách, ve Francii a částečně i v Německu, tak za to trochu můžeme my, protože jsme, z mého hlediska, probořili nějakou hranici, která tam dřív byla a všichni se toho jen prostě báli. Jenže my jsme si šli prostě podle svého a udělali jsme tak z toho větší bigbeat.“⁹⁴

Tato výpověď pro mě byla velice podstatná, jelikož obsahuje motiv „snahy o autentické tvoření“ i „romantiku“. Můžeme tedy usoudit, že se obě kategorie jeho subjektivity vzájemně doplňují a fungují v životě Jana Klímy vedle sebe. Motiv „snahy o autentické tvoření“ se totiž projevuje v případě, kdy se Jan Klíma a hudební skupiny snažili co nejvíce respektovat původní formu písni a melodií, ale zároveň se tuto formu pokoušeli interpretovat způsobem, aby byla pro publikum akceptovatelnější. Motiv „romantiky“ je zde obsažen v tvrzení, kdy mluví o „proboření pomyslné hranice“, šli tedy opět proti nějakému mainstreamovému proudu (opět únik mimo sociokulturní realitu), který udával směr. Této hudební skupině se však pomocí nějakého „odporu“ podařilo proměnit vnímání hudebního žánru a dokázali tak ovlivnit podobu budoucích hudebních těles.

Jak si můžeme z porízených narativů povšimnout, motiv „romantiky“ vždy silně doprovází odpor. Ať už jsme tento odpor mohli pozorovat v 80. letech, kdy se Jan Klíma účastnil koncertů undergroundových skupin: „*na střední to začalo být mnohem zajímavější. (...) takže jsme začali chodit na undergroundové kapely a Kouřilův syn⁹⁵ se mnou chodil do třídy...*“⁹⁶

⁹³Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 1.

⁹⁴Tamtéž, s. 7.

⁹⁵ Jan Klíma měl na mysli syna Vladimíra Kouřila, významného jazzového hudebníka a disidenta.

⁹⁶ Rozhovor č. 1, ref. 76, s. 1.

Jak jsem již už několikrát zmínil, z pořízených narativů můžeme tedy usoudit, že i aktivní participace v šermířské skupině, studium na Evangelické teologické fakultě, účast (z pozice demonstranta) při Sametové revoluci v roce 1989, založení historicky tematické hudební skupiny a rozhodnutí žít se jako výrobce historických hudebních nástrojů, je dle mého úsudku jistou formou odporu či boje vůči žité sociokulturní realitě, která se projevovala ve všech aspektech každodenního života: „ (...) a byly tam nějaký hyby, jakože matka musí do strany, abych se vůbec dostal na tu střední školu (...), to jsem se ale dozvěděl až jako post jako prostě... a vše to končilo touto fotografií.“⁹⁷

Jan Klíma mi následně ukázal fotografii z Národní třídy, na které klečí u transparentu s nápisem „nechceme násilí“. Jde o fotografii z roku 1989, kdy se účastnil protestů v rámci Sametové revoluce. Soudím, že tato fotografie je vizuálním dokladem jedné ze složek odporu, který Jana Klímu formoval.

Dalším velice důležitým bodem pro mě bylo tvrzení, ve kterém Jan Klíma konstatoval, že se obě dvě hudební skupiny snažily držet (v rámci určitých mantinelů) původních předloh, ať už se jedná o původní melodie či texty, ale podle jeho slov se snažili tuto hudbu produkovat akceptovatelnější širšímu publiku, což je svým způsobem rozpor:

„Ne, my jsme dělali... obě ty hudební skupiny produkovaly na bázi těch původních písniček... neříkám, že šlo o doslovné rekonstrukce, ale snažili jsme se poměrně udržovat autenticitu. To ten Gothart byl o něco preciznější než skupiny Krless. Já to opravdu dělám již 25 let, a tak jsme si jednou řekli, že to už lidi moc nezajímá, tak z toho poďme udělat trochu bigbeat. Ale pořád to jsou ty původní předlohy, jenom jsou malinko doaranžované anebo dopsané. U některé předlohy například neexistuje text a u některého textu zase neexistuje melodie. Takže jsme museli pracovat s tím, co jsme měli a moc si nevymýšlíme.“⁹⁸

Jak si můžeme povšimnout, už podruhé se zde Jan Klíma zmiňuje o „bigbeatu“. Domnívám se ale, že můj narátor nemá na mysli „bigbeat“ v muzikologickém termínu, ale že slovo bigbeat v jeho chápání a v tomto kontextu označuje něco jiného. Slovo „bigbeat“ je, v československém prostředí, označení pro mainstreamovou populární hudbu 60. let 20. století. Od let 70. se ale tento termín používal pro označení underground scény či rockové hudby. Je tedy zvláštní, proč by Jan Klíma označoval vlastní hudbu za „bigbeat“ ve smyslu mainstreamové populární hudby. Jak jsme již viděli, subjektivita Jana Klímy si, dle mého posouzení, zakládá na anti-mainstreamovém působení ve všech směrech žité sociokulturní reality. Je tedy možné, že v době, kdy s hudební skupinou prolomili tu pomyslnou bariéru, tak se z této hudby stal, v pojetí Jana Klímy, také mainstream. To by také koexistovalo s jeho subjektivním motivem „snahy o autentické hraní“.

⁹⁷ Tamtéž, s. 1. Fotografie je v obrazové příloze práce.

⁹⁸ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 9.

V tomto motivu přeci sledujeme touhu vymezení se proti komerčnímu tvoření a zapadání do určitého mainstreamu.

Soudím tedy, že Jan Klíma „bigbeatem“ myslí jakousi inovaci, či „ozvláštnění“ hudebního repertoáru, která umožňuje mnohem autentičtější, intenzivnější zážitek. Když ale mluvím o „snaze o autentické hraní“, tak nemám na mysli autentičnost historickou. Mám na mysli autentičnost umělecké a subjektivní exprese narátora, která se projevuje právě v tomto „bigbeatu“, který je zaobalen v kontextu Jana Klímy:

„(...) a pořád je tam někde nějaký to vyvážení toho, aby to ještě pro současného člověka bylo prostě poslouchatelné. Já mohu na ty nástroje bez problému natáhnout struny ze střev nebo obyčejné dráty, jde to prostě udělat. Ale pro to, co děláme my, je to úplně nepoužitelné. My prostě potřebujeme dělat rock and roll venku na ulici (...) Lidé na to studují dlouhé roky v Basileji⁹⁹ nebo v Paříži... a ať si to klidně dělají, ale já tohle prostě neumím a vlastně to ani nechci dělat. Bavilo by mě prostě pro ně vyrábět nástroje nějaký, buďž (...) Hlavně my jsme nebyli žádní průkopníci ve smyslu toho hudebního žánru. My jsme jednoduše udělali syntézu existujících kapel a nedělali jsme prostě nějakou dokonalou rekonstrukci, jo? My děláme možná tak napodobeninu nějakou... takovou idealizovanou.“¹⁰⁰

V této odpovědi se nám ale ukazuje velice podstatná významová rovina. Jeví se mi, že Jan Klíma zde uplatňuje dvojí rovinu „romantiky“. Utíká zde do „romantického“ světa středověké hudby, ve které ale uplatňuje „romantiku“, jeho pojetí „bigbeatu“. Znamená to tedy, že už v tak vymezeném prostředí se ještě jednou vymezuje. Je zároveň velice důležité pozorovat, jak i přes všechny eskapismus stále zůstává „jednou nohou“ v realitě, ze které se snaží vystoupit, to by tedy znamenalo, že „romantika“ může plnit funkci určitého redukováného eskapismu, který obsahuje „oba světy“. Tento jev můžeme vyzorovat v místě, kde se snaží, aby už takto ant-mainstreamová hudba byla přeci jenom snesitelná pro mainstreamového člověka. Zdá se mi, jako by se sám snažil z tohoto anti-mainstreamu přinést do mainstreamové sociokulturní reality určitou hodnotu, která v popkultuře dané společnosti chybí.

V této výpovědi můžeme také vyzorovat velice důležitý moment, ve kterém Jan Klíma mluví o „idealizaci“. Už v tak eskapickém světě, jako je prostředí středověké hudby, si nachází místo pro ještě další idealizaci tohoto anti-mainstreamu. Z pořízených narativů si dovoluji tvrdit, že tato idealizace je přímo spojená s motivem „hry“. Tento motiv „hry“ narátor zmiňuje již v odpovědi na předchozích stránkách, kde vysvětluje, že si lidé potřebovali „hrát“ na středověk a soudím, že tato hra je silně spojená s motivem

⁹⁹Hudební akademie v Basileji Schola Cantorum Basiliensi a Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris v Paříži.

¹⁰⁰ Rozhovor s Janem Klímou č. 4 vedl Ondřej Trojan 15. května 2023 v Praze, s. 11.

„romantiky“. Tímto motivem „hraní“ nemám na mysli hraní hudební, ale hraní ve smyslu dalšího eskapického odpoutání se od reality. Pokud bych se měl vrátit ještě před dobu, kdy se Jan Klíma začal živit hudbou, tak usuzuji, že tento motiv „hraní“ se prvně objevuje u středověkého šermu: „ (...) a to prostě spustilo strašlivou vlnu a všichni chtěli mít nějaké meče.“¹⁰¹

Zdá se mi tedy, že tato „hra“ na *Pána Prstenů* sloužila čistě jako eskapický prvek v době socialistického režimu. Jeví se mi, že „hra“ funguje jako odlehčený prvek, který člověka tak nespazuje do žité reality a slouží k pobavení. To by tedy následně podpořilo i moji myšlenku, že výrazný motiv „hry“ je i v hudebním působení narátora. Touha přenést něco nadlehčeného, nespazujícího a možná i humorného do prostředí, které je anti-mainstreamové, ale pokud by tato hudba měla být autentická, tak se interpret musí držet opravdu striktních pravidel. Vidím v tomto motivu „hry“ také opět i jistou formu odporu (boje). Hudební skupiny Jana Klímy si berou jisté kontextuální prostředí, kterým je středověk, ale nenásledují právě tuto cestu striktních interpretačních pravidel. Pohybují se tedy v kontextu středověku, ale aplikují motiv „hry“, ze kterého vytvářejí autentický zážitek. Opět zde nemám na mysli autentický historický zážitek, ale originální hudební počín, který si vypůjčuje středověký kabát a má sloužit právě k pobavení.

Jak jsem již jednou zmiňoval, pro Jana Klímu je mnohem důležitější, jakou má pro něj hudba emoční hodnotu, než jak je zahráná. Domnívám se tedy, že i tato touha po silném emočním prožitku je právě spojená i s motivem „hry“ a promítá se i tak do jeho vlastního působení a tvoření. Proto i on sám vznesl kritiku, že v dnešní době se v této hudbě, dle jeho posouzení, nedochází k nějakému pokroku a dnes tyto hudební skupiny vznikají právě kvůli finančním ziskům a chybí jim motiv „snahy o autentické hraní“:

„Hlavně není vůbec nic složitějšího si pořídit tyto nástroje, je to dnes naprosto jiné, než když jsme začínali my. Co mě mrzí, pokud se tedy k tomu můžu takto vyjádřit, že jsem nezaznamenal vlastně žádný posun za tu dobu. Nikdo mě vlastně, speciálně zde v Čechách, neohromil v tom, jak ty věci dělají. Berou prostě tu nejjednodušší možnou cestu. Hodně mě... hodně mě právě překvapují ty některé francouzské a španělské kapely, které mají blízko k andaluské muzice, k arabské lidové muzice a je to v tom velmi znát. Učí se na ty nástroje a také se učí jinak myslet... je to velmi osvěžující a to tady u nás prostě není. Nevím proč... možná že jsou lidé líní a nebo to je z toho důvodu, že se bojí, že by se to někomu nelíbilo. Já nevím... asi je to pouze můj postesk. Celou dobu se tu ta scéna nějak budovala a od té doby je pořád stejná. Můj pocit z toho je, že to plno lidí dělá jen kvůli tomu, že je to snadný výdělek, nebo alespoň byl, dnes je to trochu jinak. Je to jednoduché, ukradneš nějaké písničky a je to. My jsme to dělali také, ale že to budeš hrát úplně stejně jako na té nahrávce (...) Myslím si tedy, že to je o nějakém překročení psychologické hranice. Pořád si říkáš, abys tím nikoho neurazil. Pak si ale

¹⁰¹ Rozhovor č. 1, ref. 76, s. 4.

najednou uvědomíš, že jde o to, aby to bavilo hlavně tebe, a tím se ta záležitost vyřeší.“¹⁰²

Celá tato výpověď mi tedy potvrzuje myšlenku, že i z tohoto anti-mainstreamového žánru se může stát určitý mainstream, který pro Jana Klímu nemá přesah. Myslím si, že motivy „hry“, „snahy o autentické tvoření“, „romantiky“ a určité podoby odporu (boje) jsou v subjektivitě Jana Klímy nerozlučitelně provázány a tvoří tak jeho celek. Jan Klíma je dle mého úsudku vytrvalým bojovníkem vůči mainstreamu, který prostupuje každodenní sociální realitou. Snaží se z této skutečnosti vyvázat a vytvořit tak autentický prožitek, který nemusí být ale autentický k eskapickému prostředí, do kterého ze sociokulturní reality uprchl. Je velice relevantní, že se ale neustále snaží do této primární reality nahlédnout zpět a nikdy zcela tomuto eskapismu podlehnout. Drží se tak mezi dvěma světy, ze kterých se snaží do svého tvoření přinést inovátorské podněty a tvořit tak autentické prožitky z jeho subjektivity. Dle mého usouzení to tedy znamená, že eskapickou praxí redukuje obě dvě žité reality a tvoří z nich tak originální anti-mainstreamovou formu umění. To by také mohlo být spojnicí s jeho umělecko-řemeslným vyráběním historických hudebních nástrojů, které bychom mohli považovat za historicky autentické, ale v jeho hudebních skupinách jsou tyto historicky věrné nástroje používány k reprodukci „bigbeatu“ (ve smyslu jeho chápání). To je jeden z důvodů, proč si Jan Klíma myslí, že jeho hudební skupiny mohou působit již přes 25 let, jejich autenticita napomáhá novosti a přinášejí tak zážitky, které mainstreamového posluchače neomrzí:

„Ony následně ty kapely poměrně rychle zaniknou a z mého hlediska nic nového nepřinesou. Vydělají nějaké peníze, někde se uchytí a to je tak vše, co se jim podaří. Jak ale říkám, udělali jsme prostě nějakou radost těm lidem. Je ale velice důležité si uvědomit, že to je prchlavý okamžik. To si opravdu musí hudebník uvědomit. Je to dílo okamžiku, jak říká můj kamarád Koblih. Hudba je pouze chvějící se vzduch, nic jiného to není.“¹⁰³

Jak ale do této subjektivity Jana Klímy zapadá niněra? Na úplný začátek bych zde rád představil, jak narátor niněru definuje. Poprvé v životě se s niněrou setkal na historické akci na hradě Točnicku, kde na tento nástroj, dle pořízeného narativu, hrál František Pok, zakladatel Rožmberské kapely, hráč na zobcovou flétnu, výrobce historických nástrojů a člen Symfonického orchestru Československého rozhlasu v Praze. Jan Klíma byl prý tímto nástrojem tak okouzlen, že jej chtěl ihned zařadit do repertoáru vlastní hudební skupiny. Zjistili ale, že si nástroj z finančních důvodů pořídit nemohou, a tak s přítelem Daliborem (člen hudební skupiny Gothart) postavil první niněru. V narativu jsem postřehl velice důležitý motiv (viz

¹⁰² Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 8.

¹⁰³ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 10.

citace níže), kdy Jan Klíma o niněře mluví jako o velice nespolehlivém nástroji, který ve výsledku nebyl v hudební skupině potřeba, jelikož jej zastoupily smyčce. Soudím, že tato nespolehlivost může být jedním z důvodů, proč se v minulosti na niněru přestalo téměř hrát. Nespolehlivostí myslí obtíže, které nastávají v případě ladění nástroje. Sám jsem byl svědkem toho, kdy se Jan Klíma snažil niněru naladit a zabralo mu to téměř deset minut, během kterých musel nástroj neustále upravovat:

„No mě fascinoval ten nástroj sám o sobě. To je tak strašně zvláštní nástroj! Poprvé jsem vlastně niněru viděl na jedné akci na hradě Točnicku, kde tam na ní hrál pan Pok z Rožmberské kapely (...) a tam jsem si řekl, že to přesně potřebujeme do naší skupiny. Zjistili jsme ale, že si jí bohužel nebudeme moct pořídít... a tak jsme jí vlastně s tím Daliborem postavili. Bylo na tom spoustu chyb, ale něco to odehrálo. Protože je ale ten nástroj neuvěřitelně nespolehlivý a ve výsledku se nám ani tak nehodil, protože jsme tam již měli smyčce. Já se jí začal zabývat až po tom, co jsem začal více studovat ty nástroje.¹⁰⁴

V této výpovědi pro mě byla relevantní zmíněná fascinace nástrojem. Tato fascinace se ve výpovědích Jana Klímy objevovala opakovaně a také často zmiňoval, že toto nadšení pramení z takzvané „podivnosti“ nástroje samotného. Touto podivností rozumím určitý prvek „undergroundu“, něčeho, co jde proti všednosti a je anti-mainstreamem. Soudím tedy, že tato „podivnost“ je spojena se vzhledem a zvukem nástroje samotného. Je velice důležité, že narátor ve své výpovědi uvedl, že s niněrou si mohl ihned asociovat středověk. Domnívám se, že tato asociace pramení z kontextu prostředí, ve kterém na ni František Pok hrál (středověký hrad, kulturní akce se středověkou tematikou) a on sám je velkým propagátorem staré hudby. Myslím si tedy, že niněru asocioval se středověkem díky tomu, že ji takto propagoval sám František Pok. V navazující výpovědi narátor uvedl myšlenku, že niněra je na dobu středověku, z pozice našeho chápání, velice sofistikovaným a složitým nástrojem a domnívá se, že její původ sahá až do antického Říma. Toto tvrzení jde ale proti literatuře, kterou jsem v úvodu zmiňoval a žádný z textů nepodporuje tuto myšlenku. Celé následující výpovědi rozumím tím způsobem, že se Jan Klíma snaží dokázat, že v současné mainstreamové společnosti chápeme období středověku špatně a předkládá niněru jako důkaz řemeslné a technické vyspělosti:

„Hele, ta niněra je opravdu neuvěřitelně zvláštní nástroj. Je neuvěřitelně starý a vlastně jde naprosto proti chápání středověku. Protože na to, co my si myslíme o té době, je strašně komplikovaný a složitý. To z mého pohledu znamená, že tato doba nebyla vůbec tak primitivní, jak si můžeme myslet. Dokonce si občas i říkám, jestli ona ta niněra nebude nějaký experiment už z Říma, tam neustále dělali takovéto pokusy. (...) Máme některé vyobrazení, to jsou většinou velké nástroje, který ovládali dva lidé... a ten systém toho

¹⁰⁴ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 10.

kolečka... už pouze vyrobít to kolečko a tu osu a tu kliku tak, aby to fungovalo, to už vyžaduje velmi specifickou dovednost. Ten nástroj je velice zrádný, neustále se klepe a vibruje, když se zapojí struny. Na druhé straně, když se člověk podívá na zbroj či na zlatnictví... to je čistě precizní práce... tak si říkám, že by to bylo naprosto možné. Ti lidé byli chytrí, měli na to čas, měli soustruhy, dechové nástroje, mohli vše vysoustružit.“¹⁰⁵

Z následující výpovědi, kterou vzápětí budu citovat, je důležitá myšlenka, že již ve středověku niněra připadala lidem „zvláštní“. Soudím tedy, že zde Jan Klíma představuje podobnou paralelu mezi „okouzlením“ niněrou jeho samotného a středověkého člověka. Soudím ale, že v době středověku muselo jít o jiný druh „podivnosti“, než kterou rozeznává Jan Klíma. Říká, že tato „podivnost“ je také důvodem, proč byl nástroj populární a nacházíme jej po celé Evropě. Soudím, že pro středověkého člověka mohlo jít o druh „podivnosti“ ve smyslu zvukového rozsahu, kterého je niněra schopna. Zjištění, že k reprodukci tak bohatého a silného zvuku stačí pouze jeden člověk a jeden hudební nástroj, je možná tím druhem „podivnosti“, který by byl v tomto případě relevantní. Největší úspěch ale niněra zaznamenávala ve Francii, kde se její tradice udržela nejdéle. Důležité pro mě bylo ale i zjištění, že se na niněru hrálo i na území dnešní Šumavy. Podle Jana Klímy to byla standardní hudební sestava niněry, harfy a trianglu. Narátor tedy v pořizovaných rozhovorech uvádí, že i na našem území měla niněra zažitou určitou tradici, což potvrzuje první text, který jsem uváděl v úvodní kapitole:

„Když se koukneš, tak uvidíš, že všude nějaké niněry byly. Myslím si, že to fungovalo tím způsobem, že ten nástroj někdo někde viděl a řekl si, že něco tak podivného sám potřebuje. V té Francii se to uchytilo prostě asi nejvíce. Hodně se také na ní hrálo v Německu... v Bavorsku a v Alpách. U nás byla nejvýznamnější na Šumavě, tam se na ní hrálo strašně dlouho. Bylo to standartní uskupení: niněra, harfa, triangel.“¹⁰⁶

Jan Klíma tvrdí, že nejstarší dochovaný pramen o niněře máme z dnešního Španělska. S největší pravděpodobností mluvil o stejném vyobrazení, o kterém jsem pojednával v úvodní kapitole o historii niněry. Co se týče nejstaršího vyobrazení u nás, tak říká, že nejstarší je pravděpodobně grafické vyobrazení na hradě Karlštejn v křížové chodbě. Co se týče ale celkové datace původu niněry samotné, tak Jan Klíma neví a neodvažuje se stáří posoudit. Důležité pro mě ale bylo, že pro Jana Klímu je přesná datace a historie téměř irelevantní. Největší zájem u něj neustále vzbuzuje určitá kuriozita. Touto kuriozitou opět rozumím „podivnost“:

„Tak máš třináctý století, čtrnáctý století... fakt netuším. Nevím, to bych se musel někam podívat, ale vlastně je mi to trochu jedno. Já si myslím, že ten

¹⁰⁵ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 11.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 11.

středověk byl opravdu výborný čas pro tento hudební nástroj. Byla velká kulturní výměna mezi národy no. Víím, že nejstarší je ze Španělska a pak se rozšiřovala dál.“¹⁰⁷

Následně jsem se Jana Klímy ptal na vývoj niněry v průběhu historie. Zajímalo mě, pokud se domnívá, že předchůdcem niněry bylo organistrum, jak o tom pojednává zmíněná literatura v úvodu této práce. Podle narátora bylo organistrum původně výukový nástroj pro zpěv v kostelech a kláštorech. Existuje prý teorie, podle které jeden z hráčů točil kličkou a udával do pohybu kolo a druhý hráč měnil takzvané mody. Těmito mody rozumím různé variace poskládání kolíků, které mění tóny. Podle teorie od Jana Klímy existoval mechanismus, který umožňoval otáčením těchto modů, a následně stačilo pouze točit kličkou a druhý hráč stlačoval kolíčky v předem daném pořadí:

„No podle mě to byl spíš výukový nástroj pro zpěv, vííš? Jako myslím sborový zpěv. Oni mají dokonce takovou teorii, která může být pravdivá, že jeden hráč točil kličkou a druhý stlačoval ty kolíčky, a protože se zpívalo v církevních modech, tak prostě měli jednu stranu kolíků a jeden mod a pak to otočili a měli tam jako jiné kolíčky a jiný mod. Takže takhle prý byli schopní variovat. Vlastně si to sám nedovedu představit. Víím, že jsou niněry, které jsou schopny takto hrát tercie, ale opravdu nevím, jak toto fungovalo.“¹⁰⁸

Jan Klíma soudí, že důvod, proč se z velkého organistra stala malá niněra, je pravděpodobně ten, že lidé začali být schopni vyrábět struny jiným způsobem. Až do baroka se totiž velikost hudebních nástrojů odvíjela od toho, jak bylo možné napnout nejvyšší strunu. Revoluce ve výrobě nástrojů přišla ve chvíli, kdy výrobci přišli na to, že když se zvětší (zmenší) průměr struny, tak se dosáhne požadovaného tónu.¹⁰⁹

Jak jsem již psal v úvodní kapitole, niněra je v dnešní době často spojována s nižší společenskou vrstvou, a to také potvrzuje všechna mnou zmíněná literatura, kterou jsem v úvodu zmiňoval. Z těchto textů můžeme usoudit, že niněra procházela postupnou degradací z pozice duchovního hudebního nástroje na pozici venkovskou a následně „žebráckou“ či „vagantskou“. Bylo pro mě velice důležitým zjištěním, že si toto Jan Klíma nemyslí. Jan Klíma se domnívá, že niněra primárně nebyla nástrojem nejnižší vrstvy společnosti, protože tento nástroj je velice složitý na výrobu: *„Myslím, že si musíme položit otázku, co je nástroj chudiny. Nástroj chudiny je píšťalka z vrby, jo. Ta niněra je přeci jenom docela komplikovaná na výrobu. Opravdu si nemyslím, že by se jednalo o nějaký chudinský nástroj.“¹¹⁰*

¹⁰⁷ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 12.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 12.

¹⁰⁹ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 13.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 13.

Na druhou stranu ale nezavrhuje myšlenku, že by niněra byla nástrojem venkovským. Tvrdí, že i přes všechny stavební komplikace si středověký rolník mohl, pokud k tomu měl nástroje, niněru vlastnoručně postavit. Další argument, který Jan Klíma používá na obranu niněry, je, že v období baroka se niněry používaly v orchestrech. Je také platné, že ve své výpovědi zmiňuje používání niněry v orchestrech a při divadelních představeních, kde se používala k vyjadřování některých emocí a také k dotváření dojmu z kulisy venkova. Všimám si zde velice důležité paralely, mezi subjektivitou narátora a niněry, ve kterém dává akcent na emoční prožitek, který tento nástroj vyjadřuje. Z tohoto důvodu soudím, že je toto jeden ze způsobů, jak si tento osobitý nástroj našel k narátorovi cestu:

„Existuje barokní orchestr a také existují různé varianty zvláštních nástrojů typu bariton, koncert pro mandolínu a něco jsou tria, kvarteta, jsou tam dechy, máš tam prostě i cembalo a prostě se psalo i pro tu niněru. Když bylo třeba, tak tu niněru jednoduše použili (...) a pokud jsem to dobře pochopil, tak vyjadřovala nějakou náladu. Mělo to prostě navozovat nějaký dojem, že jsme třeba na vesnici. Ale co se týče té chudiny... tak já si myslím, že s chudinou úplně spojovaná není. Ty všechny krásné dochované nástroje, jsou prostě famózní, překrásně zdobené. To jsou nástroje, které si chudina nemohla dovolit. Jsou pro bohatší vrstvy a byly velice vzácné.“¹¹¹

Co se tedy týče myšlenky, že niněra byla nástrojem nižších vrstev, tak tu Jan Klíma odmítá. V pořizovaném rozhovoru vypráví, že v baroku na tento nástroj dokonce hrály šlechtičny. Co se ale týče úpadku tradice hraní, tak narátor říká, že tento jev jednoduše nastal z důvodu potřeby a módy. Domnívá se, že se niněra nejčastěji používala jako doprovodný nástroj k tanci a z praktických důvodů, jako je například velikost, postupně z majoritní společnosti odešla. Tvrdí ale, že na venkově zůstala a že v 70. letech 20. století zažila, spolu s dalšími historickými nástroji, renesanci. Důvod této renesance prý může být z toho důvodu, že lidé po druhé světové válce a po 50. letech začali hledat určitý eskapismus z žité sociokulturní reality. Z narativu soudím, že ve společnosti začala panovat snaha o národní příslušnost a sebeidentifikaci, při které většinová společnost začala objevovat staré folkové tradice. Nalézám zde další paralelu mezi narátorem a niněrou, a to, že u obou je velice důležitý aspekt eskapismu. Jak víme, u Jana Klímy je tento motiv velice silný z důvodu vymezit se mainstreamu, vést odpor (boj) a „snahy o autentické tvoření“. Zdá se tedy, že niněra, a i další historické nástroje, dokonale plní funkci eskapického prostředku, skrze který se může Jan Klíma dostatečně mainstreamu vymezit, odporovat a „snažit se o autentické tvoření“:

„Myslím si, že je to vše ovlivněné módou a potřebou. Je jednodušší přeci nosit housle, než nosit niněru. Mimochodem na housle je toho také možné zahrát i

¹¹¹ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 14.

více, víš? Prostě si myslím, že ta loutna přeci jen byla oblíbenější než niněra. Myslím si, že ta niněra byla hlavně pro taneční hudbu, byla pro zábavu. (...) Na té vesnici zůstala pořád. Tam nezmizela, pouze odešla z té lepší společnosti. Trvalo to ale dlouho, protože v baroku to byl nástroj, na který hrály šlechtičny. Jsou to sice pouze domněnky, ale když se podíváš na keramiku z 18. a 19. století, třeba francouzskou, tak tam jsou často niněristé. (...) V těch 70. letech ta revoluce byla díky tomu hippies světu, který prostě... lidé chtěli objevovat jiné cesty. Tak se po těch 50. letech a prostě po válce, snažili nějak přihlásit k nějakému národu a je to takové i obrození. Lidé začali zpívat písničky v původních jazycích, které se dříve potlačovaly.“¹¹²

V této kapitole jsem kladl opravdu veliký důraz na „romantiku“, „snahu o autentické tvoření“ a „bigbeat“. Jak ale tyto teoretické pojmy vypadají v hudebním provedení? Pro hudební rozbor jsem nejdříve naposlouchal hudební alba skupiny Gothart, té skupiny, která se zformovala na Karlově mostě. Jan Klíma mi v narativu sdělil, že se na počátku drželi se skupinou mnohem pevněji původních předloh a moc díla neměnili. Když jsem tuto hudbu poslouchal, tak se mi opravdu jevila jako „středověká hudba“ (v dnešní podobě chápání). Novější hudební alba skupiny Gothart jsou silně inspirována hudbou balkánskou. Jan Klíma uvedl, že tato proměna nastala z důvodu, že členové skupiny již nechtěli dále hrát středověkou hudbu, a tak se žánr zcela proměnil. Když jsem však naposlouchával alba hudební skupiny Krless, tak mám dojem, že jsem z písní pochopil v praxi termín „bigbeat“ (v chápání Jana Klímy). Na první pohled se zdá, že se skupina pevně drží původních předloh, hrají na historické nástroje, používají autentický jazyk (latina, galicijština, němčina), ale v porovnání s Gothartem je styl hudby mnohem rytmičtější a „veselejší“. Často do hudby opět pronikají balkánské a arabské motivy a ne jednou jsem měl zdání, že poslouchám například swing ve středověkém kabátě. Myslím si tedy, že „bigbeatovost“ v praktickém provedení znamená určitou odlehčenost a „veselost“, kterou hudební skupina do těchto starých děl vkládá. Měl jsem dojem, jako kdybych poslouchal „moderní“ hudbu (v současném chápání), která si bere převlek středověku.

¹¹² Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 15.

KAPITOLA 5

Závěr: je Jan Klíma „barokář“?

Jak jsem již psal v úvodu, pro koncept této práce jsem se nechal inspirovat monografií Přemysla Vacka a jeho historicky poučenou interpretací staré hudby v Česku: *Barokáři*¹¹³. Má inspirace spočívala v metodologii a výběru typu narátorů. Má práce se však liší v tom, že mám pouze jednoho narátora, který se pohybuje ve sféře kvazi-středověké hudby, a natočil jsem s ním čtyři rozhovory s tím, že v běžné praxi orální historie se točí dva. Učinil jsem tak z důvodu omezení jednoho narátora a velice úzce vymezeného tématu. Přemysl Vacek pracoval s množstvím narátorů, kteří se pohybují v prostředí interpretace barokní hudby.

Jan Klíma se před rokem 1989 pohyboval, dle jeho narativu, v undergroundovém prostředí a i hudba, kterou tvořil, se žánrově řadila do anti-mainstreamu. Je důležité, že i samotní barokáři se identifikují a řadí do undergroundu před rokem 1989. Musíme ale mít na paměti, že význam tohoto termínu je u Jana Klímy a barokářů odlišný. Jan Klíma se zapojoval do demonstrací proti socialistickému režimu (viz předchozí kapitola, demonstrace, studentské hnutí...), chodil na undergroundové koncerty a pohyboval se poblíž lidí z disentu. Přemysl Vacek na druhou stranu o barokářích píše toto:

*„Vyznavači autentické interpretace byli pro předlistopadové státní kulturněpolitické činovníky poněkud nezařaditelní. Ačkoli názory hudebních autenticistů byly vůči komunistickému režimu zpravidla kritické, otevřeně proti němu nevystupovali.“*¹¹⁴

Podle Vackovy interpretace barokářům v tomto případě chybí aktivní zapojení v kulturním undergroundu. Musím zde ale zdůraznit, že se Jan Klíma a barokáři v jednom aspektu undergroundu shodují. Jan Klíma, dle jeho narativu, se snažil a snaží tvořit anti-mainstreamovou hudbu a díky tomu do své self začlenil undergroundové kulturní formy a obsahy, například jít proti proudu společnosti ve smyslu hudebního žánru, aktivní účasti na protirežimních demonstracích, aktivní účast v šermířských skupinách. Začal tedy hrát kvazi-středověkou hudbu, která sice čerpala z historicky poučené tradice, ale zároveň byla modifikována a romantizována. Přemysl Vacek o barokářích píše, že v celospolečenském formátu se sice

¹¹³ VACEK, ref. 67.

¹¹⁴ Tamtéž. s. 37.

řadili k alternativě vážné hudby, ale v kontextu vážné hudby v socialistickém Československu se jejich postavení velmi blížila k charakteristikám toho, co bylo označováno undergroundem.¹¹⁵

Dalším rozdílem, který jsem vypožoroval, je, že barokáři si podle Vackovy interpretace zakládají na autenticitě hudby, kterou hrají. Je tedy vysoce pravděpodobné, jak dokládá Vacek, že používají pouze hudební nástroje, které se v období baroka používaly, pevně se drží notových a textových předloh. Je ale velice důležité zmínit, že tuto snahu o autenticitu přeci jenom doplňují moderní vlivy, které v barokářích rezonují a většina participantů si je vědoma toho, že absolutní autenticity není možné dosáhnout. Dle Vackovy interpretace si všichni barokáři silně zakládají na tom, aby konečný výsledek jejich umělecké performance byl „lahodící“ publiku i samotných hráčů. Vacek zde však zdůrazňuje, že mluvíme o „lahodnosti“ v dnešním slova smyslu.¹¹⁶

Můžeme zde vidět paralelu s Janem Klímou, který se také vždy snaží a snažil, aby byl výsledek jeho hudební performance „lahodící“ uchu publika i hráčů. Jak několikrát v odpovědích zmiňoval, s hudební skupinou se vždy snažili dělat středověkou hudbu tím způsobem, aby byla „snesitelná“ pro moderní publikum. Je však velice relevantní, že se Jan Klíma s barokáři rozchází v historicky poučené autenticitě hudby, kterou produkuje. Při analýze rozhovorů jsem však také vypožoroval snahu o zdůraznění autenticity, ale v jiném slova smyslu. „Barokáři“ si opravdu silně a důmyslně zakládají na historicky poučené autenticitě, Jan Klíma si však silně a důmyslně zakládá na autentickém procesu tvorby, který však má historické pozadí a jde proti mainstreamu v už tak anti-mainstreamovém prostředí, jakým je středověká hudba. Zdá se mi, že „barokáři“ pokládají nemožnost autentické dokonalosti za nevýhodu, kdežto Jan Klíma za svoji výhodu, skrze kterou může originálně tvořit.

Další podobností mezi barokáři a Janem Klímou je forma eskapismu a vnímání mentálního cestování mezi časovými rovinami. Tento prvek popisuje Přemysl Vacek v kapitole *Místa paměti houslistky a gambisty*¹¹⁷, dotazovaná houslistka zde říká, že během performance uniká myslí do „staré Itálie“, ale pobývá zároveň teď a tady. U Jana Klímy je tato forma eskapismu velice podobná. Zdá se mi ale, že narátor subjektivně neuniká kompletně a snaží se přeci jenom částečně zůstat ukotven v současné realitě a snaží se ze svého eskapismu přenést určité prvky do žité sociokulturní reality. Zmíněná houslistka však poskytuje naraci snahy o kompletní eskapismus, neboť uvádí, že se během představení myslí nachází na naprosto jiném místě a v jiné době. Jan Klíma si během performance je dobře vědom okolí a i díky tomuto aspektu svou tvorbu ovlivňuje.

¹¹⁵ VACEK, ref. 67. s. 37.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 74.

¹¹⁷ VACEK, ref. 67, s. 92-97.

Další formou eskapismu, kterou zmiňuje Přemysl Vacek, je únik před „*otroctvím*“ ve filharmonickém nebo divadelním orchestru.¹¹⁸ Uvádí, že důvodem tohoto eskapismu byla subjektivně vnímaná bezperspektivnost. Možnost uniknout od této reality byla pro barokáře téměř opojným prožitkem. Mohli se dostat do míst historických památek, které jsou dlouhodobě zneprístupněny široké veřejnosti. Tato možnost jim dávala ještě větší motivaci a inspiraci pro jejich tvorbu a dodávala tak autenticitě. Unikli tak ke tvůrčí svobodě a smysluplnosti práce, do místa, které skýtalo příslib objevování a dobrodružství.¹¹⁹ Zde si dovoluji soudit, že situace Jana Klímy je velice podobná, ne-li stejná. Také se formou úniku do prostředí středověké hudby snaží vyvázat z *otroctví* v mainstreamové hudbě a snaží se najít subjektivní perspektivu v této formě „odporu“ vůči sociokulturní realitě. Také, jako barokářům, mu jeho profese dala přístup do míst historických památek a na tématicky zaměřené kulturní akce, kam by se široká veřejnost nedostala, a měl možnost v těchto místech svobodně a originálně tvořit. Myslím si, že Jan Klíma tedy také unikal a uniká do místa, kde má příslib objevování a dobrodružství.

Je tedy Jan Klíma barokářem podle Přemysla Vacka? I přes to, že se s barokáři v množství aspektů shoduje, chybí mému narátorovi, dle mého, nejdůležitější prvek barokářů. Tímto prvkem mám na mysli historicky poučenou autenticitu, na které si, dle Přemysla Vacka, nejvíce zakládají. Z pořízených narativů tedy soudím, že Jan Klíma tuto autenticitu ne přímo zavrhuje, ale nepovažuje jí jiza tolik důležitou a pro jeho artistickou expresi není tato autenticita podstatná, tudíž není takovým způsobem absolutizovaná jako v případě barokářů. Jan Klíma tedy není barokářem, je ale umělcem, který tvoří ze své „romantiky“, z redukováného eskapismu, ve kterém stojí rozkročen mezi žitou sociokulturní realitou a eskapickým fikčním světem, do kterého utíká. Je to svět kvazi-středověké hudby, proti kterému se ale také často vymezuje a tvoří tak unikátní umění, které je, dle jeho slov, „bigbeatem“ a vytváří tak underground v undergroundu.

Barokáři se snaží být co nejvíce zakotveni v určité historické době, doba baroka je pro jejich tvorbu mantinelem, který se snaží nepřekračovat. Všechny hudební interpretace se pohybují v těchto mantinelech, snaží se co nejvíce přiblížit sobě a publiku barokní hudbu. Zdá se mi, že Jan Klíma se drží pouze mantinelů jeho středověké „romantiky“, ve které se ale snaží dělat hudbu, která by byla pro obecnost „nesitelná“. Tato nesitelnost je velice důležitým prvkem, jelikož se od ní odvíjí „snaha o autentické tvoření“, ale autenticitou myslí Jan Klíma originálnost hudby, kterou produkuje, a ne historicky poučenou autenticitu.

Z pořízených narativů se mi jeví, že Jan Klíma ve svém eskapickém světě shledává historicky autentickou hudbu pro sluch moderního obecnostva poněkud nelibou, a tak musí do této autentičnosti přidat

¹¹⁸ Tamtéž, s. 50.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 51.

neautentičnost, a tím vzniká výsledná hudba, která je již obecnstvu milejší, a vznikl z ní „bigbeat“ ve smyslovém významu Jana Klímy. Z pořízených narativů se můžeme dozvědět, že se s hudebními skupinami snažili hrát na začátku jejich kariéry historicky poučenou hudbu, ale postupem času museli repertoár pozměnit, aby to bavilo jak obecnstvo, tak hudebníky samotné:

„Hele, když to už hraješ prostě deset, patnáct let, a neustále si říkáte, že chcete hrát i něco trochu jiného, a pak to tedy vyzkoušíte a vidíte, že to opravdu funguje a lidem se to líbí, tak to nechceš zahodit kvůli nějakému pocitu. Ale ono to bylo taky v té kapele, že si tam lidé říkali, že musíme prostě hrát podle těch starých textů a něco k tomu jen malinko dopsat, ale než se to taky prolomilo, tak to také trvalo několik let. Když se pak hlavně ukáže, že je to dobrý a lidem se to líbí, tak to pak už není takový problém. (...) To si pořád říkáš, že musíš hrát tak, aby si lidé říkali, že to je prostě ten středověk, a hlavně nechceš nikoho urazit. Pak si ale uvědomíš, že hlavně chceš, aby to bavilo tebe a tím se ta záležitost vyřeší.“¹²⁰

¹²⁰ Rozhovor č. 2, ref. 83, s. 8.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Použité prameny

Rozhovor č. 1 s Janem Klímou vedl Ondřej Trojan 28. listopadu 2023 v Praze.

Rozhovor č. 2 s Janem Klímou vedl Ondřej Trojan 16. ledna 2023 v Praze.

Rozhovor č. 3 s Janem Klímou vedl Ondřej Trojan 8. března 2023 v Praze

Rozhovor č. 4 s Janem Klímou vedl Ondřej Trojan 15. května 2023 v Praze.

Použitá literatura

ABRAMS, Lynn. Oral history theory. 2nd ed. London: Routledge, 2016, xi, 238 s. ISBN 1-317-27799-6.

ANDERSSON, Otto. The Bowed Harp. Londýn, 1930.

DE RIDDER, Françoise a Daniel SINIER. The French Hurdy-Gurdies of the 18th century. [s.l.]: Sprint, 2022. Soukromý tisk.

FRISCH, Michael H. A shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history / Michael Frisch. Albany: State University of New York Press, 1990, xxiv, 273 s. SUNY series in oral and public history. ISBN 0-7914-0133-2.

GREEN, Robert A. The hurdy-gurdy in eighteenth-century France. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 144 s. Publications of the Early Music Institute. ISBN 978-0-253-02495-4.

Informace o Chartě 77. Praha: Nezávislá redakční skupina signatářů Charty 77, 1989, 12(18). Dostupné také z: https://scriptum.cz/soubory/scriptum/informace-o-charte-77/infoch_1989_18_ocr.pdf.

Jiří Čepelák: loutnař [online]. Horoměřice, [2008] [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <http://lute.cepelak.cz/introcz.html>.

Khusugtun. Womex [online]. Berlin: c/o Piranha Arts, c2023 [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: https://www.womex.com/virtual/routes_nomades/khusugtun.

Lassi Logrén. Hjem - Folkelarm [online]. Oslo: FolkOrg, c2023 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <https://www.folkelarm.no/lassi-logren.6414348.html>.

METELEC, Matěj. Mezi unikem a imaginací: poznámky k esejům Ursuly Le Guin. In: Revue Prostor [online]. 18. 9. 2020 [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <https://revueprostor.cz/mezi-unikem-a-imaginaci-poznamky-k-esejum-ursuly-le-guin>.

NIEMINEN, Rauno. Soitinten tutkiminen rakentamalla: esimerkkiä jouhikko. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2008, 209 s. ISBN 978-952-5531-48-0.

NIEMINEN, Rauno. The bowed lyre = Jouhikko. 3rd ed. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituuti, 2020, 160 s. ISBN 978-952-68365-4-6.

OLIVÁN, Antonio Poves. En piedra, tabla y pergamino : los instrumentos de rueda en la España medieval (siglos XII-XV). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, 206 s. Patrimonio musical aragonés, 4. ISBN 978-84-9911-213-8.

PASSERINI, Luisa. Fascism in Popular Memory: The Cultural Experience of the Turin Working Class. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 256 s. Studies in modern capitalism. ISBN 978-0-521-10878-2.

PROCHÁZKA, Karel. Niněra (kolovrátek). Český lid. 1909, 18(6), s.288-289. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/42691957>.

Pekko Kappi [online]. [2022] [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://pekkokappi.com>.

ROKOSZ, Tomasz. The Emissaries of the Wandering Beggars' Tradition – on the Issues of Hurdy-Gurdy – Past and Present. Edukacja Muzyczna. 2020, 11(15), s. 41-63. ISSN 2545-3068. Dostupné také z: <http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.02>.

Rauno Nieminen: Soitinrakentaja, muusikko, opettaja, tietokirjailija, taiteilija [online]. [2020] [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://raunonieminen.com>.

Rožmberská kapela [online]. 2020 [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <https://rozmberskakapela.cz>.

SCHAEFER, Andre. Crwth stringing and tuning. *Early Music* [online]. 1976, 4(2), 237-d-237 [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/earlyj/4.2.237-d>.

THOMSON, Alistair. Four Paradigm Transformations in Oral History. *The Oral history review*. 2007, 34(1), s. 49-70. Dostupné také z: <https://doi.org/10.1525/ohr.2007.34.1.49>.

TROJAN, Ondřej. Jouhikko: nejstarší smyčcový nástroj Severní Evropy. Semily, 2020. Maturitní práce. Waldorfská základní a střední škola Semily. Vedoucí práce Petr Stříbrný.

The sagas of Ragnar Lodbrok. New Haven, Connecticut: The Troth, 2009. xxvii, 120 s. ISBN 978-0-578-02138-6.

VACEK, Přemysl. Barokáři: historicky poučená interpretace staré hudby v Česku očima jejích aktérů. Dolní Břežany: Scriptorium, 2021, 233 s. ISBN 978-80-7649-032-1.

VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie. 3., aktual. a dopl. vyd. Praha: Karolinum Press, 2022, 340 s. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-5335-8.

VIA PRAHA CS 051/89. *Zprávy Východoevropské informační agentury (VIA)*. 1989, č. 51 - 25. 9. 1989, 7 s. Dostupné také z: https://scriptum.cz/soubory/scriptum/zpravy-via/via_praha_1989-09-25_51_ocr.pdf.

Wardruna [online]. [2023] [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://www.wardruna.com>

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Vnitřek niněry. Autor: Sinier a De Ridder.



Jan Klíma na Národní třídě klečí u transparentu po pravé straně, listopad 1989.



Jan Klíma s niněrou. Autor: Ondřej Trojan, 2023.



Jan Klíma s niněrou. Autor: Ondřej Trojan, 2023.



Niněra. Autor: Ondřej Trojan, 2023.